

# STEPHANIE HOLLENSTEIN

Malerin, Patriotin, Paradoxon  
von Evelyn Kain

***Jeder, der sich ein Ziel gesetzt hat, darf vor einsamen Wegen nicht zurückscheuen.<sup>1</sup>***

Stephanie Hollenstein (1886 - 1944), eine Künstlerin aus der Marktgemeinde Lustenau in Vorarlberg, dem westlichsten Bundesland Österreichs an der Grenze zu Deutschland und der Schweiz, war nicht nur eine expressionistische Malerin, sondern auch eine faschistische Patriotin. Obgleich im allgemeinen angenommen wird, dass sich diese Eigenschaften gegenseitig ausschließen, vermischten sie sich nichtsdestoweniger nahtlos in ihrem Leben und Werk. Ihre paradoxe Geschichte zeigt, wie die frühe Moderne und der frühe Faschismus gemeinsame Ideen verbanden, die bis in die Zeit des zweiten Weltkrieges keineswegs im Widerspruch standen. Als eine von vielen österreichischen Künstlerinnen, die jetzt wieder Beachtung finden und die Österreich's turbulenten Übergang von der Monarchie zur Republik und zum Dritten Reich miterlebten - wie zum Beispiel Helene Funke (1869 - 1957), Helene Taussig (1879 - 1942) und Norbertine Bresslern-Roth (1891 - 1978), war Hollenstein auch eine Zeitgenossin von Oskar Kokoschka (1886 - 1980), Egon Schiele (1890 - 1918) und Adolf Hitler (1889 - 1945). Neben Wolf Huber (1480/85 - 1553) und Angelika Kauffmann (1741 - 1807) war Stephanie Hollenstein eine der wenigen Malerinnen von überregionaler Bedeutung, die das Land Vorarlberg jemals hervorbrachte.<sup>2</sup> Sie stammte aus bescheidenen Verhältnissen, weit ab von der kaiserlichen Hauptstadt der österreichisch-ungarischen Monarchie, und war doch gegen Ende ihres Lebens die einflussreichste Künstlerin in Österreich während des Dritten Reichs.

Hollenstein ist die einzige österreichische Künstlerin, der ein mit öffentlichen Mitteln finanziertes umfangreiches Archiv und ein nach ihr benannter Ausstellungsraum gewidmet ist. Die Galerie Stephanie Hollenstein, 1961 gegründet und seit 1971 in neuen Räumlichkeiten, umfasst fast alle ihre noch vorhandenen Werke: 1.114 nummerierte Ausstellungsstücke, davon 94 Ölbilder, 150 Aquarelle und Gouache, 870 Zeichnungen, Skizzen und Studien.<sup>3</sup> Dabei befindet sich der Großteil der Werke, die Hollenstein in den drei Jahrzehnten geschaffen hat, in denen sie allein von ihrer Kunst lebte, in privatem Besitz. Ansichten von Dörfern und Bergen zählten zu ihren Lieblingsmotiven, obgleich sie auch Portraits und Stilleben malte. Ihre reifen Arbeiten aus den zwanziger und dreißiger Jahren zeigen eine für sie typische, farbenprächtige Malweise und räumliche Verzerrung, die ihr den Spitznamen "die Schiefmalerin" eintrug.

Die Eltern von Stephanie, Ferdinand und Anna Maria Hollenstein, waren Alemannen, Nachkommen eines germanischen Stammes aus dem späten Römischen Reich, die einen eigenen Dialekt sprachen, der auch heute noch in Teilen Österreichs und der Schweiz gesprochen wird. Sowohl väterlicher- wie auch mütterlicherseits lässt sich die Familie Hunderte von Jahren zurückverfolgen, und selbst ihre Ahnen waren Gegenstand von interessanten Nachforschungen.<sup>4</sup> Die Hollensteins verdienten ihren Lebensunterhalt mit einem Bauernhof, der sich seit Generationen in Familienbesitz befunden hatte, und mit Arbeiten für der Stickereiindustrie, die auch heute noch die wirtschaftliche Basis der Region bildet. Als jüngstes von fünf Kindern und vierte Tochter, hütete Stephanie in ihren Jugendjahren die Kühe der Familie, mistete

morgens und abends den Stall aus, melkte die Kühe und trieb sie auf die Weide, wo sie dann den Tag verbrachte. Während die Kühe friedlich im Schwemmland des Rheins grasten, war Stephanie sich selbst überlassen und begann, angesichts der Schweizer Berge, die vor ihr aufragten, zu malen. Da sie sich keine Malutensilien leisten konnte, stellte sie diese selbst her: Farben aus Pflanzen und Beeren, Pinsel aus Tierhaaren. Leider wurden alle ihre Hüter-Bilder aus dieser Zeit ein Raub der Flammen, als das Bauernhaus der Familie im Jahre 1934 durch einen Brand zerstört wurde. Eine spätere Bleistiftskizze, "*Mädchen, das eine Kuhherde treibt*" (1910; Abb. 1) erlaubt einen kleinen Einblick in dieses frühe Umfeld: ein bloßfüßiges Mädchen mit einem Stock auf ihrer Schulter, an dem ein Jausenbeutel baumelt, treibt eine Herde munterer Kühe heim zurück ins Dorf.

Ideen sowohl der Moderne wie auch des Faschismus über Künstler und deren Motive spielen in der Kindheit von Stephanie Hollenstein eine Rolle. Die Geschichte der Kuhhirten gehört zum grundlegenden Szenario in der Biographie großer Künstler, die von Ernst Kris über Otto Kurz bis Giotto in "*Die Legende des Künstlers*" zurückverfolgt und von Linda Nochlin in "*Why Have There Been No Great Women Artists?*"<sup>5</sup> ("Warum gab es keine Künstlerinnen") untersucht worden ist. Hier beginnt der Mythos mit der Legende eines frühreifen Künstlers aus bescheidenen Verhältnissen, - der, wie Nochlin es ausdrückt, "seit seiner Geburt ein geheimnisvolles Wesen in sich birgt" - und der beginnt, beim Hüten des Viehs die Natur zu zeichnen, bis er die Aufmerksamkeit Anderer auf sich zieht und plötzlich berühmt wird. Dieser auf eine Wesentlichkeit simplifizierende Kult eines Genies, der sich während der Renaissance entwickelte und auf dem angeborenen Talent eines Künstlers beruht, der sich getrieben fühlt, seine Kunst auszuüben, reichte weit ins 20. Jahrhundert hinein. Die Herkunft von Hollenstein entsprach auch den Ansprüchen des Nationalsozialismus: nicht nur, dass sie der "Volksseele" entstammte, wie Alfred Rosenberg es ausdrückte, und der vorherrschenden Ideologie Hitlers in ästhetischen Belangen entsprach, sie war auch "reinrassig"<sup>6</sup>. Des weiteren war Lustenau ein Ort für die Ausübung von Kunst, der sowohl für moderne wie auch für faschistische Künstler voll und ganz akzeptierbar war. Einerseits war es die Art von Dorfidylle - wie Pont-Aven, Murnau und Worpswede, um nur einige zu nennen - die von frühen modernen Künstlern bewohnt wurde und in die sie sich zurückziehen konnten, um Ideen weitab der korrupten städtischen Zivilisation zu erkunden. Andererseits verkörperte es die von den Nazis romantisch verklärte heimatliche Scholle, wo die angeblich "Einheimischen" ihren althergebrachten Tätigkeiten in vorindustrialisierter Zufriedenheit, weit ab von den "jüdisch dominierten Städten", nachgingen<sup>7</sup>. (Dabei spielte es kaum eine Rolle, dass die mechanisierte Stickereiindustrie bereits in der Mitte des 19. Jahrhunderts ein unerlässlicher Teil der Lustenauer Wirtschaft war).

Es ist bemerkenswert, dass Hollenstein aufgrund ihrer Kuhhirtin-Zeichnungen im November 1904 ohne die übliche Aufnahmeprüfung und nach Beginn des Semesters in der Hochschule für angewandte Kunst in München aufgenommen wurde. Sie belegte einen Zeichenkurs und schloss diesen mit einer Lehrbefähigung ab, wobei sie ihr Diplom mit Auszeichnung im Juni 1908 erhielt, was als Rekordzeit galt. Sie blieb in München und eröffnete sofort ihre eigene Kunstschule. Sie unterrichtete vor allem junge Männer und Frauen, die die Aufnahme in höhere Schulen anstrebten. Hollenstein lehrte ihre Schüler zuerst das Zeichnen von Gipsornamenten, dann die Perspektive und zum Abschluss Portraits lebender Personen. Sie hatte den festen Willen, eine hervorragende Künstlerin zu werden und verwendete ihr Einkommen dazu, ihr eigenes Studium der gegenständlichen und Portrait-Malerei bei zwei

akademisch ausgebildeten Künstlern, Hermann Gröber und Walter Thor, fortzuführen. Obgleich aus dieser Zeit keine Ölgemälde mehr vorhanden sind - es wird angenommen, dass diese beim Brand des Hauses verloren gingen - besitzt die Galerie Hollenstein fast 200 Zeichnungen und Aquarelle aus Stephanie Hollenstein's Münchner Zeit. Darunter sind viele Szenen aus ihrer Kindheit aus der Umgebung von Lustenau, wie zum Beispiel "*Mädchen, das eine Herde Kühe treibt*". Dazu kommen Zeichnungen von Körpern, anatomischen Studien, Portraits und Ansichten von München.

Die Bayerische Hauptstadt mit dem Spitznamen "Athen an der Isar" war eine logische Wahl für eine aufstrebende Künstlerin aus Vorarlberg. München war nicht nur näher der Heimat als die kaiserliche Residenz Wien (etwa 150 km im Vergleich zu 500 km), sondern galt auch als Mekka der Kunst, das nach wie vor Bildhauer und Maler in Scharen anzog, obwohl das "Goldene Zeitalter", das unter der Regentschaft von König Ludwig I (1825 - 48) begonnen hatte, sich bereits dem Ende zuneigte. Stephanie Hollenstein ließ sich in Schwabing nieder, dem kongenialen Künstlerviertel der Stadt. München konnte auf eine lange akademische Tradition in der Malerei zurückblicken, aus der Malerfürsten wie Franz von Lenbach hervorgingen, und wo 1892 eine eigene, von Franz von Stuck und Fritz von Uhde geleitete, Sezession gegründet wurde. Künstler, die neue Wege einschlugen - wie beispielsweise Vassily Kandinsky, Gabriele Münter und Paul Klee - ließen sich im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts in München nieder. Ausstellungen waren bereits seit langem international. In den zehn Jahren, die Hollenstein in München verbracht hatte, kam sie in Kontakt mit dem gesamten Spektrum des Postimpressionismus und der frühen Moderne, von Georges Rouault und Vincent Van Gogh über André Derain bis Pablo Picasso. Sie stand auch der sich in politischer Aufbruchstimmung befindlichen Szene nahe, aus der sich dann der Nationalsozialismus entwickelte. David Clay Large bemerkte: "Es ist eine der eher pikanten Ironien in der modernen europäischen Geschichte, dass der Geburtsort des Nazismus, die 'Hauptstadt' der Nazi-Bewegung und wichtigstes kulturelles Heiligtum des Dritten Reiches in den Jahrzehnten vor dem Auftreten Hitler's in der ganzen Welt den Ruf als toleranteste, demokratischste und lebenslustigste Stadt Deutschlands genoss".

Als Hitler am 25. Mai 1913 nach München kam, ließ er sich in Schwabing nieder. Er und Stephanie Hollenstein verpassten sich nur um sechs Tage: sie reiste von München nach Italien und verließ München - für immer - am 31. Mai.<sup>8</sup>

Hollenstein hatte das Gefühl, dass ihre Ausbildung nicht abgeschlossen wäre, so lange sie nicht auf "große Tour" ging; sie bewarb sich deshalb für eine Reihe von Stipendien, anfänglich jedoch ohne Erfolg. Frustriert, aber nach wie vor fest entschlossen, stürmte sie schließlich unangemeldet mit ihrer Mappe unter dem Arm in das Atelier von Franz Defregger, dem alternden Meister der sentimentalen Tiroler Genremalerei und Professor an der Münchner Akademie. Defregger, zuerst völlig perplex, war von Hollenstein und ihren Arbeiten beeindruckt und schrieb ihr schließlich eine Empfehlung, dank derer sie ein Stipendium für ihre Italien-Reise erhielt. Von 1913 bis Anfang 1914 bereiste sie Venedig, Florenz und dann Rom, wo sie Kurse in der Villa Medici der Französischen Akademie belegte. Die zahlreichen Skizzen und Notizbücher, die von ihren Reisen in Italien noch vorhanden sind, zeigen einen starken Einfluss von Van Gogh, insbesondere jene aus Venedig (1913; Abb. 2), die von berstenden Sonnen, emphatischen Strichen und Spaghetti-ähnlichen Kritzeleien geprägt sind. In einem erstaunlichen Beispiel von unvorhersehbaren Anziehungskräften, die in der Kunstgeschichte vorkommen, sehen

wir, wie Hollenstein, eine akademisch ausgebildete Künstlerin aus dem Rheintal, die sich schließlich auf Berglandschaften spezialisierte, die schrullige Kunst eines ungelerten holländischen Flachländers in einer italienischen Küstenstadt mit langer poetischer und bildlicher Tradition verinnerlicht. Italien bot Hollenstein ein Umfeld, in dem sie die glücklichste Zeit ihres Lebens verbrachte. Dies hinderte sie jedoch nicht daran, sich brüsk von den "verräterischen Freunden"<sup>9</sup> Österreichs abzuwenden und sich voll Begeisterung den Kriegsanstrengungen anzuschließen.

Durchdrungen von patriotischen Geist, kehrte Stephanie Hollenstein nach Lustenau zurück und belegte einen Pflegekurs für Rot-Kreuz-Freiwillige, wurde jedoch wegen ihrer schwachen Konstitution zu keinem Einsatz zugelassen. Frustriert, aber nach wie vor fest entschlossen, nahm Hollenstein die Dinge selbst in die Hand: sie besorgte sich eine Miliz-Uniform, erschien am Treffpunkt der Standschützen, ließ sich als "Stephan Hollenstein" mit Sanitätserfahrung eintragen und marschierte im Mai 1915 mit dem 2. Dornbirner Bataillon los. Aufgrund der großen Verluste, die die stationären Verteidigungstruppen der Österreichisch-Ungarischen Armee im ersten Kriegsjahr an der Ostfront erlitten hatten, wurden lokale Verbände einberufen, die normalerweise nicht außerhalb ihres eigenen Bezirks in Aktion traten. Diese örtlichen Verteidigungseinheiten übten freiwillig und ständig in ihren Heimatorten. Hollenstein folgte dem zweiten Aufruf, mit dem alle verbleibenden tauglichen Männer einberufen wurden. Innerhalb weniger Tage wurde ihre Einheit direkt an die italienische Front in den Dolomiten bei Bozen zum Kampfeinsatz verlegt. Hollenstein gewann den Respekt ihrer Kollegen für ihren Mut und ihr Durchhaltevermögen, und zwar in einem solchen Ausmaß, dass ihre heroischen Taten später im offiziellen Bericht über die Geschichte dieses Bataillons ausdrücklich erwähnt wurden. Es wurde ihr auch das Karl-Truppen-Kreuz verliehen, eine Medaille, die Soldaten zuerkannt wurde, die länger als 90 Tage an der Front dienten. Etliche Skizzen von Bergdörfern, die sie unterwegs zeichnete, blieben erhalten.<sup>10</sup>

Stephanie Hollenstein war die einzige Frau in Uniform, die in den Aufzeichnungen der österreichisch-ungarischen Armee im 1. Weltkrieg aufscheint. Während ihr Geschlecht bei den Lustenauer Milizsoldaten allgemein bekannt war, erfuhren die höheren Ränge erst bei einer Truppeninspektion am 4. August in Ciampei davon, als Oberst von Gratzgy zufällig Hollenstein befragte und sie bei dieser Gelegenheit, zur allgemeinen Belustigung ihrer eingeweihten Kollegen, gezwungen war, ihr Geheimnis der Öffentlichkeit preiszugeben. Es wird berichtet, dass Gratzgy mit einem erstaunten "Aso!" reagierte.<sup>11</sup>

Als alle Frauen, die die Männer im Kampfeinsatz unterstützten, wegen der zunehmenden Gefahr von den Frontlinien zurückgezogen wurden, musste auch Hollenstein am 18. August 1915 das Bataillon verlassen. Sie bewarb sich unverzüglich für eine Stellung in der "Kunstschwadron". Diese Einheit des militärischen Pressekorps beschäftigte Soldaten, die professionelle Künstler waren, für Öffentlichkeits- und Dokumentationsarbeiten für Kriegszwecke. Dazu gehörte eine Anzahl von bekannten Künstlern und Schriftstellern, wie beispielsweise Kokoschka, Berthold Löffler, Roda Roda (Sandor Friedrich Rosenfeld), sowie drei weitere Frauen, nämlich die Malerinnen Fritz Ulrich (1865 - 1936), Helene Arnau (1870 - 1958) und Alice Shalek (1874 - 1926), die einzige österreichische Frau im 1. Weltkrieg, die als offizielle Kriegsberichterstatte eingesetzt war. Die Haltung dieser Kunstschwadron war erstaunlich aufgeschlossen, oder achtete zumindest nicht auf die Kluft zwischen den Traditionalisten und Sezessionisten, die die künstlerische Weltpolitik in Wien

polarisierte. Stephanie Hollenstein wurde aufgenommen und erhielt zwischen Januar und März 1916 mindestens drei offizielle Missionen an der Front. Sie zog nach Wien und arbeitete dann bis 1917 für das Militärmuseum (heute Heeresgeschichtliches Museum). Das Museum kaufte 87 ihrer Werke auf.<sup>12</sup>

Die von Stephanie Hollenstein als "Milizsoldat", Mitglied der Kunstschwadron und Angestellte des Militärmuseums angefertigten Zeichnungen, Aquarelle und Ölbilder zeigen eine erstaunliche Vielfalt an Themen und Ansatz und es ist ersichtlich, dass sie die verschiedenen Einflüsse aus ihren Ausbildungsjahren verarbeitete. Zu diesen Werken zählen Berglandschaften, sowohl mit als auch ohne militärische Einrichtungen, gegenständliche Arbeiten mit Szenen aus dem Lazarett- und Kasernenleben und Portraits von Soldaten und Offizieren. Die Formate reichen von schnellen, kleinen Skizzen bis Ölstudien, wie beispielsweise der ernste "*Kopf eines Soldaten*" (1916-17), eines der frühesten noch vorhandenen Ölgemälden von Hollenstein, das von vielen für ein Selbstportrait gehalten wird. Der plastische Kopf zeigt, dass Hollenstein gelernt hatte, mit unvermischten Farben in der Art von Cézanne zu modellieren und, ganz im Sinne der französischen Fauvisten und der deutschen Expressionisten, kraftvolles, kontrastierendes Rot und Grün einzusetzen. Die zahlreichen Bleistift- und Kohlezeichnungen aus dieser Zeit sind wegen des breiten Stil- und Ausdrucksspektrums bemerkenswert. Auf einigen sind Männer abgebildet, die neben ihren Lazarettbetten sitzen, andere zeigen ihre Gesichter in Großaufnahme. Es scheint, als ob Hollenstein ihr finanzielles Talent genossen hatte. Sie zieht lose, Giacometti-ähnliche Linien, wie im undatierten Bild *Zwei Ansichten eines Soldaten* (Abb. 3), wo sie den gleichen Mann schnell aus leicht unterschiedlichen Winkeln abbildet, oder sie reduziert den Kopf auf eine strenge, kantige Ansicht, wie dies in der *Studie eines Mannes mit Schnurrbart* (1915-16) der Fall ist. Wie im Bild *Oberfeldwebel Küris Ibrahim* (1916) kehrte sie auch ohne weiteres zur illusionistischen Darstellung von Körpern, Oberflächen und Konturen ihrer akademischen Ausbildung zurück.

Die Bereitschaft von Stephanie Hollenstein, ihr Leben beim Militär zu riskieren, um den status quo der Monarchie aufrechtzuerhalten, kann unterschiedlich ausgelegt werden. Ein Aspekt ist, dass sie aus der beengten Rolle unter der Maxime der katholischen Kirche "Kinder, Kirche, Küche", die einer Frau in Lustenau aufgezwungen wurde, ausbrechen wollte. Ihre drei Schwestern, die alle unverheiratet waren, lebten zu Hause und hatten, abgesehen von der Arbeit am Bauerhof und der Arbeit für die Stickereiindustrie, so gut wie keine anderen Möglichkeiten. Andererseits war Hollenstein, eine begeisterte Bergsteigerin und Skiläuferin, ganz sicher auf Abenteuer aus und suchte Herausforderungen, die ihr Leben auf eine völlig neue Grundlage stellten. So gesehen, kann sie als eine der unbesungenen Vorreiterinnen betrachtet werden, die sich ihre Haare abschnitten, sich ihres Korsetts entledigten und in einer Zeit, wo nur wenige Frauen den Mut dazu aufbrachten, freudig einen unkonventionellen Weg einschlug, der ihr extreme körperliche Leistungen abverlangte.

Der Beitrag der Künstlerin zum Militär ist jedoch angesichts ihrer späteren Beziehung zur Nazi-Partei überschattet. Das Interesse der Presse an der "kleinen Milizsoldatin aus Vorarlberg" begann 1916<sup>13</sup> und spielt in fast allen Berichten über ihr Leben eine Rolle; nach dem Anschluss wurde dies noch erheblich unverblümter ausgedrückt. Eine Rezension aus dem Jahre 1938 über eine Ausstellung von Arbeiten von Künstlerinnen aus Wien und München, die von der Gemeinschaft Deutscher und

Österreichischer Künstlerinnen (GEDOK) im Rathaus in Dresden organisiert worden war, trug die Überschrift "Hirtin - Verwundetenträger - Malerin" und bezog sich bewundernd auf Hollenstein, ihre Kindheit und ihren Militärdienst: "So ein Kerl war sie".<sup>14</sup> Zwei Jahre später erhielt Hollenstein das Ehrenkreuz für Frontsoldaten, das 1934 von Reichspräsident Feldmarschall von Hindenburg eingeführt wurde, um Leistungen während des ersten Weltkrieges zu ehren<sup>15</sup>. Die Abenteuer von Hollenstein gerieten in den folgenden Jahrzehnten nicht in Vergessenheit, was ihr unzweifelhaft politische Vorteile einbrachte.

Es ist ebenfalls recht wahrscheinlich, dass Hollenstein zu ihrer Mythologisierung selbst beigetragen hatte. 1935 nahm sie an der 20. Zusammenkunft des 2. Dornbirner Bataillons teil und beschrieb in einem Brief an Alexandra Ankwicz, Gattin des Verfassers von Hollenstein's Eintrag im *Thieme-Becker* und selbst anerkannte Schriftstellerin, ihre Sehnsucht nach dieser Zeit.<sup>16</sup> Des weiteren schrieb sie im Mai 1938, also zwei Monate nach dem Anschluss, dass "ein Mensch, der nicht moralisch einwandfrei war, nicht als Frau in den Krieg ziehen hätte können."<sup>17</sup>

Hollenstein war offensichtlich vom patriotischen "starker Mann"-Kult, der in den dreißiger Jahren durch die faschistische Bewegung verbreitet wurde, fasziniert. In ihrer Bibliothek finden sich Bücher wie der undatierte Band *Männer müssen Kämpfen* von Benno von Braitenberg, in dem der Autor "echte Männer" mit Tugend eindringlich auffordert, sexuell keusch zu bleiben, um ihre natürlich angeborene Aggression zu steigern, genau so wie Künstlern von der Renaissance bis zur Zeit der Moderne geraten wurde, keinen Geschlechtsverkehr zu haben, um ihre Potenz für ihre Kunst aufzusparen.<sup>18</sup> Auch zwei Arbeiten über Emil Fey, einem Offizier und Wiener Funktionär der Heimwehr<sup>19</sup>, der bis zu seinem Selbstmord im Jahr 1938 eine Reihe von einflussreichen Positionen im rechten Flügel innehatte und als Vorbild des maskulinen Ideals galt, gehen in die gleiche Richtung. Eine Veröffentlichung trägt den Titel *Unser Fey, Ein Bild des Helden von einem Deutschmeister*. Obgleich undatiert und ohne Angabe des Verfassers, stehen gleich am Anfang zwei Aussagen: "Kameradschaft steht über Freundschaft" und "Das Vaterland nimmt den ersten Platz in unseren Herzen ein". Das zweite Buch aus dem Jahr 1937, das Fey selbst verfasst hatte, nämlich "*Schwertbrüder des Deutschen Ordens: Die Heroica der Hoch- und Deutschmeister*" behandelt die Geschichte des Deutschen Ordens. Eine handschriftliche Widmung des Autors auf der Titelseite lautet: "An die mutige Verteidigerin unseres geliebten Vaterlandes, die Milizsoldatin Stephanie Hollenstein".

Hollenstein übersiedelte im März 1916 nach Wien, mietete eine Atelier-Wohnung im obersten Stockwerk mit Ausblick auf die Sommerresidenz der Habsburger und blieb dort bis zu ihrem Tod im Jahr 1944. Trotz anfänglicher Schwierigkeiten gelang es ihr bis zum August des folgenden Jahres als Künstlerin so bekannt zu werden, dass ein Artikel über sie in der *Wiener Mittags-Zeitung Nr. 180* vom 8. August 1917 erschien, nämlich "Die 'Kunscht' " von "g.d.". Dieser Bericht basierte auf einem Interview im Café Museum, eines der Kaffeehäuser Wiens der Jahrhundertwende, dessen Architekt Adolf Loos war. Allein der Titel richtete das Augenmerk sofort auf die provinzielle Herkunft von Hollenstein, dann es war jedem klar, dass das hochdeutsche Wort "Kunst" falsch geschrieben und unter Anführungszeichen gesetzt war. Die Aussprache des "s" als "sch" ist typisch für die Umgangssprache im Westen Österreichs. Im ganzen Artikel werden auch weitere Ausdrücke in gleicher Weise hervorgehoben. Der Verfasser bezog sich vor allem auf das Aussehen von Hollenstein:

**[Sie ist] eine zarte, kleine Frau mit großen, intelligenten braunen Augen. Ihr dunkles Haar, kurz und knabenhaft geschnitten, liegt glatt hinter den Ohren an. Ein kleiner Plüschhut, nicht sehr feminin, auf den Kopf geklatscht. Eine schlichte, sportliche weiße Bluse ... kein Schmuck. Eine echte Künstlerin, trotz, oder vielleicht gerade wegen ihrer Schlichtheit. Eine typische Malerin. Das ist Stephanie Hollenstein, die kleine Milizsoldatin aus Vorarlberg.**

Die Künstlerin erläuterte "g.d." ihre Technik so, dass sie die Leinwand großzügig mit Ölfarbe "beschmierte", womit sie andeutete, dass sie bereits begonnen hatte, einen expressionistischen Malstil anzuwenden, der ihre reifen Werke charakterisiert.

Der Status von Hollenstein als Künstlerin wurde 1924 bestätigt, und zwar dank eines im *Thieme-Becker* erschienen, ziemlich umfangreichen Artikels von Hans Ankwicz-Kleehoven. Im Gegensatz zu den meisten Eintragungen in dieser Enzyklopädie über Künstler, die nur aus einigen wenigen Zeilen bestand, umfasst der Beitrag von Ankwicz-Kleehoven eineinhalb Spalten. Er beschreibt die Herkunft, den Werdegang und die Ausbildung von Stephanie Hollenstein sowie ihre militärischen und Reiseerfahrungen, ihre Ausstellungen - wobei spezielle Werke namentlich vermerkt sind - , zählt zehn private Sammler auf und fasst ihren Stil so zusammen:

**Die Bilder von Hollenstein sind absolut modern. Sie fallen aufgrund der ungewöhnlichen, jedoch harmonischen Kraft ihrer Farben auf, die naturgebunden sind, ohne diese jedoch blind zu imitieren. Die wichtigste Komponente ist die Farbe, und zwar nicht nur bei Landschaften, sondern auch bei gegenständlichen Kompositionen, die ein intensives Innenleben ausstrahlen.**<sup>20</sup>

Ihr Ansehen wuchs weiter an und 1931 gewann sie einen Staatspreis für ein Portrait ihrer Mutter, das jedoch verloren ging. Im März des darauffolgenden Jahres wurde ihr der zum zweiten Mal vergebene Marianne-Hanisch-Preis zuerkannt. Hanisch (1839 - 1936) war Vorsitzende der österreichischen Frauenbewegung und setzte sich für die Errichtung von Haupt- bzw. Mittelschulen für Mädchen, das Recht der Frauen auf Universitätsausbildung sowie für die offizielle Feier des Muttertages ein. Im November 1932 gewann Hollenstein ihren zweiten Staatspreis für das Landschaftsbild *Alter Winkel aus dem Fleimstal*, das sich nun im Vorarlberger Landesmuseum in Bregenz befindet.<sup>21</sup>

Hollenstein hatte begonnen, im Münchner Kunstverein auszustellen; während des 2. Weltkrieges und den darauffolgenden zwei Jahrzehnten stellte sie regelmäßig in Wien und Bregenz aus und sandte auch Arbeiten zu Veranstaltungen in Zürich, Berlin, Stockholm und London. Wie es in dieser Zeit üblich war, handelte es sich dabei meistens um Gruppenausstellungen, wobei ihr jedoch ungefähr alle zwei Jahre eine Ausstellung gewidmet war, was bedeutete, dass eine beträchtliche Anzahl ihrer Bilder an prominenter Stelle platziert wurde. Im Laufe der Jahrzehnte erschienen zahllose, meist positive, Rezensionen über die Werke von Hollenstein in der Presse. Typisch dafür ist folgender Kommentar eines anonymen Kritikers:

**Diese Künstlerin ist eindeutig eine Expressionistin und zweifellos sehr originell. Wiener Kritiker sind schon lange mit ihrer Weisheit am Ende, wenn es darum geht, wer sie wohl hauptsächlich beeinflusst hat, und zwar nicht nur im**

**Hinblick auf die Kompositionen, sondern auch bezüglich ihrer idiosynkratischen Verwendung von Farbe. Die Künstlerin kopiert nicht die Wirklichkeit, sondern überträgt ihre geistigen Eindrücke der Natur auf die Leinwand.<sup>22</sup>**

Selbst wenn sie an einer großen Gruppenausstellung teilnahm, erregte ihre unverwechselbare Malweise Aufsehen. Rezensoren rühmten ihre Originalität und sahen in ihr eine wichtige Vertreterin der modernen Kunst. Eines ist sicher - der Expressionismus von Hollenstein entwickelte sich in den ersten zwei Jahrzehnten des Jahrhunderts. Viele ihrer Zeichnungen, Aquarelle und Ölskizzen aus München, Italien und dem 1. Weltkrieg liegen auf der gleichen Wellenlänge mit dem Expressionismus von Schiele und Kokoschka. Hollenstein war mehr als nur Teil des Zeitgeistes, sie war in der Tat eine Mitbegründerin dieser frühen Form der Moderne.

Hollenstein's Engagement für die Moderne wird in einem Zeitungsbericht über ihr Zusammentreffen mit dem Gemeinderat von Lustenau im Jahr 1926 deutlich, bei dem sie den Vorschlag von Albert Bechtold für den Bau eines Kriegerdenkmals verteidigte. Bechtold wurde in Bregenz geboren, absolvierte die Hochschule für bildende Künste in Wien und war einer der wenigen, die in Österreich einen strengen, vom Kubismus inspirierten Stil in der Bildhauerei ausübte. Er und Hollenstein waren Mitglieder bei den gleichen Künstlervereinigungen, stellten in den gleichen Ausstellungen aus und unterhielten jahrzehntelang einen Briefwechsel. In der Verteidigung des Vorschlages für ein Kriegerdenkmal durch Hollenstein spiegelt sich der Slogan der Wiener Sezessionisten: "Der Zeit ihre Kunst; der Kunst ihre Freiheit" wider, der das im Jahre 1897 von Joseph Olbrich errichteten Gebäude der Wiener Sezession - Wiege des modernistischen Gedankenguts in Österreich - ziert. Hollenstein, die ahnte, dass der Gemeinderat jede Abstraktion ablehnen würde, erklärte geduldig, dass die Kunst der verschiedenen historischen Stile Ausdruck der jeweiligen Epoche sei. Sie räumte ein, dass die Menschen manchmal einige Zeit brauchten, bis sie neue Ansätze in der Kunst verstünden, war aber zuversichtlich, dass diese neue Kunst letztendlich verstanden würde. Es wird berichtet, dass sie sich wie folgt äußerte: "Wir können uns nicht an die Vergangenheit klammern, sondern müssen den Mut aufbringen, etwas Neues und Gutes zu schaffen und unserer Gemeinde ein Kriegerdenkmal geben, das die künstlerische Qualität auf ihrem Höhepunkt darstellt".<sup>23</sup> Die Pläne von Bechtold wurden schließlich ausgeführt und heute steht seine Skulptur auf dem Platz zwischen der Pfarrkirche und dem Rathaus von Lustenau. Hollenstein sollte eine zweite Gelegenheit bekommen, Bechtold zu verteidigen, nämlich im Jahre 1938, als sie eine Petition als Reaktion auf seine Entlassung aus der Hochschule für bildende Künste in Wien als "entarteter Künstler" organisierte.<sup>24</sup>

Obwohl sie in ihrem privaten Leben eine Einzelgängerin war, galt dies für ihr berufliches Leben ganz und gar nicht. Frauen war zwar nach wie vor eine offizielle Mitgliedschaft in den drei prominentesten Künstlervereinigungen - dem Künstlerhaus, der Sezession und dem Hagenbund - verwehrt, es war ihnen aber gestattet, ihre Arbeiten bei den jährlichen Ausstellungen dieser Organisationen zu zeigen, wovon Hollenstein häufig Gebrauch machte. Sie engagierte sich auch aktiv bei mehreren der neuen Künstlergruppen, die zu Beginn des Jahrhunderts sowohl in Wien wie auch in Vorarlberg vermehrt gegründet wurden. Stephanie Hollenstein war infolgedessen in einer Vielzahl von künstlerischen Kreisen aktiv tätig. Sie gehörte einer nationalen Organisation von österreichischen Frauen der visuellen Künste an,

gründete später mit der Malerin und Innenarchitektin Fanny Harfinger (1873 - 1954) eine modernistische Splittergruppe, die "Wiener Vereinigung bildender Künstlerinnen und Kunsthandwerkerinnen", der sogenannten "Wiener Frauenkunst". Zu ihnen gesellten sich die Malerinnen Helene Funke, Broncia Koller (1863 - 1934) und die Grafikerin Emma Schlangenhäuser (1882 - 1947), die sich alle in ihren Arbeiten vom Impressionismus, Naturalismus und dem Jugendstil abwandten und neue Ausdrucksformen suchten. Sie beteiligte sich auch aktiv an einer Anzahl von Wiener Gruppen, wie beispielsweise der Kunstgemeinschaft Wien, die 1920 gegründet worden war. Im Laufe der Jahrzehnte nahm sie mit verschiedenen Kollegen an Ausstellungen teil, deren Bogen vom künstlerischen bis zum politischen Spektrum reichte, wie Anton Faistauer, Mitbegründer im Jahre 1909, Schiele von der Neukunstgruppe und Ernst Huber, ehemaliges Mitglied der Wiener Sezession, der später Beiträge für die Nazi-Propaganda lieferte, wie beispielsweise seine Serie von Aquarellen "Ein Maler erlebt die Reichsautobahn". Durch ihre Mitgliedschaft bei Kunstorganisationen in Vorarlberg, z.B. dem Verband Vorarlberger Maler und Bildhauer (1924) und durch ihre Mitgründung des Zirkels Maler und Bildhauer vom Bodensee (1925) blieb sie stets mit Künstlern ihrer Heimat in Kontakt.<sup>25</sup>

Das hervorragendste Werk von Hollenstein stammt aus den Dreißigern und wurde in einer Zeit voller Energie geschaffen, die sie erlebte, nachdem sie sich gegen Ende 1928 von einem Knöchelbruch erholt hatte, der sie fast drei Jahre lang daran gehindert hatte, an der Staffelei zu malen. Die ersten Anzeichen ihrer Erholung machten sich durch ein Bedürfnis nach Reisen bemerkbar, und 1929 besuchte sie verschiedene Ortschaften in Tirol, Italien und der Schweiz. Ihre damalige Reisegefährtin war Franziska Gross (1900 - 73), eine Ärztin aus Vorarlberg, die Hollenstein während ihrer Rekonvaleszenz kennen gelernt hatte und die sie im Laufe der nächsten 15 Jahren auf ihren Reisen begleitete. Drei oder möglicherweise vier Portraits, die Hollenstein von Gross malte, sind noch vorhanden.<sup>26</sup>

Diese Reisen gaben den Anstoß für ihre wohl ausgeprägteste expressionistische Periode, die mit einer Reihe von Öl- und Sepiagemälden von Küstendörfern in der Gegend von Neapel begonnen hatte, die in einer von der Wiener Frauenkunst gesponserten Ausstellung im Oktober 1931 gezeigt wurden. Die Oberfläche des Bildes *Conca da Marina* (1931) ist mit leuchtenden, dicken Farbschichten gestaltet, die wie die Ebbe und Flut in der Bucht auf- und abschwellen. Die festen Gegenstände, d.h. die Hügel und Gebäude, sind denn auch wirklich fließender dargestellt als der Himmel und das Wasser, die mit ihrer horizontalen Ausrichtung stabilisierend wirken. Hollenstein spielt Komplementäres gegeneinander aus, um die visuelle Spannung zu erhöhen. Sie belässt in bestimmten Bereichen die Farben des Regenbogens unvermischt und lässt sie an anderen Stellen ineinander verlaufen. Die dunklen Umrisse um einige der Formen verleihen den dynamischen Farben zusätzliche Struktur und Gestalt, was das Bild wie ein funkelnendes, farbiges Glas wirken lässt. Hollenstein bearbeitete die Farbe mit ihrem Palettenmesser, um eine texturierte Oberfläche zu schaffen. Das Fischerdorf, das mit den umliegenden Klippen verschwimmt, ist lebensnah wahrgenommen und frei interpretiert.

Eine Sepia-kolorierte Zeichnung aus der gleichen Gegend Italiens, *Positano, città morte* (1931; Abb. 4) befasst sich mehr mit Struktur und Raum und mit dem Kontrast zwischen Gebäuden und umgebender Natur. Die Häuser, Steinwände, Fensterrahmen, Bögen und die kuppelförmigen Dächer (die der Kühlung dienen) werden in allen Einzelheiten dargestellt. Die kleinen kubischen, architektonischen

Gebilde drehen und winden sich, als ob sie sich an den diagonalen Schwung der Komposition und an die erratischen Kliffen der Umgebung anschmiegen.

Im folgenden Jahr bereiste Stephanie Hollenstein erneut die Dolomiten in Italien, wo sie während des Krieges stationiert war. Das dramatische Bild *Falzarego* (1932) zeigt den Falzarego Pass, auf dem sich ein paar Häuser und der Kirchturm unterhalb des Berggipfels in der Dämmerung, dieser wunderbaren Zeit des Abendrotes, zusammendrängen. Die winzigen Strukturen verlieren sich im Schatten, ihre Rücken abgewandt von den hinter ihnen aufziehenden roten und violetten Formen, die den Betrachter erschrecken und bezaubern. Hollenstein verwendete weniger Farben, mischte sie weniger und malte in breiteren Zügen mit ihrem Palettenmesser. Die Dolomiten, für Österreicher immer noch in "Südtirol" liegend, gehörten bis 1919 zur Monarchie. Zur natürlichen, romantischen Anziehungskraft des Motivs gesellte sich somit auch noch ein Hauch von nationalistischem Gefühl von Verlust und Nostalgie.

Ab Mitte bis Ende der Dreißiger lebte Hollenstein nahe ihrer Heimat und malte Bergseen. Die Arbeiten waren beschaulicher, die Sturm- und Drangzeit vorbei. Zum Beispiel sind im Bild *Spullersee* (1938; Abb. 5) die Elemente auf das Wesentliche reduziert: Himmel, Berg und Wasser sind nach wie vor mit dem Palettenmesser plastisch gestaltet, sie verwendet aber kühle und weniger Farben. Der glatte Glanz des teilweise zugefrorenen Sees spiegelt nur einen zarten Hauch des rötlich-grünen Berges wider. Grüne und blaue Farbtöne halten nun die gelben - und insbesondere die roten - Farben in Schach. Genau zu der Zeit, in der die politische Lage sich aufheizte, zeigen die Bilder von Hollenstein eine unbeschreiblich heitere Gelassenheit. Berge, Dörfer und Wasser vermitteln einen imaginären, "natürlichen" Zustand, wo Mensch und Natur in zeitloser Harmonie - unberührt von jeglichen modernen Leiden - nebeneinander bestehen. Dieses Thema übte eine große Anziehungskraft auf Städter aus, die ihre hauptsächlichen Kritiker und Kunden waren, darunter auch Juden.<sup>27</sup> Abgesehen von wenigen Ausnahmen sind die Dörfer menschenleer und in den Bergen tummeln sich keine Wanderer. Obwohl Hollenstein, abgesehen von ihrer Jugendzeit, fast das gesamte Leben in Wien verbrachte, malte sie niemals die gut verkäuflichen Ansichten dieser Stadt (wie es Hitler tat), um Geld zu verdienen; sie malte nicht einmal den wunderbaren Ausblick auf den Wienerwald, den sie täglich von ihrem Atelierfenster aus vor Augen hatte. Sie verwandelte stattdessen das, was nach wie vor Touristenattraktionen sind, in Relikte der Zeitlosigkeit.

Das Leben der Künstlerin ging nahtlos in die faschistische Periode über. Hollenstein, die bereits zu den frühen, illegalen Mitgliedern der Nationalsozialistischen Partei gehörte, trat am 1. Mai 1938 offiziell dieser Partei - mit der Mitglieds-Nummer 6,240.350 - bei.<sup>28</sup> Erstaunlicherweise wurde ihr Bild *Positano, città morte* aus ihrer expressionistischsten Neapel-Periode 1938 in die "Große Deutsche Kunstausstellung" in München aufgenommen. Sie stellte auch an anderen Nazi-Stätten aus, darunter auch im Hermann-Göbel-Haus der Kunst in Ulm. 1939 wurde ein, dem Bild *Spullersee* sehr ähnliches, Gemälde in "Berg und Menschen" in einer Wanderausstellung von Wien und Berlin gezeigt. Etliche Mitglieder des Nazi-Regimes kauften Bilder von Stephanie Hollenstein. Die hohe Anerkennung, die ihr für ihre Handhabung von Farben - wie beispielsweise im Artikel im *Thieme-Becker* aus den frühen Zwanzigern - zuteil wurde, setzte sich unvermindert fort. Noch 1938 werden ihre Ölbilder bewundernd als "kraftvolle Gemälde" beschrieben, die "praktisch ihren Rahmen sprengen und den ganzen Raum beherrschen".<sup>29</sup>

1938 wurden alle Vereinigungen von professionellen Künstlerinnen zwangsweise in die Vereinigung von Frauen der bildenden Künste in der Ostmark eingegliedert, was dazu dienen sollte, diese von jüdischen Mitgliedern zu "reinigen". Im Juli des darauffolgenden Jahres wurde Hollenstein zur Präsidentin der arisierten Vereinigung ernannt. Bei der ersten Ausstellung dieser Gruppe im Jahr 1941 erläuterte Stephanie Hollenstein in ihrer Eröffnungsrede das Leitmotiv der neu gegründeten Organisation:

***Förderung aller Talente, insbesondere jedoch von begabten, jungen Künstlern; Pflege der Tradition, um einen Beitrag zum kulturellen Leben Wiens zu leisten. Möge die Liebe zum Großdeutschen Vaterland und zur Kunst das Leitmotiv dieser Organisation sein.***<sup>30</sup>

Betrachtet man diese Äußerung von Hollenstein isoliert, so scheint sie im Widerspruch zu ihrer Verteidigung des Kubismus von Bechtold zu sein. Stellt man sie jedoch in Zusammenhang mit ihrem Ehrgeiz und Patriotismus, so passt sie wieder ins Bild. Wie Emil Nolde (1867 - 1956), einer der wenigen frühen, modernen expressionistischen deutschen Malern, der offen für den Faschismus eintrat und dessen Autobiographie *Jahre der Kämpfe* (1934) sich in der Bibliothek von Hollenstein befand, sah sie keinen Konflikt zwischen der Moderne und dem Faschismus. Im Gegensatz zu Nolde und Bechtold wurden ihre Werke jedoch nicht als "entartet" abgestempelt.

Ironischerweise gelang es Hollenstein, sich unter dem totalitären Regime Privilegien zu schaffen, die in der Monarchie oder der Republik nicht möglich waren; eines dieser Privilegien war ein garantierter Ausstellungsraum für Künstlerinnen. Sie überredete auch Gauleiter Baldur von Schirach und Reichsminister Arthur Seyss-Inquart, Preisgelder für Mitglieder der Vereinigung vorzusehen, was eine weitere Neuheit für reine Frauenorganisationen war. (Beide Männer wurden später vom Nürnberger Militärtribunal verurteilt; Seyss-Inquart wurde hingerichtet). Schirach eröffnete Ausstellungen und überreichte persönlich die nach ihm benannten Preise. Hollenstein war wesentlich an der Organisation der drei Ausstellungen während des Krieges 1941, 1942 und 1944 beteiligt, und zwar auch noch, nachdem sie 1943 ihre Präsidentschaft wegen gesundheitlicher Probleme niedergelegt hatte. Mitten in ihren Vorbereitungen für die dritte Ausstellung, bei der ihre Arbeiten den Schwerpunkt bilden sollten und wo ihr der Baldur-von-Schirach-Preis überreicht werden sollte, starb sie am 24. Mai 1944 infolge eines Herzinfarkts. Die Vernissage wurde in eine Gedenkfeier umgewandelt, in deren Mittelpunkt eine blumengeschmückte Büste von Stephanie Hollenstein stand, die die Bildhauerin und Vereinsmitglied Gusty Mundt (1890 - 1967) von ihr gemacht hatte. Bei der Feier spielte ein Quartett der Wiener Philharmoniker. Ihr Leichnam wurde nach Lustenau überführt und nach einer Beerdigungszeremonie voller Nazifanfare in einem Ehrengrab am Friedhof der Pfarrkirche beigesetzt.<sup>31</sup>

Der politischen Zugehörigkeit von Stephanie Hollenstein zu den Nationalsozialisten wurde aus mehreren Gründen kaum Beachtung geschenkt: abgesehen von den Archiven in Lustenau gibt es nur wenige Aufzeichnungen über sie. Selbst in der Sammlung der Reichskulturkammer des österreichischen Gau-Archivs, der Bruno Kreisky-Stiftung oder im österreichischen Dokumentationsarchiv des Widerstandes finden sich keine Unterlagen über sie; dies liegt zum Teil wohl daran, dass sie vor Ende des Krieges starb. Auch im Buch von Johanna Gehmacher über

rechtsorientierte österreichische Frauen "Völkische Frauenbewegung": *deutsch-nationale und nationalsozialistische Geschlechterpolitik in Österreich* (1998) oder im *Jahrhundert der Frauen* (2000) von Brugger, in dem über 50 Künstlerinnen behandelt werden, wird sie nicht erwähnt. Das Kapitel über die Zeit zwischen den Kriegen "Malerinnen der Zwischenkriegszeit" von Plakolm-Forsthuber beschäftigt sich vor allem mit Helene Funke, Helene von Taussig, Norbertine Bresslern-Roth, Greta Freist (1904-93) und Friedl Dicker (1898 - 1944), wobei nationalsozialistische Fragen nur am Rande angesprochen werden.

Ihre Zugehörigkeit zum Nationalsozialismus wird selbst dann nicht erwähnt, wenn sie das Thema eines Buches ist, wie in *Galerie Stephanie Hollenstein Lustenau* von Amman; in *Stephanie Hollenstein 1886 - 1944* von Lang, ja selbst nicht in der erst kürzlich erschienenen *Vorarlberg Chronik* (2000). Lang erwähnt mehrere belastende Aussagen in der Korrespondenz von Stephanie Hollenstein, die ihr reines, arisches Blut und ihren korrekten politischen Standpunkt betont, geht aber nicht näher darauf ein. Nur in Plakolm-Forsthuber's *Künstlerinnen in Österreich 1897 - 1937* findet sich ein Kapitel über Künstlerinnen im Dritten Reich, in dem ganz allgemein die zwangsweise Reorganisation ihrer Berufsverbände und die verschiedenen Ausstellungen während des Krieges erörtert werden. Sie führt zwei Listen auf - eine lange, mit Künstlerinnen, denen entweder die Ausübung ihrer Kunst verboten worden war, die deportiert oder in ein inneres oder effektives Exil getrieben wurden oder die in Konzentrationslagern ermordet wurden - und eine kurze mit jenen, deren Arbeiten dem Parteigeschmack entsprachen. Stephanie Hollenstein kommt in keiner der zwei Listen vor. Wenn sich Plakolm-Forsthuber speziell auf Hollenstein bezieht, erwähnt sie deren Widerstand gegen die Eingliederung des Verbandes der Wiener Künstlerinnen in die Großdeutsche Nationalsozialistische Vereinigung und die hohe Beteiligung von jüdischen Künstlerinnen in der Wiener Frauenkunst, die von Hollenstein mitbegründet wurde.<sup>32</sup> Hollenstein wird dafür gerühmt, dass ihre Zeichnungen aus dem 1. Weltkrieg den Krieg nicht glorifizierten, sondern dass sie verwundete, ängstliche oder niedergeschlagene Soldaten malte, was ihren Patriotismus noch "ungetrübter" machte. Plakolm-Forsthuber deutet an, dass die alleinige Mittäterschaft von Hollenstein darin liege, dass ihre exaltierten Ansichten von Bergen eine Grundlage für die "spätere", von den Nazis genehmigte Kunst bildete, aber sie verbindet diese zwei Aspekte nicht und ist sich offensichtlich der Parteizugehörigkeit von Hollenstein nicht bewusst.<sup>33</sup> Es ist nach wie vor eine große Herausforderung, die Fakten zu entwirren, die es Hollenstein erlaubten, als faschistische und gleichzeitig expressionistische Künstlerin Erfolg zu haben.

Ungeachtet der Rolle oder Beweggründe von Hollenstein zwingt uns ihr Leben und künstlerisches Werk, die übliche Schwarz-Weiß-Berichterstattung dieser Zeit neu zu überdenken. Zunächst scheint es unmöglich, dass diese freisinnige, Männerkleidung tragende, expressionistische Künstlerin und die männlich-bestimmte, machthungrige Opportunistin, die aktiv die nationalsozialistische Ideologie angenommen hatte, ein und dieselbe Person war. Noch scheint es möglich zu sein, dass die Bilder von Hollenstein so mühelos die Kluft überbrücken können, die scheinbar die "entartete" von der faschistischen Kunst trennt. Für sie stand jedoch die moderne Vorstellung, dass ein Künstler, als besonderer Mensch, der seinem angeborenen Drang nach Selbstdarstellung folgt, nicht im Widerspruch zum faschistischen Ideal des provinziellen "rein arischen" Patrioten steht, dessen Werk dem Volk und dem Vaterland gewidmet war. In beiden Fällen wird der Künstler auf das Wesentliche reduziert. Die formal neuen Landschaften von Hollenstein, die in der frühen,

euphorischen Phase der modernen Malerei entstanden und die um ihrer selbst willen in Farben und Textur schwelgen, schlossen eine "Blut und Boden"-Interpretation nicht aus. Offensichtlich waren die Nazis selbst nicht ganz sicher, wie Nazi-Kunst eigentlich wirklich aussehen sollte.<sup>34</sup> Gegenständliches, das Erleichterung von den beunruhigenden, unerbittlich sich verändernden Zeiten versprach, gefiel sowohl Modernisten wie auch Faschisten, wobei ja beide Lager in ähnlicher Weise in verschiedene nationalistische "Bewegungen" aufgegliedert waren. Die scheinbar paradoxe Geschichte von Stephanie Hollenstein verdeckt in Wirklichkeit eine viel schockierendere Kompatibilität von zwei Ideologien, von denen angenommen wird, dass sie Welten auseinander liegen.

## ANMERKUNGEN

1. Tagebucheintragung vom 18. Januar 1916, Historisches Archiv Lustenau
2. Österreichische Künstlerinnen, siehe Ingrid Brugger, Ed. *Jahrhundert der Frauen: Vom Impressionismus zur Gegenwart, Österreich 1870 bis heute*. Residenz Verlag 2000); Sabine Plakolm-Forsthuber, *Künstlerinnen in Österreich 1897-1938: Malerei, Plastik, Architektur*, Wien, Picus Verlag, 1994.
3. Stephanie Hollenstein und Galerie Hollenstein, siehe Myrte Lang, *Stephanie Hollenstein 1886-1944* (Lustenau: Marktgemeinde Lustenau 1994), insbesondere S. 115 im Hinblick auf die Eröffnung der Galerie und des Archivs; Myrte Lang, "Stephanie Hollenstein (1886-1944): "Werke in Öl" (Magister-Diplomarbeit an der Leopold-Franzens-Universität, Innsbruck, 1993); und Gert Amman, *Galerie Stephanie Hollenstein Lustenau* (Lustenau: VBG Buchdruckerei Lustenau, 1971). Nach ihrem Tod infolge Herzversagens machten es sich ihre älteren Schwestern Maria und Frieda Hollenstein zu ihrer Lebensaufgabe, ihr Erbe zu bewahren und weigerten sich, auch nur ein einziges Bild zu verkaufen, ungeachtet der Nachfrage für die Arbeiten ihrer Schwester und ihrer eigenen, bescheidenen finanziellen Lage. Schließlich vermachten Maria und Frieda das gesamte künstlerische und geistige Eigentum sowie ihren Familienbesitz der Gemeinde Lustenau mit der Auflage, dass die Gemeindebehörden geeignete Räumlichkeiten für die Aufnahme und die Aufbewahrung der Bilder und des Archivs schaffen. Weitere Quellen für die Arbeiten von Hollenstein siehe Historisches Archiv Lustenau, Landesmuseum Vorarlberg, Bregenz; Historisches Museum der Stadt Wien, Sammlung von Drucken und Zeichnungen der Albertina, Wien; und Rohnerhaus in Lauterach, Vorarlberg.
4. Hans Nägele, "Die Ahnen der Malerin Stephanie Hollenstein" d'Sonntagstubat, *Vorarlberg Volksblatt* (1951).
5. Ernst Kris und Otto Kurz, *Die Legende des Künstlers* (Wien: Krystall-Verlag, 1934); Linda Nochlin, "Why Have There Been No Great Women Artists," *Art and Sexual Politics* (New York: Collier Books, 1971), 7.
6. Robert Pois, *Race and Race History and Other Essays von Alfred Rosenberg* (New York: Harper & Row, 1970), 126-74
7. Ibid., 149.
8. Maria Makela, *The Munich Secession: Art and Artists in Turn-of-the-Century Munich* (Princeton, NJ.: Princeton University, 1990), 14-18, 134-41; David Clay Large, *Where Ghosts Walked: Munich's Road to the Third Reich* (New York: Norton, 1997), xii.

9. Handschriftlicher Brief von Stephanie Hollenstein an das Kriegspressequartier, 31. September 1915. Historisches Archiv Lustenau.
10. Militärdienst von Hollenstein, siehe R. Huchler, *Das Standschützen-Bataillon Dornbirn im Weltkriege* (Dornbirn 1927), 48; Ilse Krumpöck, "Suffragetten oder Flintenweiber? Kriegsmalerinnen im Ersten Weltkrieg" *Viribus unitis: Jahresbericht des Heeresgeschichtlichen Museums* (Wien: Heeresgeschichtliches Museum, 1999), 44-52.
11. Huchler, *Das Standschützen-Bataillon*, 48.
12. Kunstschwadron, siehe Liselotte Popelka, "Augenzeugen - Leidenszeugen - Vergessene: Österreichische bildende Künstler im Krieg," in *Vom Ruf zum Nachruf* (Linz: Oberösterreichischer Ausstellungskatalog 1996), 131-36; und Ilse Krumpöck, "Suffragetten oder Flintenweiber?" Gemäß Plakalm-Forsthuber, *Künstlerinnen*, 181, verbrachte Ulrich, Offiziersgattung und Tochter eines Generalmajors, trotz einer nicht genannten körperlichen Behinderung drei Jahre unter dem Namen "Friedrich Ulrich" als Arbeiter verkleidet in Serbien und an der Front in Rumänien.
13. Erwin von Janischfeld, "Die Malerin von Lustenau", *Fremdenblatt*, 16. Februar 1916, 1.
14. Walter Preusser, "Hirtin - Verwundetenträger - Malerin. Die auswärtigen Gäste in der Gedok-Ausstellung," *Der Freiheitskampf*, 21. Oktober 1939, 7. Arbeiten anderer Frauen, deren Werke ausgestellt waren, waren Gabriele Murad-Michalkowski (1877-1963), Martha Elisabeth Fossel (1880-1965) und Emilie von Hallavanya (1874-1960), die alle, wie auch Hollenstein, Mitglieder der Vereinigung Österreichischer Künstlerinnen in der Ostmark waren.
15. Lang. "Werke in Öl " 28-29
16. Wiener Stadt und Landesbibliothek, Handschriftensammlung Inv.Nr. 161.854.
17. Lang, "Werke in Öl", 26.
18. Rozsika Parker und Griselda Pollock, *Old Mistresses: Women, Art, and Ideology* (New York: Pantheon, 1981), 82-83.
19. "Heimwehr" war der Sammelname für freiwillige Einheiten, die unmittelbar nach dem 1. Weltkrieg aus örtlichen Verteidigungsgruppen, Bürgerwehr und Veteranenverbänden gebildet wurden.
20. Hans Ankwicz-Kleehoven, "Hollenstein, Stephanie", *Thieme-Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, Von der Antike bis zur Gegenwart* (Leipzig: Seeman Verlag, 1924), v. 17, 380-81
21. "Dr. B.W.," "Auszeichnung der Malerin Stefanie Hollenstein," *Vorarlberger Volksblatt*, 23. April 1932; "Verleihung des Stipendiums der Marianne Hainisch-Stiftung," *Die Österreicherin* (Mai 1932); *Mitteilungen der "Vereinigung der arbeitenden Frauen"*, November 1932, 6. Hainisch siehe Harriet Anderson, *Utopian Feminism: Women's Movements in Fin-de-Siècle Vienna* (New Haven: Universität Yale, 1992), 13-16, 29-33, 122, 137.
22. "Gesamtausstellung der Vorarlberger Kunstgemeinde" *Die Ostmark*, 28. Juli 1925, 9. Österreich wurde im Dritten Reich Ostmark genannt.
23. "Aus den Vorarlberger Gemeindestuben: Ein Kriegerdenkmal für Lustenau - Die Kunstdebatte in der Gemeindevertretung", *Vorarlberger Volksblatt*, 4. Mai 1926. Bechtold's Kriegerdenkmal, siehe *Kunst in Vorarlberg 1900-1950* (Bregenz: Vorarlberger Landesmuseum, 1976), 73-79, Abb. 52.

24. "An den Herrn Kreisleiter Toni Plankensteiner in Dornbirn," 11. Juni 1938. Historisches Archiv Lustenau.
25. Diskussion über österreichische Künstlervereinigungen, siehe u.a. Lang, "Werke in Öl", 62; und Plakolm-Forsthuber, *Künstlerinnen*, 63-86 und 268-77.
26. Es ist schwierig, die Art der Beziehung zwischen Hollenstein und Gross zu ermitteln. Gemäß einem Brief, den Gross 1957 an Alexandra Ankwicz schrieb, (Archiv der Österreichischen Nationalgalerie), verbrannten die Schwestern von Hollenstein die Briefe der beiden Frauen, wohingegen sie einen Großteil der anderen Korrespondenz ihrer Schwester aufbewahrten.
27. Zu den jüdischen Kritikern, die über Hollenstein schrieben, zählte Else Hoffmann: "Die Malerin Stephanie Hollenstein", *Österreichische Kunst* (Juni 1932), 26-27, und Wolfgang Born, ein Maler mit Doktorat in Kunstgeschichte, der 1938 nach New York floh: "Stephanie Hollenstein," *Deutsche Kunst und Dekoration* (April 1930), 10-13. Hollenstein soll gesagt haben, dass sie gerne im expressionistischen Stil arbeitete, weil dies dem modernen Geschmack ihrer jüdischen Sammler entsprach. Ich versuche, die als Sammler aufgeführten Familien ausfindig zu machen.
28. Niels G. Cordes gab mir freundlicherweise folgende Auskunft: Österreichisches Nationalarchiv, Ortsgruppenkartei.
29. Preusser, "Hirtin - Verwundetenträger - Malerin", 7.
30. "Stephanie Hollenstein führt eine Kunstausstellung in Wien durch", *Vorarlberger Tagblatt* (23. Mai 1941), ein maschinegeschriebenes Manuskript, Historisches Archiv Lustenau.
31. Lang, "Werke in Öl," 25-30, erwähnt und fasst die wichtigsten Unterlagen über die Zeit nach 1938 bis zum Tode von Stephanie Hollenstein zusammen. Siehe auch Claudia Helbok "Die letzten Bilder von Stephanie Hollenstein", *Vorarlberger Tagblatt*, 26. Juli 1944. Das Begräbnis wird von H.W. beschrieben, "Abschied von Stephanie Hollenstein", *Heimat-Rundschau*, 5. Juni 1944
32. Plakolm-Forsthuber, *Künstlerinnen*, 83-86.
33. Ibid., 181. Auch ich war mir zu Beginn meiner Forschungen über die Künstlerin nicht über ihre nationalsozialistischen Referenzen bewusst.
34. Peter Adam, *Art of the Third Reich* (New York: Abrams, 1992), 109.

**Evelyn Kain**, Professorin für Kunstgeschichte am Ripon College, Wisconsin, besitzt ein Doktorat der Universität Wien.

Diese Aufsatz ist im **Jahres-Bericht des Vorarlberger Museum-Vereins 2001, S. 157-176**, veröffentlicht worden.

Die ursprüngliche englische Version ist im **Woman's Art Journal 22, 2001, S. 27- 33**, unter dem Titel: „**Stephanie Hollenstein. Painter, Patriot, Paradox**“ erschienen.