

# Der Raub der Sabinerinnen in der frühen Moderne

## Die Integration der jungen Architektinnen in den Diskurs

Dörte Kuhlmann

### Abstract

In the early modern period, the inclusion of women in arts and crafts schools led to a significant change in discourse. The first female architects and artists received professional training, which enabled them to make independent contributions and achieve financial independence. From the very beginning, numerous women can be found in the specialised architecture classes of Josef Hoffmann and Oskar Strnad, who completed their training at the Vienna School of Arts and Crafts between the academic years of 1898/99 and 1913/14 and were often active in the Wiener Werkstätte. This development was the result of the discovery of the economic potential of arts and crafts and design. This chapter draws a parallel to Roman mythology, in particular the story of the Rape of the Sabine Women, to illustrate the challenges women faced. Like the Sabine women, who were caught between the fronts of their husbands and their families, early modern women artists also had to fight hard for recognition and were often criticised for breaking away from traditional role models. The effects of this change shaped the 20<sup>th</sup> century and permanently altered the architectural discourse, even if, as Linda Nochlin's analysis shows, women's recognition in art history remained limited.

Im Verlauf der frühen Moderne kam es durch die Einbeziehung weiblicher Schöpfungskraft an den Kunstgewerbeschulen zu einem Diskurswechsel: die ersten Architektinnen und Künstlerinnen erhielten eine professionelle Ausbildung und konnten ebenfalls eigenständige Beiträge einbringen oder ihre finanzielle Selbständigkeit aufbauen. Diese staatlich geförderte Option, die den jungen Frauen endlich eine vielversprechende Chance für eine eigene Berufskarriere oder künstlerische Selbstverwirklichung ermöglichte, begründete sich auf der Entdeckung des wirtschaftlichen Potentials von Kunstgewerbe und Design.

Damit erinnert diese Situation an die Geschichte des Raubes der Sabinerinnen in der römischen Mythologie: Weil das maskuline Rom seinen Bestand gefährdet sah, wurden die Sabinerinnen mit einem Fest angelockt, um schließlich entführt zu werden und von da an als Ehefrauen den römischen Männern zu dienen (Abb. 1). Im Kampf um die Rückgewinnung der Sabinerinnen sahen sich diese bald zwischen den Fronten gefangen, auf der einen Seite kämpften ihre römischen Ehemänner und Kinder, auf der anderen Seite ihre Väter und Brüder. Schließlich gelang es ihnen, Frieden zu stiften und eine neue Ära einzuleiten. Auch die jungen Künstlerinnen der frühen Moderne standen zwischen den gesellschaftspolitischen Fronten: als Neulinge im maskulin dominierten künstlerischen Diskurs mussten sie für ihre Anerkennung und beruflichen Erfolge extrem hart kämpfen, doch gleichzeitig wurden sie kritisiert und diskreditiert, weil sie es wagten, sich vom traditionellen Frauenbild als Ehefrauen und Hausfrauen zu lösen. Die Konsequenzen dieses Diskurswechsels prägten das gesamte 20. Jahrhundert und veränderten den Architekturdiskurs nachhaltig, auch wenn die kanonischen Werke diese Veränderung erst in jüngerer Zeit abbilden.

Linda Nochlins bekannte Abhandlung *Why Have There Been No Great Women Artists* verweist auf die fehlende Präsenz bekannter Frauen in der kanonischen Kunstgeschichte und man muss leider feststellen, dass ihre Analyse weitgehend bis zum heutigen Tage gilt.<sup>1</sup> Dennoch gab es eine massive Diskurserschütterung, die sich um 1900 allmählich anbahnte, und die ab den 1920er Jahren die bis dato rein maskuline Archi-

1 Vgl. Nochlin (1971), S. 1–39.

tekturwelt für immer zugunsten der weiblichen Protagonisten veränderte. Vielleicht ist es etwas übertrieben, aber Alvar Aalto deutete die heftigen Kämpfe innerhalb der Kunstszene, indem er 1963 den Architekturdiskurs treffenderweise als Kriegsschauplatz bezeichnete: „Nach Karl Marx gab es nur wenige Kriege in der Welt, in denen mehr als drei Feinde gegeneinander gekämpft haben. Die Architektur aber hat mehr als dreitausend Feinde, die gleichzeitig versuchen, das Feld zu erobern.“<sup>2</sup>

Der Architekturdiskurs war bereits um 1900 durch verschiedene Ursachen in eine tiefe Krise geraten, ein trauriger Kampfplatz und Schlachtfeld verschiedener Anschauungen und eine Option, die sich daraus ergab, bestand darin, die Ausbildungsstätten und das künstlerische Berufsfeld für Frauen zu öffnen.<sup>3</sup> Trotz dieser Öffnung und ihrer nun fundierten professionellen Expertise blieben die ausgebildeten Frauen anonym und arbeiteten hinter den Kulissen für die Büros, Verlage oder Werkstätten oder als staatliche Lehrerinnen.

## Die Pionierinnen der Jahrhundertwende

Als neue Angehörige der Kunstgewerbeschulen dürfte es den jungen Frauen in der frühen Moderne recht ähnlich ergangen sein wie den Sabinerinnen. Angelockt durch die Möglichkeit der künstlerischen beruflichen Ausbildung wurden schon bald ihre kreativen Beiträge in die weiterhin maskulin dominierten Ateliers, Werkstätten und Bauprojekten integriert oder anektiert und veränderten den Diskurs, zumeist ohne dass sie namentlich als Schöpferinnen ausgezeichnet wurden. Die Mitarbeit in der Wiener Werkstätte war dank ihrer Kooperation mit der Wiener Kunstgewerbeschule sehr attraktiv für die Schülerinnen, wie z. B. Mathilde Flögl, die hier im Rahmen der „kollektiven Künstlerindividualität“ ihre eigenen Kreationen planen, produzieren und verkaufen konnten.<sup>4</sup> Als Ehefrauen oder Projektpartnerinnen arbeiteten sie nach ihrer Ausbildung an der Seite der männlichen Künstler, einer zunächst noch durch ihre Netzwerke gefestigten maskulinen Elite. Auch den Kampf der Traditionen gegen das neue Lebensmodell der berufstätigen Frau mussten die meisten am eigenen Leib erfahren, zumindest in der Entscheidung der Lebensplanung für oder gegen eine Ehe mit Kindern, wie es in einer Rezension zu *Das Recht der Frauen auf Erwerb* hieß: „Jene Frauen, welche so selbstständig denken und handeln, daß sie nie die Sehnsucht nach männlichem Beistand und Rath empfinden, sind Ausnahmen, heiraten auch meist aus dem Grunde nicht, weil ihre Energie auf Kosten der Weiblichkeit entwickelt ist und wir Männer am Weibe nicht die Kraft, sondern ganz vorzugsweise die Schwäche lieben...“<sup>5</sup> Paul Westheim schrieb über die Architektin Lily Reich, dass das Wenige unarchitektonischer Niedlichkeit, das die Entwerferin Reich hier einführe, „wenn nicht ein Mißverständnis der ganzen Aufgabe, so ein Verbergen ihrer Schwächen“<sup>6</sup> sei. Noch 1927 äußerte sich Julius Klinger abfällig: „Mäda! [...] man denkt sofort an etwas Gesprageltes, Ueberspitztes, Affektier-tes, Gekitzelt, Falsches, Unechtes und vor allem U e b e r f l ü s s i g e s [sic], mit einem Wort an ein Erzeugnis der WW. Wiener Weiberkunstgewerbe, wem graust da nicht weiblich! Sogar ihre Vornamen lassen diese fingernden Mänaden nicht in Ruhe, sie kletzeln und polken so lange an ihnen herum, bis sie schließlich und endlich Fini, Zoe, Noe, Loe, Gabi, Lydi, Lo, Vally, [...] oder gar Mäda heißen.“<sup>7</sup>

Der Vergleich mit den Sabinerinnen liegt nahe, denn wie Armand Freiherr von Dumreicher wollte der Staat die internationale Konkurrenzfähigkeit Österreichs durch die Anlockung neuer weiblicher Arbeitskräfte in der Kunst und der Industrie erhöhen. Für das Kultusministerium hielt Dumreicher fest: „Zudem ist es nicht die Bildung von Lehrerinnen allein, was angestrebt werden muß. Weibliche artistische Arbeitskräfte für

2 Schildt (1989), S. 248.

3 Am offensichtlichsten war die Stilkrise, die sich über den Historismus zu einem überbordenden Eklektizismus entwickelt hatte und zunächst um 1900 im Jugendstil ihre Lösung suchte. Neben den rein formalen Aspekten bedingten die sozio-ökonomischen Umbrüche allerdings ganz neue innovative Überlegungen zu Funktion und Gestaltung, weshalb auch haushaltsökonomische Konzepte einbezogen wurden. Darüber hinaus ging es um wirtschaftliche Interessen, insbesondere um die Zugänglichkeit zum Architektenberuf, der mangels eines institutionalisierten Ausbildungs- und Akkreditierungssystems völlig offen war.

4 Vgl. Fliedl (1986), S. 181.

5 Fliedl (1986), S. 107.

6 Droste (1996), S. 48, 59.

7 Das schrieb der Maler und Grafiker Julius Klinger 1927 und interpretierte damit das WW-Kürzel in „Wiener Weiberkunstgewerbe“ um. Vgl. Frankowitsch & Stockert (2021).



ABBILDUNG 1 Nicolas Poussin: Raub der Sabinerinnen, um 1633, Gemälde. (Metropolitan Museum of Art, CC0)

gewisse Bedürfnisse des Kunstgewerbes direct heranzubilden, erscheint vielmehr von nicht zu unterschätzender Bedeutung für die Entwicklung der österreichischen Kunstindustrie. [...] In Frankreich wird seit Langem, in England in neuerer Zeit diese Seite des gewerblichen Bildungswesens mit Erfolg gepflegt und es hat sich hierbei ergeben, daß manchen artistischen Aufgaben die weibliche Arbeitskraft nicht nur vollkommen genügt, sondern daß die Bildung derselben die Concurrenzfähigkeit derjenigen Industrie wesentlich steigern kann, die sich ihrer statt der männlichen Kraft bedient.“<sup>8</sup>

Die politisch gewollte Integration von Frauen in die Erwerbstätigkeit generell hatte sich durch mehrere Faktoren ergeben. Durch den soziokulturellen Wandel veränderte sich der häusliche Aufgabenkreis und es fielen viele haushaltsbezogene Dienstverhältnisse für Frauen weg. Der Frauenüberschuss reduzierte die Aussicht auf Verehelichung, wodurch neue Wege für die wirtschaftliche Versorgung der Frauen gefunden werden mussten, wie beispielsweise berufliche Qualifikation.<sup>9</sup> Doch die Ausführungen Dumreichers zeigen, dass es um mehr ging, als um eine quantitative Erhöhung des Arbeitspotentials, denn er sprach explizit von einer *Steigerung* der artistischen Kraft durch Frauen.

### Eine künstlerische Ausbildung für Frauen

Unter diesen Ambitionen eröffnete die Wiener Kunstgewerbeschule 1868 zunächst die *Oberste Schule für das Kunstgewerbe* als wichtigste Ausbildungsstätte für angehende Künstlerinnen und Architektinnen in Österreich (Abb. 2). Einzigartig war, dass Männer und Frauen an der Kunstgewerbeschule von der Gründung an gleichberechtigt waren, und dass sich junge Frauen hier für ein Studium bewerben konnten, obwohl es ansonsten kaum eine Bildungsoption für Mädchen über zwölf Jahre gab und der Erwerb der Matura für Frauen nur privat möglich war. Die Aussicht auf eine künstlerische Ausbildung und berufliche Qualifikation lockte viele weibliche Bewerberinnen an und Rudolf von Eitelberger bestätigte dem Ministerium in seiner Funktion als Direktor, dass das Statut der Schule für die Aufnahmen von Frauen kein Hindernis darstellte: „Übrigens werden die Professoren der Kunstgewerbeschule bemüht sein, durch Anweisung abge-

8 Dumreicher (1876), S. XXXVIII, vgl. Fliedl (1986), S. 106.

9 Vgl. Fliedl (1986), S. 106.



ABBILDUNG 2 Universität für angewandte Kunst (ehem. Kunstgewerbeschule) am Wiener Stubenring, um 1880. (Foto: Michael Frankenstein & Comp, Wien Museum, gemeinfrei)

sonderter Arbeitsplätze für die Schülerinnen oder andere Vorkehrungen die Ruhe des Unterrichts und alle Rücksichten der Schicklichkeit zu sichern.“<sup>10</sup>

Trotz der theoretischen Zulassung von Frauen zu allen Bereichen der Wiener Kunstgewerbeschule waren Studentinnen in der Zeit von 1868 bis 1900 auf Werkstätten beschränkt, die mit den vorherrschenden Vorstellungen von Geschlecht und künstlerischer Hierarchie in Einklang standen. Annetta Pfaff, die erste staatliche Schulinspektorin für Zeichnen am Mädchengymnasien der Republik und Verantwortliche für den Kunstlehrplan der Frauenoberschule, brachte die Situation der Frauen an der Kunstgewerbeschule vor den Myrbach'schen Reformen des Fin-de-Siècle auf den Punkt: Bis zu diesem Jahr [1900] war für Mädchen ein anderer Unterricht vorgesehen als für Jungen. Weibliche Schüler [...] konnten nur in die Fachklasse für Dekorationsmalerei und [...] Porzellanmalerei eintreten, wo sie getrennt von den männlichen Schülern unterrichtet wurden. [...] Die Fachklassen für Architektur, Bildhauerei, Keramik und Holzschnitzerei waren für weibliche Schüler geschlossen.<sup>11</sup>

Unter Direktor Felician Freiherr von Myrbach, der sich gerne im Kreise seiner weiblichen Schülerinnen fotografieren ließ, wurden bereits Frauen als Lehrerinnen berufen, wie Adele von Stark, die ab 1902 Leiterin des Spezialateliers für Emailmalerei wurde und Rosalie Rothansl und Leopoldine Guttmann übernahmen das Spezialatelier für Teppich- und Gobelinrestaurierung (vorher die Fachschule für Kunststickerei). Obwohl also einige Professorinnen und etliche weibliche Studierende das tägliche Bild prägten, war die Haltung vieler Professoren weiterhin latent misogyn. Noch 1915 wollte Hanak ungerne Frauen in seiner Klasse aufnehmen und der Architekt Oswald Haerdtl sprach von Pupperlwirtschaft.<sup>12</sup>

## Frauen und die Baukultur

Die Situation an der Wiener Kunstgewerbeschule war in jedem Fall ambivalent: einerseits bot sie Frauen eine bislang unerreichbare berufliche Ausbildung an, inklusive jenen bis dato Männern vorbehaltenen Berufen, andererseits wurden die Frauen – auch in den Architekturklassen – in traditionell weibliche kunstgewerbliche Nischen wie Textildesign gelenkt. Sowohl Josef Hoffmann als auch Adolf Loos befürworteten die künstlerische Ausbildung und Berufspraxis von Frauen und konnten auf gute und lukrative Aufträge und Kooperationen mit weiblichen Auftraggebern verweisen. Loos thematisierte sogar auf seine bekannte spöttelnd-zynische Art, wie wichtig er eine künstlerische Bildung der

10 Fliedl (1986), S. 105, vgl. Brief R. v. Eitelberger (15. April 1869), S. 18.

11 Pfaff (1930), S. 161, Brandow-Faller (2010), S. 131.

12 Vgl. Fliedl (1986), S. 106.

Frau für die heimische Baukultur ansah. Der Artikel, der am 3. November 1889 in der „Neuen Freien Presse“ publiziert wurde, lautete bezeichnenderweise: „Die Frau und das Haus“.<sup>13</sup> Mit seinem typischen Sarkasmus vergleicht Loos die amerikanische mit der deutschen Hausfrau, wobei die amerikanische Frau bezüglich ihrer Stilsicherheit in Geschmacksfragen deutlich besser abschneidet.

Die Amerikanerin ist aber nicht blind. Durch das Zeichnen hat sie die Formen, durch das Malen die Farben zu erfassen gelernt. [...] Sie weiß, was ihr frommt; sie weiß, was ihr Zimmer braucht. [...] da kommt kein Tapezierer hinein [...] selbst ohne Pflege der bildenden Künste könnte uns die Mithilfe der Frau in der Wohnungseinrichtung nur willkommen sein.<sup>14</sup>

Mit der gleichberechtigten Aufnahme von Frauen in die Wiener Kunstgewerbeschule, insbesondere auch des Zutritts in die Architekturklassen, schien also der Weg geebnet für die erste junge Generation von Architektinnen.

Die beiden großen Bauaufträge Sanatorium Purkersdorf und Palais Stoclet, die ganz im Sinne des Gesamtkunstwerks angegangen wurden und durch die Wiener Werkstätte umgesetzt werden konnten, schienen für die Schüler:innen unter Anleitung durch die etablierten Künstler der Wiener Kunstgewerbeschule das nötige praktische Erfahrungsfeld (Keramik Werkstätte) zu bieten. Die angestrebte enge Kombination der Wiener Kunstgewerbeschule als Ausbildungsstätte mit den praktischen Umsetzungsoptionen der Wiener Werkstätte bot ein großes Potential für die jungen angehenden weiblichen wie auch männlichen Künstler, wie Hoffmann im Rückblick festhielt:

Es war dank dieser Bemühungen an sämtlichen Abteilungen gelungen, für alle Fächer der Kunstbetätigung hier die maßgebende und weit und breit gesuchteste Lehrstelle geschaffen zu haben. Nicht nur die hervorragendsten Architekten, sondern auch die besten Bildhauer, Modeschöpfer, Illustratoren und Schriftkünstler sind heute aus dieser Anstalt hervorgegangen. Auch Kokoschka gehörte damals zu ihren Schülern. Eine Reihe der fähigen Künstler fand in unserer Wiener Werkstätte ein großes Betätigungsfeld. Max Snischek, Maria Likarz, Mathilde Flögl, Susi Singer, Wieselthier, Zimpel, Rix und viele andere konnten ihre Absichten verwirklichen.<sup>15</sup>

### Architekturfachklassen und Wiener Werkstätte

In den Fachklassen für Architektur von Josef Hoffmann und Oskar Strnad finden sich von Anbeginn zahlreiche Frauen. Zwischen den Schuljahren 1898/99 und 1913/14 absolvierten 129 Schüler:innen eine Ausbildung bei Josef Hoffmann, davon waren 22 Schüler:innen weiblich. Allerdings konnten nur 79 Schüler:innen die Ausbildung inklusive aller Hilfsfächer vollständig abschließen. Eine Klassengröße umfasste 11–25 Schüler:innen, davon waren etwa ein bis acht Frauen. Die Hälfte der Schüler:innen hatte zuvor die allgemeine Abteilung durchlaufen, die ein bis vier Jahre dauerte, bevor sie in die Fachklasse für Architektur wechselten, während ein Drittel der Schüler:innen sogleich in die Fachklasse für Architektur eintrat.<sup>16</sup> Obwohl auch einige Möbelstücke von Studentinnen dokumentiert sind, der Zigarrenschrank von Rosa Krenn (1912), die Expertise und Interesse an Architektur und Innenraumgestaltung belegen, beschritt so gut wie keine Studentin der frühen Architekturklassen den Weg in den Architekturberuf.<sup>17</sup> Martha Alber, die viereinhalb Jahre an der Kunstgewerbeschule verbrachte, davon zwei Jahre bei Hoffmann, befasste sich vor allem mit Textilarbeiten und Email, bis sie aufgrund von Heirat im Juli 1913 aus der Schule austrat.<sup>18</sup> Else Birnbacher verbrachte fünfeinhalb Jahre auf der Kunstgewerbeschule, davon zweieinhalb bei Hoffmann. Er erwähnte auch Hausbau bei

13 Loos (1898), S. 5.

14 Loos (1898), S. 5.

15 Hoffmann (2009), S. 17.

16 Vgl. Mayer (1988), S. 215.

17 Zum Beispiel der Schrank mit drei Schubladen von Else Unger 1912, der Zierschrank von Rosa Krenn 1912. Vgl. Friedl (1986), S. 261.

18 Vgl. Mayer (1988), S. 1.



ABBILDUNG 3 Keramikerinnen Vally Wieselthier, Gudrun Baudisch und Kitty Rix im Atelier der Wiener Werkstätte, 1925. (Foto: © Mario Wilberaz)

ihren künstlerischen Praktiken, doch ihr Hauptaugenmerk scheint in der Werkstätte für Textilarbeiten bei Rothansl gewesen zu sein, wo sie krankheitsbedingt 1914 ausschied. Üblicherweise praktizierten etliche Schüler:innen nebenbei oder anschließend in den Wiener Werkstätten, wie Felice Rix. Es waren in etwa 180 Frauen, die hier eine Möglichkeit zur praxisgerechten Produktion fanden und zur Verwertung auf dem freien Markt. (Abb. 3) Josef Hoffmann setzte auf die jugendliche Kreativität und ihre kostengünstige Arbeitsleistung: „Wir wußten, dass es unbedingt nötig war, eigene Werkstätten zu gründen, in denen mit aufgeweckten und willigen Kräften langsam Arbeitsprozesse und -stile geschaffen werden sollten.“<sup>19</sup>

#### Trotz Fachklasse keine Architekturabsolventin?

Obwohl einige Frauen die Architekturklasse besucht hatten, gingen unmittelbar aus der Kunstgewerbeschule zunächst keine Architektinnen hervor, bis Margarete Lihotzky 1919 als erste Frau in Architektur diplomierte. Ihre früheren Studienkolleginnen an der Kunstgewerbeschule versuchten andernorts ihre Architekturqualifikation zu erreichen: Ella Baumfeld wechselte für ihr Architekturstudium an die Technische Hochschule München, Liane Zimmler (geb. Juliane Angela Fischer) ging als außerordentliche Hörerin an die Technische Hochschule Wien und Friederike Dicker ging an das Bauhaus nach Deutschland, Felice Rix arbeitete ab 1926 mit ihrem Mann Isaburo Ueno als Architektin in Japan. Die ungewöhnlichste Schülerin war sicherlich Erika Schuller-Paulas (1875–1961), die im Alter von 35 Jahren als Hospitantin vom 15. Februar 1910–29. März 1910 in der Architekturklasse blieb, dann austrat und am 21. April 1911 zumindest formal erneut eintrat. In der Nationale wurde vermerkt, dass sie seit ihrem 20. Lebensjahr (1895) selbständig baut. Tatsächlich war sie zu diesem Zeitpunkt bereits eine etablierte Architektin, denn dank ihrer abgeschlossenen Maurermeisterprüfung besaß sie die Berechtigung zum Entwurf und Bau von Gebäuden. Bis zum Jahr 1900 leitete Paulas als Selbstständige zwölf Großbauten, zum Teil waren dies öffentliche Bauten, wie das Gebäude der Forstverwaltung in Bistritz. Im selben Jahr legte sie an Universität in Budapest die Baumeisterprüfung ab und war seit 1902 das erste weibliche Mitglied im Ungarischen Ingenieur- und Architektenverein.<sup>20</sup> In Wien wurde sie dafür mit einer Karikatur als Fräulein Architekt bedacht (Abb. 4).

19 Hoffmann (2009), S. 22.

20 Die *Wiener Caricaturen* nehmen die Berichterstattung über die Architektin Paulas am 23. September 1900 zum Anlass für ein Titelblatt mit der Überschrift „Fräulein Architekt“. Darauf führen zwei leicht bekleidete junge Frauen folgenden Dialog: „Die *Erika Paulas* in *Bistritz* ist also jetzt gar zur staatlichen Baumeisterin avanciert und hat

## ※ Fräulein Architekt. ※



— Die *Gräfin Paulas* in *Wipfing* ist also jetzt gar zur staatlichen Baumeisterin avanciert und hat einen ärarischen Bau bekommen.  
 — Doch nichts gegen den Bau, den ich von der *Natur* bekommen habe. Mit so einem bringt man's doch am weitesten.

ABBILDUNG 4 Fräulein Architekt, Titelblatt der Wiener Caricaturen, einer beliebten Wiener Zeitschrift, vom 23. September 1900. (Cover: Urheber:in unbekannt, Wikimedia Commons, gemeinfrei)

Dass die Wiener Kunstgewerbeschule bis 1919 keine Architekturabsolventin hervorbrachte, ist bezeichnend, denn man hatte die Frauen ja auch mit der Aussicht auf ein Architekturstudium angelockt und durch die Kooperation mit der Wiener Werkstätte gab es zeitweilig genügend interessante Bauaufträge für Schüler:innen. Zudem hatte Hoffmann nach den gerichtlichen Auseinandersetzungen im Zuge der Errichtung des Sanatoriums in Purkersdorf mit Direktor Zuckermandl das Architekturatelier der Wiener Werkstätte 1913 direkt in die Kunstgewerbeschule am Stubenring verlegt.<sup>21</sup>

Diese ambivalente Situation war sicherlich auch die Konsequenz aus der schwierigen Situation des Architekturdiskurses um 1900, die sich erst mit Ende des ersten Weltkrieges wieder neu ausrichtete. Die heftigen Stildebatten der Jahrhundertwende und die aufkommende Institutionalisierung der Profession, die durch die Gründung von Berufsverbänden, Kammern und dem Bund deutscher Architekten eine radikale Zugangskontrolle ermöglichte, sorgten nach Jahren heftiger Turbulenzen für eine neue Ordnung. Wilhelm Ritter von Hartel hatte als Minister für Cultus und Unterricht das Universitätsstudium für Frauen in den Fakultäten Medizin, Pharmazie und der philosophischen Fakultät ermöglicht.<sup>22</sup>

einen ärarischen Bau bekommen. Doch nichts gegen den Bau, den ich von der *Natur* bekommen habe. Mit so einem bringt man's doch am weitesten.“ Wiener Caricaturen (1900).

21 Vgl. Hoffmann (2009), S. 30.

22 Vgl. Fliedl (1986), S. 155.

Erst zwischen 1915 und 1921 öffneten sich diesseits und jenseits des Atlantiks zahlreiche Universitäten mit einer Architekturausbildung für Frauen, unter anderem die Cambridge School for Architecture als spezielle Architekturschule für Frauen unter Henry Atherton Frost oder das Bauhaus in Weimar begann Frauen zum Studium zuzulassen, wie auch die Technische Hochschule Wien. Somit hatten die Frauen als Studierende und Lehrende offiziell den Diskurs erobert und wurden zu einem Teil desselben.

Auch die antike Sage über die Sabinerinnen endet mit der Versöhnung, und mit dem Errichten einer neuen Architektur. Auf der ursprünglichen Ansiedlung der Sabiner, einem Hügel, der dem Sabinischen Kriegsgott Quirinus geweiht war, wurde nach der Vereinigung beider Völker das römische Capitolinum errichtet, das Herzstück der römischen Kultur und Macht. Mit dem Beginn der Moderne, die nichts weniger als einen neuen Menschen in einer neuen Gesellschaft erschaffen wollte, schien es notwendig, die Frauen – unsere modernen Sabinerinnen – in den Architektur- und Planungsprozess als Expertinnen einzubeziehen. Doch es wäre sicher nicht gelungen, dieses maskulin dominierte Berufsfeld so erfolgreich zu erobern – und zu bereichern –, ohne die Leistungen der ersten Frauen in der Architektur, den Förderinnen und den Schülerinnen der Wiener Werkstätte und der Kunstgewerbeschule. Mit der Demonstration ihrer kreativen Fähigkeiten und ihrer technischen Expertise haben die Pionierinnen der ersten Stunde den Grundstein für diese Entwicklung gelegt und wie ihre antiken Vorgängerinnen eine neue Ära in der Architekturentwicklung des 20. Jahrhunderts eingeleitet.

## Literatur- und Quellenverzeichnis

- Brandow-Faller, M. M. (2010). *An art of their own: Reinventing Frauenkunst in the female academies and artist leagues of late-Imperial and First Republic Austria, 1900–1930* [Doctoral dissertation, Georgetown University].
- Braun, M. (1930). *Frauenbewegung, Frauenbildung und Frauenarbeit in Österreich*. Selbstverlag des Bundes Österreichischer Frauenvereine.
- Droste, M. (1996). Lilly Reich: Her career as an artist. In M. McQuaid (Hrsg.), *Lilly Reich: Designer and architect*. Museum of Modern Art New York.
- Dumreicher, A. F. v. (1876). *Zur Frage der Erziehung der industriellen Classen in Österreich* [Separatdruck aus dem Jahresbericht des k.u.k. Ministeriums für Cultus und Unterricht, Wien].
- Eitelberger, R. v. (1869, April 15). Brief an das Ministerium für Cultus und Unterricht. *Mitteilungen*, 4(43).
- Fabiankowitz G., & Stockert, T. (2021). *Die Frauen der Wiener Werkstätte*, MAK digistory. <https://www.mak.at/fraunderww/digistory>
- Fliedl, G. (1986). *Kunst und Lehre am Beginn der Moderne. Die Wiener Kunstgewerbeschule 1867–1918*. Residenz Verlag.
- Hoffmann, J. (2009). *Selbstbiographie*. P. Noever & M. Pokorny (Hrsg.). MAK, Hatje-Cantz.
- Loos, A. (1898, November 3). Die Frau und das Haus. *Neue Freie Presse*.
- Mayer, I. (1988). *Die Lehrtätigkeit Josef Hoffmanns und seiner Schüler an der Kunstgewerbeschule Wien von 1898 bis 1914* [Doctoral dissertation, Universität Wien].
- Nochlin, L. (1971). Why have there been no great woman artists? In Hess & Baker (Hrsg.), *Art and sexual politics*.
- Pfaff, A. (1930). Kunstschulen. In M. Braun, *Frauenbewegung, Frauenbildung und Frauenarbeit in Österreich*. Selbstverlag des Bundes Österreichischer Frauenvereine.
- Schildt, G. (1989). *Alvar Aalto: The mature years*. Rizzoli.
- Wiener Caricaturen. (1900, September 23), Nr. 37.