



**LICHT
SCHATTEN
DASEIN**

Frauenbilder im Linzer Mariendom

**HEILIGE UND
PROFANE FRAUEN.
WEIBLICHKEITS-
KONZEPTE UND
FRAUENBILDER.**

**ENTDECKEN SIE
DIE WEIBLICHE
SEITE DES
MARIENDOMS.**



Der Mariendom Linz ist ein herausragendes Beispiel neogotischer Sakralbaukunst des 19. Jahrhunderts und zugleich ein Monument religionspolitischer Entwicklungen. Papst Pius IX. verkündete am 8. Dezember 1854 das Dogma der unbefleckten Empfängnis Mariens. Der Linzer Bischof Franz Joseph Rudigier nahm dies zum Anlass, den Bau eines neuen Doms voranzutreiben. Am 1. Mai 1862 erfolgte die Grundsteinlegung nach den Plänen des Kölner Dombaumeisters Vinzenz Statz, die Weihe fand am 29. April 1924 statt.

Das Bildprogramm des Doms reagierte auf gesellschaftliche Entwicklungen in der Moderne, als durch Industrialisierung und Säkularisierung tradierte Arbeits- und Lebensmodelle verworfen und geschlechtsspezifische Rollen und Familienvorstellungen hinterfragt wurden. Die christliche Soziallehre drohte an normativer Kraft zu verlieren. Die Bilder im Dom bemühen sich, dem entgegen zu wirken. Sie zeigen Heilige und ‚profane‘ fromme Frauen, die in ihrem Leben und Wirken vorbildlich für Frauen und Mütter, für Familie und engagierte Christinnen stehen sollen.

Die Broschüre **LICHT SCHATTEN DASEIN** lenkt den Blick auf Darstellungen von Frauen, die, in deutlicher Minderzahl gegenüber Männerdarstellungen, zunächst zu suchen sind. Hier werden sechs Beispiele vorgestellt, in denen der religiöse Hintergrund der Frauen aufgezeigt, die sozialgeschichtliche Position beschrieben und die künstlerischen Umsetzungen thematisiert werden.

Machen Sie sich auf den Weg, weitere Frauenbilder im Mariendom Linz zu entdecken und ihre Position im Bild – und im übertragenen Sinn ihre Bedeutung in Gesellschaft, Religion, Kunst und Kirche – zu entschlüsseln.

Anna Minta
Martina Resch



Anna Minta

DER DOMBAU UND DIE FRAUEN

Der Bau des Mariendoms ist ein christliches Bekenntnis und zeigt im Bildprogramm zugleich die Absicht der Kirche, Einfluss auf die sich verändernde Gesellschaft zu nehmen. Diözesane Zeitschriften der Zeit verdeutlichen dies. So vermitteln die seit der Grundsteinlegung 1862 erscheinenden *Christlichen Kunstblätter* die Gotik als Höhepunkt christ-

licher Kunst und folgen der romantischen Vorstellung einer harmonischen, im Glauben ruhenden mittelalterlichen Gesellschaft. *Ave Maria* (1894-1935) dient laut dem Untertitel der *Marienverehrung, Belehrung und Unterhaltung*, das *Elisabethblatt* (1906-38) wendet sich an christliche Hausfrauen, Mütter und Erzieherinnen. Dabei beschreiben die Hefte die Rolle der Frau in Gesellschaft und Familie nach vorbildlichen christlichen Werten.

Die Dombaugeschichte ist eine Geschichte von Männern – Architekt, Künstler, Bischöfe, Domherren etc. Auch wenn der Dom mit Maria einer Frau gewidmet ist, so spielen Frauen im Bildprogramm eine marginale Rolle. Die Auswahl der Szenen und das oft untergeordnete Verhältnis von Frauen zu anderen Akteuren stehen programmatisch für geschlechtsspezifische Zuweisungen von weiblichen Eigenschaften und Aufgaben. Biblische Erzählungen und Heilige werden als Vorbild für ein christliches Leben und als Handlungsanleitung für ein frommes Wirken präsentiert.

Hatte Bischof Hittmair 1910 den Wunsch formuliert, in den Bildfenstern Oberösterreichs „Land und Leute, wie sie sind“ zu zeigen, so werden stattdessen häufig Idealvorstellungen inszeniert. Weibliche Tätigkeiten und Frömmigkeit werden in den Bildern anerkannt, zugleich verfestigen sie die hierarchische Ordnung zwischen Mann und Frau und drängen Frauen in tradierte Rollenbilder der Mutter und caritativen Fürsorgerin.

Vollendung mit Haut und Haaren

Das Scheitelfenster ist der theologische Höhepunkt des Mariendoms. Es erhebt den Anspruch, die Aufnahme Mariens in den Himmel mit ihrer theologischen Bedeutung als Mutter Gottes, als Frau ohne Erbsünde (Immaculata) und als altersunabhängige, immerwährende Jungfrau (vor-während-nach der Geburt) in einem Bild zu vereinen.

In der unteren Bildebene sind die im Diesseits um Maria trauernden Apostel dargestellt. Oben in der Fensterrose erwartet die Heiligste Dreifaltigkeit Maria zur himmlischen Krönung. Mit **goldgelocktem knielangem Haar**, dem Zeichen der Jungfräulichkeit, ist sie mittig in den strahlend blauen Raum des Sternenhimmels gestellt, getrennt von der irdischen Welt durch ein abstraktes Wolkenband. Vom Wunder ihrer Auferstehung kündeten die sie umhüllende Mandorla und die Zwölf-Sternen-Gloriole um ihren Kopf, ein ikonografisches Zitat des apokalyptischen Weibes aus der Vision des Johannes. In dieser Lesart kann Marias **entblößter Fuß** als Stärke verstanden werden, das Böse in der Welt zu zertreten.

Die Positionierung der **betenden Hände** in die Mitte des Fensters ist zufällige Folge einer Korrekturmaßnahme. Die Bildwirkung einer schwebenden Gottesmutter sollte auf Wunsch der Auftraggeber verstärkt werden. Die als zu statuarisch empfundene Figur wurde aus der Gruppe der vier Engel gelöst und ein Feld höher gerückt, mit dem bedauerlichen Effekt, dass die Blicke der vier Engel statt auf Marias Gesicht, nun auf ihr Knie gerichtet sind.

Die wiederholte Forderung, Maria habe bei ihrer leiblichen Aufnahme in den Himmel älter auszusehen, gründet in der Glaubens-

wahrheit, dass Gott den Menschen ganz rettet, mit allen Erfahrungen, die in seinen Leib eingeschrieben sind. Jungfräulichkeit bedeutet eben nicht Jugendlichkeit, dennoch dominieren traditionell jugendhafte Darstellungen der Madonna. Dem Anspruch, die Spuren eines gelebten Lebens und zugleich die Unbeflecktheit und Jungfräulichkeit Mariens in einem Bild einzufangen, konnte der Künstler nicht zur Gänze gerecht werden.

– Katharina Bigus



Ausschnitt aus: Aufnahme Mariens in den Himmel, Chorschlussfenster 1885, Tiroler Glasmalerei © The Best Kunstverlag / Josef Leithner

Idealisierung von Familie und Handwerk

Der Bildzyklus im Hochchor beschreibt biblische Begebenheiten im Leben Jesu mit seiner Mutter Maria. Als Vorbild für die Familie um 1900, die im Kontext der **Industrialisierung** starken Veränderungen ausgesetzt war, stellen die Glasfenster das Ideal der Heiligen Familie dar: Eine Szene imaginiert die familiäre Idylle im Haus Nazareth, eine andere zeigt den Zusammenhalt der Familie auf der Flucht nach Ägypten.

Die konstruierte **Alltagsszene** zeigt die Familie in der Werkstatt des Zimmermanns Josef, in der Jesus seinem Vater beim Sägen hilft. In der Mitte steht Maria, gedankenvoll auf ihren Sohn schauend. Das Bild des Wasserkruges, nach christlicher Ikonografie ein Zeichen der Reinheit und Jungfräulichkeit, verbindet sich hier mit alltäglicher Fürsorge. Die hierarchische Ordnung zwischen Eltern und Kindern wird durch das Spruchband „Er war seinen Eltern unterthan“ verstärkt (Lk 2,51).

Auch das Alte Testament wird für die Idealisierung der Familie und der geschlechter-spezifischen Rollenverteilung herangezogen. In einer eher ungewöhnlichen Darstellung sind die Stammeltern Adam und Eva mit ihren Söhnen Kain und Abel im Alltagsleben zu sehen: Adam als Landarbeiter und Eva als Mutter am Spinnrad, dem Symbol für Hausarbeit und Fleiß. Diesem Ideal des familiären Alltags wird mit der Flucht Jakobs vor seinem Bruder Esau ebenfalls eine Fluchtsituation gegenübergestellt.

Diese Bilder zum Alten und Neuen Testament stehen programmatisch für die Hochachtung der Familie und christlicher **Werte wie Liebe und Fürsorge** sowie für die Wertschätzung der handwerklichen Arbeit.

1894 wurde in Linz der „Verein der Heiligen Familie“ gegründet „mit dem Zweck der besonderen Verehrung und Nachahmung der Heiligen Familie, die allen, besonders aber dem Handwerkerstande als Beispiel voranleuchtet.“ Dieses bürgerliche, von der Kirche propagierte Familienideal sowie das Frauenbild als Hausfrau und Mutter entsprachen jedoch nur zum Teil der Realität, denn ein großer Teil der Frauen war im Zuge der Industrialisierung als Lohnarbeiterinnen in Fabriken erwerbstätig. Das Bildprogramm der Fenster ist somit als Wunschbild zu verstehen, als Gegenposition zur realen Familien- und Arbeitswelt um 1900.

– Gabriele Kiesenhofer



Ausschnitt aus: Heilige Familie, Hochchorfenster 1885, Tiroler Glasmalerei © The Best Kunstverlag/Josef Leithner

Heilige und ihre Schutzfunktion

Im ikonografischen Programm des Linzer Mariendoms übernehmen Frauen wichtige Vorbild- und Schutzfunktionen. Heilige finden sich unsichtbar in Reliquien und sichtbar in zahlreichen Bildprogrammen.

Einer alten Bautradition folgend, wurden 1901 zahlreiche Devotionalien und Reliquien in einer Kugel an der Turmspitze des Mariendoms deponiert. Sie werden als **unsichtbare Schutzpatroninnen** verehrt. In Erinnerung an die Brandkatastrophen von 1800 in Linz, 1809 in Ebelsberg, wiederkehrende Choleraepidemien sowie die Hochwasser von 1830 und 1899 sollten wohl die in der Zeitkapsel verborgenen Heiligen Monika, Klara von Assisi und Therese von Lisieux Gotteshaus und Gläubigen Schutz vor weiteren Bränden, Seuchen und Hochwasser bieten.

Als eine **sichtbare Schutzpatronin** zeigt sich am Ende des Kapellenkranzes an einer Mittelsäule die vom Kölner Bildhauer Ferdinand Custodis als Anna Selbdritt geschaffene Drei-Generationen-Statue der Heiligen Mutter Anna mit ihrer Tochter Maria und dem Jesuskind auf dem Arm. In der Darstellung verschmelzen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft und betonen die Bedeutung der Familie und der Generationenabfolge. Anna verkörpert als Ahnfrau das klassische Muttervorbild, ein Sinnbild für Entwicklung und Kontinuität. Sie steht einerseits für die Gabe menschlicher Beziehungsfähigkeit und andererseits für die weibliche Rolle der Lebensweitergabe im Heilsgeschehen. Anna Selbdritt stellt ein Modell dar, das ganz aus dem Glauben Leben gewinnt und als Identifikationsangebot im Raum steht. Die Heilige Anna erscheint als Respekts-person und weibliches genealogisches



Detailansicht: Anna Selbdritt © Mariendom Linz

Familienoberhaupt. Ihre Stellung und das Halten der zwei Kinder – Kind und Enkelkind – soll Stabilität und Sicherheit suggerieren. Sie eröffnet Gläubigen um 1900 die Möglichkeit, sich vertrauensvoll mit ihren Bitten an sie zu wenden, um schwierige Situationen im täglichen Leben zu bewältigen.

– Werner Neubauer



Martina Resch

UM MARIENS WILLEN

Das namensgebende Dogma der *Unbefleckten Empfängnis Mariens* (1854) ist neben *Gottesgebärerin* (431), *Immerwährende Jungfrau* (649) und *Aufnahme Mariens in den Himmel* (1950) einer der vier mariologisch verbindlichen Glaubensgrundsätze, die Eingang gefunden haben in das ikonografische und theologische Bildprogramm des Mariendomes. Die frühen Mariendogmen wollten in erster Linie den Glauben schützen, dass Jesus mit Fleisch und Blut Mensch war so wie er Gott war. Die späteren Dogmen verfolgten das Interesse, Maria und ihre Geschichte stärker zu konturieren. Maria war und ist eine schillernde Figur und bleibt

Austragungsort für viele Fragen: Insbesondere nach dem Wesen Jesu, nach Konzepten von Kirche und Familie, nach konfessioneller Identität, nach Freiheit und Gnade sowie nach ganzheitlicher Wiederherstellung menschlicher Geschichte im Tod.

Durch rege katholische Poesetätigkeit und erstarkte Frömmigkeitstraditionen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts wurde Maria zur Frau und Mutter stilisiert, die für viele Frauen als unerreichbares Ideal empfunden werden musste. Fragen nach idealisierten Frauenbildern, nach Demut und Fürsorge, nach Mütterlichkeit und unhinterfragter Aufopferungsbereitschaft in Kirche und Gesellschaft sind auch im 21. Jahrhundert keine ruhig zu stellenden Debatten.

Maria wurde, und wird auch heute noch, ein gewisser Platz zugewiesen – und dabei liegt es in ihrer Kraft, nicht ‚Platzanweiserin‘ für Frauen zu sein, sondern Rollenzuweisungen zu hinterfragen. Wenn Maria ein vielschichtiges und offenes Hoffnungssymbol ist und bleiben soll, bedeutet dies: Statt für weibliche Rollenbilder vereinnahmt zu werden und Stereotype von Frauen- und Mütterbildern zu verfestigen, sollte sie Vorbild im Glauben für Frauen und Männer sein.

In Maria wird sichtbar, was allen Geschlechtern aus dem Glauben eröffnet ist: Sich wie Maria mutig und vertrauend auf ein Leben einzulassen, das ein unvertretbares, freies „Ja“ zu dieser offenen Geschichte mit Gott erfordert.

Ines Weber

FROMME FRAUEN – APOSTELINNEN CHRISTI



„Schützerinnen des Friedens, Herrinnen der Ordnung, Horte der Liebe, die Seelen der Familien, das Glück des Heimes und die Kleinodien der Heimat, Born des Volkes, Weckerinnen der Ritterlichkeit, mächtigster Protest gegen rohe Gewalt und tyrannischer Knechtung, Engel der Karitas und der Erbar-mung, Feuerherde der Religion, Führerinnen zu Gott“.

Katholisch-weibliche Frömmigkeit war zu Beginn des 20. Jahrhunderts umfassend und ganzheitlich wie das katholische *Elisabeth-blatt* von 1919 zeigt. Sie war Familien- und Gesellschaftsarbeit, war religiöses und kulturelles Engagement.

Gebet-, Andachts- und Hausbücher führten dies katholischen Frauen ebenso vor Augen wie diese selbst in Zeitschriften, Briefen und Pamphleten engagiert ihre Geschlechtsge-nossinnen zum Nachtun aufriefen.

Ihr ‚Beruf‘ war es, ein zutiefst gottesfürch-tiges Leben zu führen und dabei ihre innere Haltung in tätiger Nächstenliebe nach außen zu tragen. Als Gattin, Mutter und Haus-frau, als „Apostel“ und damit als Gesandte Christi sollten sie Mann und Kinder, aber auch die gesamte Gesellschaft zum Glau-ben führen sowie zum guten christlichen Leben anleiten. Dementsprechend vielfältig waren die Tätigkeitsfelder und sie deckten mit fortschreitenden Jahren alle Bereiche des gesellschaftlichen und religiösen Le-bens ab: religiöse Erziehung und caritatives Engagement, zum Beispiel für Arme, Kranke, Witwen, Waisen, Ausgestoßene, Benachtei-ligte, genauso Verbandsarbeit, Frauen- und Mädchenbildung, schriftstellerische Tätig-keit oder Pressearbeit und – ab 1918 – auch politisches Engagement.

Die klugen und die törichten Jungfrauen

Das Gleichnis von den klugen und den törichten Jungfrauen (Mt 25,1-13) erzählt von zehn Jungfrauen, die auf den Messias warten. Während die klugen ihre Öllampen bei seiner Ankunft entzünden können und mit ihm gehen dürfen, werden die törichten, die das Öl vergessen haben, mit den Worten „Ich kenne euch nicht“ ausgeschlossen. Diese **biblische Erzählung entfaltet gesellschaftliche Wirkung**. Das von „Jungfrauen der Diözese“ gewidmete Mosaikblendfenster macht sozialhistorische und moralische Vorstellungen und Konflikte des ausgehenden 19. Jahrhunderts deutlich. Im Bild werden christliches Gleichnis, das auf das Weltgericht und die endzeitliche Vereinigung aller Gläubigen mit Jesus Christus abzielt, und diesseitige Widmung von Jungfrauen, gemeint als reale, junge, unverheiratete Frauen im sozialgeschichtlichen Kontext überlagert und zu einem Hybrid verschmolzen. In feministischer Leseweise kann die Darstellung als eindringliche Mahnung an (junge) Frauen gelesen werden, dass ein Verstoß gegen Regelkonformität und gesellschaftliche Normen mit Ausschluss geahndet wird. Ins Bild gesetzt wird dieser mittels einer schweren verschlossenen Türe.

Das 1911 eingesetzte Mosaik verweist aus kunstwissenschaftlicher Perspektive auf frühere **Stildiskussionen um byzantinische und gotische Traditionen im Kirchenbau**. Im westlichen Teil des Kapellenkranzes in der Kapelle Königin der Jungfrauen situiert, ist es das jüngste einer Reihe von Mosaiken, die erst nach einiger Zeit kontemplativen Verweilens in der Kirche auffallen. Hier zeigt sich eine stilistische Unschärfe in der Ausstattung des als Gesamtkunstwerk

konzipierten neugotischen Doms, werden Mosaik doch eher der byzantinischen Kunst zugeordnet. Das Bildwerk ist jedenfalls ein eindrucksvolles Beispiel für die im späten 19. Jahrhundert wieder zur Blüte kommende Mosaikkunst.

– Doris Kanzler



Ausschnitt aus: Die klugen und die törichten Jungfrauen, Mosaikblendfenster im Kapellenkranz 1910/1911, Tiroler Glasmalerei © Henning Hoppe

Der Bischof und die fromme Frau

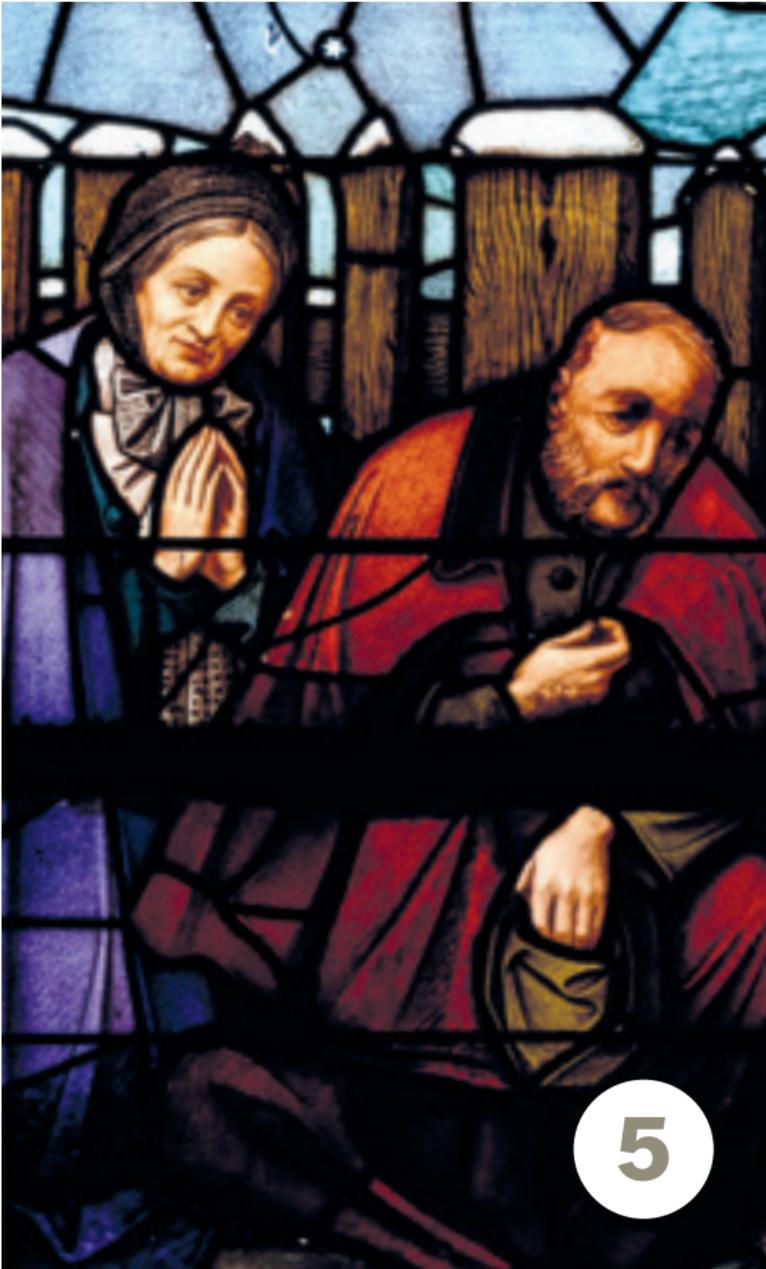
Dem von der frommen Bevölkerung hoch verehrten Bischof Franz Joseph Rudigier wurden im November 1884 die Sterbesakramente gereicht. Für viele Menschen war der Dombau eine Herzensangelegenheit – würde mit dem Tod des Initiators der Enthusiasmus zum Weiterbau des Domes ins Stocken geraten?

Der Versehgang markiert den Schwellenmoment des Überganges vom Leben zum Tod. Im sogenannten Versehgang-Fenster verbindet sich die Hoffnung auf das ewige Leben mit der Mahnung zur Fortsetzung des Dombaus, der Erfüllung einer großen Idee. Eine junge Frau, **Maria Reisetbauer**, geb. am 24.11.1860 auf dem Lindmayrgut in Hörsching, beobachtete den Versehgang. Tief beeindruckt gab sie 1885 ein Ölbild beim Maler Friedrich Wutschl in Auftrag. Es zeigt den eingerüsteten Dom, eine Gruppe von Priestern und drei Personen, darunter der Dombaumeister Otto Schirmer und die Auftraggeberin des Bildes. Dieses Bild diente 1910 der Innsbrucker Glasmalerei als Vorlage für das Versehgangfenster, das Bischof Hittmair explizit gefordert hatte. Er setzte sich für eine Frau im Bild ein, da in den Langhausfenstern Menschen aus dem Volk abgebildet werden sollten, die den Dombau miterlebt und sich dabei Verdienste erworben hatten.

„Marie“ Reisetbauer, wie sie genannt wurde, entsprach dem **Bild einer aufopfernden, leidenschaftlich frommen Frau**, die mit vollem Einsatz und Treue der katholischen Kirche diente. Sie kam aus dem Bauernstand und arbeitete im Priesterseminar Linz als Wirtschaftlerin. In der Dienstbotenhierarchie des 19. Jahrhunderts war dies eine angesehene,

gut bezahlte Stelle, eine Wirtschaftlerin verdiente mit 80 Gulden im Jahr das Doppelte einer Küchenmagd. Maria Reisetbauer war für ihre Zeit nicht exemplarisch, denn in dieser Zeit waren nur wenige Frauen in gehobenen Berufen tätig. Die meisten Frauen arbeiteten in Fabriken, in Haushalten oder dienten als Mägde unter schlechten sozialen Bedingungen.

– Heidemarie Böhm



5

Ausschnitt aus: *Versehgang zu Bischof Rudigier*, Langhausfenster 1910-24, Tiroler Glasmalerei © Österreichische Akademie der Wissenschaften/Corpus Vitrearum, Foto: Daniel Podosek

Anna Minta

SOZIALE MÜTTERLICHKEIT – FRAUENLEBEN UM 1900

Linz wuchs im 19. Jahrhundert durch Zuzug und Eingemeindungen von etwa 21.000 EinwohnerInnen (1822) auf circa 93.000 (1920) an, die Hälfte davon waren Frauen. Mit einem agrarisch dominierten Umland setzten in Linz die Industrialisierung und folglich auch soziale Umschichtungen nur zögerlich ein. Frauen gingen verschiedenen (meist niederen) Erwerbstätigkeiten nach und nutzten in der Stadt geschlechtsspezifische Handlungsräume. Diese waren zunächst auf soziale, religiöse und kulturelle Bereiche beschränkt. Erst mit dem Recht auf Vereinsgründungen 1848 und dem Wahlrecht 1918 wurden Frauen offiziell politisch aktiv.

Das 1812 in Kraft getretene Eherecht im Allgemeinen Bürgerlichen Gesetzbuch bestimmte den Mann zum „Haupt der Familie“ und machte die Frau und Mutter für die häusliche Ordnung verantwortlich. Dieses patriarchale Familienmodell prägte zugleich die gesellschaftliche Geschlechterordnung. Trotz Emanzipationsbestrebungen waren Frauen lange aus vielen Bereichen der sich formierenden bürgerlichen Öffentlichkeit und bis kurz vor 1900 von höherer Bildung ausgeschlossen.

Katholisches Frauenengagement konzentrierte sich auf Sozialeinrichtungen, um beispielsweise alleinstehende Frauen vor dem sozialen Abstieg zu bewahren. Aus der Kombination Wohltätigkeit und christlichem Bekenntnis folgte in Linz 1849 die Gründung des Katholischen Frauenvereins. Hier konnten verheiratete Linzerinnen mit „Einverständnis ihres Gatten“ und ledige Frauen „von gutem Ruf“ zusammenkommen, um sich in „praktischer Nächstenliebe“ für Kranke, Arme und Kinder zu engagieren. Aus dem katholischen Milieu heraus entstanden exemplarisch die Marianische Frauenkongregation (1864) und die Marien-Anstalt für weibliche Dienstboten (1857), die missionarische und/oder karitative Aufgaben übernahmen. Dabei stellte auch der 1875/1895 gegründete Katholische Arbeiterinnenverein, im Gegensatz zur säkularen Arbeiterinnenbewegung, die mutmaßlich gottgewollte sozialgeschlechtliche Ordnung nicht in Frage.

Profane Frauen im Dienste des politischen Katholizismus

Da gemäß Bischof Hittmair die ab 1910 entstandenen Fenster des Lang- und Querhauses „Land und Leute“ zeigen sollten, „wie sie sind“, finden sich in ihnen neben der Kirchenpatronin und weiblichen Heiligen auch zahlreiche Frauengestalten außerhalb des biblischen Kontextes. Bei diesen „Frauen aus dem Volk“ lassen sich zwei Gruppen ausmachen:

Einerseits handelt es sich um **Angehörige der oberen sozialen Schichten**, die photo-realistisch portraitiert und zumeist namentlich bekannt sind. Im Fenster zum Jerusalem-Pilgerzug, an dem 1904 erstmals auch Frauen teilnehmen durften, ist die Gattin des k.k. Bezirkshauptmanns Norberta Baronin Spiegelfeld zu sehen, im Attersee-Fenster ist Dora Gräfin Kottulinsky als Stifterin abgebildet. Obwohl in der patriarchalen Gesellschaft selbst Frauen des Geld- und Bildungsbürgertums eine untergeordnete Rolle zukam, sollten sie auf Grund ihres Engagements in wohltätigen religiösen Frauenvereinen und ob ihrer Spendenfreudigkeit gewürdigt werden.

Andererseits finden sich in den Fenstern Frauen, die als **anonyme Assistenzfiguren** an liturgischen Handlungen teilnehmen. Das Vorderstoder-Spital/Pyhrn- oder das Kaltenberg-Allerheiligen-Fenster zeigen sie – exemplarisch – andächtig und fast immer umgeben von ihren Kindern. In dieser glorifiziert heilen, christlich-bürgerlichen Familie spiegelt sich ein Rollenbild wider, wie es von der katholischen Presse der Zeit präferiert wurde. Diesem Ideal widerspricht die Tatsache, dass um 1900 etwa 50 Prozent der Frauen im Erwerbsleben standen. Die



6a

Ausschnitt aus:
Jerusalem-Pilgerzug II:
Landung in Haifa, Lang-
hausfenster 1910-24
Tiroler Glasmalerei

© The Best Kunstverlag/ Josef Leithner



6b

Ausschnitt aus:
Vorderstoder –
Spital am Pyhrn, Quer-
hausfenster 1910-24
Tiroler Glasmalerei

© www.kunstverlag-peda.de

Bilder verfolgen somit einen propagandistischen Zweck im Kampf gegen die stärker werdenden antiklerikalen Strömungen des Liberalismus, des Deutschnationalismus und der Sozialdemokratie zu Gunsten des politischen Katholizismus, in dem Frauen in ihrer Rolle als Hausfrau und Mutter eine caritativdienende Funktion zukommt.

– Wolfgang Sagmüller



Christina Wais-Wolf

FRAUEN- DARSTELLUNGEN IN DEN FENSTERN DES DOMS

Das Stiften von figuralen Glasfenstern in Sakralräumen hat eine lange, ins Mittelalter reichende Tradition. Christliche Glaubensinhalte wurden dabei größtenteils durch Darstellungen biblischer Begebenheiten wie Szenen aus dem Alten und Neuen Testament vermittelt. Die in den Fenstern wiedergegebenen Bildmotive und Figurentypen folgten in der Regel einem ikonografisch festgelegten Kanon.

Auf diese Weise wurden seit dem Mittelalter Darstellungen der Muttergottes oder bestimmter weiblicher Heiliger über Jahrhunderte hinweg in den Glasgemälden der Kirchen bildhaft weitervermittelt. Die Bildfenster des Historismus kopierten mit Vorliebe diese älteren Vorbilder, so wie es auch im Fall der Fenster der Votivkapelle (1860er Jahre) und des Hochchors (1880er Jahre) im Linzer Mariendom geschehen ist.

Weltliche Frauen hingegen wurden der Tradition nach in ihrer Funktion als Stifterinnen dargestellt, weshalb ihnen – im Gegensatz zu den Heiligen darüber – nur die unterste Fensterzeile zustand. Darüber hinaus mussten verheiratete Frauen hier als Pendant zu ihren Ehemännern ihren Platz auf der rechten Bildseite einnehmen, der im Mittelalter als ‚sozial untergeordnet‘ verstanden wurde. Vor diesem Hintergrund wird der innovative Aspekt der Fenster im Lang- und Querhaus des Linzer Doms (1910er Jahre) evident. Es ist bemerkenswert, auf welcher monumentalen Art und Weise hier die Menschen ihrer Zeit, darunter eben auch Frauen, ins Bild gesetzt sind. Auch wenn es sich hier nicht um Heilige im theologischen Sinn handelt, so kopieren sie in ihrer Körperhaltung und Gestik doch traditionell-religiöse Bildwerke von Darstellungen Mariens, der Heiligen Familie oder der Heiligen Mutter Anna. Die Verbreitung dieser Kunstwerke über Druckschriften und Votivbilder war im 19. und frühen 20. Jahrhundert insbesondere auch über Vermittlung des Linzer Dombau-Vereins erfolgt.

Die Broschüre ist das Ergebnis eines interdisziplinären Projektseminars an der Katholischen Privat-Universität Linz unter der Leitung von Univ.-Prof.ⁱⁿ Dr.ⁱⁿ Anna Minta (Architekturgeschichte, FB Kunstwissenschaft) und Mag.^a Martina Resch (Theologie).

Die Studierenden Katharina Bigus, Heidemarie Böhm, Doris Kanzler, Gabriele Kiesenhofer, Werner Neubauer und Wolfgang Sagmüller haben, in intensiver Zusammenarbeit mit dem Diözesanarchiv Linz, Mag. Klaus Birngruber M.A. und Magdalena Egger M.A. M.A., das Bildprogramm des Mariendoms in seinen Frauendarstellungen und Weiblichkeitsvorstellungen erforscht.

Die Ergebnisse wurden mit Bischofsvikar Dr. Johann Hintermaier und Dompfarrer Dr. Maximilian Strasser sowie dem Dogmatiker Ass.-Prof. Dr. Andreas Telser, der Kirchenhistorikerin Univ.-Prof.ⁱⁿ Dr.ⁱⁿ Ines Weber und der Kunsthistorikerin Dr.ⁱⁿ Christina Wais-Wolf diskutiert. Die vorliegende Broschüre präsentiert ein faszinierendes Spektrum an Frauenbildern um 1900.

Die Bischof-Rudigier-Stiftung, namentlich Dommeister Mag. Clemens Pichler, hat das Projekt mit großem Interesse unterstützt und die Drucklegung der Broschüre finanziert.

Gestaltung: Andrea Ettinger

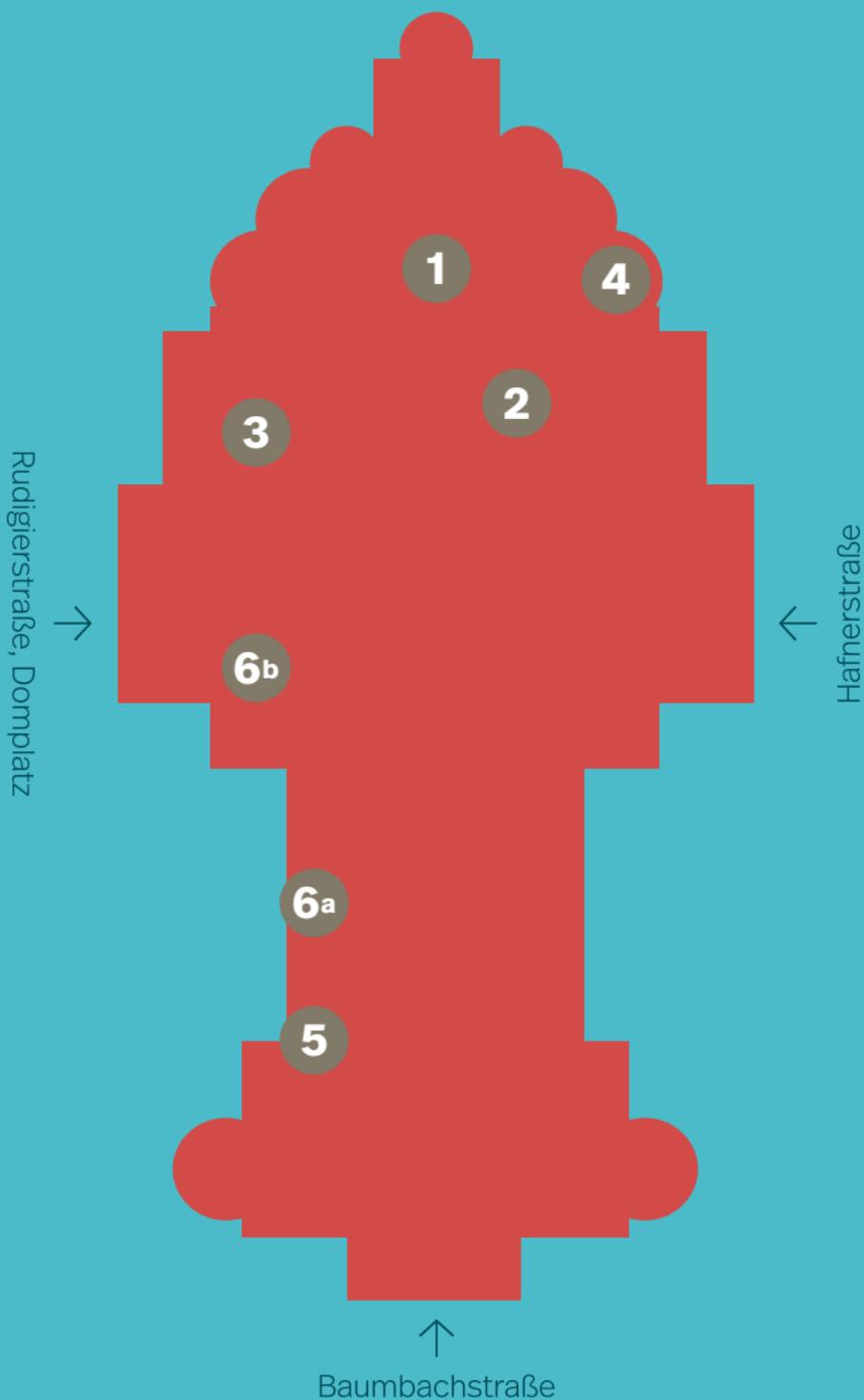
Sämtliche Bildnachweise finden sich auf den Beitragsseiten.

Rollenzuschreibungen und herrschende Klischees etablieren häufig Machtverhältnisse, engen individuelle Freiheiten ein und sind oft diskriminierend.

Rollenbilder und stereotype Geschlechtszuschreibungen, wie sie in dieser Broschüre für Frauen aufgezeigt werden, funktionieren im gesellschaftlichen Miteinander immer nur mit einem Gegenüber: nicht nur Frauen / Müttern, sondern auch Männern / Vätern werden spezifische Eigenschaften und soziale Verantwortungen zugeschrieben.

Nach einem Dom-Rundgang zu den Frauen-Bildern lohnt es sich daher auch, kritisch nach Männer-Bildern zu schauen: Welche Stereotype werden hier abgebildet, welche gesellschaftlichen Konventionen werden von Männern / von Vätern erwartet?





- 1** Aufnahme Mariens in den Himmel
- 2** Heilige Familie
- 3** Heilige Anna Selbdritt
- 4** Die klugen und die törichten Jungfrauen
- 5** Versehgang zu Bischof Rudigier
- 6a** Jerusalem-Pilgerzug II
- 6b** Vorderstoder – Spital am Pyhrn