

Kunstgeschichte

Mitteilungen des Verbandes österreichischer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker

aktuell

Kunst und Architektur sind zu allen Zeiten relevant

Ab dem Sommersemester 2016 übernimmt Anna Minta die Professur des neuen Instituts für Architektur an der KU Linz. Jasmin Leonhartsberger stellt ihr im Rahmen des neuen Jahres-schwerpunktes von *Kunstgeschichte aktuell* Fragen zu ihrer Person, ihrem Schwerpunkt und der Zukunft an der KU Linz.

Kunstgeschichte aktuell: Sie sind Professorin für Kunstgeschichte mit einem Schwerpunkt auf Architektur. Was interessiert Sie besonders an Kunst/Architektur und sind dies auch Ihre Forschungsschwerpunkte?

Anna Minta: Architektur und Städtebau sind im Alltag immer präsent. Sie gestalten private, öffentliche und offene Räume, in denen wir uns täglich bewegen und handeln. Wir, als Nutzer_innen, Architekt_innen, Auftraggeber_innen, Beteiligte etc., gestalten diese Räume, und zugleich wirkt insbesondere der

öffentliche Raum in seiner Gestaltung auf unser Handeln. Es macht einen großen Unterschied, ob ich mich in kleinteiligen, historisch gewachsenen und damit variantenreichen Strukturen bewege oder ob ich in einem monumental inszenierten mit stringentem ideologischen Bildprogramm ausgestatteten Repräsentationszentren als Individuum marginalisiert werde – um nur einen extremen Gegensatz zu benennen.

Ich vertrete in der Kunstgeschichte einen architektursoziologischen Ansatz: Mich interessieren Architektur und Städtebau nicht nur in Konzeption, Entwurf, Ausführung, (kunst)historisch-analytischer Herleitung und zeitgenössischer Kontextualisierung, sondern vor allem immer auch in ihren Auswirkungen auf das soziale Handeln und die komplexen Prozesse der Identitätsstiftung sowie auf das in ihnen manifeste politische Herrschafts- und soziale Ordnungsverständnis.

Was ist Ihr Werdegang, der Sie nun an die KU Linz geführt hat?

Ich habe an der FU Berlin Kunstgeschichte studiert. Die Promotion erfolgte im Rahmen einer Assistenz an der Universität Kiel mit einer Arbeit über Architektur, Städtebau und Denkmalpolitik in Israel nach 1948. Nach knapp drei Jahren Assistenz an der TU Dresden wurde ich Postdoc an der Universität Bern, wo ich mich mit einer Arbeit zur politischen und religiösen Architektur in Washington/DC im Kontext von patriotischen Stildiskursen habilitierte. Als SNF-Förderungsprofessorin an der Universität Zürich leite ich das Projekt „Heilige Räume in der Moderne. Transformationen und architektonische Manifestationen“.

Sie haben während Ihres Studiums der Kunstgeschichte auch Stadt- und Regionalplanung in Berlin studiert. Inwiefern begleitet Sie dieses Thema in Ihrer kunsthistorischen Forschung?

Das große Interesse an der Stadt- und Regionalplanung entstand aus den damaligen Diskussionen in Berlin: Mit der Wiedervereinigung Deutschlands stand vor allem auch der neue Regierungssitz Berlin vor gewaltigen Umstrukturierungs- und Baumaßnahmen, die bei aller Aufbau-Euphorie auch den Schutz der historischen Stadt mitdenken mussten. Da mich im Fach Kunstgeschichte grundsätzlich Fragen nach der gesellschaftlichen Relevanz von Architektur faszinieren, war es nur konsequent, Architektur und Städtebau über die historische Perspektive hinausgehend in aktuellen Städtebaupraktiken und denkmalpflegerischen Positionen zu erforschen. Die Beziehung zwischen Architektur, Raum und Gesellschaft sind ein kontinuierliches Thema meiner Forschungsarbeiten geblieben.

Ihre Karriere und ihre Forschungsschwerpunkte bringen Sie überall auf der Welt herum, besonders aber in die USA und nach Israel. Wenn sie die Kultur und Architektur Amerikas kurz mit der mitteleuropäischen vergleichen: Welche Überschneidungen, welche Unterschiede sind Ihnen besonders aufgefallen?

Sowohl in meinen Israel-, als auch meinen USA-Forschungen konzentrierte ich mich auf Transferprozesse: Die in Europa entwickelten Stilkonzepte von der Antike bis in die Moderne wurden durch Migrationen (Emigration, Exil etc.), Publikationen, Vortragsreisen etc. in andere geografische und kulturelle Kontexte vermittelt. Während anfänglich häufig noch „Kopierversuche“ zu beobachten sind, setzt sich eine zunehmende



Professorin Anna Minta
Foto: privat

de Autonomie in dem Bauschaffen der jeweiligen Länder durch. Mit zunehmendem Selbstbewusstsein, zum Teil größeren Freiheiten von etablierten akademischen Traditionen und vor allem durch eine intensive Auseinandersetzung mit den Bedingungen vor Ort entstehen Modifikationen, Weiterentwicklungen, Neuinterpretationen etc., die neue künstlerische Konzepte und Werke hervorbringen, die Ausdruck des eigenen Landes und seiner soziokulturellen und politischen Bedingungen sind. Natürlich gibt es auch zahlreiche Impulse, die von diesen Ländern ausgehend auf Europa wirken.

Wie relevant ist Ihrer Meinung nach Kunst/Architektur in einer Zeit wie der diesen, in der Terror, Zukunftsangst und politische Konflikte an der Tagesordnung stehen?

Kunst und Architektur sind zu allen Zeiten relevant, unabhängig von Terror und Konflikten! Ich vertrete, wie gesagt, einen architektursoziologischen Ansatz: Weil Architektur, Städtebau und Kunst die menschliche Umgebung formen, menschliche Handlungsräume schaffen und darüberhinaus soziale Praktiken prägen, sind Baupolitik und Baupraxis immer auf ihren sozialen Einfluss sowie auf ihren Repräsentationscharakter einer Gesellschaft zu befragen.

Worin liegt für Sie die Zukunft und Modernität der Architektur?

Architektur muss grundlegende Bedürfnisse der Menschheit bedienen, darunter Wohnraum schaffen, Arbeitsstätten und öffentliche Institutionen aufnehmen,

Editorial

Liebe Leserinnen, liebe Leser,

frisch gestärkt kommen wir aus der Februarklausur des Vorstandes, in der wir uns Zeit genommen haben, aus Überlegungen zu den dringlichsten Zielen des Verbandes sowie zu Ihren Erwartungen an uns nächste Schritte für unsere Vorstandsarbeit zu entwickeln.

Lange diskutiert haben wir die Frage, ob unser Name *Verband österreichischer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker* eigentlich das Selbstbild des Verbandes und der Mitglieder widerspiegelt? Jein, denn weder wird eine österreichische Staatsbürgerschaft noch eine Selbstidentifikation als Kunsthistoriker_in gefordert. Vielmehr vernetzt und vertritt der Verband gleichermaßen nicht-österreichische Kunsthistoriker_innen in Österreich und österreichische Bildwissenschaftler_innen im Ausland mit Kunstwissenschaftler_innen und Kolleg_innen mit einer dieser Ausbildungen und einem Interesse am Kunstgeschehen in Österreich. Weil uns das aber für einen wohlklingenden Namen doch zu umständlich wäre, bleiben wir bei VöKK und freuen uns über eine möglichst große Diversität im Verband!

Wir freuen uns auch mit dem ersten Heft im Jahr 2016 wieder Neues und Beständiges ankündigen zu können. Neu wird dieses Jahr unser Webauftritt, um Ihnen auch im Internet Informationen aktuell und ansprechend bieten zu können. Beständig breit gefächert und regional ausgeweitet werden unsere diesjährigen Veranstaltungen sein, darunter eine Kerzenlichtführung im Schloss Eggenberg in Graz. Neu besetzt sind die Professur für Geschichte und Theorie der Architektur an der Katholischen Privatuniversität Linz und die Professur für Neueste Kunstgeschichte an der Universität Wien: Die Antrittsinterviews mit Prof.in Dr.in Anna Minta und Prof. Dr. Sebastian Egenhofer finden Sie hier im Heft. Und beständig berichten wir aus aktuellem Kunstgeschehen, Forschung und Denkmalpflege, diesmal u.a. zum Salzamt Linz und zur Barockkunst im Banat, in Vojvodina und in Ungarn.

Wir wünschen Ihnen eine spannende de Lektüre!

Ihre
Julia Rüdiger

und

Ihr
Manuel Kreiner
für den Vorstand

Freiräume anbieten. Bei schwindenden Ressourcen sowie zunehmender Polarität zwischen Arm und Reich muss Architektur sich intensiv mit Fragen der Nachhaltigkeit und sozialen Gerechtigkeit auseinandersetzen. Modernität darf jedoch nicht immer nur als Progression unter Verdrängung des Vergangenen gedacht werden. Besonders in unserer Zeit der beschleunigten Fortschritte, Veränderungen und Globalisierungstendenzen muss das Historische und das Bewusstsein um den Wert der Geschichte immer wieder in seiner gesellschaftlichen Relevanz betont werden.

den. Denkmalpflege wird und soll also in der Zukunft ebenfalls eine wichtige Rolle spielen.

Sie sind ab dem Sommersemester 2016 an der KU Linz tätig und werden Professorin eines neuen Instituts mit Schwerpunkt Architektur. Welche Ziele haben Sie sich dafür gesetzt und woran arbeiten Sie zurzeit?

Es ist eine große Chance und Herausforderung, Professorin an einem sich neu konstituierenden Institut zu werden. An der KU Linz entsteht derzeit ein neues Kunst- und Kulturwissenschaftliches Insti-

tut, dass hervorragend für die Lehre und Erforschung der Moderne und zeitgenössischen Kunst und Architektur ausgestattet ist und den Studierenden ein exzellentes Betreuungsverhältnis anbieten kann. Durch die Forschungsschwerpunkte der Lehrenden an der KU und durch die Vernetzung mit den anderen Universitäten und Kulturinstitutionen in Linz und anderenorts bietet sich damit ein wirklich breites Spektrum kunsthistorischer Wissenschaftsinteressen, die sich in Lehre und Forschung in thematischer, theoretischer und methodischer Vielfalt abbilden.

Ich werde auf jeden Fall meine Forschungen zu Transformationsprozessen in öffentlichen Bauaufgaben in globaler Perspektive fortsetzen und weiterhin nach ihrem sozialen Gestaltungspotential fragen. Ich freue mich aber auch schon sehr, neue Forschungen und Projekte – gerne mit Studierenden – im Bereich der Nachkriegsmoderne, Postmoderne und Gegenwartsarchitektur mit dem Schwerpunkt Österreich zu initiieren.

Das Interview für Kunstgeschichte aktuell führte Jasmin Leonhartsberger, BA am 24. Jänner 2016

Von der ‚Metaphysik‘ der klassischen Moderne bis zur Illusion einer mit politischem Prestige aufgeladenen Kunst

Sebastian Egenhofer hat, aus Zürich zurückkehrend, ab dem Sommersemester 2016 in der Nachfolge Friedrich Teja Bachs die Professur für Moderne Kunst am Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien inne. Aus diesem Anlass bat Kunstgeschichte aktuell zum Interview.

Kunstgeschichte aktuell: *Ende der 80er Jahre haben Sie ein Studium der Malerei an der Staatlichen Kunstakademie Karlsruhe begonnen, kurz darauf jedoch unter anderem zum Studium der Kunstgeschichte gewechselt. Was war Ihre Motivation für den Wechsel beziehungsweise grundsätzlich jene für die Beschäftigung mit Kunst, insbesondere mit der modernen und gegenwärtigen?*

Sebastian Egenhofer: Ich habe das Malereistudium aufgegeben, weil ich mich an der Akademie nicht wohl gefühlt habe. Ich habe mich dann während des Studiums in Freiburg im Breisgau vor allem auf die Philosophie konzentriert, jedoch in Kunstgeschichte abgeschlossen, da ich für mein eigenes Nachdenken den Bezug zur anschaulichen Form und zum konkreten historischen Objekt gebraucht habe. Mein Interesse an Kunst – auch an älterer – geht weiter zurück. Ich bin als Kind von meinen Eltern von Kirche zu Kirche und von Museum zu Museum mitgenommen worden und habe das ohne größere Widerstandsreaktion fortgesetzt.

Sie hatten bereits 2012/2013 eine Professur am Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien inne – jene der Kunst der Gegenwart. Was führt Sie nun als Professor für Moderne Kunst wieder an das Wiener Institut zurück?

Mir hat es in Wien sehr gut gefallen; die Stadt, das Institut, die Studierenden und das institutionelle Umfeld, also die Museen/Ausstellungsinstitutionen und die anderen Hochschulen.

Wie sehen Sie das Kunsthistorische Institut in Zürich im Vergleich mit jenem in Wien besonders hinsichtlich der Beschäftigung mit Moderner Kunst und Gegenwartskunst? Welche künstlerischen Impulse sehen und interessieren Sie hierfür zurzeit in Wien, generell Österreich selbst?

Ich war als Vertreter der Moderne in Zürich, bei aller Zufriedenheit dort, ein wenig allein – vor allem im Vergleich zum starken Schwerpunkt im Bereich der Moderne im benachbarten Basel. In Wien ist derzeit die § 99 Professur für zeitgenössische Kunst verankert, mein eigener Lehrstuhl ist mit größeren wissenschaftlichen Personalmitteln ausgestattet, als es die Zürcher Stelle war (leider nicht mit

Hilfskräften) und mit Wolfram Pichler ist ein herausragender Kollege als ao. Univ.-Prof. für Moderne am Institut.

Insofern vermag die Infrastruktur, so hoffe ich, dem Interesse der Studierenden und des Arbeitsmarkts für die Ausbildung im Bereich der modernen und zeitgenössischen Kunst zu entsprechen. Was Wien und Österreich betrifft, so habe ich noch



Professor Sebastian Egenhofer
Foto: UZH

keinen genaueren Eindrücke von aktuellen Trends. Ich glaube, dass die verstärkte Kommunikation mit dem ehemaligen Ostblock noch immer nicht ausgeschöpft ist. Sicherlich gilt das für die Forschung zur, vom Westen aus, doch ziemlich im Schatten des Eisernen Vorhangs gebliebenen ost- und mitteleuropäischen Moderne und der Nachkriegskunst.

Mit welchen Forschungsfragen beziehungsweise -thematiken werden Sie sich während Ihrer Professur an der Universität Wien hauptsächlich befassen? Und vor allem - wie werden sich diese in Ihren kommenden Lehrveranstaltungen abbilden?

Ich möchte weiter meine Lesart der Abstraktion der klassischen Moderne verfolgen, die ich bisher nur in wenigen Texten zu Mondrian ausformuliert habe. Es geht mir darum, der in der zweiten Hälfte des letzten Jahrhunderts dominant und beengend gewordenen formalistischen Lesart der Abstraktion (Clement Greenberg und die Folgen) eine historisch tragfähige, materialistische Interpretation der ‚Metaphysik‘ der klassischen Moderne entgegenzusetzen. In diesem Rahmen werden vor allem Kasimir Malevič – der Suprematismus, aber auch sein figuratives Spät-

werk – und allgemein die russische Avantgarde demnächst und längerfristig ein Thema sein. Weiter interessiert mich verstärkt das Verhältnis von Kunst zu technischen Medien – vor dem Hintergrund der Digitalisierung. Ich werde dieses Verhältnis am Leitfaden der Schrift als diskret und lang vor den Bildern maschinell produzier- und reproduzierbarem Zeichensy-

stem verfolgen. Ein Künstler, der mich zurzeit hinsichtlich der Funktion der Schrift und der Reflexion über technische Reproduktions- und Kommunikationsmedien besonders interessiert, ist Marcel Broodthaers. Ein dritter Arbeitsschwerpunkt wird dem Verhältnis von Bildproduktion und (Licht-)Projektion und seinen subjektivitätstheoretischen Implikationen gelten. Hier spielen die Inauguration der Linearperspektive in der Frührenaissance ebenso eine Rolle wie die ideologiekritische Apparaturtheorie der Filmwissenschaft der 1960er Jahre, die Psychoanalyse und aktuellere Überlegungen zur Gattung der Film- oder Video-Installation.

Alle diese Schwerpunkte werde ich in wechselnden Formaten direkt in die Lehre einbringen. Daneben werde ich aber auch Seminare zu anderen Themen sowie Übungen vor Originalen anbieten.

Das Verhältnis von Kunst und Politik spielt in Ihren Beschäftigungen immer wieder eine Rolle. Was sind Ihre Gedanken vor allem zu jüngsten Auseinandersetzungen von Künstler_innen mit der europäischen Flüchtlingspolitik, wie beispielsweise Ai Weiwei mit einem Kunstprojekt auf Lesbos und der Aktion ‚Die

Toten kommen‘ des Kollektivs Zentrum für politische Schönheit in Berlin? Kann Kunst Ihrer Meinung nach politisch effektiv sein?

Die Frage ist zu komplex für eine ausreichende Antwort. Dennoch: Ja, Kunst kann sicher politisch wirksam sein; vielleicht aber nicht effizienter als andere Handlungen im sozialen Raum. Funktionierende Rettungsplattformen retten möglicherweise Leben, gleichgültig ob sie von einer NGO oder von einer Künstler_innen-gruppe ausgesetzt worden sind – wobei NGOs vermutlich effizientere und weniger symbolträchtige Mittel suchen und finden. Künstler_innen wie Ai Weiwei können ihre Bekanntheit und ihre finanziellen Ressourcen für materiell wirksame politische Initiativen nutzen. Dabei fließt aber immer auch symbolisches Kapital an die Protagonist_innen des Kunstsystems zurück; ein moralischer Wohlfühlfaktor, den ich verkehrt und unbegründet finde. Das außergewöhnliche und gerade politische Prestige, das Kunst heute zugeschrieben wird, die Vorstellung, dass sie grundsätzlich demokratie- und pluralismusförderlich und zudem streitbar und konsenskritisch sei, halte ich dagegen für illusionär. Die allermeiste heute (und immer schon) produzierte Kunst ist ideologiekonform und opportunistisch. Damit soll natürlich nichts gegen politisch engagierte Kunst gesagt sein. Auch ist die Frage einer wesentlichen, in ihrem Begriff liegenden Politizität von Kunst mit dieser Antwort noch nicht berührt.

Eine Ergänzung: Wenn ich die von Matthias Michalka kuratierte Ausstellung im mumok über *Künstlerische Praktiken um 1990* sehe, scheint mir, dass die Situation damals strukturell anders war. Dort sind viele eher bescheidene, selbstreflexive, auch parodistische Arbeiten versammelt, die punktuell an spezifischen Problemen ansetzen; zwar geht es auch hier oft um die Doppelung solcher Interventionen als unmittelbare soziale oder politische oder historisch-kritische Praxis einerseits und als Kunst andererseits, aber die Konstellation läuft zumindest nicht direkt auf die Produktion von symbolischem Mehrwert für die Kunst, das ‚Kunstsystem‘, hinaus, wie es heute fast zwangsläufig der Fall zu sein scheint.

Sie haben sich in Ihrer bisherigen Arbeit auch verstärkt mit dem Verhältnis von Kunst und Kapitalismus und Materialität beziehungsweise dem Kunstmarkt auseinandergesetzt. Das Jahr 2015 brachte bei Kunstauktionen Rekordsummen besonders für Werke der Moderne, wie Picassos Les femmes d'Alger (EUR 179,36 Mio) und Giacomettis L'homme au doigt (EUR 141,28 Mio), der

Kunstexport stieg deutlich an, und auch zeitgenössische Kunst, wie jene von Jeff Koons und Gerhard Richter, scheint sich international zu einer der bedeutendsten Arten der Vermögensaufbewahrung entwickelt zu haben. Wie sehen Sie diese Tendenzen?

Die exorbitanten Preise für zeitgenössische Kunst haben mit der globalen Vermögensverteilung, mit Steuer- und Zinspolitik

etc. zu tun; sie haben keine kunstimmanenten Gründe. Allerdings hat die Geldflut im Kunstmarkt durchaus kunstinterne Effekte. Sie bringt eine erhöhte mediale Aufmerksamkeit mit sich und ein entsprechend erhöhtes Selbstwertgefühl vieler am Kunstbetrieb Beteiligten. Eine so anziehende Mischung von Glamour und political correctness findet man nicht oft anderswo. Ich

glaube nicht, dass dieses Klima für die kritische Selbstreflexion der Kunst und des sie begleitenden Diskurses gut ist. Allerdings ist auf dem Kunstmarkt selbst aufgrund der eher schwachen diskursiven Rahmung die Situation immerhin klar. Mir ist die Atmosphäre auf einer großen Kunstmesse viel angenehmer als auf einer internationalen Großausstellung, die mit einer aufgeblasenen Bot-

schaft daherkommt, wie etwa die letzte documenta.

Das Interview für Kunstgeschichte aktuell führte Anna Sauer, Studentin des Masters Kunstgeschichte an der Universität Wien, am 28. Jänner 2016.

Von Biala nach Wien.

Josef Strzygowski und die Kunstwissenschaften.

Anlässlich der internationalen wissenschaftlichen Konferenz zum 150. Geburtstag von Josef Strzygowski Anfang 2012 erschien ein umfangreicher Tagungsband, der Ende 2015 publiziert wurde und im folgenden eine Vorstellung findet.

29 Autoren befassen sich auf rund 700 Textseiten anlässlich seines 150. Geburtstages mit Josef Strzygowski (1862 – 1942), wobei das Meinungsspektrum von unkritischer Rezeption bis zu völliger Ablehnung reicht. Dank dieser Breite entsteht jedoch auf hohem Niveau ein Strzygowski-Bild, das lange gültig sein wird.

Am getreulichsten folgen *Marlene Strauss-Zykan* und *Alexander Zäh* der Gedankenwelt Strzygowskis. Bei beiden treten die Themen auf, die immer wieder vorkommen: Seine Verteidigung gegen Kritiker (339) und sein persönlicher Einsatz bei der Entdeckung und Bewahrung der Denkmäler (245).

Interessant ist sein Verhältnis zu bestimmten Kollegen. *Elżbieta Jastrzębowska* schildert das zu Josef Wilpert, *Hubert Kaufhold* zu Anton Baumstark und *Maciej Szymaszek* zu Gertrude Lowthian Bell. Bei der Warburg-Schule, deren Korrespondenz mit Strzygowski *Dorothea McEwan* vorstellt, wurde aus dem ursprünglichen Wohlwollen offene Verachtung. 1907 schrieb Warburg zu einer Abhandlung von ihm: „Jedes Wort eine Entgleisung“. (60) Auf dem Darmstädter Kongress von 1907 habe Strzygowski eine „entsetzlich ungeschickte schulmeisterlich minderwertige Leitung“ geboten. (61) Er sei ein „überspannter ‚Einsamer‘“ ohne jeden „Herzenstakt“, „misstrauisch“, ein „Konfusionsrat“, den man nicht gebrauchen könne, wenn er „unter dem Einfluss des Orients“ anfinge, Autorität zu beanspruchen. (65) Sein Hamburger Vortrag von 1922 schien Saxl dermaßen schlecht, dass er nicht darüber berichten wollte: „Ein widerlicher Patron!“ (69) Gombrich nannte ihn „sehr selbstgefällig und eingebildet.“ (393)

Man wird daher nicht fehlgehen, wenn man die Wirkung seiner zahllosen Arbeiten (Dvorak: „Schmirowski“ (144)) von seiner Persönlichkeit trennt und ihre Bedeutung im Rahmen der Wissenschaftsgeschichte untersucht. Durch fast alle Erörterungen zieht sich der angesprochene Topos, er habe die Dinge oder Vorgänge unabhängig von allen anderen und unter Einsatz seiner Person als erster entdeckt, sie richtig beurteilt und publiziert und damit für einzelne Länder wichtige kulturelle Traditionen begründet. Das wird von vielen Autoren kritisch überprüft.

Um mit den „nationalen“ Kunstgeschichten zu beginnen: *Marek Krejčí* untersucht Strzygowskis Theorie einer eigenständigen slawischen Kunst. Dem bedeutendsten Gegner Strzygowskis in der Tschechoslowakei, *Vojtěch Adalbert*

Birnbaum (1877 – 1934) widmet *Petra Hec'ková* eine eigene Darstellung. Was Russland betrifft, so sieht *Marina Dmitrieva* Strzygowski trotz früher wichtiger Anstöße in einer Reihe mit Exzentrikern wie *Nikolaj Marr* und *Fedor* mit (173), die jenseits der Grenzen der Kunstwissenschaft in einem anmaßenden Universalismus gelangt seien (174). Seiner Einmischung in die kroatische Kunstgeschichte schreibt *Milan Pelc* „einen patronalisierenden Zug“ zu; „von außen kommend trat er als einer auf, der Großes und Wichtiges zu verkünden hatte“ (182), was zu erheblicher Kritik geführt habe (183 – 187). Für die Funde aus dem Gebiet Altai-Iran hält *Max Klimburg* an der Deutungsrichtung Strzygowskis gegen das „alte Denkmuster“ der Hellenisierungsthese (441) fest. *Annegret Plontke-Lüning* rekonstruiert die geplante Erforschung Armeniens in Zusammenarbeit mit *Leon (Levon) Lisitsian* (1892 – 1921), die daran scheiterte, dass dieser aus politischen Gründen vor dem Gefängnis in Echmiadzin gelyncht wurde (220). Verdienstvoll blieben aber die „Materialpublikationen“ Strzygowskis. (224)

Dramatisch aus dieser thematischen Reihe fällt *Vladimir P. Goss* heraus, der die Nichtbeachtung der südslawischen Kultur wie schon Strzygowski einem romzentrierten „Humanismus“ zuschreibt und daraus eine pompös beklagte Opferrolle dieser Kulturlandschaft konstruiert. Goss' Argumentation öffnet ein Zeitfenster zur Gegenwart. Es ist doch überraschend, wie wenig sich gängige Ansätze wie Feminismus, Provenienzforschung oder Postkolonialismus bisher mit Strzygowski befasst haben, wobei zum letzteren Punkt immerhin bereits *Alfons Maria Schneider* in seinem 1941 verfassten, dankenswerterweise abgedruckten Nachruf auf Strzygowski zitiert werden kann: „Es hat wenig Zweck Europa der Verachtung dieser Völker anzuklagen, denn die Orientalen verachten uns nicht weniger, als wir angeblich sie.“ (657)

Manche Autoren gehen explizit auf die falsche Einordnung spezieller Objekte und Themen durch Strzygowski ein. So wird die Fassade von „Maschatta“ wohl für alle Zeiten von dem Kommentar begleitet werden, dass sie und andere Objekte wichtige Erwerbungen durch Strzygowski seien, dass er aber bei der Datierung daneben lag, wie *Gisela Helmeke* darlegt. Mit gewohnter Souveränität korrigiert *Paul von Naredi-Rainer* Strzygowskis Einordnung von Aachen und weist dabei dessen „morphologische Betrachtungsweise“ (536) zurück. *Erik Maroko* beschäftigt sich bei der Frage der Herkunft der Säulen in Aachen auch mehr mit *Bandmann* als mit Strzygowski. *Hee Sook Lee-Niinioja* verbessert Strzygowskis zeitliche Einschätzung der norwegischen Stabkirchen.

Erfolgreich relativiert wird Strzygowskis Gestus des einsamen Entdeckers und Forschers, der keine Vorläufer gehabt habe.

Nach *Susanne Deicher* versetzten erst britische Ägyptologen *Strzygowski* in den Stand, die Kairoer Bestände neu zu katalogisieren. *Jeanne-Marie Musto* ordnet ihn überzeugend in die deutsche geistesgeschichtliche Tradition der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts – die „Blütezeit des deutschen Geistes“ (350) – ein und nennt als Vorläufer

Ritter, *Kugler*, *Schnaase* und von *Richthofen* (351). Von beeindruckender Brillanz ist der Beitrag von *Krzysztof Cichoń*, in dem es um Strzygowskis Begriff der „Machtkunst“ geht. Den historischen Hintergrund sieht *Cichoń* in dem „protoglobalistischen“ Ansatz von *Lamprecht* (365) und in der von *Seeck* und *Spengler* (367) verbreiteten Untergangsstimmung. *Cichoń* bezeichnet die Macht bei Strzygowski als einen Mythos und „Europas Machtkunst“ als ein „mythopietisches Buch“ (375). Wie *Musto* ordnet er Strzygowski geistesgeschichtlich im 19. Jahrhundert ein, kommt aber auf Grund seiner Interpretation auf die Vorgänger *Creuzer*, *Schelling* und *Bachofen*. (378) Vor allem bei dem letztgenannten siegte der selbsterzeugte Mythos über die wissenschaftliche Objektivität. Im Unterschied zu *Tolkien*, der ebenfalls vom Mythos des Nordens fasziniert war (383), erlag Strzygowski seiner Fiktion, als diese in der Nazibewegung allgemein wurde. Er wurde vom Subjekt zum Objekt des Mythos. (389) Man wird „Europas Machtkunst“ nicht mehr ohne diesen interessanten Beitrag diskutieren können.

Suzanne Marchand begreift Strzygowskis Leben und Denken als eine Einheit. Der Grund für sein Ressentiment gegenüber dem Wiener Bildungsbürgertum wurde gelegt, als der Realschüler Latein und Griechisch nachlernen musste und dabei in eine Außenseiterrolle geriet. (264) Zeit seines Lebens hasste er den „Habsburgschwindel“ (284), den Elite-Klassizismus, also das humanistische Gymnasium und die Renaissanceästhetik, das Papsttum, ein Komplex, den er unter „Rom“ zusammenfasste und dessen persönliche Attraktion ihn nach *Marchand* vor dem aktiven Antisemitismus bewahrte (276). Die Schlagkraft des Titels „Orient oder Rom“ wurde von der gleichzeitigen „Los-von-Rom-Bewegung“ entlehnt. (273) Die Autorin sieht den grenzüberschreitenden Ansatz Strzygowskis in der kosmopolitisch-liberalen (269) Befassung *Eitelbergers* mit den Provinzen des Reichs vorgebildet, über den er jedoch hinausging. Für ihn war die Installation von alternativen Kunstströmungen Rache am Reich und an Rom. (285) Sein „Schadenfreude orientalism“ (285) traf auf ähnliche Gefühle bei den unbekanntenen einheimischen Kräften, ohne deren Hilfe er nichts hätte bewegen können. (259f., 285)

Mit einer weiteren Einordnungsmöglichkeit beschäftigen sich nicht weniger als vier Autoren: *Strzygowski* und die Kunst seiner Zeit. *Magdalena Anna Dhugosz* zeigt Strzygowskis Schwierigkeiten mit *Schiele* und *Kokoschka*, im Vergleich zu denen *Nichtösterreicher* wie *Böcklin*, *Busch*, *Turner*, *Marées* oder *Segantini* besser wegkamen. *Pierre Vaisse* schildert in einer aus-

gezeichneten Zusammenfassung die Beziehungen Strzygowskis zur „modernen Kunst“, die er als Gegenpol für den veralteten akademischen Kunstbetrieb nahm (632). Daher schätzte er auch das „Bauhaus“ in Weimar und dort besonders *Gropius'* „Denkmal für die Märzgefallenen“ von 1922, dessen Materialmasse und „kunstkristallinische Form“ seiner Auffassung von einem Denkmal entsprachen. (624) Nicht zufällig kann die meisten Bezüge *Rainer Stamm* zwischen dem 1902 gegründeten Weltkunstmuseum Folkwang in Essen, seinem Sammler *Karl Ernst Osthaus* (1874 – 1921) und dessen 1918 von Strzygowski promovierten und danach zum Leiter berufenen Mitarbeiter *Karl With* (1891 – 1980) herstellen.

Heinz Schödl legt im Zusammenhang mit Strzygowskis Kunstauffassung eine These von erheblicher Sprengkraft vor. Für Strzygowski bildete lebenslang die klassische Kunst der Griechen, exemplifiziert etwa im Grabstein der *Hegeso*, den höchsten Maßstab. Nach *Alexander* habe der Orient „das „trauliche, stille Verhältniß“, welches der griechische Künstler zur Natur pflog“, zerstört (295), wie schon der Titel „Hellas in des Orients Umarmung“ von 1902 andeutet. Die Fähigkeit zur reinen Kunstausbübung lag für ihn grundsätzlich im Norden, weswegen er die Griechen zu ausgewanderten Germanen machte. Die Frage, ob die Kunst der Gegenwart wieder wie bei den Griechen Religionsersatz werden könne, verneinte er 1913. (302) Man würde also das Schlagwort „Orient oder Rom“ von 1901 missverstehen, wenn man in ihm einen Gegensatz sähe – beide waren Träger der „Machtkunst“.

Der Herausgeber *Pjotr Scholz* steuerte zu dem Band ein Geleitwort, einen Prolog, einen Essay und eine bisher abgelehnte Rezension (16) bei. Prolog und Essay enthalten Strzygowski-Hymnen und einen Rundumschlag gegen seine Kritiker. Wie es in der Logik der Veröffentlichung liegt, entkamen *Scholz* die kritischen Beiträge innerhalb dieses Bands, aber seine Treffsicherheit ist auch außerhalb nicht die beste. Zu den Gegnern werde auch ich wegen meines Beitrags in der FS *Naredi-Rainer* gezählt, in dem es u. a. um die Verteidigung des von Strzygowski maßlos angegriffenen Humanismus geht, dessen quellenorientierte historische Methode ich als Weg zur kritischen Rationalität dargestellt habe. Bereits *Marlene Strauss-Zykan* wirft mir deswegen Flachheit vor (339), was ich gerne auf mich nehme. *Scholz* geht noch weiter. Da der von meinen Frankfurter Studierenden 1992 herausgebrachte Tagungsband *Frankfurter Schule und Kunstgeschichte* mich als deren Anhänger kenntlich macht, verweist er auf die Verfälschungen, die *Habermas* im Verlauf des sog. Historikerstreits vorgeworfen wurden, um mit dieser Parallele meine ihn an „Hexenverbrennung“ erinnernde Sicht auf Strzygowski zurückzuweisen. (394) Es gebe im übrigen verschiedene „Humanismen“, so dass sich meine. Kritik „einer wissenschaftlichen Bewertung entzieht.“ (402) Ich habe nie diskutiert, ob es die sog.

„Hvarnah-Landschaft“ in der „iranischen, manichäischen und ... islamischen Ikonizität gibt“, aber dafür, dass sie von dort z. B. nach Ravenna importiert wurde, scheint es mir keinerlei Belege zu geben. (406) Dass ausgerechnet ich nicht nach dem „Sitz im Leben“ frage (406) und den Humanismus „eng“ verstehe (412), dürfte mit meiner Zuweisung an die „Frankfurter Schule“ schwer zu harmonisieren sein und dass Strzygowski keine klassischen Sprachen beherrscht habe (412) oder ein „Irrsinniger“ sei (412), das steht bei mir nirgendwo. Wenigstens wird dadurch einmal mehr der Wert der historisch-kritischen Quellenforschung deutlich.

Durch *Dorothea McEwans* Beitrag ist auch die von Scholz auf der Basis eines Höflichkeitsschreibens von Saxl (15) behauptete Nähe zur Warburg-Schule (4) widerlegt. Die Spätschriften sucht Scholz einmal mit dem Hinweis auf seine schwere Erkrankung (400) zu entschuldigen, zum anderen mit dem Verdacht der posthumer Textmanipulation durch den Verlag (5, 19), obwohl Schneider berichtet, dass Strzygowski von „Europas Machtkunst“ noch selbst „die letzten Umbruchbogen fertigstellte“ (649). Vorwürfe ergehen an Wissenschaftler, die Strzygowski als ihre Inspirationsquelle hätten erwähnen müssen, dies aber unterließen wie Gombrich (21), Lützel (5, 398), Białostocki (21), Belting (21, 398) oder die TRE (4–10). Ob er neben manchen anderen auch noch als Begründer der „Bildwissenschaft“ (405) geführt werden muss, kann hier dahingestellt bleiben.

Was nützen diese Strzygowskiaden, selbst wenn sie das Richtige trafen? In sei-

nem bisher unerwähnten Essay charakterisiert *Matthias F. Müller* Strzygowski nicht unähnlich wie Schödl als Anhänger des Pan-germanismus. Durchgesetzt habe er sich, weil er ein „Blender“ gewesen sei, der spät entlarvt wurde. Seine Vorlesungen waren voll, „nicht, weil seine Methode so wegweisend, sondern weil er ein Entertainer und Polemiker war.“ (318) Er selbst habe während des Studiums von Strzygowski weder etwas gehört noch gelesen. (309) Müller schlägt vor, den Namen Strzygowski aus der Überschrift der Mitteilungen der 1934 von ihm gegründeten „Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung“ zu streichen. (320)

Das ist das zweite Zeitfenster in die Gegenwart. Strzygowski ist für das Studium der Kunstgeschichte entbehrlich geworden. Er ist endgültig eine Figur der Vergangenheit, d. h. der Wissenschaftsgeschichte. Heinrich Dilly hat dargelegt, dass er nicht schulbildend war. Es hilft nichts, mit Scholz auf Demos oder Novotny zu verweisen, die hervorragende Kunsthistoriker wurden, obwohl sie Schüler Strzygowskis waren. (398) Er gehörte auch nicht zur sog. „Wiener Schule“. (39) Nicht zu übersehen ist in dem Band das Fehlen der heutigen Häupter der Wiener Kunstgeschichte. *Klaus Taschwer* weist Strzygowski in seinem wichtigen Werk „Hochburg des Antisemitismus“ (Wien 2015) zwar fälschlich der „Wiener Schule“ zu (32), übergeht ihn aber ansonsten völlig, was zeigt, dass seine Rezeption im Rahmen der Bewältigung der Nazivergangenheit erst noch aufzuarbeiten ist.

Der Wert des Bandes liegt in der Klärung vieler Punkte. Manche Fragen wer-

den beendet, zu manchen wichtige Anstöße gegeben. Bezüglich der langen Diskussion seines Verhältnisses zur NSDAP kann nun Strzygowskis Schreiben an Baumstark, der 1932 PG geworden war, vom Ende des Jahres 1938 zitiert werden: „Ich möchte wirklich wissen, was die Partei gegen mich haben kann. Habe für sie gearbeitet wie kein zweiter, meine ganze Familie ist Nazi, nur ich selbst bin als Stütze aller der Partei nie beigetreten, weil ich mich ohnehin in meinen Schriften schon mehr als tragbar blossgestellt hatte.“ (94) Gar nicht mehr diskutiert wird Strzygowskis Methode, wie er sie z. B. 1922 in „Kunde, Wesen, Entwicklung“ ausgeführt hat. Die Anwendung der von *Paul von Naredi-Rainer* so genannten „morphologische Betrachtungsweise“ Strzygowskis (536) (z. B. „Die chronologische und topographische Folge allein bezeugt also deutlich den Weg, den diese vielumstrittene Bauform gegangen ist.“ (534)), ist inzwischen Sache der Kunstpädagogik.

Die skizzierten Einordnungen Strzygowskis, die den Mythos vom Einzelkämpfer dekonstruieren, regen zu Fortsetzungen an. Im Grunde verwandelte er kulturelle Elemente, die bisher Reisenden zugänglich waren, in wissenschaftliche Güter, die er akkumulieren und mit denen er Distinktionsgewinne erzielen konnte. Geschildert ist dieser Umschwung in dem übersehenen Buch von Claudia Niederl-Garber, *Wie Europa Armenien „entdeckte“* (Wien-Berlin 2013). Sein imperialistisches Ausgreifen auf die ganze Welt hatte einen durchaus kapitalistischen Aspekt. Nach Edward Saids *Orientalismus* von 1978 kann auch sein Anschluss an die Orientphilie

des 19. Jahrhunderts nicht mehr unreflektiert aufgenommen werden. Nicht zuletzt sollten die interessanten Hinweise auf Strzygowskis Verhältnis zur zeitgenössischen Kunst weiterverfolgt werden, d. h. die Frage, wie viel er bei seiner Etablierung der „primitiven“ Kunst von den modernen Künstlern profitiert hat. Seine Bildzusammenstellungen (273) können nicht nur z. B. mit dem Almanach „Der blaue Reiter“ von 1912 verglichen werden, sondern haben oft auch den Aspekt von Collagen – mit einem Hauch von Dadaismus.

Pjotr Scholz ist für die Herausgabe dieses anregenden, vieles dauerhaft klärenden Bandes, der die Akten zweier Kongresse enthält, zu danken, auch wenn das Buch nicht das von ihm im „Prolog“ erträumte (1) wurde.

Johann Konrad Eberlein
Graz-Jauring

Zur Publikation:

Piotr Otto Scholz & Magdalena Anna Długosz (Hg.), *Von Biala nach Wien. Josef Strzygowski und die Kunstwissenschaften. Akten der internationalen wissenschaftlichen Konferenzen zum 150. Geburtstag von Josef Strzygowski*, Wien 2015

Anmerkung der Redaktion:
Auf Wunsch des Autors wird dieser Beitrag nicht gegendert.

19. Jahrhundert in Wiesbaden



Ausstellungsansicht Aus dem Neunzehnten. Von Schadow bis Schuch im Museum Wiesbaden
Foto: Museum Wiesbaden

Vorsichtig aber neugierig lächeln die Schwestern Anna und Clara aus dem Bild von Adolf Ehrhardt heraus (1813–1899). Dem späteren Dresdener Kunstprofessor gelang hier 1844 ein intimes Porträt seiner jungen Familie und er setzte darin auch die künstlerischen Forderungen seines ehemaligen Düsseldorfer Lehrers, Wilhelm von Schadow, perfekt um: Natürlichkeit, Lebendigkeit und Wahrhaftigkeit im Ausdruck. Dieses kleine Gemälde ist nur eines der Highlights, das in der Ausstellung *Aus dem Neunzehnten* im Museum Wiesbaden zu entdecken ist. Die Schau führt durch das lange 19. Jahrhundert, dessen stilistische Ent-

wicklung sich von der Romantik über das Biedermeier und die Anfänge des Historismus erstreckte, um dann ab den 1850er Jahren mit dem Realismus und dem Impressionismus die entscheidenden Weichen für die Moderne zu stellen. Kurator Peter Forster hat insgesamt über 120 Werke zusammengestellt, zum Teil aus eigenem Bestand, aber auch aus Privatsammlungen. Viele Arbeiten waren bislang noch nicht öffentlich zu sehen. Verschiedene Positionen konfrontierte Peter Forster bewusst miteinander. So kann man jetzt die pompösen Arbeiten des Maler-Stars Hans Makart (1840–1884) neben den realistischen Wer-

ken von Carl Schuch (1846–1903) bewundern. „Carl Schuch ist bis heute ein noch immer viel zu unterschätzter Künstler“, betont Peter Forster. „Obwohl in den letzten Jahrzehnten immer wieder darauf hingewiesen worden ist, dass er einem Manet und einem Cézanne in keiner Art und Weise nachsteht, dass er in einer furiosen Malerei die Moderne absolut in seinen Bildern trägt und das können wir in der Zusammenstellung wirklich wunderbar sehen.“ Einen Schwerpunkt bilden außerdem die Arbeiten des Frankfurter Malers Louis Eysen (1843–1899). Bei der dichten Hängung seiner Bilder ließ sich Kurator Peter Forster

von zeitgenössischen Aufnahmen aus dem Atelier des Künstlers inspirieren.

Mit der Schau kehrt das Museum Wiesbaden zu seinen Wurzeln zurück. „Denn die am 1. April 1825 gegründete Institution war mit seiner Bibliothek, der naturhistorischen Sammlung, der Sammlung Nassauischer Altertümer und der Kunstsammlung ein ‚Universalmuseum‘, ein typisches Kind des 19. Jahrhunderts“, erklärt Experte Peter Forster. „Und dies in einer Stadt, die ihren Aufstieg zu einer der bedeutendsten Kurstädte ebenfalls im 19. Jahrhundert erlebte. Die noch heute vorhandene städtebauliche Substanz spiegelt den Gründerzeitgeist in vielfacher Hinsicht wider.“ Aus einer ursprünglich klein geplanten Präsentation entwickelte sich eine große Überblicksausstellung. Bei den Vorbereitungen kam es zu überraschenden Erkenntnissen. „Einige Werke laufen nun unter neuen Zuschreibungen und es gilt, sich sowohl von manchen vertrauten Namen zu verabschieden und im Gegenzug sich über neu gewonnene Bilder diverser Künstler zu freuen“ berichtet der Kurator. Die Wiesbadener Schau hat also viel zu bieten. Auch mehrmals zu kommen, lohnt sich. Dazwischen sollte man sich aber den Katalog im Coffee Table Look genau anschauen: Da viele der präsentierten Werke darin erstmals bearbeitet und vorgestellt sind, gilt die Publikation auch als Bestandskatalog.

Ute Strimmer, Kunsthistorikerin, München

Die Schau *Aus dem Neunzehnten. Von Schadow bis Schuch* ist noch bis 22. Mai 2016 zu sehen.

In guter Verfassung. Drei gotische Madonnen aus Stein auf ihrem Weg durch die Zeit



v.l.n.r.: Minoritenmadonna, Friesacher Madonna, Salesianerinnenmadonna. © Bundesdenkmalamt, Foto: Irene Dworak

Seit nunmehr einigen Jahren veranstaltet das Bundesdenkmalamt zu unterschiedlichsten Themen des Denkmalschutzes, der Forschung und Restaurierung sogenannte Fachgespräche. So fand etwa im Sommer 2015 ein solches Kolloquium über die baulichen und archäologischen Relikte des Ersten Weltkriegs in Österreich statt. Im Fachgespräch am 18. Februar 2016 ging es hingegen um drei gotische Madonnen aus Stein, die derzeit in der Abteilung für Konservierung und Restaurierung des Bundesdenkmalamtes restauriert werden. Aus dem Titel „In guter Verfassung“ mit dem Untertitel „Drei gotische Madonnen aus Stein auf ihrem Weg durch die Zeit“ wurde bereits klar, dass es um die Frage von unterschiedlichen Fassungsstufen sowie dem Umgang mit dem überlieferten Erscheinungsbild geht. Dabei ist Ernst Bachers Formel „Denkmal ist gleich Kunstwerk plus Zeit“¹ von zentraler Bedeutung. Der entsprechende Aufsatz, aus welchem dieses Zitat stammt, wurde dementsprechend oft im Laufe des Fachgesprächs erwähnt und diskutiert. Während man sich bei manchen Denkmalen die Frage stellen kann, ob es sich tatsächlich um Kunstwerke handelt, musste diese Frage bei den drei Madonnen nicht gestellt werden, handelte es sich doch um österreichische Meisterwerke aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts, die Minoritenmadonna, die Salesianerinnenmadonna und die Friesacher Madonna. Fragen der Datierung der Madonnen sollten hingegen bei diesem Symposium keine Rolle spielen, vielmehr ging es um deren Veränderungen im Laufe der Zeit.

Präsidentin Barbara Neubauer machte in ihrer Begrüßung deutlich, dass der Sinn des Modells des Fachgesprächs darin liege, eine Plattform zu schaffen und sich zu vernetzen. Und tatsächlich waren zahlreiche Vertreter_innen unterschiedlichster Disziplinen und Institutionen (Restaurierung, Kunstgeschichte, Diözesen, Denkmalpflege, etc.) anwesend.

Bernd Euler erinnerte daran, dass laut österreichischem Denkmalschutzgesetz drei Bereiche für die Erhaltung von Denkmalen maßgeblich seien: der Bestand (die Substanz), die überlieferte Erscheinung und die künstlerische Wirkung. Gerade anhand der drei Madonnen, die in höchst unterschiedlichen Zuständen überliefert sind, könne dies überprüft

und schließlich auch vermittelt werden.

Den Einstieg in die Diskussion bot das Referat von Stefan Roller und Harald Theiss vom Liebieghaus in Frankfurt am Main. Sie skizzierten die Bandbreite restauratorischen Handelns. Während bis in die 1960er Jahre in ihrem Haus farbliche Rekonstruktionen üblich waren, kam es vor allem seit den 1970er Jahren zu radikalen puristischen Entrestaurierungen, mit dem Ziel, alle späteren Hinzufügungen zu entfernen und einen vermeintlichen Originalzustand wiederherzustellen. Das ästhetische Erscheinungsbild wurde dabei völlig ignoriert. Was entstand, waren in ihren eigenen Worten „zerklüftete“ Landschaften, Fragmente und Ruinen, die vor allem für die Museumsbesucher_innen nicht mehr zu verstehen waren. Die ursprüngliche künstlerische Aussage ging verloren. Dies führte wiederum zum anderen Extrem, zur experimentellen Rekonstruktion, die wiederum auf Grund ihrer grellen Farbigekeit und perfekt geschlossenen Wirkung zu unnatürlichem und kitschigem Aussehen führte und damit interessanterweise der Erscheinungsform von Skulpturen des 19. Jahrhunderts nahe kam.

Die Sehnsucht nach Authentizität kann weder in puristisch archäologischer Restaurierung, noch in übertriebener Rekonstruktion befriedigt werden. Derart radikale Positionen sind nur im musealen Kontext möglich. In der „Praktischen Denkmalpflege“ habe es das puristische Extrem auf Grund der wohl negativen Reaktion der Bevölkerung in diesem Maße nicht gegeben. Kommen wir zurück zu den drei Madonnen, die dem Bundesdenkmalamt eine Möglichkeit zu einem Forschungsprojekt boten. Mehrere Referate (Johannes Jacob, Johann Nimmrichter und Markus Santner) widmeten sich der Fassungs- und Restaurierungsgeschichte der drei Plastiken.

Bei der Minoritenmadonna kam es 1898 zu einer Freilegung und Restaurierung. Dabei stieß man auf Reste der beiden mittelalterlichen Fassungen des 14. und 15. Jahrhunderts, entschied sich allerdings nicht für eine stilgerechte Wiederherstellung, sondern für eine „Patina-Restaurierung“, die den Stimmungswert des gealterten, mit der Zeit auf uns gekommenen Kunstwerks widerspiegeln sollte.

Die Salesianerinnenmadonna wies bis zur Freilegung durch das Bundesdenkmalamt im Jahr 1962 eine Fassung des 19. Jahrhunderts auf. Interessanterweise orientierte sich diese an den beiden Mittelalterfassungen des 14. und 15. Jahrhunderts. Im Gegensatz zur wesentlich moderneren Restaurierung der Minoritenmadonna, welche den damaligen Diskurs der „modernen Denkmalpflege“ bereits widerspiegelt, handelte es sich hierbei um eine Stilrestaurierung, die zwar den Befund nachahmte, jedoch vor dem überlieferten Bestand bzw. der Substanz keinerlei Respekt erwies.

Bei der Restaurierung Anfang der 1960er Jahre in den Werkstätten des Bundesdenkmalamtes kam es zu einer so genannten Entrestaurierung. Allerdings waren bei der Freilegung nur mehr Reste der mittelalterlichen Fassung aufzufinden, weshalb die Fehlstellen mittels Strichretusche geschlossen werden mussten. Die barocken Kronen der Muttergottes und des Christuskindes wurden entfernt und durch eine mittelalterliche Krone nur für die Muttergottes ersetzt.

Die Friesacher Madonna ist hingegen in ihrer mittelalterlichen Fassung des 14. und 15. Jahrhunderts weitestgehend unberührt überliefert. An der Rückseite findet sich sogar noch die erste Fassung aus dem 14. Jahrhundert. Bei der derzeitigen Restaurierung wurden mit Hilfe von naturwissenschaftlichen Methoden die unterschiedlichen Schichten und Fassungen analysiert und graphisch dargestellt bzw. visualisiert. Interessanterweise waren bei allen drei Madonnen an der Rückseite die Fassungen des 14. Jahrhunderts feststellbar, während ab dem 15. Jahrhundert die Skulpturen nur mehr an den Schauseiten und nicht mehr an der Rückseite gefasst wurden. In allen drei Fällen waren – nicht zuletzt auf Grund der Vorrestaurierungen – die Fassungen des Mittelalters maßgebend, führten jedoch auf Grund ihrer Vorgeschichte zu unterschiedlichen Ergebnissen.

So sollte bei der Minoritenmadonna die Patina im Sinne der seinerzeitigen Alterswertrestaurierung um 1900 weiterhin sichtbar bleiben. Bei der Salesianerinnenmadonna hingegen war die optische Schließung der bei der Freilegung in den 1960er Jahren entstandenen großen Fehlstellen eine Herausforderung. Gleichzeitig wurde dem Wunsch der Auftraggeberinnen entsprochen, auch für das

Christuskind eine mittelalterliche Krone zu rekonstruieren. Bei der am besten erhaltenen Friesacher Madonna war es bei den Gewandmustern der Muttergottes und des Christuskindes auf Grund der ursprünglichen Metallfärbung zu Veränderungen der Farben gekommen. Hier entschied man sich dazu, diese nicht wieder in die ursprüngliche Farbigekeit zurückzuführen, sondern als Altersspuren in ihrer farblichen „Verfremdung“ zu belassen.

Neben der durchaus kritischen Betrachtung der eigenen, vom Bundesdenkmalamt durchgeführten Restaurierungen der 1960er Jahre gab es auch einen kunsthistorischen Beitrag von Michael Rainer zur Bedeutung und Wirkung der Farbigekeit von Skulpturen im Mittelalter. Anhand unterschiedlicher bildlicher Beispiele des 14. und 15. Jahrhunderts versuchte er darzulegen, dass Farbe Lebendigkeit bedeute. Mit den farbigen, allansichtigen Madonnenstatuen sei eine Veränderung der Wahrnehmung der Gläubigen einhergegangen, hin zu einer sinnlichen Verehrung und dem Verspüren einer unmittelbaren lebendigen Gegenwart des Heils. Ob nun die Statuen tatsächlich allansichtig gewesen sind, würde dabei eine Nebenrolle spielen. Interessanterweise entfachte an dieser Stelle eine heftige Diskussion unter den Kunsthistoriker_innen, ob nämlich zur Illustration der Wahrnehmung dieser drei Madonnen nicht auch österreichische Beispiele sowie Beispiele aus dem folgenden Jahrhundert herangezogen werden könnten. Die interessanteren Fragen wären allerdings genau jene gewesen, wie die Skulpturen zu unterschiedlichen Jahrhunderten (nicht nur im Mittelalter) wahrgenommen wurden und wie sie die gegenwärtigen Betrachtenden wahrnehmen würden. Daraus hätten sich die Fragen ergeben müssen: Was fehlt? Was ist gelungen? Was oder wie könnte man anders restaurieren? Der große Vorteil des Fachgesprächs im Arsenal lag darin, dass die dann auch tatsächlich in kleinen Gruppen geführten Diskussionen im Anschluss vor den Originalen stattfinden konnten, eine einmalige Gelegenheit – die sich nach der Fertigstellung der Restaurierung und Rückbringung an den jeweiligen Aufstellungsort nicht wieder bieten wird.

Gerade die Rezeptionsgeschichte ist eine, die trotz Alois Riegls frühen Bemühungen in der Kunstgeschichte oft viel zu kurz kommt. Aber nur, wenn man den Weg eines Kunstwerks durch die Zeit kennt, ist man gefeit vor Fehlinterpretationen. Nicht umsonst spielte die Quellenkritik bei der Wiener Schule der Kunstgeschichte von Anfang an eine zentrale Rolle. Und gerade die Veränderungen in der Zeit sind es auch, die ein Kunstwerk ausmachen, denn: „Denkmal ist gleich Kunstwerk plus Zeit“. Welche Komplexität in dieser Aussage und damit hinter jeder gewissenhaften Restaurierung steckt, ist übrigens bei Bernd Euler nachzulesen.²

Nachsatz: Und Kunstwerk ohne Zeit ist ein nicht existentes Konstrukt.

Paul Mahringer,
Stv. Leiter der Abteilung für
Inventarisierung und Denkmalpflege,
Bundesdenkmalamt.

¹ Ernst Bacher, „Kunstwerk und Denkmal – Distanz und Zusammenhang“, in: Wilfried Lipp (Hg.), *Denkmal - Werte - Gesellschaft. Zur Pluralität des Denkmalbegriffs*, Frankfurt-New York, S. 260-270, hier S. 265; ursprünglich übrigens erschienen in: *Kunsthistoriker I*, 1984, Nr. 4 und II, 1985, Nr. 5, S. 22-24.

² Bernd Euler-Rolle, „Substanzwert und Schauwert. Der Zusammenhang in Theorie und Geschichte der Denkmalpflege“, in: Hans-Rudolf Meier, Ingrid Scheurmann, Wolfgang Sonne (Hg.), *Werte. Denkmalbegründungen der Denkmalpflege in Geschichte und Gegenwart*, Berlin 2013, S. 132-155.

Vergessene österreichische Barockkunst in der Nachbarschaft

(Banat, Ungarn und Vojvodina)

Obwohl Wien vor 1919 gerade mit den östlichen Nachbargebieten von Südpolen über Galizien, Siebenbürgen bis Kroatien enge Verbindungen hatte, ist das kunsthistorische Forschungsinteresse daran eher bescheiden und das Bewusstsein der nach den Türkenkriegen besonders von Wien aus erfolgten Expansion der spätbarocken Kunst in das Vakuum der neu kultivierten Gebiete gering.

Doch in den letzten zwanzig Jahren hat die Erforschung und Erhaltung der Barockkunst in den ehemals ungarischen Ländern der Habsburgermonarchie neue Impulse erfahren. Dahinter steht vor allem der Fall des Eisernen Vorhangs 1989. Dieser eröffnete zwar den lange unterbrochenen kulturellen Verbindungen in Mitteleuropa wieder neue Chancen, führte aber im rumänischen Banat und in der Vojvodina Serbiens mit dem Rückzug der Donauschwaben nach Deutschland zum weitgehenden Verlust der seit dem 18. Jahrhundert unter Maria Theresia in der Region angesiedelten deutschen Minderheit. Nach den Türkenkriegen Prinz Eugens und dem Frieden von Passarowitz 1718 erreichte die habsburgische Monarchie mit diesen und anderen Gebieten die größte Ausdehnung ihrer Geschichte, wenn auch die Militärgrenze zum Osmanischen Reich noch bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts unruhig blieb. Die österreichische Militär- und die folgende Zivilverwaltung standen in enger Verbindung mit den Wiener Hofämtern und auch die kirchliche Organisation wurde erneuert. Dies ergab vor allem nach 1750 einen fruchtbaren Austausch mit der Architektur- und Kunstszene der Residenzstadt Wien, aber auch mit der regionalen Entwicklung in Ungarn und in den Ländern der böhmischen Krone. Zudem wurden in Wien und in den österreichischen Kernländern in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts künstlerische Aufträge im Sakralbereich zunehmend weniger. Denn einerseits waren schon die meisten Kirchen barockisiert und zum anderen erlebte mit dem Josefinismus die kirchliche Barockkunst einen massiven Einbruch, der viele Künstler in Existenznöte brachte. Die neu kolonisierten Gebiete im Südosten des Reiches boten in dieser Zeit dagegen noch größere Aufgaben und auch für Künstler der zweiten und dritten Garnitur noch ausreichend Möglichkeiten zur Arbeit, aber auch zum Anlernen lokaler Talente für einfachere Ansprüche. Dies führte außerdem zur Übernahme des barocken Formenrepertoires in die Architektur und die Ausstattung der orthodoxen Kirchen, mit dem die traditionell dargestellten Inhalte eine bemerkenswerte „moderne“ Symbiose eingingen.

Der Banat

Nach langjährigen Forschungen in Wiener und anderen Archiven ist für die Barockkunst des Banat 2012 ein umfangreicher

Überblick von Rodica Vartaciu, Professorin an der Universität Temeswar, erschienen, der zudem auch die im deutschen Sprachraum weitgehend unbekannt gebliebenen bisherigen rumänischen Forschungsergebnisse zugänglich macht.¹ Sie zeigt die starken Wiener Einflüsse auf die Sakral- und Profanarchitektur im Banat, aber auch auf die Skulptur und Malerei. Viele Pläne für die Bauten der neuen Zivilverwaltung, aber auch für neue Pfarrkirchen bis zum Dom von Temeswar entstanden im Wiener Hofbauamt oder mussten hier zumindest approbiert werden. Als nach 1751 die Bürgerschaft in Temeswar zum Grundkauf und zur privaten Bebauung ermuntert wurde geschah dies mit der ausdrücklichen Empfehlung „ähnlich Wien“ zu bauen.² Vor allem für die Ausstattung neuer Kirchen wurden Werke der Bildhauer Johann Joseph Resler und Johann Georg Dorfmeister, der Maler Michelangelo Unterberger, Franz Xaver Wagenschön, Vinzenz Fischer, Hubert Maurer, Johann Nepomuk Schöpf, Ferdinand Schiessl und anderer entweder aus Wien geliefert oder sie entstanden an Ort und Stelle. Selbst monumentale Steindenkmäler wie die Dreifaltigkeitssäule auf dem Domplatz von Temeswar, deren Bildhauer leider unbekannt ist, wurden auf dem Wasserwege über Donau und Begakanal in den Banat geliefert. Auf beide Arten wurden zudem damit lokale Talente angeregt und so konnte sich der künstlerische Einfluss der Wiener Kunstakademie, die um die Jahrhundertmitte zu einem Höhepunkt gekommen war, weit verbreiten.

Nach der Wende 1989 wurde in Temeswar ein Diözesanmuseum von Bischof Martin Roos initiiert, um die nach dem Exodus vieler deutschsprachiger Kirchengemeinden gefährdeten Kunstwerke zu sammeln und soweit als möglich – auch mit Hilfe aus Deutschland und Österreich – zu sichern. Parallel dazu erarbeitet der zugleich als Kirchenhistoriker aktive Ortsbischof aus den lokalen Archiven und sonstigen Quellen eine Geschichte der katholischen Kirche im Banat, von der zuletzt in zwei Teilbänden diejenige der alten Diözese Csanád erschienen ist.³ Diese umfasst die heutigen Bistümer Szeged-Csanád, Großbetschkerek (serbisch: Zrenjanin) und Temeswar, greift also über die heutigen Ländergrenzen nach Ungarn und Serbien hinaus mit vielen interessanten Informationen auch zur regionalen Kunstgeschichte und zu den künstlerischen Beziehungen nach Wien.

Ungarn und Nordserbien (Vojvodina)

In den letzten Jahren hat das Stadtmuseum der nordserbischen Stadt Subotica (ungar. Szabadka, deutsch: Mariatheresiopel) drei Barockausstellungen organisiert. Zwei waren regionalen Malern, Sebastian Stetner und Mathias Hanisch gewidmet. Die jüngste, von Dezember 2015 bis Mai 2016

gezeigte Schau befasst sich vor allem mit Werken von Wiener Malern des 18. Jahrhunderts, die sich in Museen und Kirchen in der Vojvodina befinden. Diese Ausstellungen wurden erst durch jahrelange Vorarbeiten von Dr. Zsuzsanna Korhecz-Papp möglich, die viele dieser Werke nach aktuellen Maßstäben restaurierte und parallel dazu auch die kunsthistorischen Zusammenhänge erforschte. Denn bisher waren die meisten dieser Bilder durch gealterte, beschädigte oder übermalte Zustände verändert und ließen ihre tatsächlichen Qualitäten nicht erkennen. Zu diesen drei Ausstellungen hat das Museum in jeweils gleicher Aufmachung farbig illustrierte dreisprachige Kataloge (serbisch-ungarisch-deutsch bzw. englisch) mit Korhecz-Papp als Autorin herausgegeben (www.gradskimuzej.subotica.rs). Die beiden ersten Kataloge stellen mit ihren biografischen- und Werkangaben und umfangreicher Literatur diese Maler monografisch vor. Über die historische und kunsthistorische Erfassung hinaus dokumentieren sie auch eigens die Maltechnik der Bilder sowie zudem diverse Schäden und Restaurierzustände; sie leisten damit auch in diesem Bereich Pionierarbeit.

Die Ausstellung über den Budapester Maler Sebastian Stettner wurde 2014 auch im Historischen Museum auf der Budaer Burg gezeigt.⁴ Der aus Bayern stammende Stettner (1699-1758) bewarb sich 1727 um das Bürgerrecht in Buda, heiratete 1736 eine Baumeisterswitwe und kam so zu Hausbesitz. Er führte zahlreiche Großgemälde auch für mehrgeschossige Hochaltäre aus. Wenn nötig übernahm er auch deren Fassmalerei (Szeged), malte mit zwei Kollegen 1751 den zum Besuch von Maria Theresia und Franz Stephan in Buda errichteten Triumphbogen und weitere Altarbilder für Buda, Nagykanizsa, Esztergom, Kalocsa und Subotica.

Die zweite Ausstellung zeigte Werke des in Prag geborenen Mathias Hanisch (1754-1806 Vukovar).⁵ Wie bei Stettner ist die Ausbildung auch bei diesem „Wandermaler“ unbekannt. Ebenso setzte er in Komposition und Kolorit die bewährte Tradition erzählender religiöser Bildpropaganda fort und kann anatomische Schwächen und trockene Malweise meist geschickt überdecken. Er malt aber auch Heiligen- und andere Porträts. Da er mehrfach seine Aufenthaltsorte vom damaligen Oberungarn bis nach Kroatien wechselte, sind seine Werke heute in der Slowakei, in Ungarn, Serbien und Kroatien zu finden.

Die aktuelle Ausstellung ist vor allem den neu restaurierten Werken von Wiener Barockmalern in der Vojvodina gewidmet.⁶ Der Katalog ist auf 190 Seiten mit über 70 Farb- und zahlreichen Schwarz-Weiß-Abbildungen illustriert. Er erfasst 25 Einzelgemälde und einen Gemäldezyklus, von denen aus Formatgründen nur etwa zwei Drittel im Museum von Subotica bis Mai 2016 auch ausgestellt sind. Sie stammen zum Teil aus Kirchen und Klöstern, zum Teil aus dem Nationalmuseum von Zrenjanin und dem Stadtmuseum von Subotica. An prominenten Namen sind Martino Altomonte und Peter Strudel, Paul Troger und Kremser Schmidt, Felix Ivo Leicher und Joseph Orient, Hubert Maurer, Ignaz Raab und Wolfgang Köpp vertreten; dazu kommen etliche noch anonyme Werke. Zu den

qualitativ besten Arbeiten gehört die Variante von Paul Trogers bekanntem Bildpaar von Christus am Ölberg und Mater dolorosa, das nach der Restaurierung entgegen Kronbichler doch Eigenhändigkeit beanspruchen darf.⁷ Die Kreuzigung von Martino Altomonte in Csóka wurde durch den Fund der Signatur mit Datierung 1734 bestätigt. Sechs subtil gemalte kleinere Altarbilder werden von Anna Jávor dem Maulbertschschüler Felix Ivo Leicher glaubhaft zugeschrieben. Bemerkenswert sind ferner die beiden nicht ausgestellten über zwei Meter großen Apostel Petrus und Paulus in der Pfarrkirche von Csóka, von Wolfgang Köpp 1800 in Scagliolatechnik, deren Schwertransport aus Wien bis nach Südungarn die Wertschätzung des Malers unterstreicht. Von Peter Strudel und Kremser Schmidt sind Werkstattarbeiten zu sehen.

Manfred Koller

1 Rodica Vartaciu-Medelet, *Barock im Banat. Eine europäische Kulturlandschaft*, Regensburg 2012 (Schnell&Steiner).

2 Vartaciu-Medelet 2012, S.44.

3 Martin Roos, *Die alte Diözese Csanád 1718 – 1800. Erbe und Auftrag*, Band 1, Teilband 2a, Temeswar 2013 (Eigenverlag der Diözesen).

4 Zsuzsanna Korhecz-Papp, *Sebastian Stettner pictor Budensis*, Subotica 2012.

5 Zsuzsanna Korhecz-Papp, *Mathias Hanisch pictor Imperio*, Subotica 2014.

6 Zsuzsanna Korhecz-Papp, *Werke der Wiener Kunstmaler des Barock in der Vojvodina*, Subotica 2015.

7 Johann Kronbichler, *Paul Troger (1698-1762)*, Berlin-München 2012, S.397.



Ihre Druckerei in der City für

VERMÄHLUNGS- UND GEBURTSSANZEIGEN

WIR WÜRDEN UNS FREUEN, SIE IN UNSEREM SHOP IN DER CITY BEGRÜßEN ZU DÜRFEN, UM MIT IHNEN DIE PERFEKTE GESTALTUNG ZU FINDEN!

ÄRZTEZENTRALE / DRUCKEREI
1010 WIEN, HELFERSTORFERSTRASSE 2, IM SCHOTTENHOF
TELEFON 01/531 16-25
E-MAIL: VERKAUF@AERZTEZENTRALE.CO.AT, WWW.AERZTEZENTRALE.CO.AT

VISITENKARTEN – EINLADUNGEN

MAU, MA, FLOR

Dr. Peter Strudel
Kreuzigung Christi
1734
Österreichische Akademie der Wissenschaften
Kunsthistorisches Institut in Wien
Kunsthistorisches Museum Wien
Kunsthistorisches Institut in Wien
Kunsthistorisches Museum Wien

Kunstgeschichte und Denkmalpflege

Kunst und Natur – das ist nicht nur ein Marsch von Johann Schrammel, das war auch Programm der Denkmalpflege, zumindest bis der Gesetzesgeber in Österreich die Belange des Denkmalschutzes und des Naturschutzes kompetenzmäßig getrennt hat, indem er entschied, dass Denkmalschutz Sache des Bundes (Bundesdenkmalamt) und Naturschutz Sache der Länder sei.¹ Abgesehen von diesen zum Teil verlorenen Liebesmühen, die auch die Länderkompetenz für den Ortsbildschutz betreffen, gab es zumindest zwischen Kunstgeschichte und Denkmalpflege in Österreich traditionellerweise immer ein enges Band, welches sich bis zur Zeit Ernst Bachers in wichtigen Persönlichkeiten der Kunstgeschichte widerspiegelte. Es sei nur auf Alois Riegl, Max Dvořák, Hans Tietze oder Otto Demus verwiesen. Von dieser seinerzeitigen engen Verbindung blieb bis heute die Mitherausgeberschaft des Wiener Jahrbuchs für Kunstgeschichte durch das Bundesdenkmalamt.

Distanz und Zusammenhang

Bereits in den 1990er Jahren versuchte allerdings Ernst Bacher die sich ankündigenden bzw. bereits vorhandenen Differenzen zwischen der Kunstgeschichte und der Denkmalpflege zu analysieren.² So meinte er, „daß Kunstgeschichte und Denkmalpflege zwar immer von der Identität ihres Gegenstandes ausgehen, daß zwischen Kunstwerk und Denkmal aber doch ein gewisser Spielraum besteht, daß also die Diskussion dieses Verhältnisses ein wichtiger Bestandteil der Methodenreflexion beider Disziplinen ist.“³ Es ist von der Fiktion des Originalzustandes die Rede. Während die Kunstgeschichte die Geschichtlichkeit eines Kunstwerkes ausklammere, sei „für die Denkmalpflege das Schicksal des Kunstwerks Teil seiner historischen, künstlerischen und kulturellen Bedeutung und daher eine wesentliche Dimension seiner Existenz.“⁴ Und so kam Bacher schließlich in quasi verkürzter Anwendung Alois Riegls zu seiner berühmten Formel „Denkmal ist gleich Kunstwerk plus Zeit“.⁵

Weiters sah er die Gefahr für die Kunstgeschichte, sich den Kunstwerken nur mehr über Abbildungen anzunähern, den Gesamtzusammenhang zu vernachlässigen und die Geschichtlichkeit des Werks zu negieren („Realitätsferne“). Der Denkmalpflege hingegen rät er, wieder die vielschichtige Bedeutung und Aussagekraft des Denkmals in den Mittelpunkt zu stellen. Zentral sei die Erforschung und Erhaltung der Denkmale.

Kritik von innen

Bereits 1956 kritisierte der Schweizer Denkmalpfleger Albert Knoepfli im Zuge einer Tagung „Über die Inventarisierung der Kunstdenkmäler (Kunsttopographie)“ die „Inselhaftigkeit des Kunstwerks“⁶. Als Schweizer fehle ihm der Zusammenhang mit dem Lebensraum und den Funktionszusammenhängen, in die die Denkmale durch die Kulturlandschaft eingebettet seien. Besonderes Augenmerk setzte er auf die Erforschung der Objekte, die als „Grenzfälle“ zu bezeichnen seien. Es handle sich um die „Niemandskinder, die niemand erforscht, die niemand publiziert, es sei denn die Kunstdenkmäler-Inventarisierung. Es sind eben jene Objekte, die erst durch ihre Summe, aber dann unter Umständen umso gewichtiger in Erscheinung treten. Und werden sie auch von unsern Inven-

taren übersprungen, so verschwindet Jahr für Jahr endgültig eine Menge von Denkmälern der Klein- und Volkskunst, alten Gewerfleisses, von bescheidenen, ‚stillen‘ Kunst- und Baudenkmälern, von Zeugen anonymer Geschichte und Kultur, ohne dass sie wenigstens als Forschungskonserve in literarischer, fotografischer oder zeichnerischer Form als unentbehrliches Material einer künftigen wissenschaftlichen Bearbeitung zur Verfügung stünden.“⁷

Was hier unter den in der Schweiz noch wirkmächtigeren Ideen des Heimatschutzes als Zusammenhang und als Einbettung des Denkmals in die Kulturlandschaft auch in seiner ganzen Vielfalt gesehen worden war, wurde dann in den 1970er Jahren v. a. auch im Zuge des Denkmalschutzjahres 1975 breiter diskutiert.⁸ Die Öffnung der Geisteswissenschaften und nicht zuletzt auch der Kunstgeschichte zu anderen Disziplinen hat auch vor der Denkmalpflege nicht Halt gemacht. Am Radikalsten formulierte dies für die Denkmalpflege wohl Roland Günter. Er forderte ein Umdenken in der Denkmalinventarisierung, weg von einer „Synthese von mittelalterlichen feudalen und klassizistisch-idealistischen Vorstellungen.“⁹ Wie auch in anderen Bereichen sollte der Blick auf die Nachbarwissenschaften wie Geschichte, Soziologie und Politologie geschärft werden. Die Altersgrenze für Denkmale müsste hinaufgeschraubt werden und die Masse an anonymer Architektur und technischer Denkmale dürfte nicht ausgeklammert werden. Wo stehen wir heute und wie könnte die Beziehung zwischen Kunstgeschichte und Denkmalpflege gegenwärtig beschrieben werden?

Am Rande des Denkmals

In der Theorie wurde der Denkmalbegriff schon um 1900 erweitert. Wie sieht es zwischen Praxis und Lehre der Denkmalpflege aus? Um es kurz zu machen: In die Inventarwerke hat die Masse der Denkmale längst Einzug genommen. Man denke an die immer dicker gewordenen Dehio-Bände. Und spätestens seit der listenmäßigen Beschäftigung der Denkmalpflege mit dem unbeweglichen Denkmalbestand und dessen Erfassung wurde die Erweiterung des Denkmalbegriffs auch in der Masse der denkmalgeschützten Objekte spürbar, auch wenn heute noch vieles nicht unter Denkmalschutz steht, was schützenswert wäre.

Bis Ende 2009 standen sämtliche unbeweglichen Denkmale im Eigentum öffentlich-rechtlicher Körperschaften (Bund, Land, Gemeinde, Kirche etc.) ex lege quasi automatisch unter Denkmalschutz. Danach waren von dieser Denkmalmasse nur mehr diejenigen unter Schutz, die das Bundesdenkmalamt per Verordnung über diesen Zeitraum hinaus unter Denkmalschutz stellte. So entstand innerhalb von knapp zehn Jahren ein Schnellinventar aller unbeweglichen baulichen Denkmale in Österreich in Form einer Datenbank, die seither auch als Grundlage für alle weiteren Unterschutzstellungen – auch aus dem privaten Bereich – dient. Im Zuge dieser Erfassung stieß das Bundesdenkmalamt immer wieder auch auf Objekte, die bisher in Österreich kaum beachtet wurden bzw. nur in seltenen Fällen Eingang in die Inventare gefunden hatten.

Neben der bis dahin nur vereinzelt verzeichneten Nachkriegsarchitektur waren dies zu allererst die baulichen Relikte des Zweiten Weltkriegs. Gemeinsam mit dem Architek-

turzentrum Wien fand so 2006 das Symposium „Erbe verweigert. Österreich und NS-Architektur“ statt. Exemplarisch für die neue Denkmalbewertung sei hier die Unterschutzstellung des ehemaligen Konzentrationslagers Gusen, eines Außen- bzw. Nebenlagers von Mauthausen, erwähnt, dessen wesentlichste Überreste tatsächlich in den letzten paar Jahren unter Denkmalschutz gestellt wurden. Von den drei für eine Unterschutzstellung erforderlichen Kriterien, der geschichtlich, künstlerisch und/oder kulturellen Bedeutung, kamen in diesem Fall nur die geschichtlich und kulturelle zum Tragen. Diese Art von Denkmälern sind zwar keine Kunstwerke, allerdings auch in ihrer überlieferten Erscheinung mit allen Veränderungen der Nachkriegszeit zumindest „Werke plus Zeit“ und auf Grund ihrer geschichtlichen und kulturellen Bedeutung („Mahnwert“) Denkmale. An diesen Relikten, ähnlich wie an Relikten des Ersten Weltkriegs zeigt sich, dass deren Bedeutung im historischen Kontext, aber auch im Funktionszusammenhang der Objekte untereinander, als Dokumente dieser Zeit, liegt. Bei dieser Denkmalkategorie ist die Nähe zur Archäologie, insbesondere der zeitgeschichtlichen Archäologie, besonders spürbar.¹⁰ Bei der Analyse solcher Objekte geht es, wie die Archäologin Claudia Theune in einfachen Worten erläutert, um das Zusammenspiel von Wort, Bild und Objekt.

Während bei Relikten des Ersten und des Zweiten Weltkriegs die historische Dimension zur Definition eines Denkmals eine außergewöhnliche sein kann, stellt sich neben diesen historisch-dokumentarisch bedeutsamen Relikten, wie erwähnt, auch die Frage nach der Architektur der Nachkriegsmoderne und der jüngeren Zeit, welche durchaus auch für die Kunstgeschichte von größerem Interesse sein kann. Weit schwieriger hat es da die bereits skizzierte Masse an Denkmälern nicht zuletzt anonymer und quasi anonymer Architektur, deren Bedeutung entweder in der Situierung in der Kulturlandschaft, so diese noch vorhanden ist, oder in der Lage und Beziehung zu anderen Objekten, etwa als denkmalconstituierendes Element eines Altstadt- oder Marktplatzes, liegt. Während in einigen Bundeslandabteilungen des Bundesdenkmalamtes Bemühungen herrschen, diese für den Ort identitätsstiftenden Objekte zu identifizieren und unter Schutz zu stellen, bleibt etwa die Frage nach dem denkmalgerechten Umgang mit der Masse an historistischer Architektur in Wien und deren Bedeutung als potentielle Denkmale weiterhin ungeklärt.

Die Forderung des Bundesverwaltungsgerichts, die unter Schutz zu stellenden Denkmale nach den Kategorien Vielfalt, Vielzahl und Verteilung, deren regionaler und überregionaler Bedeutung sowie deren Bedeutung für den österreichischen Denkmalbestand zu beurteilen, wird es den anonymen Denkmälern besonders schwer machen, als Einzeldenkmale geschützt zu werden. Während hier das Bundesdenkmalamt gefordert ist, die Bedeutung auch dieser Objekte zu schärfen und pointierter zu kontextualisieren, wird wohl auch die Frage nach dem Ensemble wieder ein größeres Gewicht bekommen. Nach dem bekanntlich bisher gescheiterten Versuch, Hallstatt als Ensemble unter Denkmalschutz zu stellen, hat das Bundesdenkmalamt allerdings anhand anderer Ensembles (etwa Rattenberg und Melk) bewiesen, dass derartige Großverfahren nicht prinzipiell zum Scheitern verurteilt sind, wenn die Bevölkerung in diesem Prozess positiv mitgenommen werden kann.

Anknüpfungspunkte und Angebote an die Kunstgeschichte

Nun, der Alltag der behördlichen Denkmal-

pflege ist nicht permanent erfüllt und umgeben von der Hochkultur der Kunstgeschichte. Umso mehr gilt, was Max Dvořák 1920 am Denkmalpflegefest in Bregenz gesagt hat: Wer „den Geist einer gotischen Kathedrale oder eines barocken Domes zu erfassen vermag, dem wird auch deren bescheidenes Widerspiel in seiner heimatlichen Dorfkirche unendlich viel besagen.“¹¹

So spannend auch mögliche neue Wege in der Beschäftigung mit außereuropäischer Kunstgeschichte oder den objekt- und substanzunabhängigen Bildwissenschaften sein mögen, Globalisierung bedeutet auch Regionalisierung. Wo bleibt der Spirit der „Good Old Viennese School of Art History“, der zumindest in der Person eines Dvořák noch Gefühle wecken konnte, selbst für bescheidenste Objekte. Gerade die neuen Medien ermöglichen nicht zuletzt mit Google-Maps wieder leichter die Verfügbarkeit der Objekte vor Ort in situ zu vermitteln.¹² Die Denkmale liegen am Weg und stehen vor unseren Haustüren – und zwar bei weitem nicht die Unbedeutendsten, sondern neben dem „bescheidenen Kirchlein“ oder der anonymen Behausung durchaus auch solche von europäischem Range. Es gibt genügend Objekte, die ihre Wirkmächtigkeit im Sinne Dvořák entfalten können, die bildwissenschaftlich, stilgeschichtlich, strukturanalytisch oder rezeptionsästhetisch betrachtet und analysiert werden können, wie dies für die Wiener Schule der Kunstgeschichte charakteristisch war.

In meinem zweimonatigen Praktikum am Berliner Landesamt für Denkmalpflege konnte ich 2013 miterleben, wie eng der Zusammenhang zwischen Universitätslehre (Kunstgeschichte) und Denkmalpflege sein kann. Anknüpfungspunkte und Möglichkeiten zur Kooperation gäbe es – auch über die klassische Kunstgeschichte hinausgehend – genügend.

Paul Mahringer, Stv. Leiter der Abteilung für Inventarisierung und Denkmalforschung, Bundesdenkmalamt.

1 Zur Problematik des Denkmalschutzes von Park- und Gartenanlagen äußerte sich hier etwa: Géza Hajós, „[...] und praktische Distanz“ im Bundesdenkmalamt. Gedanken zum neuen Statut“, in: *Kunstgeschichte aktuell* 2/12, S. 5f. Antwort siehe: Paul Mahringer, „Alte Denkmalwerte und neue Denkmalpraxis“ Die neue Geschäftsordnung des Bundesdenkmalamtes“, in: *Kunstgeschichte aktuell* 3/12, S. 6f.

2 Ernst Bacher, „Kunstwerk und Denkmal - Distanz und Zusammenhang“, in: Wilfried Lipp (Hg.), *Denkmal - Werte - Gesellschaft. Zur Pluralität des Denkmalbegriffs*, Frankfurt/New York, S. 260-270, ursprünglich übrigens erschienen in: *Kunsthistoriker* 1, 1984, Nr. 4 und II, 1985, Nr. 5, S. 22-24.

3 Ebenda, S. 263.

4 Ebenda, S. 264.

5 Ebenda, S. 265.

6 Referat Albert Knoepfli, „Das Verhältnis der Kunstgeschichte und Kunstwissenschaft sowie der Heimat- und Denkmalpflege zur Kunstdenkmal-Inventarisierung“, in: Protokoll der Besprechungen die über Initiative des Institutes für Österreichische Kunstforschung des Bundesdenkmalamtes vom 28. Bis 29. April 1956 im Bundesdenkmalamt in Wien stattgefunden haben, S. 5ff.

7 Zit. nach: Paul Mahringer, „Geschichte und Zukunft der Inventarisierung in Österreich“, in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, S. 231-252, hier S. 247.

8 Siehe dazu Michael Falser, Wilfried Lipp (Hg.), *Eine Zukunft für unsere Vergangenheit. Zum 40. Jubiläum des Europäischen Denkmalschutzjahres (1975-2015)*, Berlin 2015.

9 Roland Günter, „Glanz und Elend der Inventarisierung“, in: *Deutsche Kunst und Denkmalpflege (DKD) 1970*, S.109-117, hier S. 111.

10 Claudia Theune, „Archäologie an Tatorten des 20. Jahrhunderts“, Sonderheft 06/2014 der Zeitschrift *Archäologie in Deutschland*, Jg. 12/2014.

11 Max Dvořák, „Kunstabstraktion“. Vortrag, gehalten am Denkmalpflegefest, Bregenz 1920, in: *Belvedere. Kunst und Kultur der Vergangenheit. Zeitschrift für Sammler und Kunstfreunde*, Band 5, Heft 27, 1924, S. 91.

12 Zur Digitalisierung und Denkmalpflege siehe: Paul Mahringer, „Denkmalpflege und digitale Welt - Gibt es eine analoge Rückkoppelung?“, in: *Kunstgeschichte aktuell*, Jahrgang XXXII 1 2015, S. 3.

Salt Linz City



Atelierhaus Salzamt Linz, Foto: Stadt Linz / Josef Pausch

Um Österreich als Standort für zeitgenössische Kunst zu präsentieren und zu evaluieren, bat Kunstgeschichte aktuell den Leiter des Salzamt Linz, Holger Jagersberger, sein Haus und dessen Programm vorzustellen.

Mit dem im Jahr 2000 beschlossenen ersten Kulturentwicklungsplan der Stadt Linz wurden Leitlinien, Prioritäten und Rahmenbedingungen für die Kulturpolitik von Linz für die nächsten 10 Jahre festgelegt. Höhepunkt dieser strategischen Kulturentwicklung war das Kulturhauptstadtjahr 2009. Der Kunststandort Linz entwickelt sich auch nach dem sehr intensiven Jahr 2009 prächtig.

Die institutionelle Landschaft mit den großen Häusern Lentos, Ars Electronica

Center und Festival, Oberösterreichisches Landesmuseum und Offenes Kulturhaus Oberösterreich (OK) erfuhr eine Profilschärfung und auch Erweiterung durch das Musiktheater, die Bruckneruniversität und Tabakfabrik.

Auch die Kunstuniversität und die katholische Privatuniversität erweitern ihre kunstbezogenen Inhalte und bieten Hoffnung, den zeitgenössisch relevanten Themen adäquate Reflexions- und Diskussionsplattformen anzubieten. Ein von der städtischen Kulturpolitik genannter Schwerpunkt ist der öffentliche Raum. Der „Kulturentwicklungsplan neu“ der Stadt Linz wurde im Jahre 2013 in einem sehr durchdachten, partizipativen Prozess entwickelt und bündelte in vier Kapitel zwölf

Themen: Mit „Chancengleichheit erhöhen“ gilt es, Kunst und Kultur barrierefrei zu machen, Interkulturalität zu leben, Gendergerechtigkeit zu erreichen; das Kapitel „Potenziale fördern“ nennt Freie Kunst- und Kulturszene fördern, interdisziplinär arbeiten, Räume nutzen und schaffen. „Zugänge schaffen“ will Kunst und Kultur vermitteln, junge Menschen beteiligen, sowie Kunst und Kultur öffentlich machen; und zuletzt beinhaltet „Stadt öffnen“ die Internationalisierung forcieren, die Vernetzung und Kooperation stärken, die Vergangenheit reflektieren und die Zukunft denken.

Der volle Text und Dutzende ausführliche Interviews mit Personen des Linzer Kulturlebens kann online (unter: kep.public1.linz.at) nachgelesen werden.

Eine Einrichtung versucht in seiner Programmatik viele dieser Themen zu bedienen und sehr spezifisch jüngeren Künstler_innen und Kurator_innen eine Möglichkeit der (internationalen) Vernetzung zu bieten: Das Atelierhaus Salzamt Linz als ehemaliges Salzamt wird von der Stadt Linz seit 2009 zur Förderung des internationalen Künstler_innenaustausches zur bildenden Kunst genutzt und beherbergt neben dem Artists in Residence Programm auch Ateliers für lokale Künstler_innen und Ausstellungen.

Das Gebäude wird als Wohn- und Arbeitsmöglichkeit für in- und ausländische Künstler_innen genutzt. Es umfasst nun fünf Wohnungen, neun Ateliers und einen Ausstellungssaal. Die Stadt Linz hat für den Ankauf sowie die Renovierung und Adaptierung einen Betrag von mehr als drei Millionen Euro investiert. Künstler_innen werden für die Dauer ihres Aufenthalts von mindestens einem Monat Wohnung und Atelier kostenlos zur Verfügung gestellt. Dazu erhalten die internationalen Artists in Residence ein Stipendium zur Abdeckung ihrer Lebenshaltungskosten.

Die lokalen Künstler_innen erhalten

ihren Atelierplatz zwei Jahre kostenlos, die Auswahl erfolgt nach Bewerbung durch eine Fachjury. Unterstützt werden die Künstler_innen durch ein kleines Team und Equipment, Werkzeug, Medientechnik, Rahmen, Leihfahräder und Vernetzung. Die entstandenen künstlerischen Arbeiten werden fallweise später in Ausstellungen oder auch in Open Studios präsentiert, mit der Kunstszene vor Ort als Plattform für Austausch.

Seit Ende 2014 nennt sich das Programm im Atelierhaus Salzamt „Kristallin“. Beinahe jeden zweiten Mittwoch gibt es Gespräche mit Künstler_innen, Film screenings, Diskussionen und Ausstellungen von Linzer und internationalen Künstler_innen, die als Artists in Residence zu Gast im Salzamt sind.

Der Raum schafft dadurch Vernetzung und Kooperation, Zugänge und Vermittlung, soll die Internationalisierung forcieren und Beteiligung ermöglichen.

Aktuell gibt *Kristallin#31* dem Bereich Comic und Illustration wie jedes Jahr Raum im Kontext Zeichnung, Schrift, Arbeiten auf Papier, Kunstbuch und Magazinkultur. Alice Social (IT) und Joe Kessler (UK) leben und arbeiten im Februar und März als Artists in Residence im Atelierhaus Salzamt. Im Rahmen des NEXTCOMIC Festivals zeigen sie ihre eigenen Arbeiten, die zum Teil während der Residenz entstanden sind. Alice Social stellt außerdem ihre Graphic Novel *Sandro* vor, die am 10. März 2016 beim deutschen Verlag Rotopolpress erscheint. Joe Kessler präsentiert Comics des von ihm mitbetriebenen Londoner Verlags Breakdown Press, inklusive seinem letzten Werk *Windowpane 3*.

Holger Jagersberger, Leiter des Atelierhauses Salzamt

Die Ausstellung *Kristallin#31* ist noch bis 31. März 2016 im Salzamt Linz zu sehen.

KULTURELLES PROGRAMM FÜR UNSERE MITGLIEDER

Eine Führung bei Kerzenlicht durch Schloss Eggenberg – nur eine der Veranstaltungen, die Sie sich als Verbandsmitglied nicht entgehen lassen sollten. Ich freue mich auf ein Wiedersehen ob in Graz oder Wien, Ihr Manuel Kreiner

Donnerstag, 14. April 2016, 19.00 Uhr
Dr. Gabriele Schor, Kuratorin
Führung durch die Ausstellung „RENATE BERTLMANN. AMO ERGO SUM - Ein subversives Politprogramm“

SAMMLUNG VERBUND. Vertikale Galerie, Am Hof 6a, 1010 Wien
Treffpunkt: 18.50 Uhr, Eingangsbereich
Anmeldung erforderlich – siehe unten, max. 25 Teilnehmer_innen
Eintritt und Führung für Verbandsmitglieder kostenfrei

Montag, der 25. April 2016, 17.30 Uhr
Irene Förster, Verwaltungsgericht
Führung durch die Böhmisches Hofkanzlei
Böhmisches Hofkanzlei, Judenplatz 11, 1010 Wien
Treffpunkt: 17.20 Uhr, Haupteingang Judenplatz 11

Anmeldung erforderlich – siehe unten, max. 25 Teilnehmer_innen
Eintritt und Führung für Verbandsmitglieder kostenfrei

Zwei Veranstaltungen in Graz am 03./04. Juni 2016
Schloss Eggenberg bei Kerzenlicht und das Palais Herberstein/Eggenberg

Freitag, 03. Juni 2016, 19.00 Uhr
Angebot zum gemeinsamen Abendessen mit Mag. Paul Schuster, Sammlungskurator in

Schloss Eggenberg, im Restaurant Eckstein, Mehlplatz 3, 8010 Graz.
Details folgen bei Anmeldung. Speisen und Getränke sind individuell zu bezahlen.
Anmeldung zum Abendessen – siehe unten.

21.30 Uhr
Mag. Paul Schuster, Sammlungskurator
Führung bei Kerzenlicht durch die Prunkräume von Schloss Eggenberg
Schloss Eggenberg, Eggenberger Allee 90, 8020 Graz
Treffpunkt: 21.20 Uhr, Parkeingang, Eggenberger Allee 90
Anmeldung erforderlich – siehe unten, max. 25 Teilnehmer_innen
Eintritt: EUR 25.- (Selbstkosten), Führung für Verbandsmitglieder kostenfrei
Dauer: ca. 2 Stunden
Eine Übernachtung in Graz ist ggf.

individuell zu organisieren.
Samstag, 04. Juni 2016, 11.00 Uhr
Führung durch das Palais Herberstein/Eggenberg
Museum im Palais, Sackstraße 16, 8010 Graz
Treffpunkt: 10.50 Uhr, Kassenbereich
Anmeldung erforderlich – siehe unten, max. 25 Teilnehmer_innen
Eintritt und Führung für Verbandsmitglieder kostenfrei
Dauer: ca. 1 Stunde

Anmeldung unter manuel.kreiner@kunsthistoriker-in.at oder Telefon +43 664 402 96 90 (Di bis Do 08:00-09:30 Uhr)

IMPRESSUM

Kunstgeschichte aktuell
früher u.T. Kunsthistoriker aktuell
Medieninhaber und Herausgeber:
Verband österreichischer
Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker -
Julia Rüdiger
c/o Institut für Kunstgeschichte
Universität Wien
Spitalgasse 2-4
Universitätscampus Hof 9
1090 Wien
www.kunsthistoriker-in.at

Redaktionsteam:
Julia Allerstorfer, Christina Bartosch,
Bettina Buchendorfer, Anna Frasca-Rath,
Franziska Geibinger, Lisa-Maria Gerstenbauer,
Anna Haas, Stefanie Hoffmann-Gudehus,
Manuel Kreiner, Florian Leitner,
Sandra Pummer, Flora Renhardt,
Julia Rüdiger, Anna Sauer, Markus Schmall.

Chefredaktion:
Julia Allerstorfer
Christina Bartosch

Druckerei: Samson Druck GmbH
A-5581 St. Margarethen 171

Einsendungen an: redaktion@kunsthistoriker-in.at
Redaktionsschluss für die Ausgabe 2/2016:

20. Mai 2016
Die von Autor_innen gezeichneten Texte müssen nicht der Meinung der Redaktion entsprechen.

Dem VöKK ist die sprachliche Gleichbehandlung wichtig. Formal haben wir uns für den Gender Gap entschieden.

Preis der Nummer: 2,50 €
Abonnement: Jahrespreis: 30 €
(4 Ausgaben Kunstgeschichte aktuell pro Jahr inkl. 1 Kunstgeschichte Tagungspublikation alle zwei Jahre. Ausland plus Versandkosten.)
Für Mitglieder im Jahresbeitrag inkludiert.

Abonnementbestellung:
redaktion@kunsthistoriker-in.at
Auflage 1.500

Bankverbindung:
P.S.K., BLZ 60000, Kto.Nr. 7612972
BIC: OPSKATWW
IBAN: AT34 6000 0000 0761 2972

ISSN 1015-0129

VöKK-Mitgliedsbeitrag pro Jahr: 50 €
Ermäßigt für Studierende: 20 €