



2&3/2023

# Journal

des Verbandes österreichischer  
Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker

Tagungspublikation

# Why Have There Been No Great Female Art Historians?

## Inhaltsverzeichnis

- 3 Renate Wagner-Rieger  
Renate Goebel
- 9 Mathilde Rabl  
Janina Nentwig
- 16 Margrit Lisner  
Andreas Plackinger
- 24 Gillian Rose  
Roswitha Schuller
- 31 Drei Pionierinnen  
Mercedes Valdivieso
- 38 Margarethe Witternigg  
Conny Cossa
- 46 Kunsthistorikerinnen im  
Bundesdenkmalamt  
Paul Mahringer
- 54 Kunst will gesehen werden  
Anja Grebe trifft Gerda Ridler
- 56 Transformationen –  
Zeiten des Umbruchs  
22. Tagung des VöKK

## Editorial

Liebe Leserinnen, liebe Leser,

vom 4. bis 5. November 2023 findet in Krems a. d. Donau die 22. Tagung des Verbandes der österreichischen Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker statt. Unter dem Titel „Transformationen“ geht es um aktuelle Fragen der Kunstgeschichte in Zeiten des Umbruchs. Intention der Tagung ist es, Fächergrenzen zu hinterfragen und neue Lösungen zu entwickeln. Das vollständige Programm mit allen Vorträgen, Podiumsdiskussionen und Führungen finden Sie in diesem Journal. Eine der Beiträgerinnen, die Wissenschaftliche Direktorin der Landesgalerie Niederösterreich, Gerda Ridler, stellen wir Ihnen in diesem Heft im Interview näher vor. Ein Höhepunkt wird die Feier des 40-jährigen Bestehens des VöKK.

Seit Beginn der Vorstandsperiode war es unser großer Wunsch, die Beiträge der VöKK-Tagung 2021 zum Thema „Great Female Art Historians/Große Kunsthistoriker\*innen“ zu publizieren. Die 21. VöKK-Tagung hatte das Ziel, die vielfältigen Wirkungsfelder und Biografien von Kunsthistorikerinnen in Österreich und international in den Fokus zu rücken und männlich dominierte Fachnarrative aufzubrechen. Für die international beachtete Veranstaltung gebührt dem VöKK-Vorstand 2019-2021 größter Dank und Hochachtung. Herzlich bedanken möchten wir uns auch bei allen Autorinnen und Autoren, die ihre Beiträge für die vorliegende Tagungspublikation zur Verfügung gestellt haben.

Abschließend ein Aufruf in eigener Sache:  
Für die nächste Vorstandsperiode 2023-25 suchen wir noch engagierte Kunsthistoriker\*innen aus allen Kurien, die sich für den Vorstand zur Wahl stellen möchten. Bitte melden Sie sich bei uns!

Wir freuen uns auf ein Wiedersehen in Krems!

*Mit den besten Wünschen*  
Anja Grebe  
für den VöKK-Vorstand 2021-2023

# Renate Wagner-Rieger

Forscherin und Lehrerin am Wiener Institut für Kunstgeschichte aus der Sicht einer Zeitzeugin

Renate Goebel



Abb 1: Renate Wagner-Rieger (RWR) mit Studenten bei Institutsfest 1975 © Kunsthistorisches Institut

Das 50 Jahre Jubiläum der Berufung Renate Wagner-Riegers (RWR) zur Ordinaria 1971, ihr 100. Geburtstag, den sie im Jänner 2021 begangen hätte, und der 40. Todestag im Dezember 2020 waren Grund genug für eine umfassende Beschäftigung mit RWRs Wirken als „Universitätsprofessorin, Historismusforscherin und Vorkämpferin für den Erhalt des Wiener Stadtbildes.“<sup>1</sup>

Nur wenige Tage nach der VöKK-Tagung 2021 widmete sich ihr die Konferenz zum 100. Geburtstag der Wiener Kunst- und Architekturhistorikerin.<sup>2</sup> Dennoch sollte RWR auf der Tagung der *Great Female Art Historians* vertreten sein.

Für einen Beitrag angefragt, konnte und wollte ich nur eine sehr persönliche Rückschau auf einen wesentlichen Ausschnitt der so umfassenden Tätigkeit meiner hoch geschätzten und verehrten Lehrerin und ‚Chefin‘, Professor Renate Wagner-Rieger, anbieten.

Damit verbunden sei mein Rückblick auf die Situation am Wiener Institut für Kunstgeschichte (KHI) von 1966

bis 1975, meiner Zeit als Studentin und Assistentin – und ein wenig darüber hinaus. Denn ich konnte, nachdem ich das KHI verlassen hatte, zum Glück noch eine Zeit lang in Kontakt bleiben.

RWR wurde 1971 die erste Ordinaria am Wiener Institut für Kunstgeschichte. Von der Bibliothekarin und wissenschaftlichen Hilfskraft über die außerordentliche Professur hatte der Weg geführt. Und der war in der von Männern dominierten wissenschaftlichen Community sicher alles andere als leicht gewesen.

Zum besseren Verständnis der Rolle RWRs erlaube ich mir zu Beginn einen kurzen Blick auf das

## Wiener Institut für Kunstgeschichte ab der Ära Pächt und Demus

1963 waren Otto Demus und Otto Pächt, beide aus dem englischen Exil berufen, Ordinarien am KHI geworden.

Mit Gerhard Schmidt (Extraordinarius ab 1964 und

ab 1968 Ordinarius) schufen sie einen Mittelalter-Schwerpunkt, der so manche Studierende, die aus Deutschland oder der Schweiz zu einem ‚Kultursemester‘ nach Wien gekommen waren, veranlasste, hier zu bleiben und in Wien zu promovieren, vor allem bei Otto Pächt.

RWR wurde 1964 außerordentliche Professorin und deckte Österreichs Architekturgeschichte im internationalen Kontext vom Mittelalter bis zur Moderne ab. Das tat sie mit ihren Vorlesungen übrigens bereits seit dem WS 1956/57.

In meinem ersten Semester, dem WS 1966/67, waren wir 25, die sich Aufnahmetest und Einführungsgespräch stellten. Wir blieben dabei, Kunstgeschichte studieren zu wollen, trotz der mahnenden Worte von Professor Pächt, es uns noch gut zu überlegen, da es pro Jahr nur circa vier Posten für Absolventinnen und Absolventen der Kunstgeschichte gäbe.

Das Vorlesungsangebot war bemerkenswert breit und für eine Studienanfängerin durchaus fordernd – vor allem in Hinblick auf die Kolloquien der Hauptvorlesungen der beiden Ordinarien, die mit mindestens ‚Gut‘ zu absolvieren waren, um im zweiten Semester an einem Proseminar teilnehmen zu können.

Demus‘ ‚Mittelalterliche Malerei Venedigs‘ war ohne die Kenntnis der byzantinischen Vorbilder – in den vorangegangenen Semestern vermittelt – ähnlich überfordernd wie die ‚Französische Buchmalerei‘ von Pächt, ohne davor die ‚Altniederländer‘ gehört zu haben.

Wagner las ‚Architektur des 19. Jahrhunderts‘. Am Freitag, 14.30-16.00 Uhr. Das war zwar nicht der glücklichste Termin für das Wachhalten der Aufmerksamkeit für die beachtliche Materialfülle. Ich fühlte mich aber weniger überfordert, als bei Pächt und Demus, obwohl das häufige Herstellen von Bezügen zu früheren Perioden es bisweilen erschwerte, dem roten Faden zu folgen. Es brauchte eine gewisse Eingewöhnungsphase. Die war nach einem Semester noch nicht abgeschlossen, mein Interesse für Architektur war aber dennoch geweckt worden.

Und so verfolgte und kolloquierte ich in den Folge semestern ‚Architektur des 19. Jahrhunderts II‘, ‚Jugendstil‘ und ‚Österreich und die moderne Architektur‘.

Diese inhaltliche Kontinuität empfand ich wohltuend in Zeiten von hoch qualitativen Spezialvorlesungen quer durch die Kunstgeschichte – so folgte zum Beispiel bei Pächt ‚Giotto und Duccio‘ auf die ‚Karolinger‘.

Ein Überblick über die abendländische Kunstgeschichte war bei der sogenannten ‚Zwischenprüfung‘ bei den Professoren Pächt und Demus aber nachzuweisen. Erst danach konnte eine Dissertation begonnen werden.

Die Gefahr, sich bei der Vorbereitung zu lange bei

einzelnen Künstlern oder Perioden aufzuhalten, war groß, und die Angst vor dem Scheitern ein häufiger Begleiter. Die Einführung der Zyklusvorlesungen nach meiner Zeit am KHI hat dem oft jahrelangen Selbststudium für die Zwischenprüfung ein Ende beschert – mit allen Vor-, aber auch Nachteilen.

Ohne noch näher auf die interne Studienordnung einzugehen, sei noch die erste größere Hürde, die sogenannte Aufnahmearbeit erwähnt, die erste – zu meiner Zeit noch völlig unbegleitete – wissenschaftliche Arbeit. Erst nach deren Approbation war man Mitglied des Instituts mit Arbeitsplatz und dem Recht zur Nutzung der Bibliothek.

Zwei Oberseminar-Referate und zwei Auslands-exkursionen mit Referaten waren bis zur Zwischenprüfung vorgesehen. Zusammen mit den zahlreichen Lehrangeboten der Dozenten und außerordentlichen Professoren, auf die hier nicht eingegangen werden kann, ergab das ein regelrechtes Schlaraffenland.

Wichtig zu erwähnen ist die besondere Stellung der Ordinarien Pächt und Demus, in deren Schatten Wagner und Schmidt lange standen. Die steigenden Studierendenzahlen trugen das ihre dazu bei, dass es bald auch bei ihnen Oberseminare gab. Bei RWR schon im WS 1968/69, vor ihrer Ernennung zur Ordinaria.

## Die Lehrerin

RWR hielt bis zu ihrem viel zu frühen Tod im Dezember 1980 seit 1956 in jedem Semester eine Hauptvorlesung.<sup>3</sup> Ich erlebte nach dem ersten Zyklus zum 19. Jahrhundert zwei Semester zur ‚Gotischen Architektur Mitteleuropas‘, ‚Renaissancearchitektur nördlich der Alpen‘, ‚Baukunst des 17. Jahrhunderts‘ und zwei Semester zum ‚Österreichischen Barock‘.

Ab dem WS 71/72 widmete sie dem 19. Jahrhundert wieder einen Zyklus. Dazu kamen Übungen, Exkursionen und Dissertantenseminare.

Erwähnenswert finde ich, dass RWR bis zur Streichung der Kunstgeschichte aus dem AHS-Oberstufen-Lehrplan für den Unterrichtsgegenstand Geschichte laufend Österreichische Kunstgeschichte für Lehramtskandidaten der Geschichte las. Zudem war sie Co-Autorin eines Geschichte-Lehrbuchs.

Ihre Methode des kritischen Erforschens der Bau denkmale vor Ort vermittelte sie den Studierenden in zahlreichen Übungen vor Originalen und auf Exkursionen.

Unvergesslich sind die langen Tage mit dem dichten Programm und Wagners Ausdauer. Jedes unserer Kurzreferate wurde kommentiert und notfalls korrigiert, bei mir z.B. mit der Aufforderung: „Schauen Sie doch einmal hinauf

ins Gewölbe“ – und das sah völlig anders aus als der Grundriss, nach dem ich referiert hatte, es erwarten ließ.

Faszinierend war auch das Seminar mit Exkursionen zu Bauten des Wiener Barock oder das zu den Ringstraßenpalais und ihrer Innenausstattung.

Auch in ihren Oberseminaren setzte sie neue und für uns Studierende ungewohnte Methoden ein. So stellte sie dem Auditorium Fragen, kommentierte und kritisierte – jedoch immer konstruktiv. Aufträge zu Verbesserungen waren immer nachvollziehbar und wurden bereitwillig erledigt. Austausch und Gespräch waren ihr enorm wichtig. Und das waren wir von Pächt und Demus nicht gewöhnt.

Es war unübersehbar, dass sie sich für ihre Studierenden und deren Potenziale interessierte und auf Augenhöhe mit ihnen kommunizierte. Und auch darüber, wie es den Hörern und Hörerinnen mit ihren Vorlesungen ging, wollte sie sich ein Bild machen. Sie hatte gerade den neuen 19. Jahrhundert-Zyklus begonnen, als ich von ihr den Auftrag bekam, Repetitorien zu halten, ausgestattet mit ihren handschriftlichen Vorlesungsmanuskripten und den Dias.

Unvergessen ist eine Begegnung am Gang, circa eine halbe Stunde vor Beginn ihrer Vorlesung. Sie wollte von mir wissen, was sie aufgrund der Rückmeldungen eventuell ändern sollte. Die Frage hat mich weniger überrascht als die sofortige Umsetzung des Wunsches, etwas weniger monoton vorzutragen und den roten Faden besser erkennbar zu machen.

Die Dissertantenseminare standen nicht nur als Privatissimum im Vorlesungsverzeichnis, sondern waren ein verpflichtendes Forum mit regem Austausch über den jeweiligen Stand der vorgestellten Arbeiten. So gab es nicht nur das so wichtige Vieraugengespräch mit der Dissertationsmutter sondern auch Rückmeldungen und Anregungen von den Kolleginnen und Kollegen.

Die Affinität Wagner-Riegers zur Architektur des 19. Jahrhunderts und deren Wertschätzung äußerten sich vielseitig, und der Funke ihrer Begeisterung sprang auf viele ihrer Schülerinnen und Schüler über. Und zu erforschen gab es genug und das meist abseits von großen Namen, über die schon sehr viel geforscht worden war. Es bestand die Aussicht, Neues herauszufinden, mit dem andere weiterarbeiten konnten.

Dass RWRs Erforschung des Historismus auch bei der Wahl der Dissertationsthemen ihrer Studentinnen und Studenten Niederschlag fand, ist wohl nicht verwunderlich.

Aber sie regte auch zur Bearbeitung von Mittelalter- und Barockthemen an. Nicht erst als Inhaberin des Lehrstuhls für ‚Österreichische Kunstgeschichte‘ (ab 1971) entsprach RWR ihrem Anspruch, deren Stellung in Zentraleuropa zu untersuchen und zu vermitteln. Sie hatte

diesen Anspruch bereits in ihrer langjährigen Lehr- und Forschungstätigkeit erfüllt.

RWR war die Lehre ein echtes Anliegen und keine lästige Pflicht.

## Die Projektleiterin

Ein Paradebeispiel für den Einsatz wesentlicher Stärken RWRs – nämlich unermüdlich zu motivieren und zu unterstützen sowie umsichtig zu koordinieren und organisieren – ist ein Forschungsprojekt zu Wiener Wohnhausfassaden des 19. Jahrhunderts, zu dem sie 1969 Studierende aufrief. Auch in den späten 1960er-Jahren gab es immer noch Vorbehalte, Architektur des 19. Jahrhunderts als Gegenstand kunsthistorischer Forschung zu akzeptieren, andererseits aber großes Engagement in Denkmalpflege und Stadtbilderhaltung mit der Forderung nach wissenschaftlichen Untersuchungen. Ab Ende 1969 dokumentierte die *GeVAG (Gemeinnütziger Verein zur Achsen- und Geschosßzählung)* mit den Plänen und Daten aus der Plan- und Schriftenkammer die Fassaden aller Wohnhausbauten des 19. Jahrhunderts im 6. Wiener Gemeindebezirk. Es war ein langer Prozess, der schlussendlich 1976 mit einer Publikation im Böhlau Verlag abgeschlossen werden konnte.<sup>4</sup> RWR kümmerte sich um alles Organisatorische, begleitete uns, aber überließ das sich wandelnde Team der Selbstorganisation.

Interessant der letzte Absatz ihres Vorworts: „Ob es gelungen ist, mit der vorliegenden Studie ein Instrument zu schaffen, das im Kampf um die Erhaltung wertvoller Bausubstanz nützlich ist, wird die Praxis der Zukunft erweisen. Nicht unterschätzt werden sollte aber der Wert dieser Studie als Ergebnis eines Arbeitsprozesses, in dem Methoden- und Bewusstseinsfindung einen wichtigen Stellenwert einnehmen.“<sup>5</sup>

International bekannt wurde RWRs unermüdlicher Einsatz für die Wertschätzung der Architektur des 19. Jahrhunderts als eigenständiges Phänomen und relevantes Forschungsgebiet mit ihrem Vortrag auf dem CIHA-Kongress in Bonn 1964: *Stil und Überlieferung*.

Der Erfolg ihres Plädoyers für den Historismus war der Anstoß zum großen Ringstraßenprojekt, das von der Fritz Thyssen Stiftung maßgeblich finanziert wurde, mit RWR als Projektleiterin. Sie stellte ein interdisziplinäres Autoren-Team zusammen, und 1968 wurde zu arbeiten begonnen. Mit einem Team junger Kunsthistorikerinnen sammelte RWR Quellen, wertete sie aus und belieferte so die Autoren mit grundlegenden Daten.<sup>6</sup> Zwischen 1969 und 1981 erschienen in unterschiedlicher Reihenfolge elf Bände. Als erster RWRs *Das Kunstwerk im Bild*. Im Vorwort der Herausgeberin in Band XI, Manfred Wehdorn, *Die*

*Bautechnik der Wiener Ringstraße*, 1979 erschienen, hält RWR auf Seite VI fest, „daß die Erforschung der ‚Wiener Ringstraße‘ mit den vorliegenden Bänden keineswegs abgeschlossen ist, sondern daß eine Fülle von Fragen und Problemen offen bleiben mußte, deren Bearbeitung im Rahmen des Forschungsprojektes nicht unterzubringen war. So wie die ‚Wiener Ringstraße‘ selbst 1918 zwar fertig, aber keineswegs vollendet war, so ist es auch mit ihrer Bearbeitung. Ich möchte aber der Hoffnung Ausdruck geben, daß die weitere Forschung, für die umfangreiches Material aufbereitet ist, diese Lücke schließen wird.“

### Die Forscherin, Vermittlerin und Anwältin für den Erhalt historistischer Bausubstanz und Ensembles

Weit spannt sich der zeitliche und auch regionale Bogen ihrer Forschungstätigkeit. Und unübersehbar sind die Bezüge zwischen Forschung, Publikationstätigkeit, Lehre, außeruniversitärer Vermittlungsarbeit sowie öffentlichen Manifestationen. Sie war alles andere als eine Forscherin im Elfenbeinturm. Für Band VII der *Geschichte der bildenden Kunst in Wien – Geschichte der Architektur in Wien*<sup>7</sup> übernahm sie das Kapitel: *Vom Klassizismus bis zur Sezession*. Die Ergebnisse der umfangreichen Recherchen drohten den vorgegebenen Umfang zu sprengen, außerdem verzögerte sich die Drucklegung. Daher ergriff die Autorin die Gelegenheit einer Veröffentlichung des Textes in einem eigenständigen Buch.

*Wiens Architektur im 19. Jahrhundert* erschien 1970 im Österreichischen Bundesverlag. Wie man im Vorwort lesen kann, befasste sie sich schon sehr früh mit dem 19. Jahrhundert:

„Meine Beschäftigung mit der Wiener Architektur des 19. Jahrhunderts reicht in das Jahr 1959 zurück, als ich im Rahmen volkstümlicher Universitätsvorträge über dieses Thema zu sprechen hatte.“<sup>8</sup>

Interessant ist der Hinweis zum Schluss bei der Widmung an ihren Lehrer Karl Maria Swoboda: „Zu einer Zeit, da man der Architektur des 19. Jahrhunderts noch den künstlerischen Eigenwert absprach, trat er bereits für sie ein und schuf Grundlagen, auf denen ich weiterbauen konnte.“<sup>9</sup>

Sie erkannte im Historismus eine Abfolge von klar unterscheidbaren Ausformungen, die sie Romantischen Historismus, Strengen Historismus und Späthistorismus nannte. Für die 1973 veröffentlichte Studie wählte RWR mit der Verankerung der Wiener Entwicklung im europäischen Architekturgeschehen einen neuen Zugang.

Sie erwähnt im Vorwort, dass ihre langjährige Beschäftigung mit der Architektur des 19. Jahrhunderts

auch in akademischen Vorlesungen und Seminaren ihren Niederschlag gefunden habe. „Gespräche und Diskussionen mit Mitarbeitern und Studenten haben viel zur Profilierung und Klärung mancher Fragen beigetragen und ich möchte nicht versäumen, für viele Anregungen zu danken, die im einzelnen nachzuweisen mir kaum mehr möglich ist.“<sup>10</sup>

RWR weist weiter darauf hin, dass es nicht mehr notwendig sei, zur Ehrenrettung des 19. Jahrhunderts anzutreten, und dass die Diskussion über den Historismus in vollem Gang sei. „Unter den zahlreichen Problemen, welche sich dabei ergeben, spielt aber die Frage nach der eigenschöpferischen Leistung oder dem unschöpferischen Eklektizismus immer noch eine wichtige Rolle für jene Phase, deren geistiger Hintergrund einen Grundpfeiler der Menschheitsgeschichte der Gegenwart bildet.“

Sie führt weiter aus, wie wichtig es sei, „jene Vorstellungen zu berücksichtigen, welche die Zeit selbst von diesem Phänomen besaß ... Winckelmann ebenso wie Eitelberger haben das Faktum der sklavischen Nachahmung beziehungsweise die vernünftige Restauration eines Stils als Qualitätsmerkmal betrachtet, wobei uns die hier getroffenen Unterscheidungen nicht immer leicht nachvollziehbar sind. Eindeutig aber ist festzuhalten, daß der Verwendung von Elementen historischer Stile nicht kunstlose Ideenarmut zugrunde liegt, die bei der Vergangenheit borgen muß, sondern daß mit einer sehr differenzierten künstlerischen Zielsetzung zu rechnen ist.“<sup>11</sup>

Ihren letzten Vorlesungszyklus zur mittelalterlichen Architektur in Österreich<sup>12</sup> konnte sie nicht mehr abschließen. Die darauf fußende Publikation wurde erst 1988 von Artur Rosenauer und Mario Schwarz herausgegeben.

Neben der klassischen Forschungs-, Lehr- und Publikationstätigkeit vermittelte RWR auch niederschwellig ihr Wissen über die Kunst in Österreich zum Beispiel in Reiseführen wie *Les Guides Bleus* und *Reclam*.

Sie arbeitete auch bei mehreren Landesausstellungen mit, zu denen es in den 1960er- und 70er-Jahren umfangreiche, wissenschaftlich fundierte Kataloge gab, mit denen Epochen österreichischer Kunstgeschichte einem breiteren Publikum nähergebracht wurden.

RWR war eine unermüdliche Anwältin für gefährdete Bauten bei den zuständigen Behörden und setzte sich aktiv für die Erhaltung des Stadtbilds von Wien ein. Sie wurde als Gutachterin beigezogen, kämpfte aber auch über die Medien<sup>13</sup> und auf Demonstrationen.

So manches Juwel des Historismus wie zum Beispiel das sogenannte Palais Ferstel – Freyung/Herrngasse/Strauchgasse mit dem Café Central – wäre ohne ihren Einsatz der Spitzhacke zum Opfer gefallen. Auch das sogenannte

Semperdepot, der Tagungsort der 21. VöKK-Tagung, wurde von ihr gerettet.

Das ursprüngliche Erscheinungsbild des Schwarzenbergplatzes wurde nach einem Bombentreffer im Zweiten Weltkrieg auf ihr Betreiben durch eine teilweise Rekonstruktion – zum Platz hin – wiederhergestellt. Entlang der Lothringerstraße entstand ein Neubau. Sie beteiligte sich aber auch an Diskussionen im Ausland, etwa zum Berliner Schloss.

### Die Netzwerkerin

Die angesehene Kunst- und Architekturhistorikern war bestens vernetzt und häufig zur Mitarbeit bei Projekten oder Publikationen eingeladen. Man kannte und schätzte ihre präzise Arbeit und Verlässlichkeit. Man vertraute aber auch ihren Empfehlungen, wenn sie selbst angefragt für eine Aufgabe Absolventinnen oder auch Studentinnen namhaft machte. So geschehen bei der Ausstellung *Klassizismus in Wien. Architektur und Plastik 1978* im Historischen Museum der Stadt Wien, heute Wien Museum.<sup>14</sup> Für ‚Architektur‘ und ‚Innenraumgestaltung‘ schlug sie dem Direktor mich vor, für den Kirchenbau und den Wohnbau je eine Gruppe von Studierenden.<sup>15</sup>

### Die Institutspolitikerin und Chefin

Diese Bezeichnungen mögen überraschen. RWR betrieb aber eine sehr umsichtige Personalpolitik in ihrem Bereich und war zudem in die Vorbereitungen des neuen Universitätsgesetzes eingebunden, das 1975 in Kraft trat, und laut dem es ein Mitbestimmungsrecht für Mittelbau, Studierende und allgemeines Universitätspersonal geben sollte. Die Begeisterung der Ordinarien hielt sich generell in Grenzen.

In beiden Bereichen bewies sie Menschenkenntnis, Offenheit, Verständnis, Konfliktbereitschaft und noch vieles mehr, aber ganz wichtig – auch Humor! Der zeigte sich auch bei Veranstaltungen wie Institutsfesten<sup>16</sup> und auf Exkursionen.

Als Chefin setzte sie mich gemäß meinen Talenten und Defiziten ein. So erließ sie mir zum Beispiel das Beschriften ihrer neuen Diapositive, eine durchaus übliche Tätigkeit für eine WiHi, weil sie wusste, dass ich eine unleserliche Schrift habe. Was für eine kluge Entscheidung!

Sie verlangte überhaupt nur sehr wenige persönliche Dienstleistungen und die waren interessant, wie Recherchearbeiten etwa von Bildmaterial für Publikationen. Sie respektierte das Stundenkontingent meines Halbtagsvertrags als WiHi, wodurch ausreichend Zeit für die Arbeit an meiner Dissertation blieb.

Als Assistentin war ich dann ganztags beschäftigt, und RWR förderte mein Interesse an der Lehre. Ich hielt Anfängerübungen im Tandem mit Kollegen, Proseminare für Prof. Schmidt und Repetitorien zu ihren Vorlesungen. Zudem übernahm ich die Betreuung der Studierenden.

RWR schlug vor, die drittelparitätische Institutskonferenz (also mit allen Kurien bis auf das allgemeine Uni-personal) vorab einzurichten. Und das war eine mutige Entscheidung! Nicht nur einmal wollte ein Ordinarius es nicht hinnehmen, dass die Meinung eines Studenten Anklang fand.

Es war klug, diese mit 1975 verpflichtenden demokratischen Entscheidungsprozesse vorab zu erproben. Vieles gäbe es noch zu berichten, aber ich ziehe hier den Schlusstrich unter diesen fragmentarischen und subjektiven Bericht einer nostalgischen Zeitzeugin.

Bei der Vorbereitung dieses Textes ist mir wieder bewusst geworden, was für eine Riesenchance ich hatte, von dieser wunderbaren und bewundernswerten Frau lernen zu können und so hervorragend mit ihr arbeiten zu dürfen. Sie wurde mir Vorbild in vielen Belangen, fachlich wie menschlich. Ich bin ihr heute noch dankbar für ihre Förderung und Wertschätzung sowie ihr Verständnis für meine persönliche Entscheidung, 1976 nach dem Karenzjahr zu kündigen.

Das vom Kunsthistorischen Institut 1981 herausgegebene kleine Buch *Renate Wagner-Rieger, 10. Jänner 2021 – 11. Dezember 1980*<sup>17</sup> dokumentiert den enormen Arbeits-einsatz, den ich stets bewundert habe. ■

1 So lautet der Titel des Artikels von Ingeborg Schemper-Sparholz im VöKK-Journal 4/2020, [https://www.voekk.at/sites/default/files/PDF%20Journal/Wagner-Rieger\\_VoeKK\\_Journal\\_04\\_2020.pdf](https://www.voekk.at/sites/default/files/PDF%20Journal/Wagner-Rieger_VoeKK_Journal_04_2020.pdf). Weitere Beiträge: Friedrich Polleroß, 100. Geburtstag von Renate Wagner-Rieger, <https://kunstgeschichte.univie.ac.at/ueber-uns/mitarbeiterinnen/institutsnachrichten/100-jahre-wagner-rieger/>; Ingeborg Schemper-Sparholz, Ein Tor der Erinnerung ist noch lange keine Triumphpforte. Auf biografischen Spuren der Kunsthistorikerin Renate Wagner-Rieger (1921–1980), in: Marianne Klemun/Hubert D. Szemethy/Fritz Blakolmer (Hg.), *Science Tracing. Spuren und Zeichen im öffentlichen Raum. Kulturhistorisches Wissen der Universität Wien*, Wien 2021, S. 193–218.

2 *Renate Wagner-Rieger (1921–1980). Leben Werk und Wirkung. Eine Konferenz zum 100. Geburtstag der Wiener Kunst- und Architekturhistorikerin*, 11.–12. Nov. 2021, Online auf ZOOM. Veröffentlichte Beiträge in *Peristil: zbornik radova za povijest umjetnosti*, 65, 1, 2022, <https://hrcak.srce.hr/broj/23321>: Friedrich Polleroß, Das Grab von Julius von Schlosser, die Büste von Josef Thorak und Renate Wagner-Rieger. Aufgaben einer Assistentin am Institut für Kunstgeschichte um 1955; Paul Mahringer, Renate

Wagner-Rieger als Sachverständige für den Denkmalschutz von Bauten des Biedermeier bis zur Moderne; Mario Schwarz, Architectural History As a Dynamic Process; Andreas Nierhaus, Die Rettung des Forschungsgegenstands vor seiner Zerstörung; Renate Wagner-Riegers Engagement für die Architektur des Historismus im Kontext des ‚Ringstraßenwerks‘; Dragan Damjanović, Renate Wagner-Rieger and the History of Croatian Historicist Architecture; Tin Turković, Nikolina Maraković, From the Misreading of a Sixteenth-Century Sketch to an Exquisite Evidence of Constantine's Nea Roma; Daniel Štimac, Examples of Habsburg Cartography from the End of the 17th and Beginning of the 18th Century; Sanja Cvetnić, Painting St. Thomas the Apostle by Giovanni Francesco Barbieri (il Guercino) and His Workshops in the Collection of Bishop Kokša; Ana Šitina, Ivan Roth, The Manor of the Noble Family Janković in Biškupci: A Contribution to Its Building History and New Insights into Its Furnishing; Vedran Ivanković, The Franck Factory in Zagreb: Location, Origin, and Strategies for its Renovation; Marina Šafarić, Typology of the Architecture of Photographic Studios in Croatia from the Second Half of the 19th to the Beginning of the 20th Century; Lana Majdančić, The Collaboration of Photographer Vjekoslav Cvetišić with Sculptors – From Design to Realization of the Sculpture; Darja Radović Mahečić, Šalata Neighborhood in Zagreb – Garden Housing in the Transitional 1920s; Ana-Marija Senfner, Business Tower Zagrepčanka – Planning, Construction and Evaluation; Wolfgang Schenkluhn, ‚Repräsentations- und Gebrauchstypen‘ – Renate Wagner-Rieger und die Bettelordensarchitektur; Dubravka Botica, Renate Wagner-Rieger and Baroque Research in Croatia; Anna Mader-Kratky, ‚Eine Verflechtung von Strömungen‘. Renate Wagner-Rieger zur Wiener Architektur des Klassizismus; Dieter Dolgner, Renate Wagner-Riegers Beitrag zur Definition des Begriffs ‚Historismus‘; József Sisa, Renate Wagner-Rieger und der Historismus in Budapest und Wien; Caroline Mang, Habsburgerdenkmäler in den ehemaligen Kronländern der Habsburgermonarchie – Stationen vom Historismus zur unendlichen Geschichte. Die Druckfassung wird noch 2023 erscheinen. In UMENI, <https://www.umeni-art.cz/cz/issue-detail/2-3eM4Ua> erschien: Werner Telesko, Renate Wagner-Rieger und der Historismus des 19. Jahrhunderts – ‚rein künstlerisch‘ betrachtet; Jindřich Vybiral, Die Stilgeschichte in der Auffassung von Renate Wagner-Rieger. Das Round-Table-Gespräch: *Zeitgenoss\*innen, Schüler\*innen und Enkelschüler\*innen Wagner-Riegers erinnern sich* sollte analog durchgeführt werden und fand am 1. Juli 2022 im Rahmen der Folgeveranstaltung *Renate Wagner-Rieger (1921–1980) weitergedacht – Forschungsperspektiven zum Historismus im 21. Jahrhundert* statt. Bericht über Veranstaltung und Ausstellung: Friedrich Polleroß: <https://kunstgeschichte.univie.ac.at/ueber-uns/mitarbeiterinnen/institutsnachrichten/wagner-rieger-workshop/>.

- 3 Im Archiv des KHI sind in RWRs Nachlass <https://kunstgeschichte.univie.ac.at/ueber-uns/institutsarchiv/wagner-rieger-rena-te/> in den Mappen 7 bis 11 die Manuskripte aller Vorlesungen.
- 4 Kunsthistorische Arbeitsgruppe ‚GeVAG‘, Wiener Fassaden des 19. Jahrhunderts, Wohnhäuser in Mariahilf, Wien 1976.
- 5 Ein Folgeprojekt für den 8. Bezirk konnte nicht abgeschlossen werden. Eine der Ursachen war wohl Renate Wagner-Riegers Tod Ende 1980 und das Fehlen einer ähnlich überzeugenden und unterstützenden Nachfolge in der Projektorganisation. Eine andere hat möglicherweise mit einer veränderten Haltung der Studierenden zu Freiwilligkeit ohne Anrechenbarkeit der geleisteten Arbeit zu tun. Die Zeiten hatten sich seit den 1970er-Jahren sehr geändert ...
- 6 Dieses Material ist im sogenannten Ringstraßenarchiv als Teil der Sammlungen der Universität Wien im KHI untergebracht: [https://bibliothek.univie.ac.at/sammlungen/wiener\\_ringstraesenarchiv.html](https://bibliothek.univie.ac.at/sammlungen/wiener_ringstraesenarchiv.html)
- 7 Gerhart Egger/Renate Wagner-Rieger, Geschichte der bildenden Kunst in Wien, 3, Geschichte der Architektur in Wien (= Geschichte der Stadt Wien, Neue Reihe, 7), Wien 1973. In den Vorbemerkungen erläutert die Autorin auf Seite 81 ihre Publikationstätigkeit zur Wiener Architektur des 19. Jahrhunderts.
- 8 Siehe Renate Wagner-Rieger, Wiens Architektur im 19. Jahrhundert, Wien 1970, Vorwort.
- 9 Ebenda.
- 10 Renate Wagner-Rieger 1973 (wie Anm. 7), S. 81.
- 11 Ebenda, S. 82.
- 12 ‚Frühmittelalterliche Architektur‘ im SS 1980, ‚Kunst des Abendlandes III: Spätmittelalter‘ im WS 1980/81. Renate Wagner-Rieger, Artur Rosenauer, Herausgeber: Artur Rosenauer, Mario Schwarz, Mittelalterliche Architektur in Österreich, 1988.
- 13 ‚Warum Wien die Roßauer Kaserne braucht. Ein Abriss des Ringstraßenmonumentalbaues wäre urbanistischer Selbstmord‘, Die Presse, 16./17. September 1972.
- 14 Klassizismus in Wien. Architektur und Plastik, 56. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien, Karlsplatz, 87. Wechsellausstellung der Österreichischen Galerie, Wien, 15. Juni bis 1. Oktober 1978.
- 15 Der Text zum Wohnbau wurde leider vom Direktor abgelehnt, daher fehlt dieses wichtige und von RWR akzeptierte Kapitel.
- 16 Institutsfest 1975, Foto: Kunsthistorisches Institut.
- 17 Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien (Hg.), Renate Wagner-Rieger, 10. Jänner 2021–11. Dezember 1980, Redaktion: Hermann Fillitz, Walter Krause, Bibliographie: Peter Haiko, Stuttgart 1981.

# Mathilde Rabl

## Berlins erste Kunsthändlerin

Janina Nentwig

Wer als Tourist\*in um 1900 nach Berlin fuhr, hatte mit einiger Wahrscheinlichkeit den Reiseführer des Baedeker-Verlags im Gepäck. Damals wie heute fanden sich in diesem Vademecum nicht nur zuverlässige Informationen über Sehenswürdigkeiten, Hotels und Restaurants, sondern auch empfehlenswerte Kunsthandlungen. So nennt die englische Ausgabe aus dem Jahr 1908 unter anderem die Kunstsalons Paul Cassirer oder Fritz Gurlitt – legendäre Namen, denen man zwangsläufig begegnet, wenn man sich mit der Geschichte der modernen Kunst in Deutschland beschäftigt. Einzige Frau unter den Galerie-Tipps im Baedeker ist Mathilde Rabl,<sup>1</sup> zum damaligen Zeitpunkt zugleich die einzige Kunsthändlerin in der deutschen Reichshauptstadt überhaupt.<sup>2</sup> Obwohl Rabl, wie nicht zuletzt der Eintrag im Reiseführer beweist, fester Bestandteil der Berliner Kunstszene um 1900 war, weiß man über ihr Leben und ihre Geschäftstätigkeit bislang wenig. In der Sekundärliteratur wird die Galeristin nur vereinzelt und in knappster Form erwähnt. Dass es sich bei Rabl um eine Frau mitten unter männlichen Kollegen handelte, wurde in der Forschung dabei nicht vertieft.<sup>3</sup> Jedoch stellt Stefan Pucks in seinem Überblick zu Schauplätzen der Kunststadt Berlin von 1871 bis 1945 berechtigterweise die Frage, ob Mathilde Rabl etwa nicht nur die erste Kunsthändlerin Berlins, sondern gar Deutschlands gewesen sein könnte.<sup>4</sup>

Der folgende Beitrag versucht, das Bild dieser außergewöhnlichen Frau und ihrer Karriere weiter zu fassen. Wie kam sie zum Kunsthandel? Für welche Künstler\*innen setzte sie sich ein? Welchen Stilrichtungen gab sie den Vorzug? Wie setzte sich ihre Käufer\*innenschaft zusammen? Und wie stellt sich das Portfolio ihrer Galerie im Vergleich zu anderen, von Männern geführten, Kunsthandlungen in Berlin dar? Ein Galerienachlass hat sich nach heutigem Kenntnisstand nicht erhalten. Darum stellt die zeitgenössische Kunstberichterstattung das bisher wichtigste Quellenmaterial zu Rabls über 20-jähriger Geschäftstätigkeit dar.<sup>5</sup>

Welche Prominenz Mathilde Rabl zu Lebzeiten besaß,



Mathilde Rabl,  
Berlins einzige weibliche Kunsthändlerin.

Abb 1: Die Kunsthändlerin Mathilde Rabl, 1907  
Digitalisiert durch die Zentral- und Landesbibliothek Berlin: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:kobv:109-1-5303752/fragment/page=170>

belegt eine Porträtfotografie, die 1907 in der Zeitschrift *Berliner Leben* abgedruckt wurde, einer der führenden Lifestyle-Illustrierten des Kaiserreichs (Abb. 1). Die Bildunterschrift, „Berlins einzige weibliche Kunsthändlerin“,<sup>6</sup> ist ein verräterischer Pleonasmus, der ihre außergewöhnliche Position zusätzlich akzentuiert. Das Alter der Galeristin auf dieser Aufnahme ist schwer einzuschätzen, denn wann sie geboren wurde, konnte bislang nicht ermittelt werden. Folgendes zu ihrem Lebenslauf lässt sich den gedruckten Quellen entnehmen: Gebürtig stammte sie aus Bayern.<sup>7</sup> Um 1877 fing sie im Verein Berliner Künstler als ‚Kassiererin‘ an und gab diese Stellung Anfang 1897 auf, um sich im Herbst desselben Jahres als Kunsthändlerin

selbständig zu machen.<sup>8</sup> Im März 1902 holte sie der Verein als „kunsthändlerische[n] Sekretär“<sup>9</sup> zurück, und sie übernahm die geschäftliche Leitung seiner Ausstellungen. Ihren eigenen Kunstsalon führte sie unverändert fort. Allerdings gab sie verschiedenen Meldungen und Adressbucheinträgen zufolge ihre Galerieräume in der Potsdamer Straße auf und betrieb ihr Geschäft in einem Saal im sogenannten Künstlerhaus, dem Sitz des Vereins Berliner Künstler.<sup>10</sup> 1906 zog sie sich abermals aus dieser Verbindung zurück, um sich wieder ihren erfolgreichen Galeriegeschäften unabhängig, ohne Anbindung an den Verein, zu widmen.<sup>11</sup> Aller Wahrscheinlichkeit nach führte Rabl bis zu ihrem Tod im Mai 1918 keine Ehe, denn in den Rezensionen wird über all die Jahre hinweg betont, dass es sich bei der „einzige[n] Frau unter den vielen Kunsthändlern Berlins“<sup>12</sup> um ein ‚Fräulein‘ handelte.<sup>13</sup>

Viele Fragen zu Rabls Biografie sind weiterhin offen: So wissen wir nicht, welche Kenntnisse Rabl bereits mitbrachte, als sie nach Berlin kam. Das Abitur oder gar ein Studium waren Frauen in Deutschland zum damaligen Zeitpunkt verwehrt. Vielleicht hatte sie das Glück, eine höhere Mädchenschule zu besuchen. Hatte sie eine kaufmännische Vorbildung, wie ein Teil ihrer männlichen Kollegen vielleicht Erfahrung im Buchhandel, oder eine künstlerische Ausbildung an einer privaten Einrichtung oder Kunstgewerbeschule? Warum und wann zog sie nach Berlin? Und wie kam sie zu der Anstellung im Verein Berliner Künstler? Fest steht, dass ihre Tätigkeit für diese einflussreiche Vereinigung den Grundstein für die spätere Selbstständigkeit als Galeristin legte und sie dort führende Persönlichkeiten ihrer Zeit kennenlernte. Wie genau sich Rabls Mitarbeit als Kassiererin gestaltete und welche Verantwortung sich damit verband, lässt sich nicht mehr ermitteln. Das Archiv des Vereins Berliner Künstler, das darüber aufklären könnte, verbrannte 1943.<sup>14</sup>

## Verein Berliner Künstler

Im Jahr 1841 gegründet, ist der Verein Berliner Künstler der älteste noch bestehende Zusammenschluss bildender Künstler\*innen in Deutschland. Erst seit 1990 können Frauen Mitglieder werden – das passt zu dem Bild der Vereinigung, das sich durch die Literatur zieht: konservativ und anti-modern. Der Direktor der Kunstakademie, Anton von Werner, bestimmte zwei Jahrzehnte lang – von 1887 bis 1907 – mit zwei Unterbrechungen als Vorsitzender die Geschicke des Vereins. Die moderne Kunst lehnte er vehement ab und bestimmte als Berater des Kaisers die offizielle Kunstpolitik. Allerdings gab es auch progressive Mitglieder in den Reihen des Vereins, u.a. Max Liebermann und

Walter Leistikow, die Mitte der 1880er Jahre beitraten. Sie blieben auch Mitglieder, nachdem sie die Vereinigung der XI gegründet hatten, aus der wiederum die Berliner Secession hervorging.<sup>15</sup> Es ist nicht erstaunlich, dass sich auch modern eingestellte Kunstschaffende um eine Mitgliedschaft im Verein Berliner Künstler bemühten. Vor allem bis zur Gründung der Berliner Secession 1898/99, also genau in der Zeit, als Rabl als Kassiererin für den Verein arbeitete, hatte dieser zentrale Funktionen für die Künstler und für die Öffentlichkeit. Er bot seinen Mitgliedern nicht nur die Möglichkeit sich auszutauschen, sondern auch in den wechselnden Vereinshäusern ihre Werke auszustellen und zu verkaufen. Ausdauernd und zäh wurde der Zugang zu kunstpolitischen Gremien und Kommissionen erstritten sowie die Beteiligung an der Organisation der Jahresausstellungen der Akademie und schließlich der *Großen Berliner Kunstausstellung*, die ab 1893 stattfand. All diese Ausstellungen boten ebenfalls die Möglichkeit zum Verkauf, und Rabl wird als Kassiererin maßgeblich an der Abwicklung der geschäftlichen Vorgänge beteiligt gewesen sein. Die Ausstellungen stellten neben den stadtbekanntesten Festen, Spenden und staatlichen Zuschüssen die wichtigste Einnahmequelle des Vereins dar.<sup>16</sup> Ob Rabl auch für diese Zahlungsflüsse, die Mitgliedsbeiträge oder die verschiedenen Unterstützungskassen für bedürftige Mitglieder zuständig war, wissen wir nicht. Mit der kaufmännischen Seite ihres späteren Berufes einer Kunsthändlerin machte sich Rabl jedenfalls bestens vertraut und konnte über Jahre ihre Kenntnisse der zeitgenössischen Kunstwelt in der täglichen Praxis vertiefen.

Um die Jahrhundertwende, als Rabl den Verein Berliner Künstler verließ, zählte die Gemeinschaft etwa 500 ordentliche Mitglieder sowie mehr als 200 außerordentliche, nicht-künstlerische Mitglieder aus allen Bereichen der Gesellschaft. Seine große Bedeutung unterstrich der Verein selbstbewusst durch einen repräsentativen Neubau in der Bellevuestraße. Lange Jahre war er immer nur Mieter gewesen und die eigene Immobilie, das Künstlerhaus, bot mit seinen großzügigen Räumlichkeiten auch größere Ausstellungsflächen als je zuvor.<sup>17</sup> Warum Rabl Anfang 1897 ihre Stellung trotz dieser günstigen Umstände aufgab, ist nicht bekannt. Als das Künstlerhaus im Oktober 1898 seine Pforten öffnete, führte sie bereits seit einem Jahr ihre eigene Kunsthandlung ganz in der Nähe des Künstlerhauses.

## Der eigene Kunstsalon

Rabls Netzwerk war durch die lange Tätigkeit für den Verein Berliner Künstler groß. Ihre guten Verbindungen zur Kunstszene und zu potentiellen Käufer\*innen



Abb 2: Geschäftshaus Bazar, Potsdamer Straße 134 c, Berlin, 1907, Galerieräume von Mathilde Rabl im ersten Stock  
Digitalisiert durch die Zentral- und Landesbibliothek Berlin.  
<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:kobv:109-1-9145474/fragment/page=441>

zahlten sich offenbar von Anfang aus. Zur Eröffnung im November 1897 berichtete die Zeitschrift *Kunstchronik*: „Die Zahl der permanenten Kunstausstellungen ist wiederum um eine vermehrt worden, an deren Spitze eine Dame, Fräulein Mathilde Rabl, steht. [...] Im Erdgeschoss des Hauses Potsdamer Strasse 134c hat sie zwei helle Räume gemietet, die schon bei der Eröffnung so dicht besetzt waren, dass es ihr sicher auch in Zukunft nicht fehlen wird, wenn sich fleissige Käufer einstellen.“<sup>18</sup>

Rabls Kunstsalon befand sich im sogenannten Johanniter-Haus, das dem Johanniterorden gehörte. Das Gebäude lag zwischen Eichhornstraße und Potsdamer Platz. Dort hatte Rabl einen prominenten Nachbarn: Der Schriftsteller Theodor Fontane wohnte bereits seit 1872 im dritten Stock.<sup>19</sup> Wenige Monate nach der Eröffnung der Galerie berichtet Fontane in einem Brief an seine Tochter: „Übrigens hat Mathilde Rabl bereits ein Bild an ihrem Schaufenster, einen falschen (sehr falschen) Böcklin, wo Rautendelein auf dem Brunnenrand sitzt, während Nickelmann dick und grün aus dem Brunnen aussteigt. So ein wild gewordener Maler ist immer zum

Lachen oder zum Weinen.“<sup>20</sup> Der hochbetagte Schriftsteller fand demnach wenig Gefallen an den dargestellten Elfen und Wassermännern, ob sie nun von Böcklin stammten oder nicht. In den Berichten über Rabls Ausstellungen werden der Galeristin jedoch entgegen der Einschätzung Fontanes von Beginn an ein gutes Auge und eine glückliche Hand bei der Auswahl ihrer Ware attestiert und keine Klagen über mangelnde Qualität laut. Lange währte die Nachbarschaft von Fontane und Rabl ohnehin nicht, denn im September 1898 starb der preussische Romancier kurz vor seinem 79. Geburtstag. Zu diesem Zeitpunkt war Rabls Galerie auf dem Berliner Kunstmarkt angekommen. Im November des Jahres berichtete die Zeitschrift *Deutsche Kunst und Dekoration*: „Der Kunstsalon Mathilde Rabl [...] hat die Saison mit der Ausstellung einer Kollektion von Bildern eröffnet, die so ziemlich allen Ansprüchen gerecht wird. Jedem Geschmack ist Rechnung getragen, wie es in einem Kunstverkaufshause sein muß, und es wird auch Jeder, der mit dem kühnen Gedanken umgeht, sich für die gute Stube ein Gemälde kaufen zu wollen, [...] etwas finden.“<sup>21</sup>

## Das Galerieprogramm

Das Galerieportfolio setzte sich in den frühen Jahren von Rabls Geschäftstätigkeit in der Tat aus einem weiten Spektrum von Historismus bis Impressionismus zusammen. Die gezeigten Werke genau zu identifizieren, ist in den allermeisten Fällen nicht möglich, zumal Rabl in der frühen Zeit keine Kataloge vorgelegt zu haben scheint. Den Artikeln entnehmen wir Namen wie Anton von Werner oder den Porträtmaler Paul Thumann „für den älteren Geschmack“, wie es im *Berliner Tageblatt* 1898 heißt,<sup>22</sup> aber auch Liebermann, Leistikow und Franz Skarbina. Die allermeisten Urheber der von ihr angebotenen Werke kannte Rabl aus dem Verein Berliner Künstler. Dabei konzentrierte sie sich auf kleinere Formate, oftmals auch Studien oder Ölskizzen, wenn es um so berühmte Namen wie von Werner ging. Die *Berliner Architekturwelt* bringt es in ihrem Bericht zur Wintersaison 1898/99 auf den Punkt:

„Ohne der modernen Richtung ganz aus dem Wege zu gehen, kommt Fr. Rabl besonders dem Geschmack desjenigen Publikums entgegen, das ohne allzugrossen Kapitalaufwand seine Wohnräume mit Gemälden mäßigen Umfangs schmücken will, die Auge und Herz zugleich erfreuen sollen, mit stimmungsvollen Landschaften, mit humorvollen oder empfindsamen Genrebildern und mit anmutigen Einzelfiguren und Studienköpfen.“<sup>23</sup>

Die Auswertung von über 100 Artikeln zu Rabls

Ausstellungen der Jahre bis 1914 bestätigt diese Einschätzung.<sup>24</sup> Es lässt sich eine Tendenz zum Frühimpressionismus und Impressionismus erkennen, der nach 1900 freilich selbst zur klassischen Richtung wurde. Am häufigsten tauchen die Namen von Menzel und Liebermann im Zusammenhang mit Rabl auf. Beide werden im Kontext von je 22 Ausstellungen in der Kunsthandlung genannt, wobei die Anzahl der Werke, die Rabl von Menzel handelte, deutlich größer gewesen sein dürfte als die von Liebermann. Häufig ergänzte die Galeristin bereits laufende Ausstellungen um Werke dieses Künstlers, zumeist Grafiken, und hatte nach dessen Tod 1905 offenbar beste Verbindungen zu seinen Erben.<sup>25</sup> Die Konkurrenz in Berlin nahm unter den Kunsthandlungen indes immer mehr zu. Außer den bereits etablierten Kunsthandlungen Gurlitt und Eduard Schulte sind hier vor allem drei Namen zu nennen: Im selben wie Jahr wie Rabl, 1897, eröffnete die Galerie Keller & Reiner, 1898 der Kunstsalon Cassirer, der Kunstsalon Ribera und die Kunsthandlung von Ernst Zaeslein.<sup>26</sup> Dabei traten vor allem die Kunsthandlungen Keller & Reiner, Ribera und Zaeslein wie Rabl für eine eher moderate Moderne ein.

### Geschäftsführung der Ausstellungen im Verein Berliner Künstler

Trotz wachsender Konkurrenz ließ sich Rabl nicht vom Markt verdrängen und baute ihre Position weiter aus: Ab 1902 übernahm sie auf Wunsch des Vereins Berliner Künstler die Geschäftsführung der Ausstellungen im Künstlerhaus in der Bellevuestraße. Dort verantwortete sie einen eigenen Saal, den sie fortan als Sitz ihrer Kunsthandlung angab.<sup>27</sup> Ihre erneute Präsenz im Verein wirkte sich offenbar positiv auf die Ausstellungen aus, in denen sie sich nun auch kuratorisch engagierte. In der *Kunstchronik* ist im Herbst 1902 zu lesen: „Fräulein Mathilde Rabl, die mit durchaus männlicher Klugheit und Energie ausgestattete ehemalige Kassiererin des Vereins“ sei ein wichtiger Grund dafür, dass die jüngsten Ausstellungen des Vereins „einigermaßen anziehend ausfallen.“<sup>28</sup> Diese kurze Meldung ist die einzige Quelle unter den bislang bekannten Berichten, in der die Fähigkeiten der Galeristin explizit unter Geschlechterfragen betrachtet und bewertet wird. Zeittypisch wird die herausragende Arbeit Rabls mit männlich konnotierten Eigenschaften in Verbindung gebracht, ein Lob, das aus heutiger Sicht nicht von Akzeptanz zeugt, im damaligen Kontext aber als durchaus wertschätzend gelesen worden sein dürfte. Auch Mitarbeiter sind nun nachweisbar, die Rabl zur Hand gingen. Der Maler Victor Rheins, der 1909 seine

eigene Kunsthandlung in Berlin eröffnen sollte, war bei Rabl nach eigenen Angaben Volontär.<sup>29</sup>

### Neue Räume

Als das alte Johanniter-Haus schließlich abgerissen wurde, bot sich im Neubau, der an Ort und Stelle entstand, für Rabl die Möglichkeit, in die Potsdamer Straße zurückzukehren und die Ausstellungsräume zu vergrößern. Im November 1906 eröffnete sie unter alter Adresse ihr neues Geschäft und gab gleichzeitig die Leitung der Künstlerhausausstellungen ab, um sich fortan wieder ganz auf ihre unabhängige kunsthändlerische Arbeit zu konzentrieren.<sup>30</sup> Im Geschäftshaus Bazar residierte sie nun im ersten Stock. Auf einer Fotografie des Gebäudes – Architekt war der heute kaum bekannte Ludwig Engel – in der *Berliner Architekturwelt* ist der Schriftzug „Kunstsalon Mathilde Rabl“ zwischen den Fenstern zu lesen (Abb. 2).<sup>31</sup>

Zu den Ausstellungen mit Werken mehrerer Künstler kamen ab jetzt auch größere Einzelpräsentationen von Künstlern wie dem 1889 verstorbenen Weimarer Freiluftmaler Karl Buchholz.<sup>32</sup> Rabls Portfolio war nach wie vor eindeutig auf Deutschland ausgerichtet. Französische moderne Künstler wie Gustave Courbet, Claude Monet oder Édouard Manet, dessen *Parisienne* (1883, heute Nationalmuseum Stockholm) sie im Jahr 1908 zeigte, kamen nur vereinzelt hinzu.<sup>33</sup> Auch zeitgenössische internationale Größen wie der Schweizer Ferdinand Hodler waren bei Rabl vertreten, allerdings mit älteren Arbeiten.<sup>34</sup> Die Geschäftspraxis umfasste auch Kooperationen wie die mit dem Frankfurter Kunstsalon Goldschmidt, von dem sie mehrfach Kollektionen übernahm.<sup>35</sup>

Künstlerinnen finden sich nur sehr wenige in ihrem Programm. Hier unterscheidet sich Rabl nicht von männlichen Kunsthändlerkollegen. Vier Namen werden in den gesichteten Ausstellungsbesprechungen erwähnt: die damals durchaus erfolgreichen Malerinnen Grete Waldau und Elise Hedinger, sowie Sophie Burger-Hartmann und Cornelia Paczka-Wagner, Ehefrauesn von ebenfalls bei Rabl vertretenen Künstlern, die aber alle nach heutigem Kenntnisstand jeweils nur in einer oder zwei Präsentationen vertreten waren.<sup>36</sup> Rabl scheint Frauen demnach nicht eigens gefördert zu haben. Bei einer Ausstellung des Weimarer Realisten Karl Gussow und seiner Schule im Herbst 1907 merkt eine Leserin oder ein Leser mit den Initialen „A. Z.“ der Zeitschrift *Werkstatt der Kunst* in einer Zuschrift kritisch an, dass dessen zahlreiche Schülerinnen nicht berücksichtigt worden seien: „Sollte es wider Erwarten der Veranstalterin unbekannt

sein, daß Gussow auch eine Anzahl bedeutender Künstlerinnen ausgebildet hat? Die Ausstellung gibt ohne dieselben nur ein unvollkommenes Bild von des Meisters unvergleichlichem Wirken aus dem Unterrichtsgebiet und es ist bedauerlich, daß der Kunstsalon nicht Mittel und Wege gefunden hat, sich die Teilnahme der hervorragendsten Schülerinnen zu sichern; es dürfte wohl in dem mangelnden Interesse liegen, das der Kunstsalon den Arbeiten von Künstlerinnen entgegenzubringen pflegt.“<sup>37</sup>

Rabl hielt mit ihrem Modernebegriff am gemäßigten Impressionismus und bzw. der Kunst ihrer eigenen Generation fest. Expressionist\*innen, Futurist\*innen und Künstler\*innen verwandter Strömungen fanden ihre Vertretung in jungen Kunsthandlungen wie der von Herwarth Walden, der 1912 seine Galerie *Der Sturm* eröffnete und 1913 ganz in die Nähe von Rabls Kunsthandlung in die Potsdamer Straße 134a zog. Zu den Kunden der Galeristin zählten schon längst nicht mehr nur Privatleute, sondern auch renommierte öffentliche Sammlungen. Ankäufe sind für das Kunstmuseum Basel, die Hamburger Kunsthalle und Museum der Bildenden Künste in Leipzig belegt, auch die Berliner Nationalgalerie gehörte zu ihren Kunden.<sup>38</sup> Als diese Menzel-Zeichnungen erwarb, wurde Rabl mit der Sichtung beauftragt.<sup>39</sup>

### Letzte Jahre

In den letzten Jahren ihrer Geschäftstätigkeit während des Ersten Weltkriegs konzentrierte sich Rabl schließlich auf deutsche, und hier vor allem Berliner Kunst der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Die allerletzte Ausstellung zeigte den romantischen Maler Rudolf Schick.<sup>40</sup> Diese Ausrichtung steht ganz offenbar mit nationalistischen Tendenzen während des Ersten Weltkriegs in Verbindung. Im Vorwort zum Katalog der Ausstellung *Berliner Maler 1870 bis 1890*, die im März/April 1917 stattfand, heißt es im Duktus gängiger Propaganda: „Im gewaltigen Kriege, der bereits 30 Monate getobt hat, und dessen zerstörendes Feuer immer wieder seine Flammen empor züngeln läßt, verteidigt unser Vaterland nicht nur die heimatliche Flur, Haus und Hof, Weib und Kind. Alles Erhabene und Schöne, das einst deutsche Herzen bewegt, deutscher Geist erdacht, deutscher Mund gesungen und deutsche Hand geformt hat, alle unsere Ideale, die wir als unsere ureigenen Heiligtümer verehren dürfen, gilt es gegen haßerfüllte Feinde zu schützen.“<sup>41</sup> Nicht nur auf ideellem, auch auf praktischem Gebiet stellte sich der Kunstsalon Rabl in den Dienst des Kriegs – und war damit wahrscheinlich kein Einzelfall: Der Gesamterlös der

Eintrittsgelder zur folgenden Ausstellung, die im März/April 1918 stattfand und den Zeitschnitt mit 1860 noch früher ansetzte, ging an das Reserve-Lazarett in der Berliner Meierei Bolle, wie dem Schmutztitel des Katalogs zu entnehmen ist.<sup>42</sup>

Im Nachruf auf Rabl in der *Berliner Volkszeitung* werden insbesondere die letzten Präsentationen der Galerie gewürdigt: „Wer diese Ausstellungen besuchte, glaubte sich in ein Museum versetzt.“ Der Artikel vom 30. Mai 1918 markiert den terminus ante quem für Rabls Tod. Die Zeitung ist voll des Lobes für Rabls Lebensleistung: „Die bekannte Berliner Kunsthändlerin Mathilde Rabl ist vor wenigen Tagen hochbetagt gestorben. Sie zählte zu den angesehensten Persönlichkeiten im Berliner Kunstleben und war mit zahlreichen berühmten Malern befreundet. Die Liebe zur bildenden Kunst ließ sie ihren Beruf nicht als Arbeit empfinden. Dabei war sie eine ausgezeichnete Kunstkennerin. [...] Für die Berliner Kunstwelt bedeutet der Tod Mathilde Rabls einen schmerzlichen Verlust.“<sup>43</sup>

Die Räume in der Potsdamer Straße waren nun frei und ein anderer renommierter Kunsthändler zog ein: Ferdinand Möller hatte bereits in Breslau eine Galerie und schickte sich nun an, den Berliner Kunstmarkt zu erobern. Beste Kontakte garantierte ihm sein Posten als Geschäftsführer der Freien Secession, deren Geschäftsstelle sich nun ebenfalls in Rabls alten Räumen befand. In Anzeigen zur Eröffnung wies Möller werbewirksam auf die prominente Vormieterin hin.<sup>44</sup>

Wie kommt es, dass Rabls einst so fester Platz in der Berliner Kunstszene in Vergessenheit geriet? Fest steht, dass sich kein\*e Nachfolger\*in fand, um den Kunstsalon unter ihrem Namen weiterzuführen. Eine\*n Lebenspartner\*in oder Kinder gab es vermutlich nicht und andere Verwandte traten nicht in Erscheinung. Stattdessen übernahm Victor Rheins, der ehemalige Volontär, Teile von Rabls Kundschaft in seine 1909 gegründete eigene Kunsthandlung.<sup>45</sup> Da das unpräzise und gemäßigt moderne Programm der Galerie bald nicht mehr den Interessen der Kunstkritik und der Kunstwissenschaft entsprach, ging auch die Erinnerung an die Galeristin und ihren ungewöhnlichen, erfolgreichen Lebensweg bald verloren. Rabls über 40-jähriges Engagement für die Anerkennung der von ihr vertretenen Künstler\*innen weiter zu untersuchen, erscheint mehr als lohnenswert. ■

- 1 Karl Baedeker, *Berlin and Its Environs*, Leipzig 1908, S. 34.
- 2 Vgl. Hugo Russak, *Unsere Bilder*, in: *Berliner Leben*, 10,12, 1907, S. 4 und die Bildunterschrift zu Rabls Porträtfotografie in dieser Ausgabe der Zeitschrift, siehe Abb. 1.
- 3 Eine der ersten Erwähnungen Rabls in der Kunstmarktliteratur bei Verena Tafel, *Kunsthandel in Berlin vor 1945*, in: *Interessengemeinschaft Berliner Kunsthändler* (Hg.), *Kunst konzentriert*, Berlin 1987, S. 195–224, hier S. 202.
- 4 Stefan Pucks, *Die Kunststadt Berlin 1871–1945: 100 Schauplätze der modernen bildenden Kunst, insbesondere der Expressionisten*, im *Überblick*, hg. von Wolfgang Wittrock *Kunsthandel GmbH*, Berlin 2007, S. 25. Die Erforschung der Geschichte von Frauen im Kunsthandel ist noch in den Anfängen begriffen. Erst in den 1920er-Jahren scheinen – wenn auch in geringer Zahl – mehr Galeristinnen in diesem Geschäftsfeld aufzutreten, u.a. Johanna Ey in Düsseldorf oder die Schwestern Emma und Käthe Twardy in Berlin. Vgl. einleitend Claudia Herstatt, *Frauen, die Handeln*, Ostfildern 2008, sowie das interdisziplinäre Vermittlungsprojekt *Women in the Art Market* ([witam.hypotheses.org](http://witam.hypotheses.org)), das nicht nur Händlerinnen, sondern auch andere Protagonistinnen in den Blick nimmt, und die Plattform *Women Art Dealers Digital Archives* ([wadda.info](http://wadda.info)), die bislang vor allem Forschungsbeiträge zur Zeit nach 1945 bereitstellt.
- 5 Einige Materialien aus Kunstzeitschriften und historischen Branchenbüchern trug bereits der österreichische Kunstmarktforscher Werner J. Schweiger für ein bis zu seinem Tod unvollendet gebliebenes Lexikon zum Kunsthandel im deutschsprachigen Raum zusammen. Sein umfangreiches Forschungsarchiv befindet sich heute in der Berlinischen Galerie – Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur. Schweigers Entwürfe zu den Lexikoneinträgen können über die Sammlung online des Museums abgerufen werden. Zu Rabl vgl. <https://sammlung-online.berlinischegalerie.de:443/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=231201&viewType=detailView>.
- 6 *Berliner Leben* 1907 (wie Anm. 2), S. 6.
- 7 Russak 1907 (wie Anm. 2), S. 4.
- 8 Vgl. die Meldung in: *Kunstchronik*, N.F. 9, 4, 1897/98, Sp. 56 f. Hier ist die Rede davon, dass Rabl seit 20 Jahren für den Verein Berliner Künstler tätig gewesen sei.
- 9 Meldung in: *Kunstchronik*, N.F. 14, 4, 1902/03, Sp. 65.
- 10 Vgl. u.a. die Personalnachrichten, in: *Die Kunst für alle*, 17, 14, 1902, S. 334, sowie in: *Berliner Volkszeitung*, 430, 3.9.1902, o. S.; *Berliner Adreßbuch* 1903, Erster Band, IV. Theil, S. 174 (<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:kobv:109-1-1212261>).
- 11 Meldung in: *Werkstatt der Kunst*, 6, 4, 1906/07, S. 43.
- 12 Russak 1907 (wie Anm. 2).
- 13 Vgl. u.a. die Meldungen in der *Kunstchronik* 1897 (wie Anm. 8), sowie in: *Die Kunst für alle*, 17, 14, 1902, S. 334.
- 14 Zum Verein Berliner Künstler vgl. Helmut Börsch-Suppan,

- Verein Berliner Künstler. Versuch einer Bestandsaufnahme von 1841 bis zur Gegenwart, Berlin 1991; Anke Matelowski, *Berliner Künstlerleben. Fotografien und Dokumente des Vereins Berliner Künstler seit 1841* [anlässlich der gleichnamigen Ausstellung vom 3. Juni bis 5. August 2007, Akademie der Künste Berlin], Berlin 2007 (Archiv-Blätter, 16).
- 15 Basierend auf den lückenhaft erhaltenen Mitgliederverzeichnissen ab 1871 sowie weiterem Archivmaterial des Vereins Berliner Künstler und der Akademie der Künste Berlin, steht eine Gesamtliste der Mitglieder des Vereins online zur Verfügung, die regelmäßig aktualisiert wird: [https://vbk-art.de/wp-content/uploads/2023/01/Mitglieder\\_Gesamtliste\\_2023.pdf](https://vbk-art.de/wp-content/uploads/2023/01/Mitglieder_Gesamtliste_2023.pdf)
  - 16 Vgl. Matelowski 2007 (wie Anm. 14), S. 27, 45 und S. 104.
  - 17 Ebd., S. 8 und 143.
  - 18 Sammlungen und Ausstellungen, in: *Kunstchronik*, N.F. 9, 4, 1897/98, Sp. 56 f.
  - 19 Vgl. <https://www.fontanearchiv.de/aktuelles-veranstaltungen-veranstaltungen/virtuelle-ausstellung-dem-nachlass-fontanes-auf-der-spur/1-teil-lebens-spuren>
  - 20 Theodor Fontane an Martha Fontane, 9. März 1898, zit. n. Friedrich Fontane (Hg.), *Heiteres Darüberstehen. Familienbriefe. Neue Folge*, Berlin 1937, S. 267 f., hier S. 268.
  - 21 N.N.: *Das Atelier*, in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, 3, 2, 1898/99, S. 37–39, hier S. 37.
  - 22 *Berliner Tageblatt*, 542, 25.10.1898, o. S.
  - 23 Alfred Rosenberg, *Berliner Kunstleben im Winter*, in: *Berliner Architekturwelt*, 1, 11, 1899, S. 383–400, hier S. 386.
  - 24 Ausgewertet wurden die digital verfügbaren Kunst- und Satierezeitschriften aus dem Bestand der Universität Heidelberg (<http://artjournals.uni-hd.de/>) sowie die Tagespresse im Deutschen Zeitungsportal (<https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/newspaper>), Stand: Oktober 2021.
  - 25 Unter anderem erwarb das Museum der Bildenden Künste in Leipzig Menzels Gemälde *Gustav Adolf empfängt seine Gemahlin vor dem Schloß zu Hanau* (1847) aus dem Nachlass der Schwägerin des Künstlers Elisabeth Milner, vgl. Adolf Menzel, *Gemälde, Zeichnungen* (Kat. Ausst., Nationalgalerie, Berlin (Ost)), Berlin 1980, S. 297.
  - 26 Vgl. Pucks 2007 (wie Anm. 4), S. 17, 8, 27; zu Zaeslein vgl. das Datenblatt zur Galerie von Werner J. Schweiger: <https://sammlung-online.berlinischegalerie.de:443/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=231228&viewType=detailView>
  - 27 Wie Anm. 10.
  - 28 Meldung in: *Kunstchronik* N.F., 14, 4, 1902/03, Sp. 65.
  - 29 Vgl. Reichkammer der Bildenden Künste, Landesleitung Berlin, *Personenakte Victor Rheins*, Landesarchiv Berlin, A Rep. 243–04, Nr. 7154, ca. 1933–1945. Für den Hinweis auf diese Quelle danke ich herzlich Dr. Wolfgang Schöddert, Berlinische Galerie.

- 30 Vgl. u.a. die Meldung in: *Werkstatt der Kunst*, 6, 4, 1906/07, S. 43.
- 31 *Berliner Architekturwelt*, 9, 11, 1907, S. 422.
- 32 Zu dieser Ausstellung, die vom 19. Januar bis 2. März 1907 stattfand, hat sich ein Katalog erhalten: *Gedächtnisausstellung für Karl Buchholz† Weimar* (Kat.-Ausst., Kunst-Salon Mathilde Rabl), Berlin 1907. Es ist eine von drei bekannten Publikationen der Galerie, vgl. Anm. 41 und 42. Im Zusammenhang mit der Buchholz-Ausstellung, kaufte unter anderem die Hamburger Kunsthalle 1907 ein Gemälde und mehrere Grafiken an. Vgl. Hendrik Ziegler, *Vom „Genie“ zum „Märtyrer“*. Karl Buchholz und die Kunstkritik, in: *Karl Buchholz 1849–1889. Ein Künstler der Weimarer Malerschule* (Kat.-Ausst., Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck, Angermuseum Erfurt), Leipzig 2000, S. 38–51, hier S. 43; sowie die Provenienztangaben in der Sammlung online der Hamburger Kunsthalle zu den Grafiken Inv. Nr. 42172 bis 42208 ([www.hamburger-kunsthalle.de/sammlung-online](http://www.hamburger-kunsthalle.de/sammlung-online)), Stand: 23.6.2023.
- 33 Vgl. u.a. die Meldungen in: *Die Kunst für alle*, 6, 1908/09, S. 143; *Werkstatt der Kunst*, 10, 11, 1910/11, S. 149; *Werkstatt der Kunst*, 13, 5, 1913/14, S. 61.
- 34 Vgl. Ferdinand Hodler und die Berliner Moderne (Kat.-Ausst., Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur), Köln 2021, darin die Beiträge von Matthias Fischer: *Ein Schweizer Kassenschlager. Ferdinand Hodler und der Berliner Kunsthandel*, S. 50–61, hier S. 55, sowie von Janina Nentwig: *Ausstellungen. Ferdinand Hodler in Berlin von 1898 bis 1918*, S. 202–221, hier S. 212 und 214.
- 35 Vgl. ebd.
- 36 Vgl. die Meldungen in der Zeitschrift *Werkstatt der Kunst* in folgenden Ausgaben: 7, 35, 1907/08, S. 478; 8, 22, 1908/09, S. 298; 15, 18, 1915/16, S. 241f. und 15, 25, 1916, S. 330; sowie H[ans] Fr[riedeberger], *Ausstellungen. Berlin*, in: *Der Cicerone*, 8, 3/4, 1916, S. 70.
- 37 A. Z., *Mitteilungen aus dem Leserkreis*, in: *Werkstatt der Kunst*, 6, 7, 1906/07, S. 651.
- 38 Das Kunstmuseum Basel erwarb im Januar 1901 das Werk *Waldinneres mit ruhendem Pan* von Arnold Böcklin (um 1885) für 12.000 Mark, vgl. Dorothea Christ und Christian Geelhaar, *Arnold Böcklin. Die Gemälde im Kunstmuseum Basel*, Basel 1990, S. 32. Zum Leipziger Ankauf von 1906 vgl. Anm. 25, zum Hamburger Ankauf 1907 vgl. Anm. 32. Die Berliner Nationalgalerie erwarb 1908 Menzels Ölskizze *Kirchengewölbe* (1862), vgl. <https://id.smb.museum/object/960878/kirchengew%C3%B6lbe>.
- 39 Vgl. den Nachruf auf Rabl in der *Berliner Volkszeitung*, 30.5.1918, Nr. 269.
- 40 Vgl. u.a. die Meldung in: *Internationale Sammlerzeitung*, 10, 9, 1918, S. 83.
- 41 W. R., [Vorwort], in: *Berliner Maler 1870–1890* (Kat.-Ausst.,

- Kunsthandlung Mathilde Rabl*), Berlin 1917, S. 5 f.
- 42 *Berliner Maler 1860–1890* (Kat.-Ausst., Kunsthandlung Mathilde Rabl), Berlin 1918.
  - 43 Wie Anm. 39.
  - 44 Vgl. u.a. die Anzeige in: *Der Kunstmarkt*, 15, 42, 1917/18, S. 281. Der Nachlass der Galerie Ferdinand Möller befindet sich in der Berlinischen Galerie und ist über die Sammlung online des Museums recherchierbar. Vgl. einleitend Eberhard Roters, *Galerie Ferdinand Möller. Die Geschichte einer Galerie für Moderne Kunst in Deutschland 1917–1956*, Berlin 1984; zu Möllers Rolle bei der kommerziellen Verwertung von als ‚entartet‘ konfiszierter Kunst im Nationalsozialismus vgl. Wolfgang Schöddert, *Vom Geist der Kunst und dem Ungeist der Zeit. Spuren der Galerie Ferdinand Möller aus den Jahren 1937 bis 1945*, in: Maïke Steinkamp/Ute Haug (Hg.), *Werke und Werte. Über das Handeln und Sammeln von Kunst im Nationalsozialismus* (Schriften der Forschungsstelle ‚Entartete Kunst‘, Bd. 5), Berlin 2010, S. 61–81.
  - 45 Wie Anm. 29.

# „... e io invece, „piccola donna!“

Die Karriere der Freiburger Kunsthistorikerin Margrit Lisner (1920–2014) und die Kontroverse um den Missing Michelangelo von S. Spirito\*

Andreas Plackinger

## Kunsthistorikerin mit Publicity

Das Februar-Heft des amerikanischen Magazins *Life* aus dem Jahr 1964 ist ein faszinierendes Zeitdokument: Auf dem Cover ist der Mörder von Präsident Kennedy mit der Tatwaffe von Dallas abgebildet, während eine Reportage mit sprechenden Bildunterschriften wie *Yeah-Yeah-Yeah* die US-Leserschaft mit dem Phänomen der Beatles-Hysterie bekannt machte.

Nur wenige Seiten nach der Bildserie über die Beatlemania findet sich in der gleichen Nummer ein ausführlicher Artikel, der unter dem Titel *A Missing Michelangelo?* von der Wiederauffindung eines verloren geglaubten Jugendwerkes Michelangelos berichtet, einschließlich Porträtfotografie von dessen Entdeckerin (Abb. 1; Abb. 2).<sup>1</sup>

Die kuriose Nachbarschaft mit Lee Harvey Oswald und den Pilzköpfen aus Liverpool markierte zweifellos den Höhepunkt allgemeiner und internationaler Aufmerksamkeit, die der Freiburger Kunsthistorikerin Margrit Lisner und ihrer Arbeit zuteil wurde. Bedenkt man, dass die Protagonistin von *A Missing Michelangelo?* zum Zeitpunkt der Publikation des Artikels allein bereits auf Grund ihres Geschlechts dazu prädestiniert war, im günstigsten Fall eine marginalisierte Position im zeitgenössischen Wissenschaftsbetrieb einzunehmen, so muss ihre Sichtbarkeit in einem populären Magazin mit der Reichweite von *Life* umso mehr erstaunen. Im Folgenden sollen vor allem auf Grundlage des wissenschaftlichen Nachlasses von Margrit Lisner, der 2011 im Zuge der Einrichtung der Margrit-Lisner-Stiftung an das Kunstgeschichtliche Institut der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg gelangte, die Umstände ihres spektakulären Kunstfundes im Besonderen, sowie ihres Werdegangs im Allgemeinen, kurz nachgezeichnet werden.<sup>2</sup> Dabei gilt es, insbesondere den Einfluss des Faktors ‚Geschlecht‘ auf Lisners Karriere, die Wahrnehmung ihrer Person und ihr Agieren im Zusammenhang mit der Auffindung des *Missing Michelangelo* in den Blick zu nehmen.

## Verspätete Karriere

Dass Margrit Lisner, deren Entdeckung des Crucifixus von S. Spirito in den 1960ern sogar jenseits des Atlantik auf Interesse stieß, 1971 die erste (gleichwohl außerplanmäßige) Professorin am Kunstgeschichtlichen Institut der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg und damit eine der ersten zehn Frauen in Deutschland im Fach Kunstgeschichte wurde, die den Titel *Professorin* führte, war ihr keineswegs vorgezeichnet.<sup>3</sup> Die 1920 geborene Lisner wuchs als Tochter des Fischwarenfabrikanten Hermann Lisner und seiner Frau Helene, geborene Schulte, in Wesel, im heutigen Nordrhein-Westfalen, in gehobenen bürgerlichen Verhältnissen auf.<sup>4</sup> Lisner verließ das Oberlyzeum 1937 mit Unterprimarreife und besuchte im Anschluss daran die Landfrauenschule Malchow in Mecklenburg. Offenbar hat ihre kritische Haltung zum NS-Regime dazu geführt, dass ihr der Zugang zum Abitur verwehrt blieb.<sup>5</sup> Bis kurz nach dem Zweiten Weltkrieg war sie im Unternehmen ihrer Eltern tätig, danach von 1946 bis 1949 Mitarbeiterin in der Denkmalpflege (Denkmal- und Museumsrat Nordwestdeutschland) in Bonn. Ihr dortiger Vorgesetzter Franz Graf Wolff Metternich empfahl sie zur „Begabtenprüfung für die Zulassung zum Studium der Kunstgeschichte an der Universität“, wie der Betreff seines entsprechenden Schreibens lautet, in dem er ihr die für ein Universitätsstudium notwendigen Kenntnisse und charakterlichen Voraussetzungen attestiert.<sup>6</sup> Margrit Lisner, die zeitlebens alleinstehend und dank der materiellen Ressourcen ihres Elternhauses finanziell unabhängig war, studierte ab 1950 in Bonn und München, ab 1952 in Freiburg. Mit fast 35 Jahren wurde sie 1955 an der Universität Freiburg im Fach Kunstgeschichte promoviert und habilitierte sich dort schließlich 1963. 1971 wurde sie in Freiburg zur außerplanmäßigen und 1978 zur verbeamteten Professorin ernannt.<sup>7</sup> Überschattet wurde die wissenschaftliche Laufbahn Lisners von zwei unverschuldeten Verkehrsunfällen in den Jahren 1970 und 1971.<sup>8</sup> Die bei diesen Unfällen erlittenen schweren Kopfverletzungen führten sogar zu einem zeitweiligen Verlust der Sprachfähigkeit. Bis zu ihrem Tod litt Lisner an Spätfolgen wie Kopfschmerzen



Abb 1: Life, Ausgabe vom 21. Februar 1964; Titelblatt, Seiten 34 A, 44 und 46. Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, Kunstgeschichtliches Institut, Nachlass Margrit Lisner



Discoverer of crucifix, Dr. Margrit Lisner teaches at Freiburg University, specializes in Florentine crucifixes.

Abb 2: Margrit Lisner, 1964 (Ausschnitt aus Abb. 1)  
Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, Kunstgeschichtliches Institut, Nachlass Margrit Lisner

und akuten Erschöpfungszuständen, die sie in ihrer Korrespondenz wiederholt thematisierte.<sup>9</sup> Als Lehrerin und Forscherin war sie dennoch über ihre Pensionierung hinaus aktiv. Über 90 Lehrveranstaltungen richtete Lisner allein nach ihrer Habilitation zwischen 1964 und 1987 in Freiburg aus.<sup>10</sup> Ehemalige Studentinnen betonen ebenso die Strenge ihrer Dozentin wie ihre eigene persönliche Dankbarkeit ihr gegenüber.<sup>11</sup> Die Semesterferien verbrachte Lisner meist für Forschungen in Florenz, was sie auf die Formel brachte: „Leben zwischen zwei Ländern, [...] nirgendwo ganz mit beiden Füßen.“<sup>12</sup> In ihren Briefen ist Florenz Gegenpol zu den administrativen Ärgernissen und Konflikten des Freiburger Universitätsalltags, die sie zuweilen als belastend schilderte.<sup>13</sup>

Florenz war Lisner mit ihrem dezidierten Forschungsschwerpunkt im Bereich florentinischer Skulptur naheliegenderweise intellektuelle Wahlheimat. Bereits in ihrer 1955 abgeschlossenen Doktorarbeit zu Luca della Robbias *Sängerkanzel*, deren Ertrag 1960 in extrem verknappter Form in der Reihe *Werkmonographien zur Bildenden Kunst* des Reclam Verlags publiziert wurde, hatte sich Lisner mit Quattrocento-Skulptur in Florenz beschäftigt.<sup>14</sup>

Ihrem Freiburger Doktorvater Kurt Bauch, dessen Festschrift sie 1967 herausgab, blieb Lisner stets in Dankbarkeit verbunden und widmete ihm wiederholt Publikationen – sowohl in Form einer öffentlich abgedruckten Zueignung als auch in handschriftlichen Einträgen in Sonderdrucken, die sie Bauch verehrte und nach dessen Tod offenbar wieder an sich nahm.<sup>15</sup> Die Tatsache, dass sich Bauch als ehemaliges NSDAP-Mitglied politisch kompromittiert hatte, scheint die Zusammenarbeit nicht getrübt zu haben.<sup>16</sup> In Bauchs Umfeld in Freiburg sowie am Kunsthistorischen Institut in Florenz erarbeitete Lisner ihre 1963 eingereichte Habilitationsschrift zu Holzkruzifixen des 14. bis 16. Jahrhunderts in der Toskana, die sie 1970 publizierte.<sup>17</sup>

Im Laufe ihrer Karriere legte Lisner rund 40 Publikationen vor. Ihre erste Veröffentlichung (zur Büste des Hl. Laurentius der Alten Sakristei von S. Lorenzo) datiert von 1958, als sie 38 Jahre alt war.<sup>18</sup> Ihren letzten Artikel (zum Rahmen von Michelangelos *Tondo Doni* und zu Andrea del Sartos *Madonna del Sacco*) veröffentlichte sie 2006 im stolzen Alter von 86 Jahren.<sup>19</sup> 1981 wandte sie sich mit einem Aufsatz zu Leonardos *Anbetung der Könige* erstmals der Gattung Malerei zu, was sie in einer handschriftlichen Widmung selbstironisch als „late début in painting“ kommentierte.<sup>20</sup> In allen ihren Arbeiten erwies sich Lisner als höchst sensible Beobachterin, die sprachlich pointiert visuelle Informationen erfasste und interpretierte (Qualitäten, die auch ihre private Korrespondenz auszeichnen). Als Vertreterin eines kennerschaftlichen Ansatzes beschäftigte sie sich zunächst mit Zuschreibungs- und Stilfragen, wandte sich jedoch ab den 1980er Jahren verstärkt der ikonographischen Analyse zu, etwa der Farbikonografie bei Giotto.<sup>21</sup>

### Die (Michelangelo-)Forschung und die „piccola donna“

Dass gerade Margrit Lisner Michelangelos Holzkruzifixus (Abb. 3), der mit einer entstellenden Malschicht überzogen war und unbeachtet über der Tür zum Refektorium im Florentiner Kloster S. Spirito hing, als Jugendwerk des Meisters erkennen konnte, wird angesichts ihres wissenschaftlichen Profils und der Umstände ihrer Forschungen verständlich.<sup>22</sup>

Nicht nur mit ihrer kennerschaftlichen Ausrichtung sowie ihrer Expertise zu Holzkruzifixen in der Toskana samt damit einhergehender intimer Kenntnis der Quellenlage brachte sie die notwendigen Voraussetzungen für diesen Fund mit, sondern auch durch ihre persönlichen Erfahrungen bei Recherchen in Italien. Einer ehemaligen Doktorandin erzählte sie, dass sie für diese Recherchen

Ende der 1950er Jahre ohne Begleitung mit einem Motorroller in der Toskana unterwegs war, um sich in diversen Kirchen, Kapellen, Klöstern und Pfarrhäusern selbst scheinbar wertloseste Holzkruzifixe anzusehen. Dabei sei sie auch über die Verlegenheit von Pfarrern, Küstern oder sonstigen Verantwortlichen vor Ort hinweg gegangen und habe auf die Entfernung textiler Lendentücher bestanden, um sich ein vollständiges Bild von der jeweiligen bildhauerischen Arbeit zu machen.<sup>23</sup>

Von ihrem wichtigsten Fund berichtete Lisner 2012 als 92-jährige rückblickend in einem italienischen Interview, wobei ihre Schilderungen teilweise an einen Kriminalroman gemahnen.<sup>24</sup> 1962 habe sie das Kloster S. Spirito in Florenz besichtigt und sich, wie stets bei derartigen Gelegenheiten, ausnahmslos alle Kruzifixe zeigen lassen. Nachdem sie dabei bei einem der *Crocifissi* trotz dessen entstellender Übermalungen sofort zu der Überzeugung gelangte, dass es sich um das bei Giorgio Vasari und Ascanio Condivi erwähnte und seit dem 18. Jahrhundert verschollene Jugendwerk Michelangelos handeln müsse, habe sie sich am deutschen Kunsthistorischen Institut in Florenz einem ungarischen Kollegen anvertraut. Dessen Reaktion lautete: „Questo non lo devi dire in questo Istituto!“ („Das darfst Du in diesem Institut nicht erzählen“).<sup>25</sup> Die Warnung vor Kollegenneid oder gar Aneignung ihrer Entdeckung bewog Lisner dazu, zunächst einmal nach München zu reisen und sich dort der Rückendeckung ihres früheren Dozenten, des Direktors des Zentralinstituts für Kunstgeschichte, Ludwig Heydenreich, für ihr weiteres Vorgehen zu versichern. Heydenreich und sein Assistent Herbert Keutner haben daraufhin den Kontakt zwischen Lisner und dem in Florenz verantwortlichen *Soprintendente* Ugo Procacci hergestellt und eine gemeinsame Begutachtung mit verschiedenen Experten, Restauratoren und Kunsthistorikerinnen, darunter die damalige Direktorin der Uffizien, Luisa Beccherucci, veranlasst.<sup>26</sup>

Kurz darauf, 1963, machte Lisner ihren Fund in der *Kunstchronik* mit einem knappen Text publik und legte nach sorgfältiger Recherche und Zusammenführung vieler Hinweise und Beobachtungen 1964 einen umfangreicheren Artikel zu dem Werk vor.<sup>27</sup> Das Echo auf den Fund inner- und außerhalb der Fachwelt war groß, nicht nur in Freiburg, der institutionellen Heimat Lisners, wo die *Badische Zeitung* 1963 lokalstolz über den wieder aufgefundenen Michelangelo titelte: „Von einer Freiburgerin entdeckt“.<sup>28</sup>

Die spektakuläre Entdeckung stieß jedoch auch auf Widerspruch. Bereits im eingangs erwähnten Artikel der amerikanischen *Life* von Februar 1964 werden unter der Zwischenüberschrift *Experts Against Experts* unterschiedliche Reaktionen aus der kunsthistorischen ‚Community‘



Abb 3: Michelangelo: Crucifixus von Santo Spirito, um 1492/1493.  
Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, Kunstgeschichtliches Institut, Nachlass Margrit Lisner

referiert, namentlich von Charles de Tolnay, John Pope-Hennessy, Paola Barocchi und Ulrich Middeldorf.<sup>29</sup> Middeldorf, zur Zeit von Lisners Fund Direktor des deutschen Kunsthistorischen Instituts in Florenz und ausgewiesener Kenner florentinischer Skulptur, erwies sich als schärfster Gegner von Lisners bald allgemein anerkannter Zuschreibung.<sup>30</sup> Noch 1978 bestritt er in einem Artikel des *Burlington Magazine* nicht nur vehement Michelangelos Autorschaft der Skulptur, sondern charakterisierte den Crucifixus als Dutzendware eines *Crocifissaio*. Er verstieg sich sogar (ohne jegliche Quellenbasis) zur Zuschreibung an einen gewissen Taddeo Curradi, einen mit keinem einzigen Werk sicher fassbaren Bildschnitzer vom Ende des 16. Jahrhunderts.<sup>31</sup> Martin Warnke nahm diese Kontroverse ein Jahr später, 1979, zum Anlass um in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* eine Krise der Kennerschaft zu diagnostizieren, und der Einschätzung Middeldorfs folgend, den Crucifixus als „triviales Produkt einer Bilderfabrik“ abzuqualifizieren. Warnke betrachtete Lisners Zuschreibung als Beispiel dafür, dass „aktuelle Bedürfnisse und Erwartungen den Blick insgeheim leiten“.<sup>32</sup> *Hefziger Gelehrtenstreit um ein Kruzifix* titelte daraufhin die *Stuttgarter Zeitung* und brachte die

Positionen in der Kontroverse auf die polemische Formel *Michelangelo oder Kitsch?*<sup>33</sup>

Am Freiburger Kunstgeschichtlichen Institut befindet sich Margrit Lisners Exemplar von Middeldorfs spätem vernichtenden Kommentar zu ihrer zweifellos wichtigsten Forschungsleistung. Der Text ist mit zahlreichen Unterstreichungen und diversen Anmerkungen versehen („Stellung nehmen“; „nein“; „??“; „? prüfen“) und diente Lisner offensichtlich dazu, ihre sorgfältige Replik vorzubereiten, die 1980 im *Burlington Magazine* erschien und in der sie Middeldorfs Argumente präzise und sachlich entkräftete.<sup>34</sup>

Die Artikel in *Life* und der *Stuttgarter Zeitung* belegen die Faszination, die von der ‚Story‘ um die Wiederauffindung eines Michelangelo-Werkes sowie der damit verbundenen Kontroverse ausging. Noch 1996 wurde die Geschichte vom *Missing Michelangelo* und des Widerstands, auf den seine Finderin stieß, in einem Artikel im *Nieuwe Rotterdamsche Courant* erneut erzählt.<sup>35</sup>

Bei Laien diesseits und jenseits des Atlantiks galt Lisner seit ihrer Präsenz in *Life* als Expertin schlechthin für Michelangelo und Renaissance-Kruzifixe, wie Briefe aus ihrem Nachlass belegen, etwa ein Schreiben von 1967 aus dem kanadischen Joliette (Provinz Québec), von wo man ihre Einschätzung zu einem dort aufbewahrten Crucifixus erfragte.<sup>36</sup> Eine andere Reaktion aus Amerika auf Lisners Zuschreibung dürfte ihr weitaus mehr bedeutet haben: Lisner hatte Gerda Panofsky, nachdem sie sich drei Jahre zuvor beim 21. Internationalen Kongress für Kunstgeschichte *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes* in Bonn persönlich ausgetauscht hatten, einen Sonderdruck ihres Tagungsbeitrags zukommen lassen.<sup>37</sup> Unter die ausführliche Dankes-Antwort Gerda Panofskys hatte „Ihr Ihnen stets dankbar ergebener“ Erwin Panofsky (bislang unpublizierte) anerkennende Zeilen gesetzt, in denen er seine „ehrliche Bewunderung“ zum Ausdruck brachte und bemerkte, „dass ich immer fest an Ihren Crucifixus geglaubt habe, wissen Sie ja! Nochmals: ‚Congratulations.‘“<sup>38</sup>

In der Rückschau auf die Kontroverse um den Crucifixus von S. Spirito äußerte Margrit Lisner kurz vor ihrem Lebensende, auch sie habe nie an der Autorschaft Michelangelos gezweifelt.<sup>39</sup> Im gleichen Interview verdeutlichte sie, dass die Warnung ihres gutmeinenden Kollegen, ihre Entdeckung nicht im Florentiner Institut publik zu machen, direkt auf ihren später schärfsten Kritiker, Ulrich Middeldorf, abgezielt hatte, der, so Lisner, „obwohl er nur zwei Minuten von S. Spirito entfernt arbeitete, dieses große Werk nicht bemerkt hatte... ich aber, eine ‚kleine Frau‘ (*e io invece, piccola donna*)“<sup>40</sup>

Dass sich Middeldorf in seinem Widerstand gegen Lisners Michelangelo-Zuschreibung und gegen deren Akzeptanz durch führende Vertreter der Michelangelo-Forschung seiner Zeit, allen voran John Pope-Hennessy und Charles de Tolnay, dazu verleiten ließ, eine weder auf Quellen basierende noch stilistisch nachvollziehbare alternative Zuschreibung an einen unbekanntem Schnitzer des ausgehenden 16. Jahrhunderts zu vertreten, ist bemerkenswert.<sup>41</sup> Nichtfachliche Gründe haben dabei wohl eine Rolle gespielt, wie Lisners ironische Selbstbezeichnung als *piccola donna* andeutete: Eine Frau, Assistentin ohne entfristete Stelle in einer kleinen Universitätsstadt, machte einen der bedeutendsten Kunstfunde ihres Jahrhunderts, einen Fund, der einem erfahrenen älteren Mann, Direktor eines der führenden Forschungsinstitute seiner Disziplin und Experte in genau diesem Bereich, entgangen war. Weiterhin ist zu bedenken, dass sich Margrit Lisner mit ihren Forschungen zur Kunst der italienischen Renaissance auf einem Gebiet bewegte, das nach traditionellem Verständnis innerhalb des Faches eine Art Königsdisziplin darstellte. Mehr noch, Michelangelo mit seiner sprichwörtlichen *Terribilità* und seiner Obsession für den männlichen Körper war wie kein anderer Künstler vor und nach ihm mit der Idee von Maskulinität verknüpft.<sup>42</sup> Der ‚Lisner-Crucifixus‘ jedoch präsentierte einen ‚Michelangelo vor Michelangelo‘ und dekonstruierte damit teilweise die gängige Lesart seines Werkes, was Lisner wie folgt formulierte: „Vor diesem Werk wird sich unsere bisherige Vorstellung von Michelangelo ausweiten. Das, was man an seinen reifen Schöpfungen als mächtig und oft beklemmend, als über die erfahrbaren Grenzen hinausgehend empfindet, zeigt der Gekreuzigte nicht.“<sup>43</sup> Als Michelangelo-Expertin betrat Lisner eine männlich codierte Domäne.

Wenn Martin Warnke Middeldorfs Verdikt in seinem FAZ-Artikel *Die Krise der Kenner* unhinterfragt aufnahm, ohne sich mit Lisners Argumentation inhaltlich auseinanderzusetzen, so hatte dies sicherlich einen anderen Hintergrund: Lisner und ihr Kunstfund standen bei Warnke stellvertretend für eine als verzopft betrachtete, eben kennerschaftliche Kunstgeschichte, die er zusammen mit anderen Kunsthistorikern seiner Generation im Sinne einer Ausweitung der Disziplin unter sozialgeschichtlichen Vorzeichen zu überwinden versuchte. Und in der Tat war Lisner in ihrer Zeit Vertreterin einer traditionalistischen Kunstgeschichte.

## Netzwerke und Anerkennung

Obwohl Margrit Lisner im Band *Kunsthistorikerinnen 1910-1980* aus dem Jahr 2021 – wohl auf Grund ihrer eher

konservativen methodischen Ausrichtung – absent ist, war sie innerhalb des Faches wohl eine der prominentesten weiblichen Persönlichkeiten ihrer Generation.<sup>44</sup> Zu Lebzeiten war sie, nicht zuletzt durch ihre häufigen Aufenthalte am Florentiner Institut, bestens vernetzt, was sich aus ihrem Freiburger Nachlass erschließen lässt: Zahlreiche Sonderdrucke mit persönlicher handschriftlicher Widmung finden sich hier, etwa von Alessandro Parronchi, Charles de Tolnay oder Horst W. Janson oder von Kolleginnen wie Doris Carl und Anne Markam Schulz.<sup>45</sup> Aus den Widmungstexten spricht oft persönliche Verbundenheit und fachliche Anerkennung gleichermaßen, etwa wenn Martin Gosebruch sich an die „eminente Michelagniolista“ wendet oder „Der bewährten Donatelloforscherin und immer loyalen Gesprächspartnerin“ dankt.<sup>46</sup> Lisner hat gezielt Kontakte durch Übersendungen von Sonderdrucken ihrer Publikationen angebahnt, wie nicht nur aus dem oben erwähnten Brief von Gerda und Erwin Panofsky hervorgeht, sondern auch aus Dankeschreiben von John Pope-Hennessy oder Millard Meiss.<sup>47</sup> Sie war sich offensichtlich der Bedeutung von Netzwerken ebenso bewusst wie ihrer eigenen hierarchischen Position innerhalb des Faches. In dieser Hinsicht ist beredt, dass Lisner in ihren Beiträgen zum Crucifixus von S. Spirito explizit auf ihre Verbindung zu etablierten männlichen Kunsthistorikern hinweist, sei es im Paratext (in Widmung oder Anmerkungen) oder im Haupttext selbst. Indem sie die Unterstützung dieser Herren bei ihrer Arbeit herausstellte, markierte sie Dankbarkeit und damit auch persönliche Bescheidenheit. Zugleich flankierte sie ihre eigenen Forschungen dadurch gleichsam durch die Autorität von im Fach anerkannten Männern, etwa wenn sie Ugo Procacci, den *Soprintendente* von Florenz im letzten Satz ihrer Erstpublikation des Crucifixus 1963 explizit als Unterstützer nennt, ihrem Doktorvater 1964 ihren ausführlichen Beitrag zu Michelangelos Crucifixus widmet oder in ihrer Replik auf Middeldorfs Angriff im *Burlington Magazine* von 1980 schrieb: „I dedicate these pages to the memory of Ludwig H. Heydenreich, who, after the discovery of the crucifix from Santo Spirito, gave all his help and support.“<sup>48</sup> Nach ihrer Entdeckung hatte Lisner in der Tat gut daran getan, die damals wohl notwendige Unterstützung arrivierter männlicher Fachvertreter zu suchen. Dies erscheint als äußerst nachvollziehbare Handlungsweise, bedenkt man, dass noch 1963, also im Jahr der Publikation ihres Fundes, in einer Umfrage des deutschen Hochschulverbandes 54% der männlichen Kollegen angaben, die niedrige Zahl weiblicher Lehrpersonen an Hochschulen und Universitäten sei wohl erklärbar durch „einen Mangel an intellektuellen oder produktiv-schöpferischen Fähigkeiten“ von Frauen. In der gleichen Studie sahen übrigens 37 % der Befragten einen

„Widerspruch der Anforderungen dieses Berufes mit dem Wesen der Frau und ihrer biologischen Bestimmung.“<sup>49</sup>

Die unbestreitbare wissenschaftliche Lebensleistung Margrit Lisners muss angesichts derartiger ‚Mindsets‘, auch im akademischen Betrieb, umso höher veranschlagt werden. Der Kontrast von öffentlicher Aufmerksamkeit und der Notwendigkeit zu vorsichtigem, strategischem Agieren innerhalb gegebener, nicht ausschließlicher, aber auch und gerade qua Geschlecht definierter Hierarchien macht Lisners Kunsthistorikerinnenkarriere für eine an Geschlechterfragen orientierte Fachgeschichte höchst interessant. Man mag Margrit Lisners Forschungen aus heutiger Perspektive für wenig innovativ oder subversiv halten und ihr einen Platz in Handbüchern zur Fachgeschichte vorenthalten. Außer Frage steht jedoch, dass der Name Margrit Lisner, allen Widrigkeiten und Konjunkturen zum Trotz, mit dem Mythos Michelangelo verbunden bleiben wird. ■

1 \*Im Folgenden werden die nachstehenden Abkürzungen verwendet:

Uni Freiburg, KGI, Nachlass Lisner

= Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, Kunstgeschichtliches Institut, Nachlass Margrit Lisner; Uni Freiburg, KGI, PA Lisner

= Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, Kunstgeschichtliches Institut, Personalakte Margrit Lisner, Nr. 74618804/6 D.

Der Autor dankt Fatima Nesr, Karina Schulz, Jennifer Winkler und besonders Daniela Braunwarth, Lu He, Katharina Ramstein und Laura ten Brink, die in meiner Lehrveranstaltung im Wintersemester 2019/20 am Kunstgeschichtlichen Institut der Universität Freiburg auf Grundlage von Lisners Nachlass die Ausstellung *Zwischen Florenz & Freiburg. Margrit Lisner (1920-2014). Kunsthistorikerin* (Freiburg, Uniseum 29.4.-31.7.2022) erarbeitet haben. Ein herzlicher Dank an Ursula Fischer Pace, Rom, und Cornelia Syre, München, die bei Margrit Lisner promoviert wurden, bis ans Lebensende ihrer Doktormutter mit ihr in Kontakt waren und für das Unterrichts- und Ausstellungsprojekt als Interview- und Ansprechpartnerinnen persönliche Erinnerungen und private Schriftstücke von Margrit Lisner zugänglich gemacht und wichtige (Literatur-)Hinweise gegeben haben. Für Hinweise, Hilfestellungen und Unterstützung ebenfalls Dank an Hans W. Hubert und Heinfried Wischermann.

N.N., A Missing Michelangelo?, in: *Life*, 21.2.1964, S. 45-52. Die Autorschaft des *Life*-Artikels ist – auch im Impressum des Heftes – nicht angegeben.

2 Dazu Hans W. Hubert, Zur Einrichtung der Margrit-Lisner-Stiftung für Kunstgeschichte, in: *Freiburger Universitätsblätter*, 50, 2011, S. 95-98.

3 Elisabeth Boedeker/Maria Meyer-Plath, 50 Jahre Habilitation von Frauen in Deutschland. Eine Dokumentation über den

- Zeitraum von 1920-1970, Göttingen 1974, dort zu Lisner S. 126.
- 4 Zu Lisners Herkunft und Vita Hans W. Hubert, Margrit Lisner (1920-2014), in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, 56, 3, 2014/15, S. 361-363.
- 5 Ebenda, S. 361. Die Basisdaten zu Lisners frühen Jahren liefert der von ihr verfasste Lebenslauf auf der letzten Seite des Typoskripts ihrer Doktorarbeit Margrit Lisner, Die Sängerkanzel des Luca della Robbia. Diss. Universität Freiburg 1955 (Universitätsbibliothek, Signatur: UMA 4672/1). Möglicherweise war die Weigerung zum Anlegen einer Uniform ausschlaggebend für den endgültigen Schulverweis (freundl. Auskunft von Ursula Fischer Pace, Rom).
- 6 Uni Freiburg, KGI, Nachlass Lisner, beglaubigte Abschrift des Empfehlungsschreibens von Metternich (Bonn, 20.3.1948).
- 7 Lisner selbst hat einen maschinengeschriebenen *Beruf. Lebenslauf Lisner* zusammengestellt (Uni Freiburg, KGI, Nachlass Lisner): Promotion (27.5.1955), Habilitation (9.11.1963), Ernennung zur apl. Prof. (27.4.1971) (Uni Freiburg, KGI, PA Lisner, Antrag auf Ernennung zum Wissenschaftlichen Rat, Durchschlag des Schreibens des Freiburger Institutsdirektors Erik Forssmann vom 16.12.1977, siehe auch Schreiben des Rektors vom 15.3.1979 mit der rückwirkenden Verbeamtung zum 21.12.1978).
- 8 Uni Freiburg, KGI, PA Lisner, dort ärztliche Gutachten sowie Beschreibungen der Unfallhergänge.
- 9 So etwa in einem Brief Lisners vom 20.1.1980 (Ursula Fischer Pace, Rom).
- 10 Dank an Katharina Ramstein für die Sichtung von Vorlesungsverzeichnissen im Freiburger Universitätsarchiv.
- 11 Freundl. Auskunft von Ursula Fischer Pace, Rom, und Cornelia Syre, München. Vgl. auch Susanne Friedmann, Ein Kuss für David. Florentiner Flirts, Wien 1998, S. 86: „Ihr verdanke ich meine erste Begegnung mit Florenz [...]. Streng war sie und ungeduldig mit uns jungen Schafe, [...]. Aber ihre Liebe zu dieser Stadt und zur Kunst der Renaissance hat sie uns dennoch vermittelt.“
- 12 Postkarte vom 16.12.1989 (Ursula Fischer Pace, Rom). Vgl. Uni Freiburg, KGI, PA Lisner, ärztliche Bescheinigung vom 26.2.1982.
- 13 Lisners Schriftverkehr mit der Universitätsverwaltung bzgl. gesundheitsbedingter Reduzierung ihres Lehrdeputats ist in dieser Hinsicht aufschlussreich (z.B. Uni Freiburg, KGI, PA Lisner, Brief Lisners vom 30.4.1981 an den Prodekan der Philosophischen Fakultät).
- 14 Lisner 1955, Diss (wie Anm. 5); Margrit Lisner, Luca della Robbia – Die Sängerkanzel, Stuttgart 1960.
- 15 Margrit Lisner/Rüdiger Becksmann (Hg.), Kunstgeschichtliche Studien für Kurt Bauch zum siebzigsten Geburtstag von seinen Schülern, München u.a. 1967; „Für Kurt Bauch“ lautet die abgedruckte Zueignung in Margrit Lisner, Michelangelos Kruzifixus aus S. Spirito in Florenz, in: Münchner Jahrbuch der bildenden

- Kunst, 15, 1964, S. 7-36. Nicht weniger als sieben Sonderdrucke mit handschriftlichen Widmungen Lisners an ihren Doktorvater sind erhalten. Exemplarisch folgende Widmungen: „Für Kurt Bauch – im Bemühen Auge, Urkunde, und Sinn zu verbinden – mit allen guten Wünschen M.L. 16.8.1974“, eingetragen im Sonderdruck zu Margrit Lisner, Josua und David. Nannis und Donatellos Statuen für den Tribuna; Zyklus des Florentiner Doms, in: Pantheon, 32, 1974, S. 232-243; oder „Herrn Prof. Dr. Kurt Bauch in Dankbarkeit! Florenz, 10.2.1958“, eingetragen im Sonderdruck zu Margrit Lisner, Zu Benedetto da Maiano und Michelangelo, in: Zeitschrift für Kunstwissenschaft, 12, 1958, S. 141-156 (Uni Freiburg, KGI, Nachlass Lisner).
- 16 Zu Kurt Bauch sowie seiner Rolle als Direktor des Freiburger Kunstgeschichtlichen Instituts während Nationalsozialismus und Nachkriegszeit Martin Papenbrock, Kurt Bauch in Freiburg 1933-1945, in: Kunstgeschichte an den Universitäten im Nationalsozialismus, hg. von dems. u. Jutta Held, Göttingen 2003, S. 195-215; Martin Papenbrock, Die Freiburger Kunstgeschichte in der Nachkriegszeit, in: Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft, 8, 2006, S. 194-230; Wilhelm Schlink, Kunstgeschichte, in: Die Freiburger Philosophische Fakultät 1920-1960, hg. von Eckhard Wirbelauer. Freiburg/München 2006, S. 365-386.
- 17 Margrit Lisner, Studien zum Florentiner Holzkruzifixus des 14. und 15. Jahrhunderts. Habil. Universität Freiburg 1963, Typoskript (Freiburg, Universitätsbibliothek, Signatur: DS 4.73/533); Margrit Lisner, Holzkruzifixe in Florenz und in der Toskana. Von der Zeit um 1300 bis zum frühen Cinquecento, München 1970.
- 18 Margrit Lisner, Die Büste des Heiligen Laurentius in der alten Sakristei von S. Lorenz. Ein Beitrag zu Desiderio da Settignano, in: Zeitschrift für Kunstwissenschaft, 12, 1958, S. 51-70.
- 19 Margrit Lisner, Osservazioni sul Tondo Doni di Michelangelo e su la Madonna del Sacco di Andrea del Sarto – cromia e colore iconografico con un epilogo, in: Arte cristiana, 94, 2006, S. 337-346 u. S. 423-430.
- 20 Uni Freiburg, KGI, Nachlass Lisner, Sonderdruck von Margrit Lisner, Leonardos Anbetung der Könige. Zum Sinngehalt und zur Komposition, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 44, 1981, S. 201-242. Der Adressat oder die Adressatin geht aus der Widmung leider nicht hervor.
- 21 Dies konstatierte bereits Hubert 2014/2015 (wie Anm. 4), S. 362. Beispielhaft für Lisners kennerschaftlichen Zugang Lisner 1958 (wie Anm. 18) oder Margrit Lisner, Zum Frühwerk Donatellos, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 13, 1962, S. 63-68; Lisners Hinwendung zur Ikonologie wird erkennbar in Lisner 1981 (wie Anm. 20); Margrit Lisner, Farbgebung und Farbikonografie in Giotto's Arenafresken, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, 29, 1, 1985, S. 1-78.
- 22 Zu Erhaltungszustand und Wiederauffindung Ugo Procacci/Umberto Baldini, Il restauro del crocifisso di Santo Spirito, in:

- Comitato Nazionale per le Onoranze a Michelangelo (Hg.), Atti del convegno di studi Michelangioleschi Firenze-Roma 1964, Rom 1966, S. 317-321; Albino Todeschini, Michelangelo in Santo Spirito, Signa 2020.
- 23 Freundl. Auskunft von Cornelia Syre, München. Nackte Jesusfiguren mit hellerer ‚Bikini-Zone‘ im Lendenbereich aus dem Abbildungsteil von Lisner 1970 (wie Anm. 17), etwa Taf. 196, erscheinen als fernes Echo dieses Berichts.
- 24 Albino Todeschini, Sant’Agostino incontra il crocifisso di Santo Spirito, Vatikanstadt 2014, S. 17-23.
- 25 Ebenda, S. 18.
- 26 Ebenda, S. 19.
- 27 Margrit Lisner, Der Kruzifixus Michelangelos im Kloster S. Spirito in Florenz, in: Kunstchronik, 16, 1963, S. 1-2. Lisner 1964 (wie Anm. 15).
- 28 Von einer Freiburgerin entdeckt, in: Badische Zeitung, 253, 31.10./01.11.1963, S. 15.
- 29 Life 1964 (wie Anm. 1), S. 52.
- 30 Zu Middeldorf siehe Marco Collareto, Ulrich Middeldorf (1901-1983). Curiosity e „connoisseurship“, in: Francesco Caglioti (Hg.), I conoscitori tedeschi tra Otto e Novecento, Mailand 2018, S. 466-471. Zu Middelfords Direktorat am Florentiner Institut Hans W. Hubert, Das Kunsthistorische Institut in Florenz. Von der Gründung zum hundertjährigen Jubiläum (1897-1997), Florenz 1997, S. 82-99.
- 31 Ulrich Middeldorf, The Crucifixes of Taddeo Curradi, in: The Burlington Magazine, 120, 1978, S. 806-813. Zur Faktenlage zu Curradi siehe Salvatore Pisani, Curradi, Taddeo, in: Allgemeines Künstler-Lexikon (AKL), Bd. XXIII, Leipzig 1999, S. 164.
- 32 Martin Warnke, Die Krise der Kenner. Michelangelos Florentiner Holzkruzifix wird angezweifelt, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 19.2.1979, S. 17.
- 33 Dieter Solnemann, Michelangelo oder Kitsch? Heftiger Gelehrtenstreit um ein Kruzifix, in: Stuttgarter Zeitung, 61, 14.3.1979, S. 35.
- 34 Margrit Lisner, The Crucifix from Santo Spirito and the Crucifixes of Taddeo Curradi, in: The Burlington Magazine, 122, 1980, S. 812-819.
- 35 Wilbert Helmus/Henk van Os, Michelangelo, in: Nieuwe Rotterdamsche Courant, 23.8.1996, Cultureel Supplement, S. 2. Danke an Laura ten Brink für diese Trouville.
- 36 Uni Freiburg, KGI, Nachlass Lisner (Brief von Pater Wilfrid Corbeil, 27.12.1967).
- 37 Margrit Lisner, Das Quattrocento und Michelangelo, in: Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes. Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn, Bd. II, Berlin 1967, S. 79-89.
- 38 Uni Freiburg, KGI, Nachlass Lisner (Brief von Gerda Panofsky, 8.9.1967). Panofsky formulierte bezüglich Lisners Zuschreibung bereits in einem Brief an Ludwig Heydenreich vom 16.4.1963:

- „Also ich bin, wie gesagt, dafür [...]“, zit. im Vorwort zu Erwin Panofsky, Die Gestaltungsprinzipien Michelangelos in ihrem Verhältnis zu denen Raffaels, aus dem Nachlass hg. von Gerda Panofsky, Berlin u. Boston 2014, S. 15.
- 39 Todeschini 2014 (wie Anm. 24), S. 20.
- 40 Übers. A.P. nach ebenda, S. 18. Tatsächlich war das deutsche Kunsthistorische Institut in Florenz 1962 noch im Palazzo Guadagni, direkt an der Piazza S. Spirito, untergebracht.
- 41 Vgl. John Pope-Hennessy, [Rezension zu:] Margrit Lisner, Holzkruzifixe in der Toskana von der Zeit um 1300 bis zum frühen Cinquecento, München 1970, in: Pantheon 34, 1976, S. 78-80; Charles de Tolnay, Michelangelo. Sculptor, Painter, Architect, Princeton u.a. 1975, S. 190, Kat. Nr. I.3.
- 42 Zur michelangelesken *Terribilità* und ihren Implikationen Andreas Plackinger, Violenza. Gewalt als Denkfigur im michelangelesken Kunstdiskurs, Berlin/Boston 2016, S. 62-80.
- 43 Lisner 1964 (wie Anm. 15), S. 25. Bezeichnenderweise bleibt der Crucifixus, abgesehen von einer Fußnote (S. 699, Anm. 19), unerwähnt in der heroisierenden Monographie Horst Bredekamp, Michelangelo, Berlin 2021. In Frank Zöllner u.a., Michelangelo, Hongkong u.a. 2007 hingegen wurde der Crucifixus, wie von der Forschung allgemein akzeptiert, in den Catalogue Raisonné aufgenommen (S. 404, Kat. Nr. S3).
- 44 Lee Chichester/Beate Sölch (Hg.), Kunsthistorikerinnen 1910-1980. Theorien, Methoden, Kritiken, Berlin 2021.
- 45 Uni Freiburg, KGI, Nachlass Lisner.
- 46 Ebenda, Sonderdrucke von Martin Gosebruch, Zum Disegno des Michelangelo, in: Michelangelo Buonarroti. Mit Beiträgen von Charles de Tolnay u.a. Würzburg 1964, S. 51-113; Martin Gosebruch, Osservazioni sui pulpiti di San Lorenzo, in: Donatello e il suo tempo. Atti del VIII Convegno Internazionale di Studi sul Rinascimento, Firenze-Padova 1966, Florenz 1968, S. 369-386.
- 47 Uni Freiburg, KGI, Nachlass Lisner, Brief von Millard Meiss (Princeton, 8.3.1963); Briefe von John Pope-Hennessy (London, 13.1.1961 u. 7.5.1968).
- 48 Lisner 1963 (wie Anm. 27), S. 2: „Herrn Prof. Procacci sei bereits an dieser Stelle für seine tatkräftige und großzügige Unterstützung aufrichtigst gedankt.“; in Lisner 1964 (wie Anm. 15) ist auf S. 7 die Widmung „Für Kurt Bauch“ dem Text vorangestellt; Lisner 1980 (wie Anm. 34), S. 812.
- 49 Wilhelm Felgentraeger, Zur Situation weiblicher Hochschullehrer, in: Zur Situation der weiblichen Hochschullehrer. Vorträge auf der Tagung des Deutschen Akademikerinnenbundes vom 7. bis 11. Oktober 1962 in Bad Godesberg, Göttingen 1963, S. 9-25, hier S. 13.

# Beeing Companion.

Gillian Roses kritische Komplizinnenschaft mit visuellem Material

Von Dr.<sup>in</sup> phil. Roswitha Schuller, 2023

Überarbeitet Fassung des gleichnamigen Vortrags vom 4. November 2021 an der Akademie der Bildenden Künste Wien – im Rahmen von Great Female Art Historians / Große Kunsthistoriker\*innen (21. Internationale Tagung des VöKK)

*I Some things stay the same, and sometimes this is discouraging and sometimes this is encouraging.*

*II Some things change, and here is one of them.*

*I Manche Dinge bleiben gleich, und das ist manchmal ermutigend und manchmal ermutigend.*

*II Manche Dinge ändern sich, und hier ist eines davon.*

Mit diesen beiden Überschriften gliedert die britische Geografin Gillian Rose ihren 1995 erschienenen Journalbeitrag *Geography and gender, cartographies and corporealities* (Progress in Human Geography, SAGE Journals) und steckt damit das Feld ab, das auch ich mit diesem Beitrag ausloten möchte: Wie können wir die Veränderungen innerhalb des akademischen Arbeitsumfeldes der letzten dreißig Jahre in den Beziehungen Raum und Geschlecht, Kartografien und Körperlichkeit, Bild und Betrachter\*innenstandpunkte, visuellem Material und agency beschreiben? Und wer ist Gillian Rose?

Gillian Rose ist seit 2017 Professorin<sup>1</sup> für Human Geography in der *School of Geography and the Environment* der Universität Oxford (UK Großbritannien). Sie ist Autorin zahlreicher Schriften zu Geografie, Feminismus und auch zu Bildwissenschaften; wobei – und das soll an dieser Stelle präzisiert sein – ihre Arbeit in den Visual Culture Studies nicht adäquat mit dem deutschen Terminus der Bildwissenschaften (image studies) übersetzt werden kann. Gillian Roses Verortung in den Studien visueller Kultur wird Thema dieses Textes sein – also das transdisziplinäre Befassen mit visueller Kultur, Praxis und Produktion. Das Phänomen Bild in seinen unterschiedlichen Medien, Formaten und Formen. Der nicht-hierarchische Ansatz im Umgang mit Bildern, visuelle Kultur auch ‚als außerhalb‘ eines tradierten kunsthistorischen Kanons zu

beschreiben, beziehungsweise umgekehrt andere Bilder zu integrieren.

Ebenso werden die ‚language gaps‘, die die Vorstellung einer britischen Autorin in einem deutschsprachigen Essay mit sich bringen, hier bewusst berücksichtigt und dargestellt. Um Gillian Rose stimmig zu Wort kommen zu lassen, sind alle abgesetzten Zitate voran im englischsprachigen Original, dazu stelle ich die entsprechenden Stellen jeweils in deutscher Sprache vor.

## Wie ändern sich nun die Dinge?

Rose deklariert in dem Aufsatz *Geography and gender* unmissverständlich, was auch in ihrer weiteren Forschung und Textproduktion der feministischen und kritischen Geografie, der zeitgenössischen visuellen Kultur und der Methodologie von visueller Forschung ein Charakteristikum ihrer Arbeit ist – die persönliche Verortung im akademischen Feld und die direkte Ansprache an die Leser\*innen und damit vielleicht zukünftigen Kompliz\*innen.

Das soll auch Herangehensweise in diesem Text sein, der – im Sinne eines ‚close reading‘ – nicht über, sondern mit Gillian Rose spricht; in dem Gillian Rose an vielen Stellen zu Wort kommen wird: In dieser direkten Ansprache, die sie in ihrer akademischen und publizistischen Arbeit konsequent fortschreibt.

Ihre Praxis, in der Human- und Kulturgeografie, in der Beforschung von visueller Kultur, versteckt persönliche Erfahrung und empirische Auseinandersetzung mit dem Gegenstand ‚nicht‘ zu Gunsten der Theoriebildung, sondern gliedert sie in dieselbe ein.

Damit erzeugt Rose eine ‚andere‘ Komplexität in ihrem jeweiligen Beschreibungssystem. Visuelle Beschreibungssysteme erweitert sie um eine sozialwissenschaftliche Ebene, in der Prägung von Theorien der Geschlechterforschung und der Cultural Studies. Roses Theorie ist eine Anleitung zur Praxis, sowohl räumliche

als auch visuelle Kultur mit Passion und in der unmittelbaren Erfahrung zu betreiben. Ich werde diese Praxis in folgenden Abschnitten vorstellen:

- 1 Durch die Disziplinen blicken – Das akademische Umfeld, Kunstgeschichte, ‚Turns‘ und Transdisziplinarität
- 2 Visuelles Material und ‚agency‘ in Gillian Roses Arbeit. Von der Humangeographie zu den Visual Studies
- 3 Beeing Companion – Begleiterin sein

## 1 Das akademische Umfeld, Kunstgeschichte, ‚Turns‘ und Transdisziplinarität

Das Schreiben durch die Disziplinen (James Elkins, *Theorizing Visual Studies Writing Through the Discipline*, 2013) visueller Kultur erlebt spätestens in den 1990er-Jahren mit den Protagonist\*innen der anglo-amerikanischen Visual Studies eine akademische Festigung dieser interdisziplinären Analyseweise von ubiquitären Bildkulturen. Damit sind die Visual Studies eine Kontraposition zu tradierten Analyseverfahren der Kunstgeschichte (und auch, wie eingangs schon angedeutet, zur Praxis der ‚Bildwissenschaft‘ im deutschsprachigen Raum). Es ist eine Praxis, die von verschiedenen kulturwissenschaftlichen ‚turns‘ – Wenden – begleitet ist: „Allein die Auflistung der Paradigmenwechsel des 20. Jahrhunderts – der *linguistic turn*, der *pragmatic turn* und, an der Wende zum 21. Jahrhundert der *iconic*, bzw. *pictorial* und *performative turn* – macht deutlich, dass ein Ende der Diskussion nicht erwartbar ist.“<sup>2</sup>

Diese Neupositionierung der Visual Studies, der ‚pictorial turn‘, den Rahel Ziethen hier so treffend als eine der Wenden in der „Auflistung der Paradigmenwechsel des 20. Jahrhunderts“ beschreibt, wird mit einer Reihe von Einführungs- und Grundlagentexten begleitet.

Die Hinwendung zum Gegenstand des Visuellen, seinen Praktiken und Produktionsfeldern, bleibt grundlegend mit der Disziplin und dem Theorieapparat der Kunstgeschichte verbunden – das findet seinen Ausdruck in den entsprechenden Texten: Hier geht es um einen neuen Beschreibungsmodus ‚von Visualität (‚visualty‘) in dem ein „Wie wir die Welt sehen“ zunehmend an Stelle eines „Was wir in der Welt sehen“ rückt. Diesen Modus finden wir, unter anderem, bei W.J.T Mitchells *Picture Theory* (1994), Nicholas Mirzoeffs *An Introduction to Visual Culture* (1999) und James Elkins *Visuals Studies, A Sceptical Introduction* (2003), angewandt.

Trotz der hohen Affinität der neuen (Meta-) Disziplin der Visual Studies zu den emanzipatorischen und alltagskulturell orientierten Theorien der Cultural Studies – und ihrer anti-essentialistischen Grundhaltung – ist mit den oben genannten Texten wiederum ein neuer, von Autoren geprägter Kanon, gelegt. Ein entscheidender Beitrag der Visual Studies stammt jedoch von einer Autorin, die jene, von ihren kunsthistorisch sozialisierten Kollegen viel beschriebene Interdisziplinarität und Dehierarchisierung von visueller Kultur ‚de facto‘ aus ihrer Praxis gewinnt – der britischen Geografin Gillian Rose, Autorin von *Feminism & Geography: The Limits of Geographical Knowledge* (1993).

Rose begreift ihren Zugang zur akademischen Geografie als einen Prozess der Verführung (seduction) den die Disziplin auf sie ausstrahlt (1993, S.15ff). So verführt, und sich der Verführung einer zu diesem Zeitpunkt, den späten 1980er Jahren, männlich dominierten Disziplin gewahr, entwickelt sie ihre eigene Komplizinnenschaft (‚complicity‘) mit der Geografie. Dieses Momentum wählt Rose als Einführung zu *Feminism and Geography*, ergänzt um ein ‚giving account‘ ihres Weges in die Disziplin und ihr ‚Einfühlen‘ in das akademische Umfeld als Frau aus der Arbeiterklasse. Gleichzeitig setzt sie eine selbstkritische Reflexion von ‚whiteness‘ und einhergehenden Macht-konstellationen im akademischen Berufsumfeld und in der Theoriebildung selbst.

„I was first introduced to the powers and the pleasures of theory by tutors, lecturers and supervisors – almost all men – and listening to their arguments and conversation I desperately wanted to be able to join in, to be part of debates among knowledgeable men, to speak. Seduction also refers to my class background. The first in my family to go to university, the university seduced through the lower middle class desire to do well, to do better than parents did, to become a professional (of any kind – no matter what). This book, then, is informed by that early attraction to academia and to theory. And here I am now, writing something of my own, giving seminars and entering geographical debate. But somehow it isn't like I'd imagined – I still do not feel part of it.“

*Feminism and Geography*, S. 15

„Ich wurde zum ersten Mal von Tutoren, Dozenten und Betreuern – fast ausschließlich Männern – in die ‚power‘ (also Macht, Kraft, Stärke, Einfluss) und das Vergnügen der Theorie eingeführt. Und als ich ihren Argumenten und Gesprächen zuhörte, wollte ich unbedingt

mitreden können, an Debatten unter kenntnisreichen Männern teilnehmen, wollte *sprechen*.

Die Verführung (,seduction') bezieht sich auch auf meinen sozialen Hintergrund. Ich war die erste in meiner Familie, die eine Universität besuchte, und die Universität verführte mich mit dem Wunsch der unteren Mittelschicht, es gut zu machen, es besser zu machen als meine Eltern, ein Profi zu werden (in welcher Form auch immer, egal welcher Profession). Dieses Buch ist also von dieser frühen Anziehung zur Wissenschaft und zur Theorie geprägt. Und hier bin ich nun, schreibe etwas Eigenes, gebe Seminare und beteilige mich an geografischen Debatten. Aber irgendwie ist es nicht so, wie ich es mir vorgestellt habe – ich fühle mich immer noch nicht als Teil davon."

„Not being part' – eine zentrale Erfahrung, die Rose im weiteren Textverlauf als eine formuliert, die sie mit vielen Frauen in der Akademia teilt – ‚woman participate uneasily in academia' – mit diesem ‚uneasily' spricht Rose zwei Komponenten an: das Außerhalb Stehen, nicht gewachsener Teil der akademischen Arbeits- und Lebenswelt zu sein, wie auch ein Unbehagen dieser gegenüber, das trotz der eigenen akademischen Tätigkeit bestehen bleibt.

Diese Introspektion ermöglicht Rose den distanzierten Blick auf das eigene Fach, die eigene Disziplin, aus der sie ihre feministische Geografie entwickelt, ja geradezu herausschreibt. Rose sieht ganz genau hin, wo Geografie vererbtes Regelwerk aus einer eurozentrischen Denkschule und damit in Teilen Imagination von Geografie beziehungsweise die Legitimation von Herrschaftsverhältnissen ist. Die Machtverhältnisse, die in geografischer Nomenklatur zum Ausdruck gebracht sind, lassen Schlüsse auf grundsätzlichere Debatten zu, die eines Anthropozentrismus, der ein in wesentlichen Begriffen dualistischer ist.

Rose fasst diese Dichotomien zusammen und beschreibt damit die Fortsetzung binärer Strukturen von einer europäisch-ideengeschichtlichen Debatte des Konfliktverhältnisses von Natur zu Kultur, bis zu den zwei Geografien, wie sie sie benennt, die dieses Verhältnis hervorbringt. Die beiden Positionen sind für Rose eindeutig geschlechtsspezifisch, eine maskuline Geografie, in der Wissen, Theoriebildung, das Kulturelle und das Wissenschaftliche mit der Arbeit des Mannes assoziiert wird. Dagegen – und separiert von ersterer, das körperliche, spezifische, private und relationale Feld der Geografie, stärker assoziiert mit Natürlichkeit und dadurch feminisiert.

Hier ein Einblick in Dichotomien aus dem Feld der Humangeografie, die Rose in die Debatte um ‚space and place' eingebettet sieht (einige Beispiele von Begriffspaaren in Referenz auf ihre Kolleg\*innen Margaret Fitzsimmons und Andrew Sayer):

*Culture — Nature*  
*city — countryside*  
*space — Nature*  
*Culture — primitive*

*theory — empirics*  
*general — specific*  
*abstract — concrete*  
*nomological — contextualizing*

*modern — postmodern*  
*deep — shallow*  
*seminal — playful*  
*great — fecund*  
*thrusting — titillating*  
*penetrating — veiled*

*time-geography — humanistic geography*  
*public — private*  
*transparent — opaque*  
*social — body*  
*knowledge — maternity*  
*rational — emotional*  
*space — place*

*Feminism & Geography, The Geographical Imagination*, S. 74f.

Von links oben nach rechts unten gelesen ergeben sich folgenden Debattenfelder:

Links oben: Humangeografisches ‚Wissen' – geographic knowledge

Rechts oben: Oppositionspaare der geografischen Debatte Mitte der 1980er-Jahre

Links unten: Die postmoderne ‚challenge' kommt in die Debatte, körperliche – sexualisierende Begriffe

Rechts unten: Die zwei Geografien: ‚space and place'

Und hier entwickelt Rose auch ihre Disziplinenübergreifende Brücke, den transdisziplinären Ansatz, der die darauf folgende spätere Hinwendung zu den Visual Studies vorwegnimmt. Indem sie den für die Geografie zentralen Begriff von Landschaft – in dem die Beziehung

von natürlicher Umwelt und Humangesellschaft verhandelt wird – mit der Methodik von ‚gaze' zusammenführt, schafft sie eine komparative feministische Praxis zwischen Humangeografie und den Kultur-, bzw. Bildwissenschaften. Das Verständnis von Landschaft als visuelle Ideologie (1993, S. 89) ist ‚die' Schnittstelle zu einem Themenfeld, in dem die aus den Critical Studies informierte Kunstgeschichte nämlich ebenso umfangreich in Debatte getreten ist. Rose referenziert unter anderem auf die Arbeiten von Linda Nochlin (*Woman, Art, Power, and other Essays*, 1988), John Berger (*Ways of Seeing*, 1972), Laura Mulvey (*Visual Pleasure and Narrative Cinema*, 1975), Rosziska Parker und Griselda Pollock (*Old Mistresses, Woman, Art and Ideology*, 1981).

## 2 Visuelles Material in Gillian Roses Arbeit

Gillians Roses Weg von der Humangeografie bzw. der Kulturgeografie zu den Visual Studies führt also zunächst über die kritische Theorie und die in ihrer Zeitgenossenschaft aktive akademische Praxis der Cultural Studies in Großbritannien (vgl. Centre for Contemporary Cultural Studies, ‚Birmingham School'). Ihr gelingt es in *Feminism & Geography* nicht nur eine feministische Methodologie und Terminologie im Feld der Kulturgeografie zu entwickeln, sie verknüpft dazu bewusst die Wissenschaftsfelder der Geografie, der Visual Studies und der Cultural Studies und verschiebt damit die Skalierungen, die für die traditionelle Geografie gegolten haben. Sie benennt ‚blinde Flecken' in der Sichtweise von Geografen, problematisiert die Textualisierung von Geografie als Objektivitätskriterium und beschreibt die geschlechtsspezifischen Widersprüchlichkeiten um Ambivalenzen von ‚visual pleasure' (visuellen Vergnügen) in Landschaft. Mit ihrem empirisch geleiteten Interesse für visuelle Alltagskultur, für die Sphäre des Haushalts, des Privaten – ‚place' – gleichgewichtet jener der repräsentativen öffentlichen Orte – ‚space' –, holt Rose Randständiges ins Zentrum, öffnet Mikrogeografien und Themen zu Körperlichkeit – ‚sensual topography of land and skin' (sensuelle Topographie von Land und Haut, S. 97) – für ihren Forschungsbereich. Roses Themenfelder und Handlungsweisen in der Kulturgeografie bedingen offensichtlich ihre Auseinandersetzung mit der Beforschung von visueller Kultur und visuellen Praxen, das Konzept von ‚gaze' und ‚point of view' wurde bereits angesprochen. Das visuelle Material erscheint bei Rose in verschiedenen Dimensionen und Skalierungen, von dem

geografischen und Landschafts-Raum bis hin zu ihren künstlerischen Interpretationen und anderen visuellen Surrogaten.

Mit ihrem *Companion* (in etwa: Lehrbuch, Arbeitsbuch) *Visual Methodologies* (An Introduction to Researching with Visual Materials, seit 2001, aktuell in der vierten Auflage) gelingt es Rose, diese Handlungsfähigkeit (,agency') im Umgang mit visuellem Material für die Kunstwissenschaften zu öffnen. Sie stellt darin ein räumlich-sozial konnotiertes, von den Cultural Studies informiertes Modell (,sites of production') den tradierten Verfahren von Werkanalyse und Ikonologie zur Seite. ‚Space and place' bleibt hier ein wichtiger Marker, wie die Terminologie des ‚Standorte-Modells' verdeutlicht. Gleichsam schließt Rose damit ungezwungen an Interpretationsschemata der Kunstgeschichte an (vgl. Erwin Panofkys Three Strata – 3-Phasen Modell). Den Standort der Interpretin selbst rückt Rose von der Peripherie ins Zentrum:

„Interpreting images is just that, interpretation. But my own preference [...] which is itself a theoretical position – is for understanding visual images as embedded in the social world and only comprehensible when that embedding is taken into account. As Hall [Stuart, Anm.] suggests, though, it is still important to justify your interpretation, whatever theoretical stance you prefer. To do that you will need to have an explicit methodology, and this book will help you to develop one.

The book does not offer a neutral account of the different methods available for interpreting visual material, though.“

*Visual Methodologies*, S. xviii

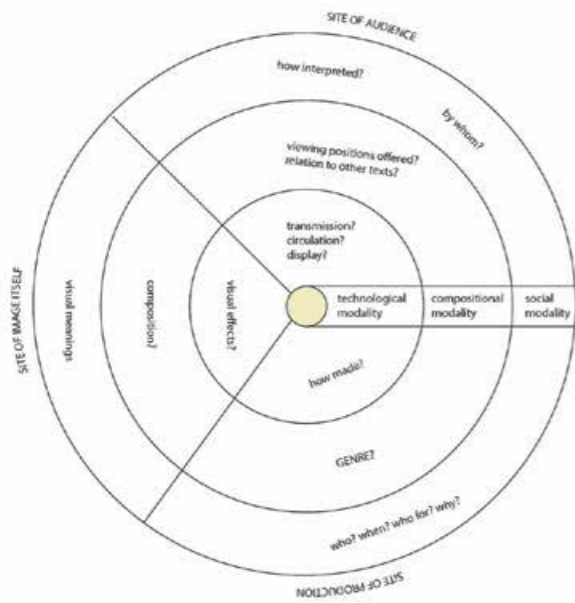
„Bilder zu interpretieren ist genau das: Interpretation. Aber meine eigene Präferenz [...] die selbst eine theoretische Position ist – besteht darin, visuelle Bilder als in die Welt des Sozialen eingebettet zu verstehen und nur dann zu verstehen, wenn dieses Eingebettetsein berücksichtigt wird. Wie Stuart Hall andeutet, ist es jedoch immer noch wichtig, seine Interpretation zu begründen, egal welche theoretische Position man bevorzugt. Dazu brauchen Sie eine explizite Methodologie, und dieses Buch wird Ihnen helfen, eine solche zu entwickeln.

Das Buch bietet jedoch keine neutrale Darstellung der verschiedenen Methoden, die für die Interpretation von Bildmaterial zur Verfügung stehen.“

Grundsätzlich als Lehr- und Arbeitsbuch für

Studierende konzipiert, stellt Rose mit Visual Methodologies verschiedene Theoriegebäude der Interpretation und Analyse dar, die uns auch in den Kunstwissenschaften vertraut sind, von semiotischen bis psychoanalytischen Verfahren, von Diskursanalyse bis zur Intertextualität. Ihren Fokus setzt sie aber darauf, empirische Methoden abzuleiten und anhand von Beispielen visueller Kultur anzuleiten. Dem voran stellt Rose in Kapitel 2 ihr Leitmotiv ‚towards a critical visual methodology‘ – eine kritische visuelle Methodologie auf den Weg bringen – das in ein diagrammatisches Analysemodell gefasst ist (Abb. 1):

Abb 1:  
The Sites and Modalities for interpreting visual Materials



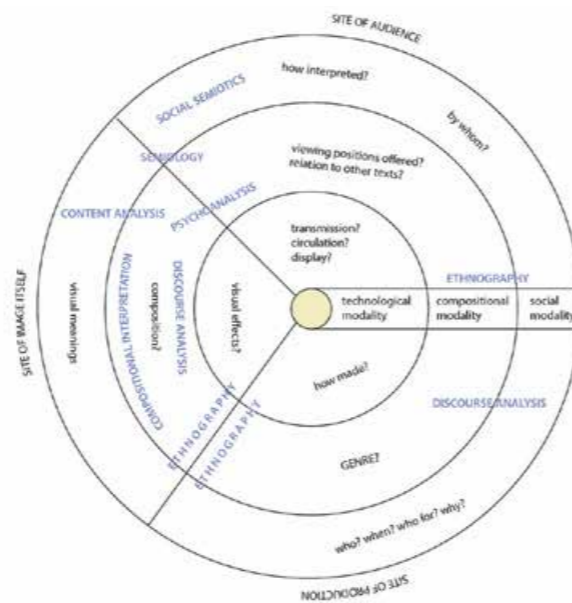
Die Standorte und Modalitäten für die Interpretation von Bildmaterial  
Vektorgrafik erstellt nach Gillian Rose, Visual Methodologies: An Introduction to Researching with Visual Materials (3rd ed.), London 2011.

‚Sites of Production‘ – Dimensionen und Orte der Bildproduktion – ein Analysetool, das schon in seiner Bezeichnung das vorangegangene Engagement der Autorin in der Debatte zu ‚space and place‘, wie sie spätestens seit den 1980er Jahren Thema feministischer Geografie und Stadtforschung ist, aufgreift. Die radikale Kontextualisierung von Ort und Raum; die Auffassung von relationaler Beziehung von Mensch und Raum und die damit verbundene – empirische – Aufarbeitung von visuellem Material, als eine Erzählerin in, von und über diese Räume. Das sind die einzelnen Stimmlagen in Roses Leitmotiv.

Und hier löst sie die Definition des beforschungswürdigen Visuellen, ganz im Sinne der Visual Studies, aus einem hochkulturellen Kanon, dem Kanon der Museen, Bibliotheken und Universitäten, hin zu ubiquitärem visuellem Material.

Wie funktioniert nun das Modell ‚sites and modalities of production‘? Prinzipiell sehen wir eine Verräumlichung, beziehungsweise eine räumliche Verortung aller menschlichen und nicht menschlichen Akteur\*innen der Bildanalyse. Für drei Standorte – den Standort des Bildes selbst, den Standort seiner Produktion, den Standort seines Publikums – lassen sich jeweils drei Modalitäten anwenden. Diese beschreiben technologische, kompositorische und soziale Bedingungen, Umstände oder Ausführungen. In dieser Kombinatorik lassen sich verschiedene bildanalytische Verfahren, die bereits etabliert sind, synthetisieren, oder auch Schwerpunkte setzen. Ich würde argumentieren, dass Rose mit ihrem Modell ein Tool zur Meta-Analyse bereitstellt, mit und in dem auch andere Modelle verortet und in Kontext gesetzt werden können – wie in der folgenden Grafik (Abb. 2):

Abb 2:  
The Sites, Modalities and Methods for interpreting found visual Materials  
Die Standorte, Modalitäten und Methoden zur Interpretation von gefundenem Bildmaterial



Vektorgrafik erstellt nach Gillian Rose, Visual Methodologies: An Introduction to Researching with Visual Materials (3rd ed.), London 2011.

Roses Modell dient also ebenso als ein Koordinatensystem, in dem Theorieansätze in ihrer Beziehung und ihren Schnittmengen zueinander sichtbar gemacht werden – seien es die Medienwissenschaften ebenso wie die Kunstgeschichte (Bsp. die Bereiche Kompositorische Interpretation, semiologische Analyse, Inhaltsanalyse), oder die Ethnologie.

### 3 Being Companion – Begleiterin sein

Rose betont die Abhängigkeit von visueller Produktion von den jeweilig zeitgenössischen sozialen Praktiken und bringt diese auch in direkte Beziehung zur Geschlechterdebatte, die konkret in den Bildbeispielen diskutiert wird. Wie sieht das nun in der Praxis aus – Companion, Begleiterin sein? Ich möchte dazu auf jenes Bildbeispiel referieren, das auch Rose als Eingangsbeispiel für den Companion wählt, einer Fotografie von Robert Doisneau aus den 1940er Jahren, hier reproduziert in dem Verfahren eines Screenshots der Website *vintagenewsdaily*, die sich auf das Bloggen von Vintage-Fotografien spezialisiert hat (Abb. 3):

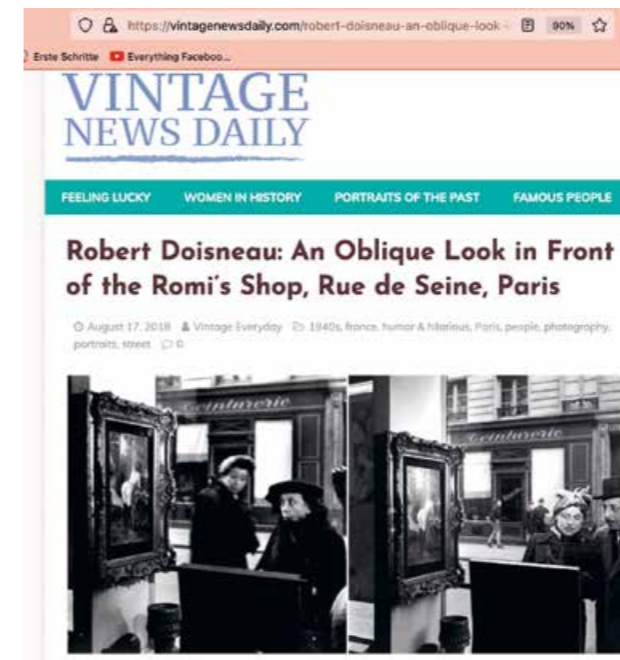


Abb 3:  
Desktopansicht zum Blogartikel Robert Doisneau: An Oblique Look in Front of the Romi's Shop, Rue de Seine, Paris, 1940er, Screenshot vintagenewsdaily.com, 19. Juni 2023

In Erweiterung dazu ein Einblick in die entsprechende Bilderserie *An Oblique Look in Front of the Romi's Shop, Rue de Seine, Paris*. Und auch in die Modalitäten, wie ich für diese Präsentation auf die Bilderserie zugegriffen habe, nämlich via Web-Recherche und Screenshots der digitalisierten, online gestellten Fotografien Doisneaus. Lassen wir noch einmal Rose zu dem gewählten Beispiel sprechen, und zwar mit der Perspektive auf das Kompositionalitätsprinzip und das ‚audiencing‘ dieses visuellen Fundstücks:

„There is no doubt, I think, that the Doisneau photograph pulls the viewer in a complicity with the man and his furtive look. But that does not necessarily mean the spectator sympathises with that look. Indeed, many of my students often commented that the photograph shows the man as a ‚leech‘, a ‚dirty old man‘, a ‚voyeur‘. That is, they see him as the point of the photograph, but that does not make the photograph an expression of a way of seeing that they approve of. Moreover, that man and his look might not be the only thing that a particular viewer sees in that photograph, as I'll suggest in a moment. Thus audiences make their own interpretations of an image.“

S. 30

„Ich denke, es besteht kein Zweifel darüber, dass die Fotografie Doisneaus den Betrachter in eine Komplizenschaft mit dem Mann und seinem verstoßenen Blick zieht. Aber das bedeutet nicht unbedingt, dass der Betrachter mit diesem Blick sympathisiert. In der Tat haben viele meiner Student\*innen oft kommentiert, dass das Foto den Mann als ‚Lüstling‘, als ‚schmutzigen alten Mann‘, als ‚Voyeur‘ zeigt. Das heißt, sie sehen ihn als den zentralen Punkt auf dem Foto, aber das macht das Foto nicht zum Ausdruck einer Art des Sehens, die sie gutheißen. Außerdem sind dieser Mann und sein Blick nicht unbedingt das Einzige, was ein bestimmter Betrachter auf dem Foto sieht, wie ich gleich noch vorschlagen werde. Das Publikum macht also seine eigenen Interpretationen eines Bildes.“

Und dieses Publikum befindet sich nicht in neutralem Raum, wie wir bereits an der ‚site of audience‘-Sektion in Roses Modell vorhin feststellen konnten. Ihre Beispielanalyse an der Doisneau-Fotografie schließt sie genau mit jener Reflexion ab, mit der sie ihre Leserin durch unmittelbare Ansprache zur Komplizin werden lässt:

„You don't do the same things while you are surfing through a website gallery at home as you do when you are in a gallery looking at a framed photograph. While you are looking at a computer screen you can also be listening to music, eating, comparing one site to another, answering the phone; in a gallery there will be no background music, you are expected to remain quiet, not to touch the pictures, not to eat [...] again, the audiencing of an image thus appears very important to its meanings. The social is thus perhaps the most important modality for understanding the audiencing of images. In part this is a question of the different social practices that

structure the viewing of particular images in particular places.  
S. 31

„Wenn Sie zu Hause durch eine Web-Galerie surfen, tun Sie nicht dieselben Dinge wie in einer Galerie, wo Sie sich ein gerahmtes Foto ansehen. Während Sie auf einen Computerbildschirm schauen, können Sie auch Musik hören, essen, eine Website mit einer anderen vergleichen, ans Telefon gehen; in einer Galerie gibt es keine Hintergrundmusik, es wird von Ihnen erwartet, dass Sie still bleiben, die Bilder nicht berühren, nicht essen [...] auch hier scheint das ‚Publikum Sein‘ (‚audiencing‘) in Bezug auf das Bild also sehr wichtig für seine Bedeutung.

Das ‚Soziale‘ ist also vielleicht die wichtigste Modalität für das Verständnis des ‚Publikum Seins‘ von Bildern. Zum Teil ist dies eine Frage der verschiedenen sozialen Praktiken, die die Betrachtung bestimmter Bilder an bestimmten Orten ausbilden.“

Wie wir gesehen haben, stellt Gillian Rose mit *Visual Methodologies* den eingangs genannten, kanonisierten ‚introductory texts‘ ein Lehr- und Arbeitsbuch (‚companion‘) voran, das nahezu idealtypisch die Methode der Visual Studies ‚verkörpert‘. Sie entwirft Settings und Richtlinien zur Analyse von visuellem Material und ermutigt den/die Leser\*in dabei, es ihr gleichzutun. Das ‚In-Disziplin-Bringen‘ von bildanalytischer Methodik wird dabei niemals Mittel zum Zweck, sondern bleibt handlungs- und am Erleben -orientiert:

„But the most exciting, startling and perceptive critics of visual images don’t, in the end, depend entirely on their sound methodology, I think. They also depend on the pleasure, thrills, fascination, wonder, fear or revulsion of the person looking at the images and then writing about them. Successful interpretation depends on a passionate engagement with what you see. Use our methodology to discipline your passion, not to deaden it.“  
S.xx

„Aber die aufregendsten, verblüffendsten und einfühlbarsten Interpretationen von visuellen Bildern hängen meiner Meinung nach nicht nur von ihrer soliden Methodik ab. Sie hängen auch von der Freude, dem Nervenkitzel, der Faszination, dem Staunen, der Angst oder dem Abscheu derjenigen ab, die die Bilder betrachtet und dann darüber schreibt. Eine erfolgreiche Interpretation hängt von einer leidenschaftlichen

Auseinandersetzung mit dem, was Sie sehen, ab. Nutzen Sie unsere Methodik, um Ihre Leidenschaft zu disziplinieren, nicht um sie abzutöten.“

Und mit diesem eindrücklichen Apell Roses an uns alle möchte ich an dieser Stelle noch einmal zu dem Beginn unserer Komplizinnenschaft mit der Autorin zurückführen:

Some things change, and here is one of them. – Manche Dinge ändern sich, und hier ist eines davon.

Mein herzlicher Dank gilt dem Team des VöKK und der Gender Working Group des Instituts für Kunst und Architektur IKA an der Akademie der Bildenden Künstler, vor allem den Kolleginnen Christina Ehrmann, Antje Lehn und Karin Reisinger. ■

- 1 In diesem Videobeitrag stellt sie sich selbst der Faculty und den Studierenden vor: Intro from Head of School: What Makes Geography Special? (Prof Gillian Rose) – Virtual Open Day 2021. Quelle: <https://www.youtube.com/watch?v=LpzA751hSM8>, letzter Zugriff Juni 2023.
- 2 Rahel Ziethen, Kunstkommentare im Spiegel der Fotografie: Re-Auratisierung – Ver-Klärung – Nicht-kontingente Experimente, Bielefeld 2013.

Gillian Rose, *Feminism and Geography: The Limits of Geographical Knowledge*, Cambridge 1993.

Gillian Rose, *Geography and gender, cartographies and corporealities*, in: *Progress in Human Geography*, 19, 4, 1995, S. 544–548.

Gillian Rose, *Visual Methodologies: An Introduction to Researching with Visual Materials* (3rd ed.), London 2011.

N.N., *Vintage News Daily*, <https://vintagenewsdaily.com/robert-doisneau-an-oblique-look-in-front-of-the-romis-shop-rue-de-seine-paris/> Letzter Zugriff 19. Juni 2023.

## Drei Pionierinnen der Kunstgeschichte in Spanien: María Luisa Caturla, Elena Gómez-Moreno und Margarita Nelken

Mercedes Valdivieso  
(Universitat de Lleida/Spanien)

In dem 1975 erschienenen Standardwerk *Historia de la crítica de arte en España* (Geschichte der Kunstkritik in Spanien) des Kunstkritikers Juan Antonio Gaya Nuño (1913–1976) verzeichnet das Namensregister mehr als 600 Einträge von Personen, die sich seit dem 16. Jahrhundert in der Kunstkritik oder Kunstgeschichte hervorgetan haben.<sup>1</sup> Darunter findet man nur acht Frauennamen: Drei davon sind Schriftstellerinnen, deren Verdienst laut Gaya Nuño, darin lag, Gedichte über ein historisches Monument geschrieben zu haben – Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814–1873) und Rosalia Castro (1836–1885) –, oder darin, dass der Protagonist einer ihrer Romane ein Maler sei, wie bei Emilia Pardo Bazán (1852–1921). Zwei weitere, Lina Font und Elena Flores (Elena Flórez), werden in einer längeren Reihe von männlichen Kunstkritikern in den Tageszeitungen der 1970er Jahre genannt; beide gehörten der 1961 gegründeten *Asociación Española de Críticos de Arte* (Spanische Kunstkritikervereinigung) an. Die anderen drei Frauen, die Gaya Nuño nennt, kann man mit recht als die Pionierinnen der Kunstgeschichte in Spanien bezeichnen: María Luisa Caturla (1888–1984), Margarita Nelken (1894–1968) und Elena Gómez Moreno (1907–1898).

Obwohl es auch andere nennenswerte Frauen gibt, werde ich mich auf diese drei letzteren konzentrieren und ihre beruflichen Werdegänge aufzeigen, die zwar jeweils sehr unterschiedlich verliefen, aber doch einige Gemeinsamkeiten aufweisen.

### María Luisa Caturla (1888–1984)

María Luisa Levi Caturla, wie ihr ursprünglicher Name lautete, wurde 1888 in Barcelona geboren.<sup>2</sup> Ihre Mutter war Spanierin und ihr Vater ein Deutscher jüdischer Herkunft. Mit 18 Jahren heiratete sie 1906 Kuno [Levi] Kocherthaler

(1881–1944), Sohn des Geschäftspartners ihres Vaters, mit dem sie auch verwandt war. Das Ehepaar lebte in Madrid und bekam fünf Kinder. Für lange Zeit wird sie nun als ‚La Señora de Kocherthaler‘ (Frau von Kocherthaler) oder María Luisa Kocherthaler, bekannt sein, und auch nach der Scheidung 1927 behielt sie zunächst den Namen ihres Mannes bei.<sup>3</sup> Das Paar gehörte zu der kulturellen Prominenz der Hauptstadt und war Mitglied zahlreicher spanischer Fördervereine (*Ateneo*, *Sociedad Española de Amigos del Arte*, *Junta de Damas*, *Sociedad Filarmónica*, *Sociedad Wagneriana*), aber auch der Vereinigung der Kunstfreunde Berlins. Die Verbindungen zu Deutschland waren immer sehr eng, sowohl familiär als auch geschäftlich, da der Firma Kocherthaler & Levi – unter anderem – die Zweigniederlassung der AEG in Spanien gehörte. 1921 ließ sich das Ehepaar vom renommierten Berliner Architekten Alfred Breslauer ein Stadtpalais auf dem eleganten Boulevard *Paseo de la Castellana* in Madrid bauen. Es sollte vor allem ihre umfangreiche Kunstsammlung von mittelalterlicher und Renaissance-Kunst beherbergen. Das Ehepaar besaß aber auch Werke zeitgenössischer Kunst, was wohl eher auf Caturlas zurückzuführen ist.

Caturlas Tätigkeit bewegte sich zunächst innerhalb konventioneller künstlerischer und karitativer Initiativen, wie es oft in den Kreisen der adeligen Damen, in denen Caturla verkehrte, üblich war. Sie engagierte sich jedoch immer mehr in der Organisation von Kulturinitiativen, die häufig ihren Ursprung in den *tertulias* (regelmäßige Treffen) hatten, die sie und ihre Freundinnen und Bekannte organisierten. Diese fanden jedoch nicht in den Cafés statt, wie bei den Männern üblich, sondern in der privaten Sphäre ihrer herrschaftlichen Privathäuser. 1924 war sie eine der Mitgründerinnen der *Sociedad de Cursos y Conferencias* (Gesellschaft für Kurse und Vorträge) in der *Residencia de Estudiantes* einer Art von männlichem Studentenwohnheim, das zu einer der Keimzellen des

Kulturlebens vor dem Spanischen Bürgerkrieg (1936–1939) wurde.

Unter den Vortragenden waren Naturwissenschaftler (Einstein, Marie Curie, Ferenczi...), Künstler und Architekten (Stravinsky, Ravel, Le Corbusier, Gropius, van Doesbourg...), Schriftsteller (Valery, Claudel...) und Intellektuelle (Curtius, Keyserling, Ortega y Gasset, Worringer...). Wahrscheinlich vermittelte Caturla, die als unermüdete Reisende bekannt war und über sehr gute Verbindungen ins Ausland verfügte, die Kontakte zu vielen der Vortragenden. So zum Beispiel beim Besuch von Einstein (1923), mit dessen Ehefrau sie entfernt verwandt war. Fotos belegen, wie sich die Kocherthaler als Gastgeber hervortaten und das Ehepaar Einstein auf eine Exkursion nach Toledo begleiteten.

Zielgruppe der *Sociedad de Cursos y Conferencias* waren auch die Studentinnen der *Residencia de Señoritas* (Frauenwohnheim), das weibliche Pendant, das 1915 gegründet worden war; 1910 wurden in Spanien Frauen, gleichberechtigt mit den Männern, zum Universitätsstudium zugelassen. Caturla selbst hielt hier 1931 vier Vorträge innerhalb eines Zyklus, in dem besonders viele Frauen referierten, wie die Philosophin María Zambrano, die Pädagogin Julia Degand oder die Leiterin der *Residencia de Señoritas*, María de Maeztu.

Eines der bedeutenden Projekte, die von der *Sociedad de Cursos y Conferencias* organisiert wurde und an dem Caturla sich maßgeblich beteiligte, war 1929 die unter *Exposición en el Jardín Botánico* (Ausstellung im Botanischen Garten) bekannte Ausstellung. Es wurden mehr als 80 Werke von 14 spanischen Malern und vier Bildhauern ausgestellt, die alle in Paris lebten bzw. gelebt hatten (Juan Gris war 1927 bereits gestorben). Unter den heute bekanntesten Künstlern war das Dreigestirn Picasso, Miró und Dalí. Es war ein erneuter Versuch, die neuen Kunstströmungen zu zeigen, aber es fand sich in Madrid nicht das geeignete Publikum, und vor allem kaum Sammler. Trotz der kurzen Dauer (20. bis 25. März) zog die Ausstellung große Aufmerksamkeit auf sich und in der Presse erschienen leidenschaftliche Kritiken – häufig jedoch negativ.

Caturlas publizistische Tätigkeit begann erst 1939, als sie aus der Schweiz zurückkehrte, wohin sie während des Spanischen Bürgerkrieges geflüchtet war. Sie hatte ganz offensichtlich keine Repressalien zu befürchten, denn die Familie hatte sich den von Franco angeführten Putschisten und nun Siegern nahe gezeigt und ihre Söhne hatten auf Seiten Francos gekämpft. Sie veröffentlichte zunächst in Zeitschriften, die der faschistischen Falange-Bewegung nahestanden, wie *Santo y Seña*, bald aber auch

in wissenschaftliche Zeitschriften wie *Archivo Español de Arte* oder *Goya* und auch im Ausland, z. B. im *Burlington Magazine*. Viele dieser Artikel waren dem spanischen Barockmaler Francisco de Zurbarán gewidmet, als dessen große Expertin sie hervortrat. Durch jahrelange, intensive Recherchen in den Archiven, fand sie viele neue Dokumente zu dem Maler. Laut Selbstaussage kam die Anregung über Zurbarán zu arbeiten 1944 von Ortega y Gasset.<sup>4</sup>

Der Name von Ortega y Gasset taucht immer wieder in Caturlas Biografie auf. Beide verband eine sehr enge, langjährige Beziehung, die anscheinend über das Intellektuelle hinausging. Immer wieder wird betont, dass Caturla zum Kreis um Ortega y Gasset gehörte und von ihm beeinflusst wurde, doch es wäre auch zu untersuchen, inwieweit Caturla selbst Ortega in künstlerischen Fragen beriet und auch beeinflusste.<sup>5</sup> Sie schrieb ihm während ihrer zahlreichen Reisen und längeren Auslandsaufenthalte und berichtete über Ausstellungen und Museumsbesuche; auch besaß sie eine umfangreiche Bibliothek mit Werken maßgeblicher Kunsthistoriker wie Wölfflin, Dvořák, Meier Graefe oder Friedländer, die Ortega, der auf Deutsch las, zugänglich waren.

Während sie sich bei den Publikationen zu Zurbarán und anderen Künstlern<sup>6</sup> auf ihre langjährige, minutiöse Arbeit in den Archiven stützte, ließ sie in dem 1944 veröffentlichten Buch *Arte de épocas inciertas*<sup>7</sup> (Kunst in unsicheren Zeiten), eine Sammlung von verschiedenen Essays, die sie zwischen 1929 und 1940 verfasst hatte, ihren persönlichen Beobachtungen freien Lauf. Wie sie selbst im Vorwort schrieb, entstand die Idee 1929 beim Betrachten eines Reliefs von Hans Arp. Sie war nicht nur eine sehr gute Kennerin der spanischen Kunst des 17. Jahrhunderts, sondern auch der zeitgenössischen Avantgarde. Ziel ihrer Untersuchungen war es, Gemeinsamkeiten, die sie bei Werken beobachtet hatte, die in Epochen schwerer Krisen entstanden waren, aufzuzeigen. Unabhängig der Entstehungszeit, des Stils oder der Herkunft glaubt sie, in diesen einen Hang zur Instabilität zu beobachten, der das Unbehagen ihrer Zeit ausdrückt. Das Werk fand kaum Beachtung zu seiner Zeit. Caturla blieb vor allem die große Expertin für Zurbarán und war maßgeblich an den zwei großen Ausstellungen beteiligt, die man ihm 1953 und 1964 widmete. Auch war sie eine gefragte Vortragende – auch im Ausland – und 1950 reiste sie durch die USA, wo sie zu Zurbarán, aber auch zu El Greco und Goya an verschiedenen Universitäten (Yale, Harvard) und Museen (National Gallery, Washington) referierte.

In Spanien begann, wenn auch spät, ihre akademische Anerkennung: 1960 wurde sie als erste Frau in den

Vorstand des Prado-Museums berufen, und 1975 wurde sie mit dem Orden *Alfonso X el Sabio*, einer der höchsten Ehrungen für hervorragende Verdienste auf dem Gebiet der Wissenschaft und Kunst, ausgezeichnet. Ihr großer Wunsch, in die Akademie aufgenommen zu werden, blieb jedoch lange unerfüllt. Der Versuch, sie 1955 in die *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* zu berufen, scheiterte anscheinend an verschiedenen Intrigen und nicht zuletzt daran, dass sie eine Frau war, wie sie selber schrieb.<sup>8</sup> Erst 1979, als Caturla schon über 90 Jahre alt war, wurde sie als *académica honoraria* in die Kunstakademie gewählt; sie hatte im Gegensatz zu den *académico numerario* zwar Stimmrecht, aber kein passives Wahlrecht. Bei ihrer kurzen Antrittsrede versprach sie weiterzuarbeiten, betonte aber mit Selbstironie und wahrscheinlich an den 1955 erlittenen Affront denkend, dass man in ihrem Alter, wie man bemerkt haben dürfte, nicht mehr viel von ihr erwarten könne: „Pero ya se habrán dado cuenta que no estoy para mucho“.<sup>9</sup>

### Elena Gómez-Moreno (1907–1898)

Elena Gómez-Moreno wurde bis über ihren Tod hinaus immer wieder als ‚la hija de Gómez-Moreno‘ (die Tochter von Gómez-Moreno) glossiert. So auch in dem Nachruf, den ihr sieben Kollegen der *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* widmeten.<sup>10</sup> Manchmal hat man sogar auch den Eindruck, dass diese ‚Erinnerungen‘ (*recuerdos*) ihrer Kollegen eher ihrem Vater Manuel Gómez-Moreno als ihr galten. Es ist auch möglich, dass damals, vor etwas mehr oder auch ‚nur‘ 20 Jahren, niemand auffiel, dass es alles Männer waren, die diesen Nachruf schrieben. Diese waren allesamt auch weitaus jünger als sie (zwischen 1911 und 1942 geboren), aber was noch entscheidender ist, bereits in einem Durchschnittsalter von 60 Jahren (Rafael Manzano Martos sogar schon mit 49 Jahren) *académico numerario* geworden. Elena Gómez-Moreno dagegen war erst 1990 im Alter von 83 Jahren in die Akademie berufen worden und auch nur als *académica honoraria*, wie zuvor auch Caturla, d. h. mit Stimmrecht, aber ohne passives Wahlrecht. Manche mögen sich vielleicht schon mit der Ehre als *académico/a* berufen worden zu sein – unabhängig vom Rang – zufrieden gegeben haben, nicht jedoch Elena Gómez-Moreno. Noch ein Jahr vor ihrem Tod, mit 90 Jahren, beantragte sie, zur *académica numeraria* berufen zu werden, um sich so, wie sie in ihrem Antrag schrieb, mehr in die Arbeit der Akademie einbringen zu können. Vielleicht fühlte sie sich dadurch ermuntert, dass kurz zuvor, im Jahre 1995, Teresa Berganza (1933–2022) als erste Frau zur *académica numeraria* berufen worden war. Wenn es darum

geht den beruflichen Werdegang von Elena Gómez-Moreno aufzuzeigen,<sup>11</sup> kommen wir auch hier nicht umhin, ihren Vater Manuel Gómez-Moreno nicht außer Acht zu lassen. María Elena Gómez-Moreno y Rodríguez Bolívar wurde 1907 in Granada, der Heimatstadt ihrer Eltern, geboren und war die älteste von mehreren Geschwistern, von denen nur sie und zwei Schwestern überlebten.<sup>12</sup> Von der Mutter Elena Rodríguez-Bolívar (1874–1972) wissen wir, dass sie eine recht ernsthafte Ausbildung als Pianistin erhielt. Nach der Heirat (1903) und vor der Geburt der ersten Kinder begleitete und assistierte sie ihrem Mann als ‚Schreibkraft‘ und Fotografin bei der Feldforschung und der Erstellung der Denkmalpflegekataloge (*Catálogo Monumental de España*), mit denen man ihn beauftragt hatte.<sup>13</sup> Manuel Gómez-Moreno (1870–1970) war ein berühmter Archäologe und Kunsthistoriker und gilt als einer der ‚Väter der spanischen Kunstgeschichte‘. Er war jedoch nicht nur im akademischen Bereich tätig, sondern wurde auch mit bedeutenden kulturellen Aufgaben betraut. So wurde er z. B. 1930 zum Generaldirektor der schönen Künste (*Director General de Bellas Artes*) berufen. Vor diesem Hintergrund ist es vielleicht etwas verständlicher, dass Elena Gómez-Moreno immer wieder mit dem Attribut ‚hija de Gómez-Moreno‘ erscheint. Zweifelsohne half es ihr zumindest in den Anfängen ihres beruflichen Werdegangs, dass in ihrem Elternhaus die Bildungselite ein und ausging, wie in ihrem Nachruf immer wieder zum Ausdruck kommt.

Nach dem Besuch der höheren Schule (1918–1923) in Madrid, wohin die Familie dem Vater 1911 gefolgt war, begann sie mit 16 Jahren das Studium der Geschichtswissenschaft (*ciencias históricas*) an der Philosophischen Fakultät der *Universidad Central* in Madrid, das sie mit 19 Jahren abschloss. Anschließend besuchte sie (1926–1930) das *Instituto Escuela de Madrid*, das der fortschrittlichen, liberalen pädagogischen Bewegung der *Institución Libre de Enseñanza* (ILE) nahe stand, um sich auf die Staatsprüfung (*oposiciones*) zur Lehrerin für die Sekundarstufe (*catedrática de instituto*) vorzubereiten, und bestand die Prüfung für diese verbeamtete Stelle 1930 mit Erfolg. Neben ihrer Tätigkeit als Gymnasiallehrerin war sie äußerst aktiv in verschiedenen progressiven Projekten, die das kulturelle Leben in Spanien vor dem Bürgerkrieg prägten. Zumeist wurden diese von der erwähnten ILE gefördert oder standen im Zusammenhang mit dieser pädagogischen Bewegung. So unterrichtete sie (1932–1936) in den Sommerkursen für Ausländer, die von der *Junta de Ampliación de Estudios*, einer öffentlichen Institution zur Förderung der Wissenschaften, organisiert wurden. Von 1928 bis 1936 beteiligte sie sich an den *Misiones de*

Arte (Kunstmissionen), die in Anlehnung an die *Misiones pedagógicas* (Pädagogische Missionen) durchgeführt wurden. Mit diesem in der deutschen Übersetzung überladen klingenden Namen wurde, mit Unterstützung der Regierung der Zweiten Spanischen Republik, ein einzigartiges Projekt durchgeführt: In den Semesterferien schwärmten kleine Gruppen von Studenten durch das spanische Land und versuchten bis in die entlegensten Dörfer der verarmten Landbevölkerung, mit einem sehr hohen Anteil von Analphabeten, durch Bücher, Filme, Musik, Theater, Kunstkopien, etc. das Botschaftsversprechen eines neuen, demokratischen Spaniens – gerade auch den Unterprivilegierten – nahe zu bringen.

Von ihrer Integration in der kulturellen, engagierten Führungsschicht zeugt auch ihre Teilnahme an der legendären Studienreise um das Mittelmeer im Sommer 1933, das von der Philosophischen Fakultät der *Universidad Central* in Madrid organisiert wurde, und unter den Namen *Crucero Universitario del Mediterráneo* (Universitätskreuzfahrt ums Mittelmeer) bekannt wurde.<sup>14</sup> Während der 84-tägigen Reise wurden Seminare abgehalten und die ca. 200 Studenten und Professoren besuchten die bedeutendsten archäologischen Ausgrabungen der Mittelmeerländer. Die Teilnehmerliste liest sich, auch was die Namen der Studenten anbetrifft, wie ein ‚who is who‘ der spanischen Geistesgeschichte. Einige Jahre später kamen viele der Teilnehmer wieder zusammen, allerdings unter tragischem Vorzeichen bei der *Junta de Incautación y Protección del Patrimonio Artístico* (Amt für die Beschlagnahme und den Schutz des künstlerischen Erbes), das am Anfang des Spanischen Bürgerkrieges ins Leben gerufen wurde, um Denkmäler und Kunstschätze zu schützen. Sowohl Elena Gómez-Moreno, als technische Assistentin, als auch ihr Vater beteiligten sich daran.

Wie ihrem Vater scheint auch Elena Gómez-Moreno ihr Engagement während der Zweiten Spanischen Republik für den beruflichen Werdegang später keinen nennenswerten Schaden verursacht zu haben. 1959 wurde sie Direktorin mehrerer Museen in denkmalgeschützten Gebäuden: *Casa y Museo de El Greco* in Toledo, *Casa de Cervantes* in Valladolid und *Museo Romántico* in Madrid. Als Mitglied der *Junta de Calificación, Valoración y Exportación de Bienes del Patrimonio Histórico* hatte sie beim Kulturministerium eine beratende Funktion beim Import und Export von Kunstschätzen.

Was ihre umfangreiche publizistische Tätigkeit anbetrifft, so konzentrierte sich diese, neben den zahlreichen Kunstführern, vorwiegend auf die spanische Plastik des 16. und 17. Jahrhunderts (Bartolomé Ordóñez, Alonso Cano, Juan Martínez Montañés, Gregorio Fernández, Pedro de

Mena). Sie war auch Autorin von Standardwerken zur spanischen Kunstgeschichte, wie dem Band zur Skulptur des 17. Jahrhundert in der Reihe *Ars hispaniae*. Außerdem war sie sehr gefragt als Vortragende, sowohl in Spanien, z. B. im Prado Museum, als auch in den USA, wo sie im *Smith College* in Southampton unterrichtete. Sie war auch, wie ihr Vater, Mitglied der 1904 gegründeten *Hispanic Society* in New York.

All diese angeführten Tätigkeiten, Publikationen und Verdienste hätten wohl genügen sollen, um über ihren Antrag innerhalb der Akademie zur *académica numeraria* aufzusteigen, positiv zu entscheiden. Wir wissen jedoch nicht, wie entschieden worden wäre, da sie kurz nach ihrem Antrag starb.

### Margarita Nelken (1894–1968)

Margarita Nelken ist die weitaus bekannteste der drei Frauen, jedoch nicht wegen ihrer Beiträge zur Kunstkritik, sondern wegen ihrer Rolle als Politikerin und Aktivistin.<sup>15</sup> Man kennt sie vorwiegend aus den spanischen Geschichtsbüchern: Zusammen mit Victoria Kent und Clara Campoamor war sie eine der ersten drei weiblichen Abgeordneten Spaniens und die einzige Frau, die in den drei Legislaturperioden der Zweiten Spanischen Republik einen Sitz im Parlament einnahm. Bezeichnenderweise starben alle drei Politikerinnen im Exil: Kent in New York, Campoamor in Lausanne und Nelken in Mexiko, dem Land, das die meisten spanischen Exilanten der Franco-Diktatur aufnahm.

Nelkens schriftstellerische Tätigkeit erstreckte sich über alle Lebensperioden und spiegelt ihre verschiedenen Facetten als linke Politikerin, Feministin und Kunstkritikerin wider. Sie umfasst auch viele unterschiedliche Gattungen: Romane und Kurzgeschichten, Theaterstücke, Drehbücher, Übersetzungen – aus dem Deutschen, Französischen und Englischen –, Essays, Zeitungsartikel ... Vor allem war sie aber in Journalismus und Kunstkritik tätig.

Margarita Nelken y Mansberger wurde 1894 in Madrid geboren und stammte aus einer Familie deutsch-französisch-jüdischen Ursprungs, die ihre künstlerischen Interessen förderte. Sie wollte zunächst Malerin werden und lernte im Atelier des damals sehr renommierten Akademie-Malers Eduardo Chicharro. Zu ihren Mitschülern zählten der Mexikaner Diego Rivera und der Bildhauer Julio Antonio, mit denen sie 1909 in Madrid ausstellte. Zwischen 1911 und 1914 hielt sie sich häufig in Paris auf und man findet ihren Namen in verschiedenen Ausstellungen; bis jetzt ist jedoch keines ihrer Werke bekannt. Zu Beginn des Ersten Weltkrieges kehrte sie

nach Madrid zurück und gebar 1915 die Tochter Magda, als deren Vater Julio Antonio, dem sie wieder in Paris begegnet war, angenommen wurde. Nach eigener Aussage gab sie die Malerei aufgrund ihrer starken Kurzsichtigkeit auf. Ihre Beschäftigung mit der Kunst wird von nun an theoretisch stattfinden. Ihre ersten Artikel waren schon Anfang der 1910er-Jahre in ausländischen Zeitschriften wie *The Studio*, *Mercure de France* oder *L'Art Décoratif* erschienen. In letzterer Zeitschrift erschien 1911 einer ihrer ersten Artikel. Er war Julio Romero de Torres gewidmet, der Jahre später (1929) ein Porträt von ihr malte.

Nach ihrer Rückkehr aus Paris fing sie an, sich zunehmend professionell mit der Kunstkritik zu beschäftigen und auch ihren Lebensunterhalt damit zu verdienen – zumal das Familiengeschäft anscheinend finanzielle Probleme hatte. Es begann eine intensive Aktivität als Kunstkritikerin in vielen verschiedenen Zeitungen und Zeitschriften, wie *La Ilustración Española y Americana*, *El Figaro*, *España*, *La Esfera*, *Blanco y Negro*, *Cosmópolis*, oder in der renommierten Sonntagsbeilage *Los Lunes del Imparcial*. Der Tenor dieser Artikel lässt sich dem des Kunstgeschmacks der Generation von 98<sup>16</sup> zuordnen, d.h. es werden vor allem Künstler einer expressiven Malweise, wie Ignacio Zuloaga oder José Gutiérrez Solana – als dessen Entdeckerin sie sich bezeichnete<sup>17</sup> – hervorgehoben, während z. B. der Kubismus, über den sie spätestens seit ihrer Parisaufenthalte gut informiert hätte sein müssen, ignoriert wurde. Wie es häufig geschehen sollte, veröffentlichte sie 1917 einige dieser Beiträge in einem Sammelband unter dem Titel *Glosario* (Glossar). Manchmal waren es auch Vorträge, wie z. B. der im Prado-Museum gehaltene, die sie in *Tres tipos de Vírgenes* (1929; Drei Typen von Madonnen) zusammentrug.

Zunehmend beschäftigte sie sich in ihrer publizistischen Tätigkeit auch mit Themen, die spezifisch Frauen zum Inhalt hatten, wie die 1930 erschienene Studie *Las escritoras españolas* (Die spanischen Schriftstellerinnen), eine Pionierarbeit zur Geschichte der spanischen Schriftstellerinnen, welche die Zeitspanne vom Mittelalter bis Emilia Pardo Bazán umfasst. Auch in ihren Artikeln widmete sie sich immer mehr den Frauenthemen. So schrieb sie mehrere Jahre in der illustrierten Zeitschrift *Blanco y Negro* regelmäßig Artikel unter der Rubrik *La vida y nosotras* (Das Leben und wir Frauen) in denen sie Frauen vorstellte, die sich in verschiedenen Bereichen hervorgetan hatten und deren Profil sehr weit aufgefächert war: Von Frauen berühmter Männer über Dichterinnen, bildende Künstlerinnen, Schauspielerinnen, etc.; manche ihrer Namen sind auch heute sehr bekannt (Cosima Wagner, Carmen Conde, Sarah Bernhardt ...). Unter den

Malerinnen, denen sie ganze Artikel widmete, waren Berthe Morisot, Angelika Kaufmann, Élisabeth Vigée Lebrun, und als einzige Zeitgenossin Käthe Kollwitz,<sup>18</sup> die sie sehr bewunderte und sogar in Berlin besucht hatte, als sie 1920 in das revolutionäre Deutschland im Auftrag einer Hilfsorganisation reiste, um Spenden zu überbringen.<sup>19</sup>

Zunehmend nahmen aber auch die sozialen Fragen einen breiten Raum in ihren Publikationen ein, und 1921 veröffentlichte sie einige dieser Artikel in dem Buch *La condición social de la mujer en España* (Die soziale Stellung der Frau in Spanien). Einige der Themen, denen sie sich widmete, hatten unmittelbar mit ihrer eigenen persönlichen Situation zu tun, wie z. B. das Scheidungsrecht oder die Rechte der außerhalb der Ehe geborenen Kinder: 1921 gebar sie ihr zweites ‚uneheliches‘ Kind Santiago, dessen Vater sie erst 1933 nach seiner Scheidung heiraten konnte. Sie setzte sich auch für Lohngleichheit und die Abschaffung der Prostitution ein. Ihre Forderungen führten auch zu konkreten Projekten wie der Erschaffung eines kostenlosen, nichtreligiösen Kindergartens (‚casa cuna‘) für Kinder berufstätiger und wirtschaftlich benachteiligter Frauen. Viele ihrer Postulate wurden ab 1931 während der Zweiten Spanischen Republik verwirklicht. Auch das aktive Frauenwahlrecht wurde eingeführt, obwohl Nelken selbst, wie auch Victoria Kent, im Gegensatz zur dritten weiblichen Abgeordneten, Clara Campoamor, es für zu verfrüht hielten, da sie den Einfluss der Kirche auf die Frauen fürchteten und damit den Sieg der konservativen Kräfte bei den Wahlen.

Nelken war 1931 in die PSOE (Spanische Sozialistische Arbeiterpartei) eingetreten und wurde schon bei den ersten Wahlen (04.10.1931) der Zweiten Spanischen Republik für den Wahlkreis von Badajoz in der Provinz in Extremadura, einer auf Grund der Eigentumskonzentration sehr armen Region, als Kandidatin aufgestellt. Während des Asturischen Bergarbeiterstreiks von 1934 wurde Nelken in Abwesenheit wegen Anstiftung zur Rebellion verurteilt. Sie hatte sich in den Untergrund geflüchtet und gelangte schließlich in die UdSSR. Erst Anfang 1936 konnte sie, nach einer Amnestie, nach Spanien zurückkehren und rechtzeitig wieder bei den Wahlen kandidieren, die dem *Frente Popular* (dem Volksfrontbündnis der linken Parteien) den Sieg brachten, und ihr Mandat zum dritten Mal erneuern. Sie behielt dieses auch, nachdem sie Ende 1936 die Parteizugehörigkeit wechselte und in die Kommunistische Partei Spaniens (PCE) eintrat. Ihr energisches Engagement während des Spanischen Bürgerkrieges, der im Juli 1936 nach einem Militärputsch begann, führte dazu, dass sogar zwei Kriegsbataillone der Republik nach ihr benannt wurden.

Anfang 1939 endete, mit dem Sieg der Putschisten, der

Spanische Bürgerkrieg und Nelken musste zum zweiten Mal ins Exil, diesmal war es für immer. Zum zweiten Mal wurde ihr in Abwesenheit der Prozess gemacht, und sie wurde zu 30 Jahren Haft verurteilt. Nach einigen Monaten in Frankreich ging sie, nach Beginn des Zweiten Weltkrieges, 1941 ins mexikanische Exil.

Obwohl sie, wie viele andere, ihre Erwartungen enttäuscht sah, dass nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges auch die Franco-Diktatur fallen würde, gab sie anscheinend ihre Hoffnung nicht auf, wieder nach Spanien oder zumindest nach Europa zurückkehren zu können. Ende 1947, nachdem sie die mexikanische Staatsangehörigkeit erlangt hatte, ließ sie sich für über ein Jahr in Paris nieder, wo sie u. a. im Juni 1948 als mexikanische Repräsentantin am Ersten Internationalen Kunstkritiker-Kongress in Paris teilnahm. Sie hatte sich inzwischen in Mexiko einen Namen als Kunstkritikerin gemacht und arbeitete während ihres Europaaufenthalts als Korrespondentin für mehrere lateinamerikanische Periodika.

Die meisten ihrer Artikel erschienen jedoch in *Excelsior*, eine der wichtigsten Tageszeitungen Mexikos, für die sie bis zu ihrem Tod regelmäßig schrieb. Sie veröffentlichte ebenfalls mehrere Bücher über mexikanische Kunst, sowohl Monografien (Carlos Orozco Romero, Raúl Anguiano, etc.) als auch zu allgemeinen Themen wie *Escultura mexicana contemporánea*, (1951, Mexikanische Skulptur heute) oder *El Expresionismo mexicano* (1964, Der mexikanische Expressionismus). Immer wieder kommt – wie zuvor in Spanien – ihre Vorliebe für den Expressionismus zum Ausdruck. Unter diesem Oberbegriff als gemeinsamer Nenner gelingt ihr ein Brückenschlag zwischen zwei scheinbar antagonistischen Gruppen, den Pionieren der mexikanischen Schule (José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera) und den Künstlern der sogenannten *Generación de la Ruptura* (Generation des Bruches), die mit der Hegemonie der drei Größen der mexikanischen Wandmalerei brechen wollten: José Luís Cuevas, Alberto Gironella, Francisco Corzas, Marysole Wörner Baz, usw.

In Nelkens Artikeln erscheinen immer häufiger Namen von Künstlerinnen, die, wie sie selbst, der Krieg nach Mexiko verschlagen hatte: die Spanierin Remedios Varo, die Engländerin Leonora Carrington und die Französin Alice Rahon. Sie ist aber auch Entdeckerin und Förderin vieler junger mexikanischer Malerinnen: Lilia Carrillo, Marysole Wörner Baz oder Eliana Menassé. Letzte erzählt in einem Dokumentarfilm<sup>20</sup> wie sie, unmittelbar nach dem Besuch von Nelken, der mehrere Stunden dauerte, den Anruf einer kleinen, aber bedeutenden Galerie bekam, die mit ihr eine Ausstellung

organisieren wollte. Es war ihre erste Einzelausstellung im Jahre 1958. Die Meinung der Kunstkritikerin Margarita Nelken war für die Galerie Garantie genug für die malerische Qualität der bis dahin unbekanntem Malerin.

## Zusammenfassung

Trotz der sehr unterschiedlichen Lebenswege kann man als Fazit feststellen, dass alle drei Frauen mit ihren künstlerischen Interessen in ihren Familien gefördert wurden, wenn auch nur Gómez-Moreno, die quasi einer jüngeren Generation angehörte, ein Universitätsstudium absolvierte. Es war jedoch kein kunsthistorisches Studium, sodass man sie, wie auch Caturla und Nelken, als Autodidaktinnen bezeichnen könnte. Gómez-Moreno wuchs jedoch, durch ihren Vater, in einem Ambiente von Kunsthistorikern auf, was vielleicht den Mangel an einem kunsthistorischen Studium ausglich. Auch Caturla hatte, im weitesten Sinne, durch ihre Freundschaft mit Ortega y Gasset einen männlichen Förderer. Diese männliche Stütze lässt sich bei Nelken nicht feststellen. In ihrem Fall war sicherlich ihre eigene Beschäftigung mit der Kunst – sie wollte ursprünglich Malerin werden – ausschlaggebend für ihre theoretische Auseinandersetzung mit der Kunst.

Alle drei waren in der Zeit vor dem Spanischen Bürgerkrieg in Madrid aktiv und haben sich höchstwahrscheinlich gekannt, zumindest dem Namen nach. Ihr soziales Umfeld war jedoch zu verschieden, als dass es zu einer wie auch immer gearteten Synergie zwischen ihnen hätte kommen können: Caturla war eine Vertreterin des gebildeten, kapitalistischen Großbürgertums, Nelken war vor allem durch ihren politischen Links-Aktivismus bekannt und Gómez-Moreno gehörte zu einer Familie mit langer künstlerischer und kunsthistorischer Tradition. Ihnen gemeinsam ist jedoch eine ernsthafte Beschäftigung mit der Kunst, die weit über die zu ihrer Zeit üblichen musischen Interessen einer „Tochter aus gutem Hause“ hinausgingen. Nelken wurde zu einer der einflussreichsten Kunstkritikerinnen Mexikos und sowohl Caturla als auch Gómez Moreno wurden Mitglieder der Kunstakademie, wenn auch erst im hohen Alter. Auf beide ließe sich ironisch eines der Vorteile anwenden, die die *Guerrilla Girls* in ihrem Plakat *The Advantages of Being a Women Artist* (1987/1988) aufzählen: „Knowing your career might pick up after you're eighty“.

- 1 Gaya Nuño/Juan Antonio, *Historia de la crítica de arte en España*, Madrid 1975.
- 2 Die Daten zu Caturla stammen vorwiegend aus folgenden Quellen: Patricia Molins, *La heterogeneidad como estrategia de afirmación. La construcción de una mirada femenina antes y después de la Guerra Civil*, in: Mar Villaespesa (Hg.), *Desacuerdos*, 7, San Sebastián et al. 2012, S. 64-145, [https://issuu.com/macba\\_publicacions/docs/desacuerdos\\_07/83](https://issuu.com/macba_publicacions/docs/desacuerdos_07/83). Museo Nacional de Escultura (Hg.), *Arte de épocas inciertas. María Luisa Caturla*, Valladolid 2021. Online-Ausstellung: <https://www.artedepocasinciertas.com/>.
- 3 In diesem Beitrag werde ich sie als Caturla referieren, da sie heute unter ihrem zweiten Nachnamen bekannt ist. 1933 nahm sie diesen selbst an und beantragte die spanische Staatsangehörigkeit; es sollte wohl dazu dienen, ihre deutsch-jüdischen Wurzeln zu verbergen.
- 4 Caturla in M.F. [Mercedes Formica], *La señora doña María Luisa Caturla investigadora*, in: Blanco y Negro, 2405, 1958, S. 92-93, <https://www.abc.es/archivo/periodicos/blanco-negro-19580607-1.html>.
- 5 Siehe Sara Jácome González, *Historias donde no hay más que hombres. María Luisa Caturla y José Ortega y Gasset*, in: *Lecturas de Nuestro Tiempo*, IV, 2019, S. 79-90, <https://lecturasdenuestrotiempo.files.wordpress.com/2020/03/ldnt-iv-6.pdf>.
- 6 Schriftenverzeichnis von Caturla im Museo Nacional de Escultura, <https://www.artedepocasinciertas.com/wp-content/uploads/2021/03/Bibliograf%C3%81a-Caturla-02.pdf>.
- 7 María Luisa Caturla, *Arte de épocas inciertas*, Madrid 1944. Neuveröffentlichung online in: Museo Nacional de Escultura, <https://www.artedepocasinciertas.com/wp-content/uploads/2021/03/Libro-CATURLA-Web.pdf>.
- 8 Siehe Patricia García-Montón, *Qué hace una chica como tú en un sitio como este. María Luisa Caturla entre zurbaranes*, in: *Arenal*, 26, 1, 2018, S. 185-220 u. S. 112-116, <https://revistaseug.ugr.es/index.php/arenal/article/view/5302/7771>.
- 9 María Luisa Caturla, *Palabras de la Excm. Sra. Doña María Luisa Caturla en el acto de incorporación a la Real Academia en calidad de académica honoraria*, in: *Academia. Boletín de la Real Academia de San Fernando*, 48, 1, HJ 1979, S. 33, <https://realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/boletines/NUM-048%20%281979%29.pdf>.
- 10 Siehe Antonio Iglesias et al., *Necrología de la Excm. Sra. Doña María Elena Gómez-Moreno*, *Académica Honoraria*, in: *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 86, 1, HJ 1998, S. 9-36, <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/necrologa-de-la-excm-sra-doa-mara-elena-gmezmoreno-acadmica-honoraria-0/html/>.
- 11 Ebd. Antonio Iglesias, *En la muerte de María Elena Gómez Moreno*, S. 11-13. Die meisten Angaben zu Elena Gómez-Morenos Biografie stammen aus diesem Nachruf.
- 12 Ihre Schwester Natividad (1908-2008) wurde Zeichenlehrerin

und Carmen (1914-2008), nach einem kunsthistorischen Studium in Harvard, Kuratorin am Metropolitan Museum in New York. Siehe José Manuel Gómez-Moreno Calera, Manuel Gómez-Moreno Martín (1870-1979), Granada 2016, <https://arteceha.eu/wp-content/uploads/2018/11/gomez-moreno-ceha.pdf>.

13 Siehe Biblioteca Tomás Navarro Tomás. Centro de Ciencias Humanas y Sociales. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Elena Rodríguez Bolívar López, Granada 1874-Madrid 1972, <http://manuscripta.bibliotecas.csic.es/DialInternacional-Mujer19/>.

14 Siehe Francisco Gracia Alonso/José María Fullola Pericot, *El sueño de una generación: el crucero universitario por el Mediterráneo de 1933*, Barcelona 2006.

15 Die Bibliografie zu Nelken ist im Vergleich zu der zu Caturla und Gómez-Moreno recht umfangreich, vor allem auf Grund ihrer politischen Bedeutung. Eine sehr gründliche, quellenbasierte Recherche: Pelayo Jardón Pardo de Santayana, *Margarita Nelken: del feminismo a la revolución*, Madrid 2013; eine gute Zusammenfassung: Miguel Cabañas Bravo, *Margarita Nelken y la crítica de arte*, in: Manoli Ruíz (coord.), *La mujer en el arte*, Madrid, Asociación Madrileña de Críticos de Arte (AMCA) y Asociación Española de Críticos de Arte (AECA), 2013, S. 37-54, <https://digital.csic.es/handle/10261/94561>. Ein großer Teil von Nelkens Nachlass ist einsehbar in: Ministerio de Cultura y Deporte. Gobierno de España. PARES. Portal de Archivos españoles: Archivo de Margarita Nelken Mansberger, 1941-1968, <http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/description/172335>.

16 Vgl. Mercedes Valdivieso Rodrigo, *Die Generation von 98 und die spanische Malerei*, Köln 1988 (Zugl. Diss. Phil. Universität zu Köln 1986), Universität de Lleida: Repositori Obert, UdL, <https://repositori.udl.cat/items/0d673c1e-d4ee-404d-8bda-f2be845f86e>.

17 Margarita Nelken, *De cómo surgió Gutiérrez Solana*, in: PARES, S. 147-152 u. S. 149.

18 Margarita Nelken, *La obra de amor de Käthe Kollwitz*, in: Blanco y Negro, 1910, 25.12.1927, S. 96-98.

19 Margarita Nelken, *Presencias y evocaciones*, in: PARES, S. 126-135.

20 Ernesto Cisneros/Aline Menassé, *La de Margarita Nelken. Una vida a contrapelo*, Dokumentarfilm, 26', 2006, <https://www.youtube.com/watch?v=HEEdldpBmf8>.

# Margarethe Witternigg, die erste Landeskonservatorin Österreichs

Conny Cossa

Der Versuch, die Biographie Margarethe Witterniggs zu rekonstruieren, bleibt lückenhaft: allzu oft fehlen historische Quellen, wurden die Verdienste dieser früh verstorbenen und beinahe vergessenen Pionierin der österreichischen Denkmalpflege von der männlich geprägten Geschichtsschreibung übersehen oder ihre Errungenschaften männlichen Kollegen zugeschrieben. Diese Lücken und Unschärfen sind prägendes Element jedes Versuchs einer inklusiven Geschichtsschreibung. Als ‚case study‘ wirkt die Biographie Witterniggs, trotz der vielen Fehlstellen, prägnante Schlaglichter auf die Geschichte des Denkmalschutzes in Österreich.

## 1911-1940: Familie, Ausbildung und politische Prägung

Margarethe Witternigg wurde im Jahr 1911 in Salzburg in eine politisch äußerst aktive und progressive Familie geboren. Ihre Mutter, Anna Witternigg (1890-1967), war sozialistische Abgeordnete im Salzburger Landtag. Ihr Vater, Josef Witternigg (1881-1937), war sozialistischer Abgeordneter im österreichischen Nationalrat. Beide Eltern setzten sich nachdrücklich für die Rechte der Frauen ein.

Nach dem Abschluss ihrer Matura schrieb sich Margarethe Witternigg als Studentin am Institut für Kunstgeschichte an der Universität Wien ein. Ein vom Salzburg Museum verwahrtes Porträt, gemalt von Wilhelm Kaufmann im Jahr 1929, zeigt Margarethe Witternigg im Alter von 19 Jahren. Ihr Blick wirkt melancholisch und beinahe etwas besorgt. Möglicherweise spürte sie bereits die Gewitterwolken, die bald über Österreich aufziehen würden.

Im Jahr 1934 wurde ihr Vater vom austrofaschistischen Regime verhaftet und des Hochverrats beschuldigt. Plötzlich stand Margarethe Witternigg vor dem Nichts und musste ihr Studium abbrechen. Um sich finanziell über



Abb 1: Wilhelm Kaufmann, Porträt Margarethe Witternigg, Öl auf Leinwand, 1929 © Salzburg Museum

Wasser zu halten, schlug sie sich in England als Deutsch-, Französisch- und Zeichenlehrerin durch. Im Jahr 1937 verstarb ihr Vater, über 2000 Menschen nahmen an seiner Beerdigung teil – ein deutliches Zeichen des Widerstandes gegen das Regime. Heute erinnert ein Stolperstein vor dem ehemaligen Wohnhaus der Familie, in der Salzburger Rainerstrasse 2, an Josef Witternigg.

Nach ihrer Rückkehr nach Österreich bestritt Margarethe Witternigg ihren Lebensunterhalt durch Englischunterricht und die Arbeit als Reiseleiterin. Schließlich schrieb sie sich erneut an der Universität Wien ein. Ihr Doktorvater, Professor Hans Sedlmayr, äußerte sich begeistert über ihre Dissertation zum Kärntner Maler



Abb 2: Stolperstein für Josef Witternigg, Rainerstrasse 2, Salzburg

Urban Görtzschacher: „Die Arbeit der Verfasserin liegt weit über dem Durchschnitt der landläufigen Dissertationen.“<sup>1</sup>

## 1940-1945: Berufliche Tätigkeit in Kärnten

Nach Einreichung ihrer Dissertation, aber noch vor Abschluss ihres Studiums, erhielt Witternigg eine Stelle beim Landeskonservatorat in Kärnten. Die Denkmalpflege war vom NS-Regime neu gegliedert worden: Vorarlberg, bisher eigenständiges Landeskonservatorat, wurde dem Landeskonservatorat Tirol angegliedert. Gleichzeitig fiel Osttirol in den Verantwortungsbereich des Landeskonservatorats für Kärnten.

Witterniggs Vorgesetzter, Gaukonservator Dr. Walter Frodl, hielt viel von ihr und überließ der jungen Denkmalpflegerin schon bald verantwortungsvolle Projekte. Während der Monate, in denen Dr. Frodl, unter anderem aufgrund seiner Tätigkeit für die SS-Forschungseinrichtung ‚Deutsches Ahnenerbe‘, nicht in Klagenfurt sein konnte, übernahm Witternigg die stellvertretende Leitung des Landeskonservatorats.

Dr. Frodl drängte Witternigg nachdrücklich, das Rigorosum abzulegen. Ein persönlicher Briefverkehr mit ihrem Doktorvater, Professor Hans Sedlmayr, gewährte Einblicke in ihre Situation. In einem dieser Briefe berichtete sie Sedlmayr von einer vielsagenden Episode in der Nikolauskirche in Matrei (Osttirol), wo Witternigg an einem Lokalausgleich mit Dr. Frodl, dem Bürgermeister und dem Dekan teilnahm: „Die erste halbe Stunde hat er (der Dekan) von mir keine Notiz



Abb 3: Margarethe Witternigg, o.D. © Familie Norbert Witternigg

genommen, doch plötzlich fragte er: ‚Und das Weiberl, versteht’s epa was?‘ – Ich verstehe wohl warum mich Dr. Frodl so drängt. Wenn ich mit ihm erscheine macht es nichts, daß ich noch nicht fertig bin, doch wenn ich allein in einem solchen Nest erscheine ist es schon schwierig.“<sup>2</sup>

Im Oktober 1940 schloss Witternigg schließlich ihr Studium mit Auszeichnung ab.

## 1945-1949: „Der Landeskonservator W“

Im Jahr 1945 ging es Schlag auf Schlag: Sowohl Walter Frodl als auch der Landeskonservator von Salzburg, Eduard Hütter, waren politisch belastet. Margarethe Witternigg bewarb sich um die Leitung des vakanten Landeskonservatorats von Salzburg und wurde zur provisorischen Landeskonservatorin ernannt. Bereits im Jahr 1946 sollte sie durch einen Mann ersetzt werden. Mehrere im Landesarchiv Salzburg erhaltenen Protestschreiben geben seltene Einblicke in ihren Charakter und zeigen, wie beliebt Witternigg bereits nach einem Jahr im Amt war.

Ein Absender schrieb: „[...] wie rasch und geschickt Dr. Margarethe Witternigg arbeitete und wie selten



Abb 4: Dreifaltigkeitskirche Salzburg vor der Restaurierung 1947 © BDA, Bildarchiv Landeskonservatorat für Salzburg

begeistert ihr alle Künstler und alle Regierungsstellen helfen und zur Seite stehen [...]. Mir klagten nur immer wieder die Künstler Salzburgs [...] wie auch maßgebende Herren der Landesregierung, ihre gemeinsame Befürchtung, dass diese ‚provisorische‘ Lösung vielleicht bald ein Ende finden würde und man von Wien aus ihren Platz mit einem landfremden Herrn besetzen könnte [...]. Frau Dr. Witternigg befragt alle Architekten [sic], lässt sich von allen Seiten beraten und wählt dann sehr gut dank der profunden Unterlage ihrer historischen Studien. Außerdem widmet sie sich mit besonderer Liebe den Kleinigkeiten, die von den Herren Architekten meistens übersehen werden und die so sehr ausschlaggebend sind [...].<sup>43</sup> Auch Margarethe Witternigg selbst kämpfte, vielleicht auch aufgrund ihrer progressiven Erziehung, um ihre Position. In einem Schreiben an die Salzburger Landesregierung wehrte sie sich mit erstaunlich offenen Worten: „Wenn man einer Frau, die sich das Studium unter schweren materiellen Bedingungen errungen hat, den Dokortitel mit Auszeichnung verliehen erhielt und eine mehrjährige Praxis in der Denkmalpflege besitzt, nur aus dem Grund, weil sie kein Mann ist, die Stelle eines Landeskonservators nicht übertragen will, dann dürfte man keiner einzigen Frau mehr gestatten, an einer Universität



Abb 5: Dreifaltigkeitskirche Salzburg nach der Restaurierung 1948 © BDA, Bildarchiv Landeskonservatorat für Salzburg

Kunstgeschichte zu studieren. Im alten Österreich gab es noch keinen Landeskonservator weiblichen Geschlechts, doch die Zeit steht nicht still [...].<sup>44</sup> Kurz darauf wurde Margarethe Witternigg im Amt bestätigt. Der Titel ‚Landeskonservatorin‘ existierte damals noch nicht, Margarethe Witternigg signierte ihre Akten als „der Landeskonservator W“.

Nach Jahren des Krieges und der kulturellen Barbarei lag das künstlerische und architektonische Erbe Österreichs in Trümmern. Die 34-jährige Witternigg schaffte es trotz der widrigen Umstände, das Landeskonservatorat für Salzburg wieder aufzubauen und die Bedeutung des kulturellen Erbes glaubwürdig zu vermitteln. Der Umfang und die Vielfalt der von Witternigg in wenigen Jahren betreuten denkmalpflegerischen Projekte sind eindrucksvoll.

Um einen Einblick in ihre Arbeit als Landeskonservatorin zu geben, sollen einige für das Denken und Handeln Witterniggs besonders vielsagende Fallbeispiele angeführt werden.

Die Salzburger Dreifaltigkeitskirche, nach Plänen von Johann Bernhard Fischer von Erlach errichtet, und



Abb 6: Wallfahrtskirche Maria Plain vor der Restaurierung © BDA, Bildarchiv Landeskonservatorat für Salzburg

die von Giovanni Antonio Dario entworfene Wallfahrtskirche Maria Plain, waren beide im 19. Jahrhundert dem damaligen Zeitgeist entsprechend ‚restauriert‘ bzw. überarbeitet worden. Witternigg machte sich auf die Suche nach der bauzeitlichen Fassung, veranlasste historische Recherchen und restauratorische Befundungen. In der Dreifaltigkeitskirche führte sie die Raumschale wieder in den Zustand zurück, den sie laut damaligem Wissensstand zur Erbauungszeit hatte. Zudem fand Witternigg im Lager des Priesterseminars die originalen Skulpturen des Hauptaltars Fischer von Erlachs und setzte sich für dessen Rekonstruktion ein.

Die Menschen zeigten sich begeistert vom ‚wiederauferstandenen‘ Fischer von Erlach – im Archiv des Landeskonservatorats für Salzburg finden sich sogar Dankschreiben an Margarethe Witternigg. Der Regens des Priesterseminars schrieb: „Es ist eine wahre Freude, die spontanen Äußerungen der Befriedigung am wohlgelungenen Werk der Innenrestaurierung feststellen zu können.“<sup>5</sup>

Auch in der Wallfahrtskirche Maria Plain verschwanden die Fassungen des 19. Jahrhunderts: Witternigg ließ die dicken braunen Übermalungen der Altäre entfernen – darunter trat eine strahlende, gold-blaue



Abb 7: Wallfahrtskirche Maria Plain nach der Restaurierung © BDA, Bildarchiv Landeskonservatorat für Salzburg

Fassung hervor. Wo historische Unterlagen fehlten und restauratorische Befundungen keine Lösungen brachten, suchte Witternigg nach kreativen Lösungen: Anstelle des apokalyptischen Lamms aus dem 19. Jahrhundert am Scheitelpunkt des Triumphbogens, ließ sie von einem zeitgenössischen Künstler als Neuschöpfung eine dem Barock nachgeahmte Kartusche anbringen. Die Arbeiten in Maria Plain überwachte sie mit Argusaugen: „[...] sowohl bei Arnold als auch bei Watzinger [muss man] ständig die Arbeit kontrollieren, ansonsten entweder schlampig gearbeitet wird, oder Farben-Symphonien entstehen, die mehr erschrecken als erfreuen.“<sup>6</sup> Als Witternigg bei einem Lokalausgesehen bemerkte, dass der Blauton nicht den Festlegungen entsprach, schrieb sie: „Werde mit Watzinger ein ernstes Wort sprechen. Es geht nicht an, daß er sich nicht an die gegebenen Weisungen hält. [...] Watzingers Eigenmächtigkeiten haben aufzuhören.“<sup>7</sup>

Die Persönlichkeit, die aus den Akten auftaucht, ist keine schüchterne oder zögernde, sondern die einer leidenschaftlichen Powerfrau, die den Konflikt nicht scheut. In vielen Angelegenheiten zeichnet sich Witternigg durch ihren Mut und ihre Durchsetzungskraft aus.

Ein gutes Beispiel sind die berühmten Tafelbilder des Meisters von Großmain. Es ist ein wiederkehrendes Motiv der Salzburger Denkmalpflege, die Tafeln vor den Begehrlichkeiten der Wiener Institutionen zu schützen – sowohl das Kunsthistorische Museum als auch die Österreichische Galerie Belvedere und das Österreichische Museum für Kunst und Industrie (heute MAK) versuchten über Jahrzehnte immer wieder, die Bilder für ihre Sammlungen zu akquirieren. Die Nationalsozialisten ließen die Bilder schließlich abtransportieren. Sie wurden auf einer Ausstellung in Wien gezeigt und verschwanden in den Wirren des Krieges. Witternigg machte sich sofort nach Kriegsende auf die Suche nach den verschollenen Tafelbildern und bat den Landeshauptmann um Hilfe – doch dieser kniff: „[...] ich bin in keiner Weise befugt, etwas zu unternehmen. Solange die Russen Wien besetzt halten, lässt sich auch gar nichts unternehmen.“<sup>8</sup> Doch Witternigg gab nicht auf, schrieb direkt an die amerikanischen Behörden – und erhielt eine Reisegenehmigung für die russische Besatzungszone! Die Spur führte sie über Wien nach Lauffen bei Ischl. Persönlich machte sie die Bilder in einem Bergwerk ausfindig und brachte sie zurück in die Pfarr- und Wallfahrtskirche von Großmain.

Dass Witternigg nicht nur eine engagierte Denkmal- schützerin, sondern auch eine herausragende Kunst- historikerin war, zeigen ihre Publikationen in der *Österreichischen Zeitschrift für Denkmalpflege*, der Vor- läuferin der heutigen *Österreichischen Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* (ÖZKD). Ein besonderes Herzensan- liegen war für Witternigg die Erforschung mittelalter- licher Wandmalereien. Unter ihrer Aufsicht wurde unter anderem der große Freskenzyklus in der Pfarrkirche von Mariapfarr entdeckt. Dieser Freskenfund wurde von Witternigg 1948 nicht nur publiziert, sondern regel- recht zur Diskussion gestellt: „Einer oberflächlichen Be- trachtung mag diese Schutzmantelmadonna als eine jener im 14. und 15. Jahrhundert recht gebräuchlichen [...] Dar- stellungen [...] erscheinen. Aber etwas viel merkwürdigeres und durchaus Einzigartiges ist gegeben: Auf ihrem rechten Arm hält die Himmelskönigin nicht das Jesukind, sondern einen kindhaft klein gebildeten Schmerzens- mann. Es handelt sich hier um eine vielleicht einmalige Verschmelzung zweier Darstellungen aus dem Gedanken- kreis der Fürbitte [...]. Die Verquickung der beiden Motive der Schutzmantelmadonna und des Schmerzensmannes zu einem Komplex ist bisher nicht nachzuweisen. Ob es sich da um eine Erfindung des Malers selbst handelt oder ob wenigstens literarische Vorbilder Pate gestanden sind, wird sich erst nach eingehendem Studium [...] entscheiden



Abb 8: Schutzmantelmadonna von Mariapfarr, 2018 © BDA, Petra Laubenstein

lassen. Auf jeden Fall handelt es sich hier um einen ebenso originellen wie tiefen Gedanken, der ins Herz der hoch- gotischen mystischen Spekulation führt.“<sup>9</sup>

Auch nach Veröffentlichung des Artikels recherchierte Witternigg weiter – bereits in der nächsten Ausgabe der *Österreichischen Zeitschrift für Denkmalpflege* veröffent- lichte sie einen weiteren Artikel über die Schutzmantel- madonna von Mariapfarr: „Inzwischen ist mir [...] durch einen Hinweis von Elisabeth Gasselseder ein Beispiel bekanntgeworden, das zwar nicht eine genaue Parallele zu der somit noch immer vereinzelt Figur von Maria Pfarr bietet, aber doch schon näher an den gedanklichen und ikonographischen Hintergrund des Wandgemäldes heranführt. Es handelt sich um eine [...] Federzeichnung aus dem [...] Germanischen Nationalmuseum [...], die eine gekrönte, stehende Maria mit dem in kleiner Figur dargestellte Schmerzensmann auf den Armen zeigt. [...] Nachtrag: Während der Drucklegung der obigen Zeilen macht mich Frau Dr. Eva Kraft [...] auf ein weiteres, der Nürnberger Zeichnung analoges Beispiel [...] aufmerk- sam. Es handelt sich um ein Glasgemälde [...] des Domes zu Regensburg. Die Deutung [des Kunsthistorikers Alois]



Abb 9: Der Salzburger Dom mit seiner ikonischen „schiefen“ Kuppel © BDA, Conny Cossa

Elsens als Ecclesia mit dem Schmerzensmann scheint an- gesichts der Mondsichel, auf der die gekrönte Figur steht, nicht haltbar.“<sup>10</sup>

Dieses Beispiel zeigt treffend, dass für Witternigg aktives Netzwerken unter Wissenschaftlerinnen einen integralen Bestandteil der kunsthistorischen Forschung darstellte. In ihrer publizistischen Methode war sie weit von den üblichen, dogmatischen Ansätzen entfernt. Die *Österreichische Zeitschrift für Denkmalpflege* war für Witternigg eine dis- kursive und dynamische Plattform.

Trotz Witterniggs Beliebtheit stieß sie jedoch bei einem für Stadt und Land Salzburg besonders be- deutenden Projekt auch auf Widerstände: 1944 war bei einem Bombenangriff die Kuppel des Salzburger Doms zerstört worden. Der Wiederaufbau wurde von Dombaumeister Karl Holey – der auch für den Wieder- aufbau des Wiener Stephansdoms verantwortlich war – geleitet. Holey weigerte sich, Witternigg Einblick in die Pläne zu gewähren. Trotzdem verschaffte sie sich monatlich Zutritt zur Baustelle, sprach mit den Hand- werkern und kämpfte für finanzielle Unterstützung. Als die wiedererrichtete Kuppel im November 1948 schließlich enthüllt wurde, kam es zum Eklat. Ein Artikel im Demokratischen Volksblatt beschrieb die Reaktionen der Öffentlichkeit: „Gleich uns stehen andere Ungläubige, starren zur Wölbung des Salzburger Wahrzeichens und sehen sich bestürzt an. Sie können es auch nicht fassen, daß ein schiefes Kuppeldach zu ihnen herunterwinkt, verbeult und ausgebuchtet, wie nach einem Luftangriff seligen Angedenkens. [...] 'Ja, gibt's denn so was a!' dann ist darin auch das Mitleid zu hören, das den

kommenden Generationen gilt, die das schiefe Dach der Domkuppel mit besonderem Stolz ihren Gästen aus aller Welt zeigen werden.“<sup>11</sup>

Witternigg vergleicht in einem Aktenvermerk die wieder- erstandene Kuppel mit einem „etwas verbeulten Sturm- helm mit dicken Rippen [...]. Es ist mir unfassbar, daß ein Dombaumeister von St. Stephan, der zugleich Rektor der Technischen Hochschule in Wien ist, eine so hässliche Kuppel bauen konnte [...]. Es ist wahr, die öffentlichen Stellen hätten auf die Vorlage eines Modelles bestehen sol- len, aber alle Stellen haben dies bei ‚Hofrat Holey‘ [...] auf Grund seiner Titel und seines Rufes nicht für notwendig erachtet.“<sup>12</sup>

Der kirchliche *Rupertibote* verteidigte die Kuppel: „Man sagt, sie sei ein wenig asymmetrisch geworden und etwas nach Westen orientiert, was manche Augen, die die Kirche meist von außen sehen, stört. Ich sage: die Domkuppel ist in unserer höchst unsymmetrischen Zeit gebaut worden, wo Wissenschaft und Wirtschaft, wo Kultur und Kunst, wo Politik und Verwaltung, Land- und Staatsverfassung, privates und Familienleben und das öffentliche Leben von ihrem wahren Zentrum, von Gott, weiter oder ganz abge- kommen sind. Die Domkuppel ist daher ein rechtes Wahr- zeichen unseres exzentrischen Jahrhunderts.“<sup>13</sup>

Aber die asymmetrische Kuppel des Salzburger Doms ist nicht nur „Wahrzeichen unseres exzentrischen Jahrhun- derts“, sondern auch Wahrzeichen für männliche Arro- ganz – Dombaumeister Holey hätte die Pläne wohl doch rechtzeitig der Landeskonservatorin zeigen sollen!



Abb 10: Margarethe Witternigg und Otto Demus, o.D. © Familie Norbert Witternigg

### 1949-1951: „Infolge ihrer Verheiratung“

Leider ist die Biografie dieser beeindruckenden Frau in zweifacher Hinsicht ohne Happy End. Im Jahresbericht des Bundesdenkmalamtes von 1949 heißt es: „Infolge ihrer Verheiratung schied knapp vor Jahresschluss Frau Dr. Margarethe Witternigg von ihrem Posten als Landeskonservator für Salzburg; das Bundesdenkmalamt hat ihr für die ausgezeichnete Führung der Geschäfte [...] zu danken.“<sup>14</sup>

Die trockene und nüchterne Formulierung „infolge ihrer Verheiratung“ verdeutlicht die Macht der herrschenden Konventionen des patriarchalen Systems: Für Dr. Otto Demus, den Präsidenten des Bundesdenkmalamtes, war Liebe und Karriere kein Gegensatz. Margarethe Witternigg musste sich offenbar für eines entscheiden. Immerhin wurde auf der Heiratsurkunde – vermutlich erstmals in der Geschichte des Bundesdenkmalamtes – die Bezeichnung ‚Landeskonservatorin‘ angeführt.<sup>15</sup>

Die *Salzburger Nachrichten* vom 22. November 1949 berichteten auf Seite 3 unter dem Titel „Frau

Landeskonservator hielt Hochzeit“: „Wie wir erfahren, verlässt mit 1. Dezember Frau Landeskonservator Doktor Margarethe Witternigg, die Tochter des verstorbenen Salzburger Nationalrates und Gemeinderates Josef Franz Witternigg, ihren bisherigen Wirkungsbereich als Leiterin des Landes-Denkmalamtes und damit auch Salzburg. Sie hat sich nämlich mit dem Präsidenten des Bundesdenkmalamtes, Dozenten Dr. Otto Demus, vermählt und folgt ihm nun nach Wien. Frau Dr. Witternigg bekleidete ihren verantwortungsvollen Posten in Salzburg seit 1945. Sie hat sich durch Sachkenntnis, Objektivität und ihre liebenswürdige Art des Verhandeln einen guten Namen gemacht. Mehrere Entdeckungen romanischer und gotischer Fresken in alten Salzburger Kirchen sind ihrer Initiative zu danken. Zu ihrem Nachfolger ist Dr. Hoppe (Wien) ernannt worden, der sowohl Architekt als auch Kunsthistoriker ist.“

Leider währte das persönliche Glück von Margarethe Witternigg und Otto Demus nicht lange. Am 13. Juni 1951 starb sie völlig unerwartet im Alter von kaum 40 Jahren an einer Hirnblutung.

Franz Xaver Traber, der Witternigg freundschaftlich verbundene Salzburger Diözesankonservator, widmete der früh Verstorbenen einen berührenden Nachruf in der *Österreichischen Zeitschrift für Denkmalpflege*: „Nach den Verheerungen des zweiten Weltkrieges [...] galt es, auch die staatliche Denkmalpflege wieder neu aufzubauen. Mancher mag überrascht gewesen sein, daß damals das bei den gegebenen Verhältnissen doppelt schwere Amt eines Landeskonservators einer Frau anvertraut wurde, aber bald zeigte sich, daß diese Frau in der ihr übertragenen Stellung im besten Sinne des Wortes ‚ihren Mann stellte‘. [...] Denn was Margarethe Demus-Witternigg geleistet hat, das leistete sie mit dem Einsatz ihrer ganzen Persönlichkeit. Größe und Erfolg ihres Wirkens liegen in dem Wort eingeschlossen, das sie beim Scheiden aus ihrer Stellung als Landeskonservator dem Verfasser dieses Nachrufes schrieb: ‚Mein Amt war für mich eine Herzensangelegenheit.‘“<sup>16</sup>

Nach Margarethe Witternigg vergingen ganze 63 Jahre, bis mit HR<sup>in</sup> Dipl.-Ing.<sup>in</sup> Eva Hody wieder eine Frau die Leitung des Landesdenkmalamtes für Salzburg übernahm.

- 1 Gutachten von Prof. Hans Sedlmayr zur Dissertation von M. Witternigg, o.D., Archiv des Instituts für Kunstgeschichte der Universität Wien.
- 2 Brief von M. Witternigg an Prof. H. Sedlmayr, 22.8.1940, Archiv des Instituts für Kunstgeschichte der Universität Wien.
- 3 Brief von Dr. Hainisch an Sektionschef Dr. Zellweker, 15.4.1946, Landesarchiv Salzburg.
- 4 Brief von M. Witternigg an Landeshauptmannstellvertreter Anton Neumayer, Januar 1946, Landesarchiv Salzburg.
- 5 Brief vom Regens des Salzburger Priesterseminars an M. Witternigg, 27.12.1947, Bundesdenkmalamt, Archiv Landesdenkmalamt für Salzburg.
- 6 Aktenvermerk LK 394/47, o.D., M. Witternigg, Bundesdenkmalamt, Archiv Landesdenkmalamt für Salzburg.
- 7 Aktenvermerk LK 256/48, 30.3.1948, M. Witternigg, Bundesdenkmalamt, Archiv Landesdenkmalamt für Salzburg.
- 8 Schreiben des Salzburger Landeshauptmanns an M. Witternigg, 28.06.1945, Bundesdenkmalamt, Archiv Landesdenkmalamt für Salzburg.
- 9 Margarethe Witternigg, Neu aufgedeckte Fresken in der Pfarrkirche zu Maria Pfarr im Lungau, ÖZKD, 1947/I/54, S. 32-36.
- 10 Witternigg 1948, S. 36-37
- 11 Artikel im „Demokratischen Volksblatt“, 23.11.1948, Bundesdenkmalamt, Archiv Landesdenkmalamt für Salzburg.
- 12 Aktenvermerk LK-5/1949, M. Witternigg, 3.1.1949, Bundesdenkmalamt, Archiv Landesdenkmalamt für Salzburg.
- 13 Artikel im Rupertibote, Nr. 21, 22.5.1949, Bundesdenkmalamt, Archiv Landesdenkmalamt für Salzburg.
- 14 Jahresbericht des Bundesdenkmalamtes 1949, Archiv des Bundesdenkmalamtes, Wien.
- 15 Heiratsurkunde M. Witternigg und O. F. Demus, 2.11.1949, Kopie, Archiv des Bundesdenkmalamtes, Wien.
- 16 Traber, Franz Xaver, Zum Gedenken der Frau Dr. Margarethe Demus, geb. Witternigg (Nachruf), ÖZKD, 1951/V/87, S. 87.

### Brückler/Nimeth 2001

Theodor Brückler/Ulrike Nimeth (Hg.), Personenlexikon zur Österreichischen Denkmalpflege, Wien 2001.

### Witternigg 1948

Margarethe Witternigg, Freskenfund in der Filialkirche St. Ruprecht in Weißpriach und Wandmalereien im Chor der Pfarrkirche in Maria Pfarr im Lungau, ÖZKD, 1948/II/25.

### Witternigg 1948, 2

Margarethe Witternigg, Die Restaurierung der Dreifaltigkeitskirche in Salzburg, ÖZKD, 1948/II/76.

### Witternigg 1948, 3

Margarethe Witternigg, Innenrestaurierung der Wallfahrtskirche Maria Plain bei Salzburg, ÖZKD, 1949/III/46.

# Die Rolle der Kunsthistorikerinnen im Bundesdenkmalamt seit 1900

Paul Mahringer

## Aktualität

Zum Zeitpunkt der Tagung im November 2021 waren von knapp 200 Bediensteten des Bundesdenkmalamtes 82 Männer und 106 Frauen, davon mehr Männer als Abteilungsleiter, aber dafür mehr Frauen als Stellvertreterinnen. Während mit Präsidentin Barbara Neubauer und der Generalkonservatorin Eva-Maria Höhle zeitweise die höchste Führungsebene mit Frauen besetzt war, gibt es nun einen Präsidenten und einen Verwaltungsdirektor, dafür aber wieder eine Fachdirektorin (dies entspricht in etwa der damaligen Generalkonservatorin). Von neun Landeskonservator\*innen (Abteilungsleiter\*innen des Bundesdenkmalamtes) sind derzeit nur zwei weiblich. Von den sechs Fachabteilungen sind nur zwei Leitungen mit Frauen besetzt. Im Verwaltungsbereich sind, neben den Referaten, zwei Abteilungen von vieren mit Frauen besetzt.<sup>1</sup> Eine kürzlich publizierte europäische Studie zur Frage der Auswirkung des kulturellen Erbes auf das Wohlbefinden der Menschen hat sich der Frage nach Gendergerechtigkeit durch die Abfrage gestellt, wie viele Frauen Führungskräfte von staatlich finanzierten Museen in Europa sind. 2003 standen demnach in Wien 17 Männer nur fünf Frauen gegenüber. 2021 waren es 12 Frauen und nur mehr zehn Männer. Einzig Stockholm übertrifft hier noch mit 14 Männern und drei Frauen als Museumsdirektor\*innen 2021.<sup>2</sup>

## Ein Blick zurück in die Historie

Ein Blick in die Geschichte des Bundesdenkmalamtes zeigt, dass Frauen seit 1900 vermehrt eine wichtige Rolle gespielt haben und es erstaunlich früh und kontinuierlich Frauen in Führungspositionen gegeben hat. Im Personenlexikon zur Österreichischen Denkmalpflege, welches sich historischen Persönlichkeiten der Denkmalpflege seit 1850 widmet, sind in 2632 Einträgen immerhin 44 Frauen genannt.<sup>3</sup> Das sind 1,7 % und zwar mit unterschiedlichen Ausbildungen, unter anderem als Restauratorinnen, Lehrerinnen und Kunsthistorikerinnen. Dies sind: Waltraud Blauensteiner, Paula Büchele,

Felicitas Capra (Hackauf-Capra), Gertrude Dierzer, Erika Doberer, Johanna Felmayer-Brunswik, Ilse Friesen, Eva Frodl-Kraft, Helene Gräfin von Fünfkirchen, Elisabeth Gasselseder, Johanna Gritsch, Marianne Grubinger, Johanna Haberl, Susanne Hanck, Lina Hell, Inge Höfer, Josefine Hold, Maria Kapsreiter, Ruth Kestranek, Martha Khil, Therese Kimmerstorfer, Erna Kloucek, Hertha Ladenbauer-Orel, Maria Anna Loehr, Sune Lundwall, Elfriede Paula Mejchar, Gertrud Mossler, Waltraude Oberwalder, Edith Podlesnigg, Leonore Pühringer-Zwanowitz, Lisbeth Ronniger, Christine Schalscha, Adelheid Schmeller Kitt, Lisbeth Schoitsch, Elisabeth Schürer von Witzleben, Gisela Schwamberg, Angela Stiff-Gottlieb, Gertrude Tripp, Magdalena Wankel, Maria Wenzelides, Margarethe Witternigg, Birgitt Wohlgemuth, Sylvia Wurm und Ruth Zykan.

Im Folgenden seien einige Kunsthistoriker\*innen kurz vorgestellt. Nicht alle der folgenden Persönlichkeiten sind bereits im Lexikon genannt. Und daneben gäbe es auch noch Archäologinnen wie Hertha Ladenbauer-Orel (1912-?), Gertrude Mossler (1919-1994) und Christa Farka (geb. 1943) oder Juristinnen wie Christiane Lehne (geb. 1949) und Fotografinnen wie Elfriede Paula Mejchar (geb. 1924) zu würdigen.

## Zwei Ausnahmerecheinungen

Aus unterschiedlichen Gründen können sowohl Erika Tietze-Conrat als auch Renate Wagner-Rieger als Ausnahmerecheinungen für die amtliche Denkmalpflege in Österreich angesehen werden, die übrigens beide nicht im Personenlexikon vertreten sind.

Erica Tietze-Conrat (1883-1958) war nicht nur die erste Frau, die in Wien im Fach Kunstgeschichte promovierte.<sup>4</sup> Sie wirkte auch an den ersten Bänden der Österreichischen Kunsttopographie ‚unter‘ ihrem Mann Hans Tietze mit. Ohne ihre Hilfe hätte Hans Tietze wohl kaum als Bearbeiter für rund ein Dutzend der ersten Kunsttopographien aufscheinen können. Ihr Name wird zwar nie im Titel der jeweiligen Kunsttopographie genannt, allerdings scheint sie zumeist in den



Abb 1: Erika Doberer © BDA, Fotoarchiv

Vorworten auf. So heißt es im ersten Band im Vorwort von Freiherr von Helfert und in den folgenden von Max Dvořák, etwa Band 2, nüchtern: „Bearbeitung von Dr. Hans Tietze auf Grund der von ihm und Frau Dr. Erica Tietze-Conrat im Laufe der Jahre 1907 und 1908 vorgenommenen Aufnahmen.“<sup>5</sup> Sie selbst zieht eine bescheidenere Bilanz: „Dieses Jahrzehnt war bis zum Überfließen mit produktiver Arbeit gefüllt. Wenn ich jetzt ‚wir‘ zu schreiben beginne, soll das nur heißen, daß ich ‚dabei‘ war, nicht daß unser Anteil an der Leistung gleich war. Wenn ich z.B. sage, daß wir in diesen Jahren die 12 Folianten österreichischer Kunsttopographie herausgebracht haben, so war meine Rolle dabei die des Famulus. Ich durfte das photographische Stativ und die Platten tragen; ich durfte vielleicht im zweiten Sommer ein schlichtes Wegkreuz ‚aufnehmen‘, im dritten Jahr bei der Datierung einer Dorfkirche mitreden. Nur spät wuchs ich so weit in die Arbeit hinein, daß das ‚wir‘ eine Berechtigung hatte.“<sup>6</sup>

Während Tietze-Conrat eine erstaunliche Ausnahmerecheinung innerhalb der Kunstgeschichte und Denkmalpflege um 1900 darstellt, sieht es 50 Jahre später für Renate Wagner-Rieger (1921-1980) schon ganz anders aus, wenngleich auch sie es noch nicht sehr leicht hatte.<sup>7</sup> Sie studierte von 1943-1947 Kunstgeschichte an der Universität Wien und war seit Mai 1945 wissenschaftliche Hilfskraft und ab 1947 Assistentin bei Karl Maria

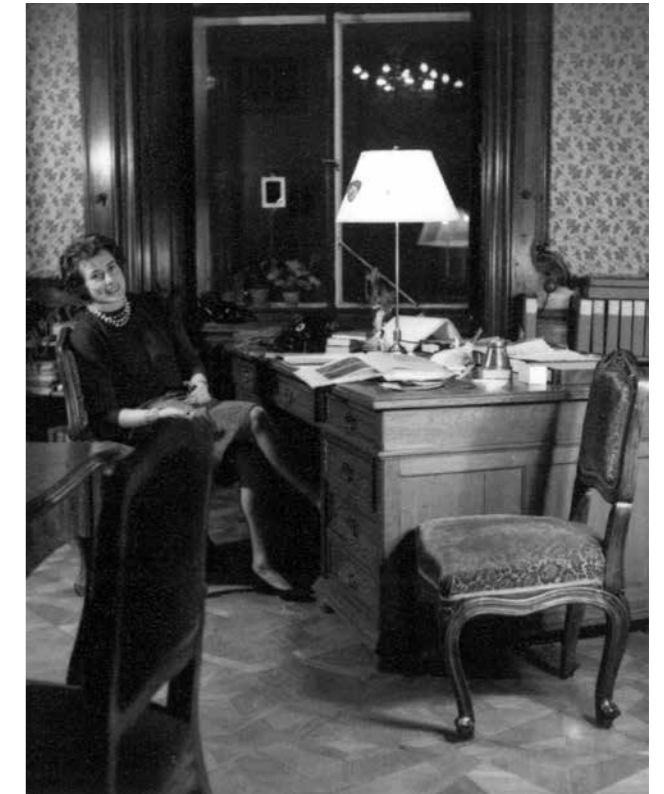


Abb 2: Eva Frodl-Kraft © BDA, Fotoarchiv

Swoboda. Sie promovierte 1947 und habilitierte sich 1956. 1964 wurde sie zur a. o. Universitätsprofessorin für österreichische Kunstgeschichte ernannt und war ab 1971 Ordinarius. Renate Wagner-Rieger gilt als Vorkämpferin für den Erhalt des Historismus in Österreich. Neben ihren öffentlichkeitswirksamen Auftritten, etwa bei einer Demonstration zur Erhaltung eines Ringstraßenpalais, und dem Verfassen von Zeitungsartikeln, etwa zum Erhalt der Rossauer Kaserne in Wien, wurde sie gerne bei schwierigen Fällen als Sachverständige bzw. Gutachterin in Verfahren zum Denkmalschutz für Bauten des Biedermeiers bis zur Moderne herangezogen.<sup>8</sup>

## Inventarisierung und Denkmalforschung

Bereits bei Tietze-Conrat und Wagner-Rieger zeigt sich, dass Kunsthistorikerinnen in der Denkmalpflege zumeist in der Inventarisierung und wissenschaftlichen Forschung eingesetzt waren, wenngleich auch Wagner-Riegers Rolle als Sachverständige in Unterschutzstellungsverfahren bereits eine exponiertere und ungeschütztere war.

Eine interessante Persönlichkeit in Hinblick auf die Wissenschaftsgeschichte nimmt dabei Erika Doberer (1917-1999) ein.<sup>9</sup> Sie studierte 1941-1946 Kunstgeschichte an der Universität Wien bei Hans Sedlmayr und Karl Oettinger und promovierte 1946 mit der Dissertation *Die deutschen Lettner bis 1300*. Seit 1947 war sie



Abb 3: Marlene Strauß-Zykan (ganz rechts im Bild) © BDA, Fotoarchiv

mit der Inventarisierung für das Bundesdenkmalamt beschäftigt und wurde dort 1948 angestellt. 1953/54 erhielt sie das ‚Helen Marr Kirby International Fellowship‘, um ihre Forschung weiterzuführen. 1950, im Zuge der Restitution von durch das NS-Regime beschlagnahmter Kunstwerke, war sie an Depotkontrollen in Salzburg, Aussee, Ennsegg, Linz und St. Florian beteiligt. 1954/55 vertrat sie den Landeskonservator für Tirol und war beim Landeskonservatorat in Linz im Zusammenhang mit Restitutionsangelegenheiten befasst. 1956 wurde sie nach Wien versetzt. Ihr besonderes Interesse galt der Denkmalforschung, und so war sie ab 1957 am Institut für Österreichische Kunstforschung des Bundesdenkmalamts tätig. Sie beschäftigte sich mit historisierenden Tendenzen, wie etwa der Verwendung von Spolien und älteren Bauplastiken. Besonderes Aufsehen erregte in diesem Zusammenhang ihre These, die Apsisreliefs der Pfarrkirche von Schöngrabern stammen nicht, wie von der Forschung allgemein angenommen, aus dem 13., sondern aus dem 16. Jahrhundert. Sie begründete dies mit formalen, aber auch ikonografischen Gründen. Ohne auf den konkreten Fall einzugehen, meint Ernst Bacher: „Die angeführten Beiträge zu verschiedenen, vorwiegend dem Mittelalter angehörigen, zumeist prominenten Baudenkmalern und die zahlreichen Forschungsergebnisse

zur abendländischen Kunstgeschichte beschäftigen sich durchwegs mit zentralen Fragestellungen zur Relevanz historischer Befunde. Neben dem interessanten und wichtigen Sachverhalt, der hier durch die Infragestellung neue Dimensionen bekommt, ist es vor allem der für die traditionelle Forschung häufig unorthodoxe Zugang zu neuen Erkenntnissen, der diese Beiträge zu exemplarischen Studien vielschichtiger historischer Zusammenhänge macht. Wenn heute in Fachkreisen für den Begriff ‚Sekundärverwendung‘ oft ein synonymes Assoziationsverhältnis zum Namen Erika Doberer besteht und viele ihrer Thesen und historischen Korrekturvorschläge ob der unerwarteten Ergebnisse und Perspektiven auf Kritik und Unverständnis stoßen, so illustriert dies die Brisanz des Themas ebenso wie das breite Echo der Diskussionen, ganz gleich, ob die Resultate voll akzeptiert werden oder nicht, weil hier die Fragestellung im Mittelpunkt steht, und nicht das vordergründige Ergebnis, auch wenn beides dann letztlich oft zusammenfällt.“<sup>10</sup>

Die wohl wichtigste Rolle als Kunsthistorikerin in der Inventarisierung und Denkmalforschung in Österreich stellt Eva Frodl-Kraft (1916-2011) dar.<sup>11</sup> Sie studierte Kunstgeschichte und Geschichte an der Universität Wien und promovierte 1939 mit einer Dissertation über die



Abb 4: Johanna Gritsch © BDA, Fotoarchiv

holländische Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts. Von 1937 bis 1939 besuchte sie die Photographische Lehr- und Versuchsanstalt in Wien und war ab dem 1. September 1942 am Institut für Denkmalpflege als ‚Photographin‘ angestellt und als solches hauptsächlich für Aufnahmen für die Österreichische Kunsttopographie zuständig. Beim Beginn der Bergungen von Kunstwerken im Sommer und Herbst 1943 sowie im Winter 1944 war sie für längere Zeit im Salzberg in Altaussee als Fotografin eingebunden. Ab 1945 war sie wissenschaftliche Angestellte des Bundesdenkmalamtes. 1946 hatte sie Teil an der Rückführung von geborgenen Kunstwerken. Sie betreute auch die während des Krieges ausgebauten Glasfenster und beschäftigte sich mit diesen wissenschaftlich. Ab 1970 war sie Vorstand des Instituts für Österreichische Kunstforschung des Bundesdenkmalamtes (dieses hieß später Abteilung für Inventarisierung und Denkmalforschung und jetzt Abteilung für Denkmalforschung). Sie war maßgeblich an der Neuaufrichtung der Inventarwerke beteiligt, insbesondere der Neubearbeitung des Dehio-Handbuchs Österreichischer Kunstdenkmäler als Kurzinventar.<sup>12</sup> Besonders erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang ihr Aufsatz *Ist der geltende Denkmalbegriff wissenschaftlich fundierbar?*<sup>13</sup> Sie gehörte seit der Gründung dem

‚Corpus Vitrearum Medii Aevi‘ an und war wesentlich für die Internationalisierung dieses Forschungszweiges verantwortlich und setzte die wesentlichen Maßstäbe für das Konzept der internationalen und damit auch österreichischen Corpus-Bände der mittelalterlichen Glasmalerei. Seit 1973 war sie Dozentin für Kunstgeschichte an der Universität Wien. 1979 trat sie in den dauerhaften Ruhestand. Mit dem 1997 publizierten Werk *Gefährdetes Erbe. Österreichs Denkmalschutz und Denkmalpflege 1018-1045 im Prisma der Zeitgeschichte* gelang es ihr selbst noch, die Zwischenkriegs- und NS-Zeit – zumindest Letztere als Augenzeugin – aufzuarbeiten.<sup>14</sup>

An der Schnittstelle zur oft so bezeichneten ‚praktischen Denkmalpflege‘ steht bestimmt Maria Magdalena Strauß-Zykan (geb. 1940).<sup>15</sup> Sie ist die Tochter des Kunsthistorikers und langjährigen Landeskonservators Josef Zykan und von Ruth Zykan, der bereits ein Eintrag als Bibliothekarin der damaligen Zentralstelle für Denkmalschutz (später wieder Bundesdenkmalamt) gewidmet ist.<sup>16</sup> Sie wurde am 29. August 1940 geboren und trat noch vor Abschluss ihres Studiums der Kunstgeschichte am 2. Jänner 1967 als wissenschaftliche Mitarbeiterin in das Bundesdenkmalamt ein, wo sie am Institut für Österreichische Kunstforschung an der Redaktion diverser Kunsttopographien beteiligt war. Am 16. März 1967 schließlich promovierte sie an der Universität Wien. Zwei Jahre später wurde sie zusätzlich zu ihrer Tätigkeit für das Institut mit Aufgaben der Ausfuhrabteilung betraut und bekam bereits 1969 im Alter von 28 Jahren die Leitung dieser Abteilung zugesprochen und war bzw. ist damit wohl bis heute die jüngste Abteilungsleiterin des Bundesdenkmalamtes. Die Agenden der Ausfuhrangelegenheiten hielten sie jedoch keinesfalls davon ab, auch weiterhin im Bereich der Kunstforschung tätig zu sein und die Redaktion einiger Bände der Österreichischen Kunsttopographie zu leiten sowie Aufsätze in der Österreichischen Zeitschrift für Kunst- und Denkmalpflege zu publizieren und an den Ausstellungen *Gotik in Österreich* und *1000 Jahre Kunst in Krems* mitzuwirken. Ihr Forschungsschwerpunkt liegt auf dem Gebiet der Gotik, insbesondere an der Erforschung des Wiener Stephansdoms. Stellvertretend sei hier ihr Buch *Der Stephansdom*, erschienen 1981 als Band 26/27 der Wiener Geschichtsbücher, erwähnt. Auf Strauß-Zykan folgten als Leiterinnen der Ausfuhrabteilung, heute Abteilung für bewegliche Denkmale – Internationaler Kulturgütertransfer, ebenfalls zwei Frauen, Brigitte Faßbinder-Brückler (geb. 1952) und Ulrike Emberger (geb. 1960).



Abb 5: Elisabeth Reichmann © BDA, Fotoarchiv

## „Praktische Denkmalpflege“ – Landeskonservatorinnen

Neben der geradezu mittlerweile traditionellen Bedeutung von Kunsthistorikerinnen in der Inventarisierung und Denkmalforschung stellten besonders die Kolleginnen, die sich für die so genannte ‚praktischen Denkmalpflege‘ betätigten, eine Ausnahme dar, zumal bis heute Frauen auf Baustellen teilweise immer noch eine gewisse Besonderheit darstellen. Dennoch haben es einige Kunsthistorikerinnen auch in diesem Bereich früh zu Führungspositionen als Landeskonservatorinnen (Abteilungsleiterinnen innerhalb des Bundesdenkmalamtes) gebracht.

Margarethe Witternigg (1911-1951),<sup>17</sup> die Tochter des sozialdemokratischen Nationalrates Josef Witternigg, studierte Kunstgeschichte, Archäologie und englische Philologie an der Universität Wien. Sie musste ihr Studium aus politischen Gründen 1934 auf Grund ihres Vaters unterbrechen und promovierte schließlich 1940, war von 1940-44 Mitarbeiterin des Landes- bzw. Gaukonservators in Kärnten, betreute die Inventarisierung von Kunstsammlungen, Denkmälern und Restaurierungen und arbeitete 1945 am Dehio-Handbuch der Kunstdenkmäler Kärnten mit, war gegen Ende des Zweiten Weltkriegs provisorisch mit den Amtsgeschäften des Landeskonservators



Abb 6: Gertrude Tripp © BDA, Fotoarchiv

betrachtet und von 1945 bis 1949 Landeskonservatorin für Salzburg. Sie war mit der Restaurierung des Stiegenhauses von Schloss Mirabell, der Goldenen Stube auf der Feste Hohensalzburg, der Pferdeschwemme am Sigmundplatz und der Kajetaner- und Johannesspitalskirche in Salzburg betraut und schied 1949 nach ihrer Heirat mit Otto Demus aus dem Bundesdenkmalamt aus. Sie verstarb 1951 an den Folgen einer Gehirnblutung. Kollege Conny Cossa hat sich ausführlich mit ihrer und der Biographie von Johanna Gritsch (1912-1999) auseinandergesetzt.<sup>18</sup>

Johanna Gritsch studierte Kunstgeschichte und Archäologie an der Universität Innsbruck.<sup>19</sup> 1939 promovierte sie über die Pfarrkirche in Schwaz. Von November 1939 bis April 1940 war sie Assistentin und Vertreterin des Landeskonservators für Tirol. 1941 bis 1945 führte sie das Denkmalamt in Innsbruck. Sie war zwar illegales Mitglied der Nationalsozialisten, wurde allerdings wegen Konflikten mit dem Gauleiter Hofer aus dem Dienst entfernt. Dieser bezeichnete sie angeblich als ‚Betschwester‘ und verbot ihr „ausdrücklich jede Beschäftigung mit kirchlicher Kunstpflege“. Er beschuldigte sie, nach dem Fliegerangriff vom 13. Juni 1944 die angeordnete sofortige Sprengung des Turms der Stiftkirche von Wilten verhindert zu haben. So wurde sie zeitweise vom Dienst enthoben und des Gaues verwiesen. 1945 wäre sie zwar im Zuge der Entnazifizierung als



Abb 7: Eva-Maria Höhle © BDA, Fotoarchiv

illegales Parteimitglied entlassen worden, konnte allerdings auf Grund von Fürsprache kirchlicher Stellen und der Besatzungsmacht im Dienst weiterbelassen werden. Von 1958 an war sie mit den Agenden des Landeskonservators betraut und war schließlich von 1960 bis zum Übertritt in den Ruhestand 1972 Landeskonservatorin von Tirol. Unter ihre Ära fielen die Restaurierung der Pfarrkirchen von Lienz und Matrei, der Domfassade in Innsbruck, der Maulbertsch-Fresken im Riesensaal der Innsbrucker Hofburg. Ihr war es zu verdanken, dass das Fach Denkmalpflege zum Gegenstand einer regulären Lehrtätigkeit an der Universität Innsbruck wurde.

An dieser Stelle sei auch Elisabeth Reichmann (1926-2016) erwähnt, die an der Universität Wien bei Carl Maria Swoboda Kunstgeschichte und Archäologie studierte.<sup>20</sup> Ihre Dissertation verfasste sie über den Kärntner Maler Franz Wiegele. Als Mutter zweier Söhne nahm sie ihre berufliche Tätigkeit erst 1969 auf. Zunächst war sie freiberuflich mit der Durchführung von Inventarisierungsaufgaben im Landes-konservatorat Kärnten betraut und ab 1971 dort Mitarbeiterin. 1982 folgte sie Siegfried Hartwagner als Landeskonservatorin, bis sie 1991 in den Ruhestand versetzt wurde. Besonderes Gewicht legte Reichmann auf die kirchliche Denkmalpflege des Landes mit seinen 1.000 Kirchen. Im



Abb 8: Barbara Neubauer © BDA, Fotoarchiv

Bereich der profanen Architektur lag ihr Schwerpunkt bei den Burgen. Sie arbeitete am Dehio-Handbuch Kärnten und an diversen Publikationen zur Kärntner Kunstgeschichte mit.

## Höchste Führungsebene

Während bereits nach dem Zweiten Weltkrieg Kunsthistorikerinnen in Leitungsfunktionen als Landeskonservatorinnen möglich waren, gab es auch Kolleginnen, die es in noch höhere Führungsebenen schafften.

Eine davon war Gertrude Tripp (1914-2006).<sup>21</sup> Sie studierte Kunstgeschichte an der Universität Wien. 1934/35 studierte sie zudem Kunstgeschichte an einem amerikanischen Privat-Institut in Florenz, 1936 machte sie einen Sommersprachkurs an der Universität Besançon und 1937 an der Universität Rom. 1939 dissertierte sie bei Hans Sedlmayr über mittelalterliche Glasmalerei in Österreich. Ab demselben Jahr war sie wissenschaftliche Angestellte an der Zentralstelle für Denkmalschutz. Neben der praktischen Denkmalpflege arbeitete sie an der Kunsttopographie. Am 4. Mai 1940 heiratete sie den Prähistoriker Dr. Hubert Tripp, der am 24. April 1945 fiel. Ab 1. Mai 1942 wurde sie an das Wiener Kunsthistorische Museum überstellt, wo sie die Sammlung

des Stiftes Klosterneuburg betreute. Sie legte ein Gesamtinventar der kunsthistorischen Bestände an und war im Bergungsdienst beschäftigt. Nach Rückstellung der Kunstsammlung an das Stift Klosterneuburg wurde sie mit 31. Dezember 1945 dem Bundesdenkmalamt rücküberstellt und trat dort am 1. Jänner 1946 ihren Dienst an. „Als Mitarbeiterin von Erwin Hainisch, Otto Demus, Walter Frodl und Josef Zykan hatte Getrude Tripp unmittelbaren Anteil an der Konzeption einer neuen – an eine lange und große Tradition anschließende – Denkmalpflege in Österreich.“<sup>22</sup>

Von 1951 bis 1956 war sie Landeskonservatorin für Oberösterreich und seit 1961 Stellvertreterin des Präsidenten des Bundesdenkmalamtes und seit 1967 Leiterin der Restaurierwerkstätten (heute Abteilung für Konservierung und Restaurierung). Von 1963 bis 1976 war sie Österreichische Delegierte zum Europarat und wirkte 1964 an der Abfassung der Charta von Venedig mit.<sup>23</sup>

Bekanntlich hat sie wenig Schriftliches hinterlassen. Andreas Lehne skizziert ihre Arbeitsweise folgendermaßen: „Disziplin war bei ihr gepaart mit Charme, Haltung mit Bescheidenheit; sie war fordernd und doch verständnisvoll, diskret und gleichzeitig offen; ihre Großzügigkeit war nie gönnerhaft, ihr Engagement nie wichtigtuerisch. Tripp hat unzählige schwerwiegende Entscheidungen über das Schicksal von Denkmalen mitgetragen, vom Wiener Bank- und Börsengebäude bis zur Umfahrung von Hallstatt, sie bestimmte über diffizile Restaurierungsfragen bei höchstrangigen Objekten – vom Albrechtsaltar bis zum Klimtfries. Was man dabei als Denkmalpfleger von ihr lernen konnte war, dass man es sich nicht leicht machen darf. Für eine Angehörige Ihrer Generation höchst ungewöhnlich, kultivierte sie dabei die Kunst des Hinterfragens. Sie hat MitarbeiterInnen prinzipiell miteinbezogen, sie um ihre Meinung befragt, und diese Meinung dann systematisch hinterfragt – und schließlich auf Basis der gesammelten Argumente allein und ganz bewusst entschieden. Sie hat sich dabei persönlich für den österreichischen Denkmalbestand verantwortlich gefühlt und an dieser Verantwortung sicher schwer getragen. Richtschnur ihrer Entscheidungen war der Respekt vor dem Original, dessen Substanz auch nicht aus Gründen der Gefälligkeit oder Rücksichtnahme geopfert werden durfte. Tripp verfügte über ein ausgeprägtes Qualitätsgefühl, das sie genau zwischen hochrangigen und geringeren Objekten unterscheiden ließ, wobei sie sich auch über letztere nie geringschätzig geäußert hat. Auch nach vielen Jahrzehnten der Berufspraxis ist ihr jeder Zynismus fremd geblieben.“<sup>24</sup>

Eine weitere Kunsthistorikerin, die es bis in die höchsten Führungsebenen des Bundesdenkmalamtes schaffte, war Eva-Maria Höhle (geb. 1948).<sup>25</sup> Sie studierte

von 1966 bis 1975 Kunstgeschichte und Klassische Archäologie an der Universität Wien. Von 1971 bis 1975 war sie wissenschaftliche Hilfskraft an der Universität Wien beschäftigt und wurde Assistentin. 1977 wechselte sie an das Bundesdenkmalamt, in das Landeskonservatorat für Wien. 1990 wurde sie Landeskonservatorin für Wien und 2002 bis zur ihrer Pensionierung 2010 Generalkonservatorin des Bundesdenkmalamtes. Sie war Gründungsmitglied des *European Heritage Heads Forums (EHHF)*. Zu ihren besonderen Leistungen innerhalb des Bundesdenkmalamtes zählt u. a. ihr Einsatz um die Erhaltung und damit Rettung der Wiener Gemeindebauten in den 1970er Jahren. Zudem hat sie sich als Generalkonservatorin erstmals intensiv mit der Frage der Erhaltung von Bauten aus der NS-Zeit auseinandergesetzt und dazu gemeinsam mit dem Architekturzentrum Wien 2006 das erste diesbezügliche Symposium veranstaltet.

Last but not least schaffte es Barbara Neubauer (geb. 1955) nach ihrer Tätigkeit als Landeskonservatorin in Wien von 2008 bis 2018 zur Präsidentin des Bundesdenkmalamtes.<sup>26</sup>

## Fazit

Als jemand, der kurzzeitig gleichzeitig mit Ulrike Knall-Brskovsky als Abteilungsleiterin, Eva-Maria-Höhle als Generalkonservatorin und Barbara Neubauer als Präsidentin von der direkten Vorgesetzten bis zur Amtsleitung eine durchgehende weibliche Führungsebene hatte, erscheint von jeher die Führungsebene durch Kunsthistorikerinnen als Norm. Tatsächlich hat diese Norm im Bundesdenkmalamt bereits seit langer Zeit Tradition, die es hart zu erkämpfen galt. Jedenfalls bewies der Bundesdienst in diesem Sinne seine Vorreiterrolle für die Gesellschaft im Allgemeinen.

1 Siehe <https://www.bda.gv.at/ueber-uns/organisation0.html>.

2 Siehe <https://www.espon.eu/HERIWELL>.

3 Theodor Brückler/Ulrike Nimeth (Hg.), Personenlexikon zur Österreichischen Denkmalpflege, Wien 2001.

4 Siehe den Kurzvortrag von Barbara Uppenkamp bei der Tagung.

5 Max Dvořák, Vorwort, in: Österreichische Kunsttopographie, Band II, Die Denkmale der Stadt Wien (XI.-XXI. Bezirk), Wien 1908, S. VI.

6 Zit. nach Almut Krapf-Weiler (Hg.), Erica Tietze-Conrat. Die Frau in der Kunstwissenschaft. Texte 1906-1958, Wien 2007, S. 286.

7 Siehe den Beitrag von Renate Goebl bzw. zur Rolle in der Denkmalpflege: Paul Mahringer, Renate Wagner-Rieger als Sachverständige für den Denkmalschutz von Bauten des Biedermeier

bis zur Moderne, in: Peristil, 65, 2022, S. 29-38.

8 Mahringer 2022 (wie Anm. 7).

9 Die folgenden Informationen stammen aus: Ernst Bacher, Erika Doberer zum siebzigsten Geburtstag, in: ÖZKD, 1987, S. 173; Brückler/Nimeth 2001 (wie Anm. 3), S. 49; Brigitta Keintzel/Ilse Korotin (Hg.), Wissenschaftlerinnen in und aus Österreich. Leben – Werk – Wirken, Wien/Köln/Weimar 2002, S. 144-147.

10 Bacher 1987 (wie Anm. 8).

11 Ernst Bacher, Hofrat Univ.-Doz. Dr. Eva Frodl-Kraft zum 65. Geburtstag, in: ÖZKD, 35, 1981, S. 149-150; Brückler/Nimeth 2001 (wie Anm. 3), S. 76.

12 Siehe hier v. a.: Paul Mahringer, Geschichte und Zukunft der Inventarisierung in Österreich, in: ÖZKD, 64, 3/4, 2010, S. 231-252.

13 Eva Frodl-Kraft, Ist der geltende Denkmalsbegriff wissenschaftlich fundierbar?, in: ÖZKD, 28, 1974, S. 17ff.

14 Eva Frodl-Kraft, Gefährdetes Erbe. Österreichs Denkmalschutz und Denkmalpflege 1918-1945 im Prisma der Zeitgeschichte, Wien/Köln/Weimar 1997.

15 Siehe: Paul Mahringer, Gratulation zum 70. Geburtstag, in: Mitteilungen der Gesellschaft für Vergleichende Kunstforschung in Wien, 62, 2/3, 2010, S. 28.; Paul Mahringer, Heldinnen der Denkmalpflege, in: Denkmal heute, 9, 1, 2017, S. 41.

16 Brückler/Nimeth 2001 (wie Anm. 3), S. 309.

17 Die folgenden Informationen stammen aus Brückler/Nimeth 2001 (wie Anm. 3), S. 299-300.

18 Siehe den Beitrag von Conny Cossa.

19 Oswald Trapp, Die Kunstdenkmäler Tirols in Not und Gefahr, Innsbruck/Wien 1947; Frodl-Kraft 1997 (wie Anm. 14), insbes. S. 289-290; Brückler/Nimeth 2001 (wie Anm. 3), S. 89; Eva Frodl-Kraft, Hofrat Dr. Johanna Gritsch †, in: ÖZKD, 55, 2001, S. 161-162.

20 Barbara Neubauer, Elisabeth Reichmann, 1982 bis 1991 Landeskonservatorin von Kärnten, zum 80. Geburtstag, in: ÖZKD, 60, 3/4, 2006, S. 477.

21 Siehe: Ernst Bacher, Hofrat Dr. Getrude Tripp zum 75. Geburtstag, in: ÖZKD, 43, 1989, S. 100-101; Brückler/Nimeth 2001 (wie Anm. 3), S. 277; Andreas Lehne, Hofrat Dr. Getrude Tripp 1914-2006 †, in: ÖZKD, 60, 3/4, 2006, S. 479.

22 Bacher 1989 (wie Anm. 21), S. 100.

23 Andreas Lehne, Die DNA der Charta von Venedig, in: ÖZKD, 2015, S. 27.

24 Lehne 2006 (wie Anm. 21).

25 Bernd Euler-Rolle/Paul Mahringer, Die Erhaltung der Architektur des 20. Jahrhunderts in Österreich – Routine und Neuland für Denkmalschutz und Denkmalpflege, in: ÖZKD, 72, 3/4, 2018, S. 6-18.; Mahringer 2017 (wie Anm. 15), S. 41; [https://de.wikipedia.org/wiki/Eva-Maria\\_H%C3%B6hle](https://de.wikipedia.org/wiki/Eva-Maria_H%C3%B6hle).

26 Mahringer 2017 (wie Anm. 15); [https://de.wikipedia.org/wiki/Barbara\\_Neubauer](https://de.wikipedia.org/wiki/Barbara_Neubauer)

# Kunst will gesehen werden

Ein Gespräch mit Dr. Gerda Ridler, künstlerische Direktorin der Landesgalerie Niederösterreich

*Das Interview führte Anja Grebe, Universitätsprofessorin für Kulturgeschichte und Museale Sammlungswissenschaften und Leiterin des Zentrums für Kulturen und Technologien des Sammelns an der Universität für Weiterbildung Krems.*

**AG:** Wie war Ihr Weg als Kunsthistorikerin und was waren rückblickend die wichtigsten Meilensteine?

**GR:** Ich habe mein Studium erst relativ spät begonnen, ich war schon 28 Jahre alt. Davor war ich fünf Jahre als Flugbegleiterin bei der Deutschen Lufthansa und zwei Jahre bei Lauda Air als Catering Managerin tätig. Der Absturz einer Lauda Air Maschine im Jahr 1991 hat mich dazu bewogen, mich beruflich neu zu orientieren. Zunächst habe ich mich auf der Wirtschaftsuniversität Wien umgeschaut, bin dann aber meiner Leidenschaft gefolgt und habe in Wien Kunstgeschichte studiert. Parallel dazu habe ich den Lehrgang Internationales Kulturmanagement am ICCM Salzburg belegt, denn mir war es von Beginn an wichtig, mein wissenschaftliches Grundlagenwissen mit Kenntnissen im wirtschaftlichen Bereich anzureichern. Ich habe später auch im Fach Kulturmanagement in Ludwigsburg promoviert. Wichtige Meilensteine in meiner Karriere waren meine erste Anstellung als Kunsthistorikerin in der Neuen Galerie der Stadt Linz (heute Lentos Kunstmuseum). Die feine und subtile Art des damaligen Museumsdirektors Prof. Peter Baum Ausstellungen zu gestalten und Kunstwerke in Dialog miteinander zu bringen, haben mich stark geprägt. Als Projektleiterin für den Bereich Bildende Kunst hat mich beim Festival steirischer herbst in Graz vor allem die Zusammenarbeit mit zeitgenössischen Künstler\*innen inspiriert und bereichert. Meine Expertise im Bereich der Gegenwartskunst, die ich heute auch als gerichtlich beeidete Sachverständige einsetze, habe ich mir erst in meiner Berufslaufbahn erarbeitet. Als dritten Meilenstein möchte ich das private Kunstmuseum Ritter in Waldenbuch bei Stuttgart nennen, das ich als Gründungsdirektorin und Geschäftsführerin von 2004 bis 2010 geleitet habe. Es war eine großartige Aufgabe, ein Museum vom Rohbau zu einer viel beachteten Institution für geometrisch-abstrakte und konkrete Kunst zu führen. Mit einer klaren Programmstrategie und einem kleinen Team ist es mir gelungen, das Museum innerhalb kurzer Zeit als besucherfreundlichen Begegnungsort mit überregionaler Ausstrahlung zu positionieren. Mein Weg als Kunsthistorikerin war immer von hoher Flexibilität,

leidenschaftlichem Engagement und der Freude an neuen Herausforderungen geprägt.

**AG:** Sie sind seit Jänner 2022 die künstlerische Direktorin der Landesgalerie Niederösterreich in Krems: Worin sehen Sie die Chancen und Herausforderungen des Kuratierens in der heutigen Zeit?

**GR:** Bei der Konzeption von Ausstellungen ist mir die Erzählung wichtig, ein roter Faden und eine spannungsvolle Dramaturgie, die unser Publikum vielleicht auch noch überraschen kann. Bei der aktuellen Sammlungspräsentation Kunstschatze vom Barock bis zur Gegenwart (bis 11. Feb. 2024) haben wir eine in einem Kunstmuseum ungewöhnliche Idee umgesetzt und ausgewählte Werke literarisch kontextualisiert. Die Textpassagen stammen aus der jeweiligen Entstehungszeit der Kunstwerke und erläutern diese nicht wie eine inhaltliche Bildbeschreibung, sondern sollen dazu anregen, die gedankliche und emotionale Wahrnehmung unseres Publikums zu erweitern. Wir verstehen diese literarische Intervention als zusätzlichen Impuls, das Erleben, Deuten und Verstehen von Werken der bildenden Kunst zu intensivieren.

**AG:** In einem Katalogtext formulieren Sie sehr treffend: „Kunst will gesehen werden.“ Was impliziert dies genau?

**GR:** Ich habe dieses Statement im Hinblick auf die Werke in den Depots der Landessammlungen Niederösterreich formuliert. Die Kunstsammlung des Landes verfügt über rund 100.000 Werke vom Mittelalter bis zur Gegenwart und umspannt damit einen Zeitraum von mehr als 800 Jahren. Vor allem in den letzten Jahrzehnten sind viele zeitgenössische Werke von niederösterreichischen und österreichischen Kunstschaffenden in die Sammlungen des Landes gekommen, die seither unverdient im Depot lagern. Mit der Landesgalerie erfüllt das Land Niederösterreich nun seinen kultur- und bildungspolitischen Auftrag, die gesammelten Kunstschatze in einen musealen Dialog mit der Bevölkerung zu bringen. Ausgewählte Werke aus dem Depot erhalten in der Landesgalerie nun Raum und Öffentlichkeit – denn Kunst will gesehen werden!

**AG:** Sie waren zuvor lange als wissenschaftliche Direktorin des Oberösterreichischen Landesmuseums und anschließend in Salzburg tätig. Was hat sie besonders an der Position in Krems gereizt?

**GR:** Die Landesgalerie Niederösterreich ist einer der attraktivsten neuen Museumsstandorte in Österreich im Bereich der zeitgenössischen Kunst. Es ist ein modernes Haus am Eingang der Kunstmeile Krems, ein Markstein der zeitgenössischen Architektur, aber auch eine Herausforderung, dieses Hauses mit seinen hyperparabolischen Wänden museal zu bespielen. Für dieses junge und neue Museum ein eigenständiges Profil weiterzuentwickeln und die künstlerischen Programm- und Vermittlungsstrategien zu schärfen und mich dabei auf die bildende Kunst konzentrieren zu können, hat mich besonders gereizt.

**AG:** An der Landesgalerie Niederösterreich besteht ja die Besonderheit, dass das Haus als Museum keine eigene Sammlung besitzt. Wie gehen Sie mit dieser Situation um?

**GR:** Ja, das stimmt und auch wieder nicht. In Niederösterreich lässt sich eine in der deutschsprachigen Museumslandschaft einmalige Konstellation finden: Hier liegt die Obhut der landeseigenen Sammlung nicht bei einem Museum, sondern als eigenständiger Fachbereich in der Verantwortung der Abteilung Kunst und Kultur beim Amt der Niederösterreichischen Landesregierung. Die musealen Kernaufgaben ‚Sammeln, Bewahren, Forschen, Ausstellen und Vermitteln‘, die gewissermaßen die Raison d’être eines Museums bestimmen, werden in Niederösterreich zwischen der Landesgalerie, einem Museum der Niederösterreichischen Kulturwirtschaft GesmbH (NÖKU), und der Landessammlung, einem öffentlichen Rechtsträger, aufgeteilt. Seit 2014 unterstützt uns zudem das Zentrum für Museale Sammlungswissenschaften an der Universität für Weiterbildung Krems vornehmlich im Bereich der Forschung. Wir arbeiten mit allen Kolleg\*innen und den Kustod\*innen der Landessammlungen sehr eng zusammen und gestalten und kuratieren Ausstellungen auch gemeinsam.

**AG:** Welche Chancen sehen Sie für die weitere Positionierung der Landesgalerie im Verbund der Museen auf der Kunstmeile Krems?

**GR:** Ich erachte den Standort und die Einbettung in die Kunstmeile Krems als attraktiv und erfolgversprechend. Durch das Zusammenwirken der einzelnen künstlerischen Einrichtungen und das Entwickeln von unterschiedlichen Ausstellungs- und Veranstaltungsprogrammen kann es gelingen, ein heterogenes Publikum



c) Alexandra Bruckböck

anzusprechen und Krems als das Zentrum der niederösterreichischen Kunst noch stärker im Bewusstsein der überregionalen und internationalen Kunstöffentlichkeit zu verankern. Im Reigen der Institutionen der Kunstmeile Krems sehe ich die Landesgalerie als ‚primus inter pares‘, als Haus für die niederösterreichische und österreichische Kunst, das neben der internationalen Ausstrahlung auch der lokalen Bevölkerung als Identifikationsfaktor dienen muss. Als jüngstes Ausstellungshaus stellt es zudem einen Meilenstein in der Entwicklung des Kulturareals dar und setzt mit seinem markanten Neubau ein starkes Signal für die bildende Kunst am Tor zur Welterbestätte Wachau.

**AG:** Welche Pläne haben Sie für das künstlerische Programm der Landesgalerie in den nächsten Jahren?

**GR:** Ich habe für die Landesgalerie eine programmatische Leitlinie definiert, die auf drei Säulen beruht: Die Landesgalerie ist Bühne für die Kunstschatze des Landes, die das institutionelle Alleinstellungsmerkmal des Museums begründen. Sie ist darüber hinaus attraktiver Präsentationsort für heimische Künstler\*innen – sowohl für prominente als auch für noch zu entdeckende Positionen; und sie ehrt jährlich wiederkehrend die Würdigungspreisträger\*innen des Landes Niederösterreich der Sparte Bildende Kunst. Zuletzt positioniert sich die Landesgalerie mit installativen und mit der Architektur

in Dialog tretenden internationalen Projekten, im nationalen wie internationalen Kunstkontext. Mein Ziel und Anspruch ist es, mit einem markanten und qualitativollen Ausstellungsprogramm einem größtmöglichen Publikum vielfältige Begegnungsmöglichkeiten mit bildender Kunst zu bieten. Konsequente Besucher\*innen-Orientierung, hohe Servicequalität und neue Formen der kulturellen Teilhabe, die Identitätsstiftung und generationenübergreifendes Lernen ermöglichen, gehören zu meinem Selbstverständnis einer gesellschaftlich verantwortlichen Kultur- und zeitgemäßen Museumsarbeit.

*AG: Sie haben den Wunsch geäußert, neue Besucher\*innen-gruppen für die Landesgalerie Niederösterreich zu erschließen. Gibt es hierzu schon konkrete Konzepte?*

**GR:** Aus eigener Erfahrung weiß ich, dass die Auseinandersetzung mit Kunst ein Leben enorm bereichern kann. Diese Erfahrung möchte ich gerne an möglichst viele Menschen weitergeben. Vor allem beim jungen Museumspublikum kann die Auseinandersetzung mit Kunst kreativitätsfördernde und identitätsstiftende Prozesse initiieren. Kunst kann kritisches Denken fördern, soziale Intelligenz schulen, zum Erkenntnisgewinn und zu Toleranz beitragen. Daher hat umfassende Bildungs- und Vermittlungsarbeit in unserem Museum einen sehr hohen Stellenwert. Es gibt auf der Kunstmeile bereits viele sehr gute Konzepte, mit Kooperationen und neuen Netzwerken, wie zum Beispiel Museums For Future, wollen wir unseren Wirkungskreis erweitern.

**Mehr zu Gerda Ridler:**

[www.lgnoe.at](http://www.lgnoe.at)

[www.gerdaridler.at](http://www.gerdaridler.at)

## Programm

### 22. VöKK-Tagung „Transformationen - Zeiten des Umbruchs“

Samstag 04.11.2023,

Universität für Weiterbildung Krems, Audimax

9.30-10.00 Begrüßung, Einführung

10.00-10.30 Keynote

PD<sup>in</sup> Dr.<sup>in</sup> Svitlana Bilenkova (Kiewer Nationale Universität für Bauwesen und Architektur, UA/Universität für Weiterbildung Krems): Taras Schewtschenko (1814-1861) und die Frage eines ukrainischen Nationalkünstlers.

10.30-12.00 Sektion I – Strukturen, Ausbildung, Forschungsfelder

Dr.<sup>in</sup> Melissa Rérat (Universität für angewandte Kunst Wien): Die Rolle der Wiener Kunstuniversitäten bei der Erneuerung der Disziplin der Kunstgeschichte (1970-heute).

Nadine Hauptmann, MA (Universität Wien): „Nichts ist so beständig wie der Wandel“. Mit Rückgriffen in Richtung Moderne. Die österreichische Wand- und Deckenmalerei am Ende des 18. Jahrhunderts.

Mag.<sup>a</sup> Dr.<sup>in</sup> Negar Hakim (Technische Universität Wien): Moscheen in Transformation. Profane Inszenierung in zeitgenössischen islamischen Sakralbauten.

12.00-13.00 Mittagspause (im Foyer des Audimax)

13.00-14.30 Sektion II – Methodendiskurse und Forschungsfragen

Univ.-Doz. Mag. Dr. Werner Telesko (Österreichische Akademie der Wissenschaften): Die Wiener Schule der Kunstgeschichte und „unsere breite Gegenwart“.

Dr.<sup>in</sup> Christina Wais-Wolf (Österreichische Akademie der Wissenschaften)/Sophie Morawitz, MA (Universität Wien): Die Fensterausstattungen in Steyr und Linz als gläserne Zeugen vergangener Wandlungs- und Nutzungsprozesse.

PD Dr. Thomas Röske/Caterina Flor Gümpel, MA (beide Sammlung Prinzhorn, Universitätsklinikum Heidelberg | Universität Heidelberg): Normal#verrückte Kunst: Bildnerische Werke von Psychatriepatient:innen werden nach 1945 zur «Art brut» und «Outsider art». Die „Künstler von Gugging“ im Kontext.

14.30-15.00 Kaffeepause

15.00-17.00 Kunstmeile Krems, Landesgalerie Niederösterreich, Museumsplatz 1, Krems  
Kurator\*innenführungen mit Dr.<sup>in</sup> Gerda Ridler (Künstlerische Direktorin Landesgalerie Niederösterreich) und Dr. Nikolaus Kratzer durch die Ausstellungen „Kunstschätze vom Barock bis zur Gegenwart“ und Ausstellung „Herwig Zens – Keine Zeit!“

17.00-18.00 Sektion II (Fortsetzung)

Dr. Pablo Schneider (Deutscher Kunstverlag, Berlin): Methodik in Konstellationen – Denkbewegungen in Aby Warburgs Mnemosyne-Atlas.

Mag. Daniel Resch (Bundesdenkmalamt, Linz): Zwischen Markuslöwe und Hundertwassers Hainburgplakat: Bewegliches Kulturgut als Spiegel von Kunstwissenschaft, Geschichte und Staat in Österreichs Denkmalschutz.

18.00-19.00 Podiumsdiskussion

Wo steht die digitale Kunstgeschichte in Österreich? Transformationen in Forschung, Lehre und Museum. In Kooperation mit DArtHist Austria – Netzwerk für Digitale Kunstgeschichte in Österreich

Moderation: Dr. Christian Huemer (Belvedere Research Center | DArtHist Austria)

19.00-19.45 Festakt „40 Jahre VöKK“

ab 20.00 Heuriger Hamböck, Steiner Kellergasse 31, Krems-Stein (Selbstzahler)

Sonntag, 05.11.2023,

Universität für Weiterbildung Krems, Audimax

9.15-9.30 Begrüßung, Einführung

9.30-11.00 Sektion III – Ökologie und Nachhaltigkeit in Wissenschaft und Praxis

Dr.<sup>in</sup> Viola Rühse, MA/Mag. Dr. Florian Windhager (beide Universität für Weiterbildung Krems): Zur digitalen Edition des radierten Tagebuches von Herwig Zens.

Ass.-Prof.<sup>in</sup> Dr.<sup>in</sup> Kerstin Borchhardt (Katholische Privat-Universität Linz): A Posthuman(ist) Art History? Perspektiven und Herausforderungen einer interdisziplinären Kunstgeschichte im Zeitalter der ökologischen Krise.

Camilla Brantl, MA (Universität Wien): Die Dresdner Skulpturensammlung - Sammeln, Bewahren, Aufstellen.

11.00-11.30 Kaffeepause

11.30-12.30 Sektion III (Fortsetzung)

Mag.<sup>a</sup> Dr.<sup>in</sup> Christina Hainzl (Plattform für Nachhaltige Entwicklung/SDGs, Universität für Weiterbildung Krems): Zwischenräume von Nachhaltigkeit: Venedig, die Biennale und die Kunst.

MMag. Klaus Moser (Niederösterreichische Festival und Kino GmbH/NÖKU): Nachhaltigkeit in den Kulturbetrieben Niederösterreichs.

12.30-13.30 Podiumsdiskussion

Nachhaltigkeit – Herausforderungen für Museen, Sammlungen und Künstler:innen. In Kooperation mit der Plattform für Nachhaltige Entwicklung/SDGs, Universität für Weiterbildung Krems)

Konzept und Moderation: Mag.<sup>a</sup> Dr.<sup>in</sup> Christina Hainzl

13.30-14.00 Ausblick und Schlussworte

Blickt man auf die Transformationen im Bereich der Kunst, Kultur und Wissenschaft, so kristallisieren sich aktuell drei Felder heraus, die Inhalte und Methoden ebenso wie Medien und Technologien betreffen. Das Selbstverständnis der Kunstgeschichte als Fach und der Kunsthistoriker\*innen als Berufsgruppe steht seit den letzten beiden Jahrzehnten durch Digitalisierung, Globalisierung und den Auswirkungen des Klimawandels großen Herausforderungen und einem rasanten Wandel gegenüber.

Veränderungen können unbekannte Sichtweisen eröffnen und neue Möglichkeiten erschließen. Aus Anlass des 40-jährigen Bestehens des VöKK möchte die Tagung mit dem Fokus auf den Transformationen eine Debatte über die Fachgrenzen hinaus anstoßen. Was können wir aus dem Umgang mit Umbrüchen in der Vergangenheit und daraus resultierenden Transformationen lernen? Welche Rolle spielten dabei die Kunst, aber auch die Reflexion über Kunst in Theorie und Wissenschaft? In den drei Sektionen **Strukturen, Ausbildung, Forschungsfelder, Methodendiskurse und Forschungsfragen** und **Ökologie und Nachhaltigkeit in Wissenschaft und Praxis** sowie zwei Podiumsdiskussionen zur **Digitalen Kunstgeschichte** und zur **Nachhaltigkeit als Herausforderung für Museen, Sammlungen und Künstlerinnen** möchten wir diskutieren, wo wir heute stehen und Perspektiven für die Zukunft entwerfen. Welchen Beitrag kann das Fach – und können wir als Kunsthistoriker\*innen – konkret leisten und welche Rolle soll die Kunstgeschichte hier im Dialog mit der Öffentlichkeit einnehmen?



# TRANSFORMATIONEN. ZEITEN DES UMBRUCHS

22. TAGUNG DES VERBANDS  
ÖSTERREICHISCHER KUNSTHISTORIKERINNEN  
UND KUNSTHISTORIKER (VÖKK)

4.-5. NOVEMBER 2023  
UNIVERSITÄT FÜR WEITERBILDUNG  
KREMS, AUDIMAX

[WWW.VOEKK.AT](http://WWW.VOEKK.AT)



## Impressum



Verband österreichischer  
Kunsthistorikerinnen und  
Kunsthistoriker

VöKK Journal, Jahrgang XL (ab Jahrgang XXXV/2019 teilweise doppelte Zählung), Ausgabe 2&3/2023  
früher u. T. Kunstgeschichte aktuell, Kunsthistoriker aktuell  
Medieninhaber und Herausgeber:  
Verband österreichischer Kunsthistorikerinnen  
und Kunsthistoriker  
c/o Institut für Kunstgeschichte  
Universität Wien  
Spitalgasse 2-4  
1090 Wien  
www.voekk.at

Herausgegeben von:  
Anna Maria Borowska, Katja Brunn, Anja Grebe,  
Nadine Hauptmann, Sandra Hindriks,  
Alice Hoppe-Harnoncourt, Sophie Morawitz,  
Katharina Pohler

Chefredaktion:  
Katharina Pohler, Anja Grebe (in Vertretung)

Einsendungen an: [redaktion@voekk.at](mailto:redaktion@voekk.at)

Die von Autor\*innen gezeichneten Texte müssen nicht der Meinung der Redaktion entsprechen.  
Dem VöKK ist die sprachliche Gleichbehandlung wichtig, formal haben wir uns in dieser Tagungspublication für das Sternchen entschieden.

Auflage 1.000  
Preis der Nummer: 2,50 €  
Abonnement: Jahrespreis: 18 € (innerhalb Österreichs)  
(4 Ausgaben VöKK Journal pro Jahr. Details: [www.voekk.at](http://www.voekk.at))  
Abonnementbestellung: [abo@voekk.at](mailto:abo@voekk.at)  
Für Mitglieder im Jahresbeitrag inkludiert.

Bankverbindung:  
Verband österreichischer Kunsthistorikerinnen  
und Kunsthistoriker  
BIC: GIBAAATWWXXX  
IBAN: AT68 2011 1844 1524 6100

ISSN 2521-3199  
VöKK-Mitgliedsbeitrag pro Jahr: 50 €  
Ermäßigt für Studierende: 20 €

Grafisches Konzept: Anna Haas  
Layout und Satz: Matthias Klos

Druckerei:  
Samson Druck GmbH  
Samson Druck Straße 171  
5581 St. Margarethen