



Räume der Kunstgeschichte

**17. Tagung des Verbandes österreichischer
Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker**

Räume der Kunstgeschichte

17. Tagung des Verbandes österreichischer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker

Der vorliegende Band basiert auf der genannten Tagung, die in Kooperation mit dem MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst / Gegenwartskunst vom 8.–10. November 2013 veranstaltet wurde.

Der Band wird herausgegeben vom Verband österreichischer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker.

kh ■ Verband österreichischer
Kunsthistorikerinnen
und Kunsthistoriker



Impressum

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Herausgeber

Verband österreichischer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker
www.kunsthistoriker-in.at

Redaktion und Lektorat

Barbara Praher
Stefanie Hoffmann-Gudehus
Richard Kurdiovsky
Franziska Niemand
Flora Renhardt
Anna Sauer

Titelgrafik

Petra Schönfelder

Layout und Satz

Anna Haas

ISBN 978-3-200-04180-6

Online-Publikation abrufbar auf der Website des Verbandes österreichischer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker.

Die Abbildungen der Texte wurden dem Verband österreichischer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker in der vorliegenden Qualität durch die Autor_innen vermittelt (Ausnahme Beiträge auf S. 168–182 und S. 202–222). Wir gehen davon aus, dass die Bildrechte von Seiten der Autor_innen geklärt wurden. Sollte Ihnen eine rechtliche Unklarheit auffallen, bitten wir Sie um Benachrichtigung.

Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung – Nicht kommerziell – Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz. Weitere Informationen zu Creative Commons finden Sie unter www.creativecommons.org.

Inhaltsverzeichnis

<i>Rainald Franz</i> Vorwort	5
<i>Manfred Koller</i> Die Farbgestaltung historischer Räume	8
<i>Stefan Bürger</i> Begehbare Bild oder handelndes Bauwerk?	34
<i>Inge Podbrecky</i> Wie aktuell ist Riegls Alterswert?	60
<i>Karin Thun-Hohenstein</i> Josef Hoffmanns Sanatorium Purkersdorf	84
<i>Nora Fischer</i> „Hier bietet sich dem Auge sichtbare Geschichte der Kunst dar“	102
<i>Maria Feher</i> „Kunst für die Wirtschaft! – Wirtschaft für die Kunst!“	122
<i>Julia C. Reuckl</i> Partage Plus	140
<i>Mechtild Widrich</i> Babeltürme?	148
<i>Beatrice Jaschke & Nora Sternfeld</i> Zwischen/Räume der Partizipation	168
<i>Anamarija Batista, Szilvia Kovács & Carina Lesky</i> Im Tempo der Stadt	184
<i>Podiumsdiskussion mit Impulsvortrag von Barbara Praher</i> „Jeder geschlossene Raum ist ein Sarg“	202
Biographien	223

Vorwort

Wenn wir dem Dasein Räumlichkeit zusprechen, dann muß [sic!] dieses „Sein im Raum“ offenbar aus der Seinsart dieses Seienden begriffen werden, schreibt Martin Heidegger in seinem wohl berühmtesten Essay *Sein und Zeit*, erstmals veröffentlicht 1927, der heute zu einem Schlüsseltext der kunstgeschichtlichen Hermeneutik geworden ist.

Dem für die menschliche Existenz wesentlichen Thema der Raumerfahrung im kunsthistorischen Sinne war die Jubiläumstagung des Verbandes österreichischer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker gewidmet, deren Onlinepublikation hier nun veröffentlicht wird.

Durch intensive Bemühungen des Vorstandes und rege Teilnahme unserer Mitglieder und das Interesse von Kunsthistoriker_innen aus dem zentral-europäischen Raum ist ein buntes, dichtes Tagungsprogramm zustande gekommen, das die hier veröffentlichten Beiträge abbilden.

Die 17. Tagung des VÖKK konnte realisiert werden, weil Mittel aus dem Förderprogramm „Europäische territoriale Zusammenarbeit Österreich – Tschechische Republik 2007–2013“ dafür zur Verfügung gestellt werden konnten. Dem Direktor des MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst / Gegenwartskunst Christoph Thun-Hohenstein ist für die Unterstützung der Jubiläumstagung des VÖKK durch unentgeltliche Überlassung der Räume und Abstellen eines Technikers besonders zu danken.

Die elf hier publizierten Beiträge unter dem Oberthema *Räume der Kunstgeschichte* reflektieren den Raumbegriff in Bezug zur Kunstgeschichte, dem in der täglichen Arbeit in unserem Fach eine mannigfaltige Bedeutung zukommt: Raum als Freiraum und begrenzter Raum des kunsthistorischen Denkens und Forschens in historischen und gegenwärtigen Konnotationen. Raum als architektonischer Raum, Bildraum, Bühnenraum, der zum Thema kunsthistorischer Forschung wird. Raum als Metapher für die Breite der Aufgabengebiete, in denen heute Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker tätig sind.

Es freut mich, dass wir die Jubiläumstagung des VÖKK im MAK veranstalten konnten, die durch diese Publikation dokumentiert wird.

Ich danke den Mitgliedern des neuen Vorstandes für die Redaktionsarbeit und wünsche dem jetzigen Vorstand und allen Mitgliedern des VÖKK eine gedeihliche Zukunft.

Wien, im Februar 2015

Rainald Franz

Vorstandsvorsitzender des Verbandes österreichischer
Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker 2011–2013

Manfred Koller, Die Farbgestaltung historischer Räume. Zum Wandel ihrer Erforschung und Restaurierung in Österreich, in: Verband österreichischer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker (Hg.), Räume der Kunstgeschichte – 17. Tagung des Verbandes österreichischer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker (Online-Publikation), Wien 2015, S. 8–31.

Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung – Nicht kommerziell – Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz.

Die Farbgestaltung historischer Räume

Zum Wandel ihrer Erforschung und Restaurierung in Österreich

Manfred Koller

Restaurierung und Denkmalpflege sichern und erhalten die Gegenstände von Architektur- und Kunstgeschichte. Deren Schicksal spiegelt daher auch die jeweils eigene Geschichte mit ihrer aktiven oder passiven Rolle im Laufe der Entwicklungsprozesse der eigenen Disziplinen wider. Diese sind daher nicht zuletzt an den seit der Mitte des 19. Jahrhunderts erfolgten Interventionen ablesbar, als sowohl die Denkmalpflege in der Monarchie mit Gründung der k. k. Zentral-Kommission im Jahre 1850 institutionalisiert¹ und die Kunstgeschichte an der Universität Wien 1852 mit dem ersten Lehrstuhl etabliert wurde.² In der Frage der Architekturausbildung führten die Thun'schen Studienreformen nach der Revolution von 1848 zu keinem befriedigenden Interessens- und Kompetenzausgleich zwischen der Akademie und dem 1814 gegründeten Polytechnikum in Wien.³ Die von beiden beanspruchten Zeichenschulen für Manufakturen sowie die Lehre der Baumaterialien und ihrer Funktionen spielten eine wichtige Rolle in der 1852 in Kraft gesetzten Neuordnung der Architekturschule der Kunstakademie – auch für das Gebiet der Raumdekorationen.⁴ Die Forderungen zur Einrichtung einer Restaurierschule an der Akademie wurden weder 1837⁵ noch nach dem ersten kunstwissenschaftlichen Kongress 1873 in Wien realisiert. Damals empfahl man, dass „ein öffentlicher Lehrkurs errichtet werde für die kunstwissenschaftliche und technische Ausbildung von Restauratoren“ an geeigneten öffentlichen Anstalten. Obwohl man dabei vor allem an Gemälde dachte, meinte man zur „Frage der Conservirung der alten Denkmäler“ auch in Deutschland einer ähnlichen Gefahr entgegentreten zu müssen wie sie in Frankreich von den praktizierenden Architekten ausging: „Die Architekten schließen sich gegen die Bestrebungen der Kunstwissenschaft ab“. Gesetzliche Bestimmungen sollten für

die „Erhaltung der nationalen Kunstdenkmäler“ auch „die wissenschaftliche Seite der Sache“ sichern.⁶ Konservierung als primäre Identifikation und Sicherung der materiellen Substanz blieb noch lange außerhalb der Diskussion. Denn erst das 1937 an der Wiener Akademie als Premiere in Europa eingeführte Restaurierdiplom schloss auch die Konservierung von Wandmalerei ein, obwohl das Fach erst ab 1965 – auch als Brücke zu Architektur und Raumkunst – praktische Bedeutung erlangte.⁷ Insgesamt sind die Wechselbeziehungen von Praxis, Forschung und Lehre in den letzten 150 Jahren noch auf weite Strecken zu klären.⁸

Die Auseinandersetzung mit historischen Räumen, ihrer Baugestalt und Erscheinung im Spiegel ihrer Restaurierungen, bietet dazu ein umfangreiches Arbeitsfeld. Etliche Untersuchungen sind schon mehr als 30 Jahre alt und auch teilweise publiziert. Aber durch die Beschränkung auf bloße Schwarz-Weißillustration bis in die 1990er Jahre wurden viele Ergebnisse kaum rezipiert, wie man z. B. den Mittelalterbänden der „Geschichte der bildenden Kunst in Österreich“ entnehmen kann. Deren Aufbau nach den einzelnen Gattungen verdrängt zudem die fächerübergreifenden Raumwirkungen aus dem Blickfeld, obwohl diese in den Illustrationen durchaus auf dem letzten Stand abgebildet werden.⁹ Wie die meisten meiner früheren Berichte zum Thema¹⁰ steckt auch dieser in dem Dilemma, dass hier Farbe nur mit begrenzten Illustrationen abgehandelt werden muss.¹¹

Erhaltungsumstände und Forschungsmethodik

Allgemein überwiegen in Österreich dokumentierte Farbräume aus dem Sakralbereich. Dies hängt sowohl mit der viel schlechteren Überlieferung vorbarocker historischer Profanräume zusammen, aber auch mit der dort mehrfachen Häufigkeit von Veränderungen und Restaurierungen. Zudem war lange Zeit bei Profanräumen das Interesse an ihrer späteren Rezeption und damit ihrer Restauriergeschichte geringer als bei Kirchenräumen, sodass wichtige Informationen im Zuge von Restaurierungen verschwun-

den sind (z. B. bei der Restaurierung der Räume im zweiten Obergeschoß des Hochschlosses Ambras bei Innsbruck 1977–1978 oder der Weiherburg in Innsbruck – siehe unten). Mit der Durchsetzung restauratorischer Bauforschung gelang zwar seit den 1980er Jahren eine wesentliche Verbesserung, doch konzentrieren sich Veröffentlichungen mehr auf die Erstphasen und ihre Ausmalungen als auf den Wandel der Gesamträume.¹²

Bei Kirchenräumen pendeln die historischen Restaurierintervalle etwa zwischen 25 (z. B. Wien, Hofburgkapelle¹³), 50 (Dom in Wiener Neustadt – siehe unten) und 100 Jahren (z. B. Innsbrucker Dom¹⁴, Stiftskirche Melk¹⁵, aber auch die Fialikirche St. Georgen an der Mattig¹⁶). Diese Zeiträume beziehen sich in erster Linie auf die Raumschale, denn sonst können Ausstattungen und Bildschmuck je nach Umständen davon ganz abweichende Häufigkeit von Veränderungen aufweisen. Bei der Wiener Hofburgkapelle zum Beispiel standen 17 Restaurierphasen von Wänden und Gewölben nur 4 Übermalungen des Zyklus der Wandpfeilerskulpturen gegenüber, sodass keine eindeutige zeitliche Korrelation möglich war.¹⁷ Mit dieser schon 1978 erfolgten ganzheitlichen Raumerfassung spielte Österreich eine führende Rolle in der Entwicklung der Untersuchungsmethodik, für die auch fotografometrische Planaufnahmen des Bundesdenkmalamtes als Grundlage der Dokumentation dienten.¹⁸ Bei dieser ergeben sich Probleme mit der Darstellung lückenhafter Befunde und mit der parallelen Erfassung verschiedener Phasen zum Vergleich der Veränderungen. Erstere sollten tatsächliche Befunde von idealisierten Rekonstruktionen deutlich trennen, zu denen heute digitale Visualisierungen verführen.¹⁹ Letztere lassen sich entweder sukzessiv auf Folgeplänen (Dom Wiener Neustadt – siehe unten) oder nebeneinander an ausgewählten Raumabschnitten darstellen (St. Georgen an der Mattig – siehe unten).

In den 1980er Jahren erfolgte ausgehend von der Denkmalpflege in Bayern der nächste Schritt vor allem für den Profanbau mit der Erstellung des sogenannten *Raumbuchs* als Grundlage für ganzheitliche und systematische Entscheidungen zur Restaurierplanung.²⁰ Es ist zugleich wichtiges Instrument zur Befunddokumentation und damit auch zur späteren Erforschung historischer Ausstattungsphasen und ihrer Zusammenhänge.

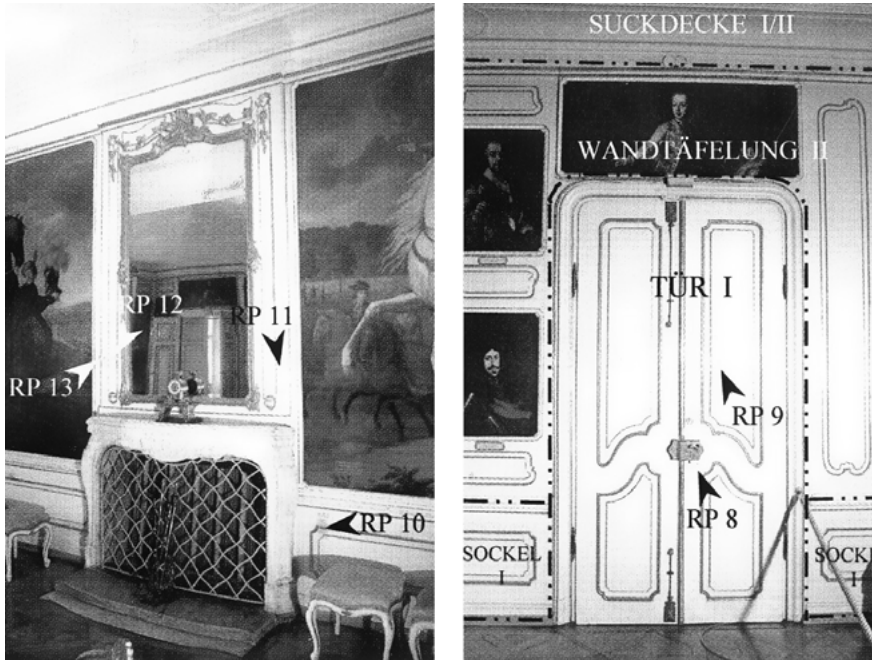


Abb. 1: Innsbruck, Hofburg, Lothringerzimmer, Ausschnitt aus dem Raumbuch von Markus Pescoller 2006.

Die relative Datierung der Stratigrafie sollte dabei durch ergänzende archi- valische Recherchen präzisiert werden. Das Grundkonzept des Raumbuchs wurde inzwischen zum Standard professioneller Untersuchungen, wobei man sich bei Bewertungen immer die methodologische Semantik zwischen der Realität und der interpretatorischen Abstraktion bewusst machen sollte.²¹

Als komplexes Beispiel kann die 2007–2009 erfolgte Innenrestaurierung der Prunkräume der *Innsbrucker Hofburg* die Problematik illustrieren. Der historische Längsschnitt zum Umbau der 1770er-Jahre zeigt neben der Bau- konstruktion nur die leeren Räume: Raumfolgen, Raumgrößen und -pro- portionen, Raumöffnungen und Öfen.²² Die gesamte künstlerische Inter- pretation der Räume durch die Gestaltungselemente der Raumschale und durch die wandfeste Ausstattung ist hier zur Gänze weggelassen. Deren

historische Abfolge von damals bis heute ist aber auf den Decken, Wänden, Fußböden, Fenstern und Türen mit ihren jeweiligen Ausführungstechniken, Farben und Oberflächen (Struktur, Farbe, Glanz) erhalten und muss nur systematisch erfasst werden. Die für die Raumwirkung wichtige jeweilige Art der natürlichen und künstlichen Lichtführung gehört nicht zum Konzept des Raumbuches, sollte aber bei der Bauforschung berücksichtigt werden. Davon sind auch die Fenster betroffen, wobei deren Form- und Farbgebung beidseitig, an der Fassade und im Innenraum, zur Wirkung kommt. Dazu sind Kongruenzen oder Unterschiede in der historischen Entwicklung für unser Gebiet bisher noch kaum untersucht.²³

Eine Seite aus dem Raumbuch zum *Lothringerzimmer der Innsbrucker Hofburg* zeigt Ausschnitte der Nordwand mit ihren Referenzpunkten und einer Schichtentreppe auf der Wandvertäfelung mit dem Nachweis eines kühlgrauen Erstanstrichs (um 1770) und sieben Folgefassungen bis 1948 von Lichtgrau bis Weiß. Diese zeigen, dass hier eine ständige Aufhellung stattfand, für die eine ideologische Interpretation als Weiß-Gold-Konzept des Rokoko naheliegt (Abb. 1). Mehrfach abgesicherte Befunde dieser Art können die Grundlage für weitere stil- und materialgeschichtliche Studien bilden, um herrschende Lehrmeinungen zu differenzieren und bei Wiederherstellungen je nach den Möglichkeiten veränderte Zustände auch zu korrigieren.

Räume mittelalterlichen Ursprungs

Ägypten und Griechenland haben keine prägenden Raumformen entwickelt. Dagegen schuf die römische Baukunst dank ihrer perfektionierten Wölbungstechnik neue Möglichkeiten, wie sie das Pantheon in Rom bis heute vorführt. Die Entwicklung wurde in Ostrom/Byzanz fortgesetzt mit der Hagia Sophia als weiterer Bauikone mit großer Nachfolge in der islamischen Architektur.

Aus der *Pfarrkirche Schöngrabern*, NÖ (1210–1230 gebaut, Umbauten 1781–1809, „römisch-byzantinische“ Ausmalung 1872) hat die 1936–1937 unter gänzlicher Missachtung der Architekturfarbe erfolgte „Entrestaurierung“ einen dem bloßen Kunstgeschichtsinteresse folgenden, abstrakt-musealen Raum geschaffen, aus dem – außer spärlicher Wandmalerei – alle historischen Fassungen und kirchlichen Traditionen getilgt wurden. Die historistische Ausmalung wurde konsequent bis in die Steinporen entfernt, aber nirgendwo dokumentiert. Zuletzt wurde 1975–1976 das Chorjochgewölbe mit Steinspolien rekonstruiert und der barocke Hochaltar nach Osttirol versetzt.²⁴

In Österreich hat sich erst aus der Spätromanik mit der *Westempore des Gurker Domes* (um 1260/70) ein in seinen Raumelementen authentisches Beispiel erhalten: Architekturform und -fassung (bemalte Säulen und Arkaden, vergoldete Stuckapplikationen, gemalte Marmor- und Textilimitationen u. a.), ornamentale und figurale Wandmalerei auf Wänden und Gewölben, reliefierter Fliesenboden mit Teppichmuster und die zeitgleiche Glasmalerei in den Fenstern der Westwand. Deren Programm ergänzt nicht nur das der Wandmalereien, sondern vermittelt bis heute ein in Intensität und Farbwirkung (Tageszeitenwechsel!) authentisches Raumlicht.²⁵

Das einzige bisher für Österreich genau dokumentierte Beispiel für den fundamentalen Farbwandel von der Romanik bis zur Spätgotik vom Anfang des 13. Jahrhundert bis 1492 ist der *Dom zu Wiener Neustadt*.²⁶ Die systematische Raumuntersuchung zur Innenrestaurierung der Liebfrauenkirche 1975–1976 ergab bei insgesamt fünf Raumausmalungen zwischen ca. 1220 und 1492 drei ganz verschiedene Farbkonzepte:

Im 13. Jahrhundert gab es zwei sukzessive Phasen mit breiten, oxidrot-weißen Bänderungen orientalischen Ursprungs (vermittelt durch die Kreuzzüge) für die Gewölbebögen und oxidrote Fugenmalerei auf weißen Wänden und Gewölbeflächen mit verschiedenen Quaderproportionen (restaurierte Musterflächen im nördlichen und südlichen Seitenschiff). Ein zeitnahe Vergleichsbeispiel sind die 1970 freigelegten Arkadenbögen im ehemals südlichen Seitenschiff der Wiener Schottenkirche,²⁷ aber auch frühere romanische Kulträume in ganz Europa (z. B. St. Michael in Hildesheim).

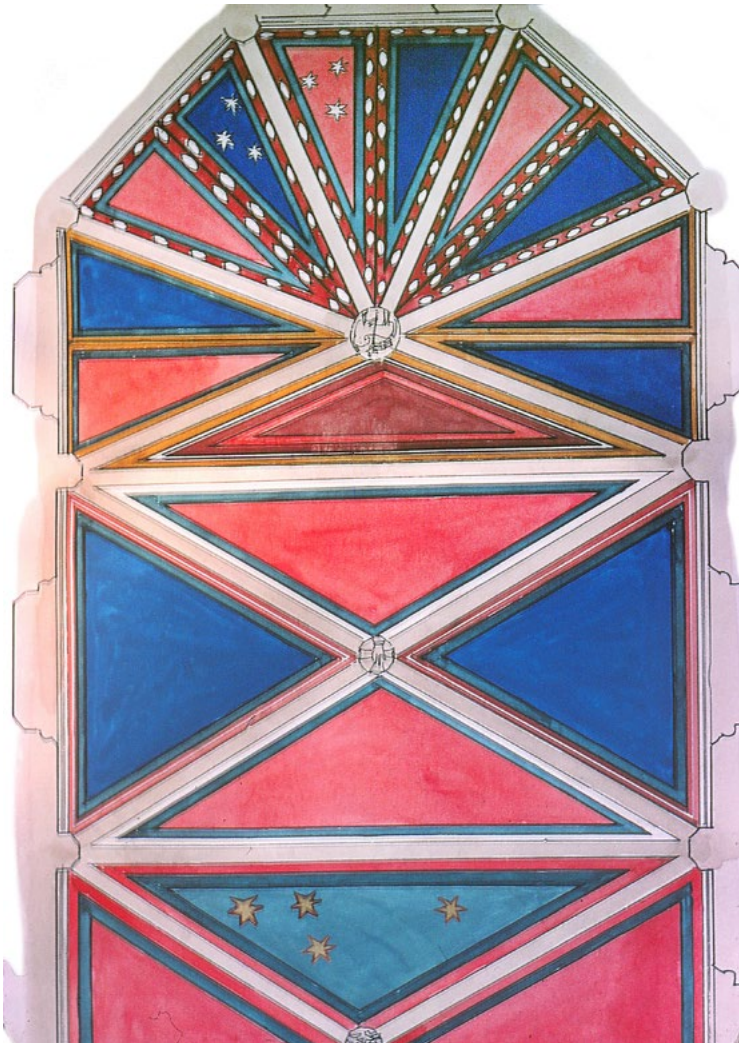


Abb. 2: Wiener Neustadt, Dom, Farbplan des Chorgewölbes im 14. Jh., Befund 1977 von Manfred Koller.

Im 14. Jahrhundert kommt es zum Neubau des hochgotischen Langchores mit einer antiarchitektonischen Bemalung als Kapellenschrein. Die Gewölbefassung des 14. Jahrhunderts zeigt in den Kreuzrippenjochen des

Chorgewölbes sowie in den Stichkappen der Apsis Farbwechsel von Rot-Blau (bzw. Rot-Grün)²⁸ und im Chorschluss selbst Farbwechsel innerhalb der Gewölbekappen. Im Chorschluss von Wiener Neustadt wird der Altarraum durch den Farbwechsel der Stichkappen und gemalte Clipei-Streifen als Rahmung ausgezeichnet. Die vermutliche Marmorierung der Steinprofile wurde 1912 zerstört (Abb. 2). Vergleichbar sind die Ausmalung der Marienkapelle von 1319 im Stift St. Peter in Salzburg und die blau-roten Gewölbesegele in der Rabensteinerkapelle der Stiftskirche von St. Paul im Lavanttal, wo sich auch die subtile Fassung der Gewölberippen mit Schablonenmustern erhalten hat (um 1380/90, restauriert 1987 Abb. 3).

15. Jahrhundert: Die beiden Ausmalungen unter Kaiser Friedrich III. 1443 und 1492 konnten in den Seitenschiffen an der Teilrestaurierung zweier Jochgewölbe veranschaulicht werden: Ockergelbe *Steinfarbe* mit Weißfugen in gemalter Verbreiterung der Wandvorlagen (beidseitig je 10 cm) mit bossenartiger Kapitellform, dazu schwarze Begleitstriche 1443, aber rotbraune 1492. Die weißen Gewölbesegele waren dazu illusionistisch mit Phantasiepflanzen und mit Brokateppiche haltenden Engelfiguren in den Zwickeln bemalt. In diesen beiden friderizianischen Raumfassungen mit ockergelber *Steinfarbe* als Bossenmalerei beschränkt sich der gotische Illusionismus auf die Darstellungen in den Gewölbeflächen. Die bossenartig gemalte Vergrößerung der steinfarbigem Bauglieder ist bis in die maxilianische Zeit des frühen 16. Jahrhunderts weit verbreitet – auch als Erstfassung bei spätgotischen Bauformen wie um 1500 in der Kapelle von Burg Hasegg in Hall in Tirol.

17./18. Jahrhundert: 1628 wurde der Raum durch *Weißfen* der veränderten Zeitmode angepasst (Phase 6: weiße Bauglieder zu lichtgrauen Wänden) und neuerlich um 1700 oder erst zum neuen Hochaltar von Gabriel Molinarolo 1769–1775 aus rotbraunem Marmor mit Ornamenten aus feuervergoldeter Bronze (Phase 7: mittelgraue Bauglieder zu Wänden in kühlem Lichtgrau Abb. 4).

19./20. Jahrhundert: In den Phasen 8 bis 10 waren die Wände erst lichtgelb, 1844 in Blaugrau und 1858 hellrosa (vgl. zweites Rokoko) gefärbelt. Schließlich wurde 1912 in Phase 14 das schon 1907 erstellte Restaurierpro-



Abb. 3: St. Paul im Lavanttal, Stiftskirche, Rabensteinerkapelle um 1380, nach Restaurierung 1987.



Abb. 4: Wiener Neustadt, Domchor, nach Restaurierung auf Phase 9, 1760/70.



Abb. 5: Braunau, Bürgerspitalkirche 1430, Pfeilerentfernung 1687, Freilegung der Tonrippen mit Zerstörung der historischen Fassungen 1968.

gramm ausgeführt: *Mit Abstocken und Verputz im Inneren erklärt sich die Zentralkommission einverstanden*²⁹ – eine weitere Bestätigung für die Farbenblindheit dieser Generation.

Für die *Wallfahrtskirche von St. Wolfgang am Abersee*, Oberösterreich, zeigt das Aquarell Rudolf von Alts 1855 nichts von der Raumausmalung von 1625–36. Die Entstehung von Aquarellen Alts kurz vor nachfolgenden Restaurierungen beweist, dass seine künstlerische Leistung auch unter einem – bisher erst wenig erforschten – dokumentarischen Auftrag stand.³⁰ Die Präzision in der Wiedergabe der starken Verluste und Schäden am Gesprenge und der nachgedunkelten Tafelbilder des Retabels von Michael Pacher konnte durch die in den 1970er Jahren durch das BDA erfolgten Archivforschungen und die Befunde am Werk selbst voll bestätigt werden.

Auf Alts Aquarell von 1855 fehlen Fenstermaßwerke und Raumbemalung, ebenso auf einer fotografierten Zeichnung von Stolz und Mader 1856. Da aber keinerlei Nachrichten oder Spuren für die Übertünchung gefunden werden konnten, nahm Norbert Wibiral 1981 an, dass die Ausmalung und die Maßwerke hier einfach weggelassen wurden.³¹ Ebenso ist das Mittelfenster hinter dem transparenten Gesprenge unterdrückt. Bei der farblosen Neuverglasung (in Bienenwabenform) im Sommer 1752 hat man offenbar die Maßwerke und Zwischenpfosten entfernt. Denn über Antrag der k. k. Zentral-Kommission wurden sie 1856–1862 zusammen mit der ornamentalen Grisaille-Verglasung wieder hergestellt.

Die *Bürgerspitalskirche in Braunau*, Oberösterreich, wurde 1430 geweiht. 1687 gelang dem örtlichen Maurermeister Adam Wieser mit der Entfernung des ursprünglichen Mittelpfeilers ein statisches Bravourstück (er war nicht überall so erfolgreich). Das Datum 1703 über dem Triumphbogen lässt auf eine damalige einheitliche Weißfassung zu den neuen Schwarz-Gold-Retabeln (Hochaltar 1697) schließen. Aber 1968 wurden die Tuffsteine und Tonrippen der Architekturglieder materialsichtig freigelegt. Damit hat man hier (wie leider in vielen gotischen Räumen mit Barockausstattung in Ober- und Niederösterreich) eine überholte Restauriermode des 19. Jahrhunderts fortgesetzt und das gotische ebenso wie das barocke Raumbild verfälscht, was aber für die Katalognummer in der Geschichte der bildenden Kunst in Österreich mit keinem Wort der Erwähnung für wert befunden wurde (Abb. 5).³²

Für den *Wiener Stephansdom* zeigt das Gemälde des Langhauses von Melchior Seltzam 1816 im Wien Museum den noch bestehenden rot-weißen Plattenboden, Architekturprofile in hellgrauer *Steinfarbe*, weißliche Pfeilerfiguren und -baldachine und gelbweiße Putzfelder im Gewölbe mit Goldstrahlen um zentrale Rippenkreuze sowie transparente Glasfenster. Das 40 Jahre später erstellte Raummodell von Karl Schropp spiegelt Pläne einer neogotischen Altarerneuerung wider und zeigt verwaschene Farbspuren auf den Bündelpfeilern sowie Farbakzente auf Kapitellen und Pfeilerskulpturen.³³ Die Regotisierung beschränkte sich schließlich auf die

1855 in der Barbarakapelle begonnene Abnahme aller historischen Tünchen und Fassungen auf fast allen Steinteilen der Innenarchitektur, von denen wohl weniger als ein Prozent an Resten und Spuren übriggeblieben sind. Sie wurden nach 1945 von Alois Kieslinger und Franz Walliser³⁴ und seit den 1970er Jahren auch von den Werkstätten des Bundesdenkmalamtes registriert.³⁵ 1854 kritisierte Rudolf von Eitelberger heftig die von Dombaumeister Leopold Ernst außen und innen fortgesetzte Tradition der Anstriche in *Steinfarbe*. Eitelbergers Fehlurteil von 1856 nach sind

„selbst im Innern des Domes Pfeiler mit einem Anstriche überzogen [... und] von einer Farbenkruste überdeckt, die dem Unverstand unseres Jahrhunderts ihren Ursprung verdankte. Diese Kruste wurde hinweggeräumt [...]“.

Damit hatte der erste Wiener Kunstgeschichteprofessor zugleich eine falsche Fährte gelegt. Denn Dombaumeister Schmidt stellt 1889 fest:

„Im Lang- und Querschiffe beschränkte sich die Polychromie ausschließlich auf die Statuen und ihre nächste Umgebung an den Pfeilern, d.h. es waren die senkrechten Nischen hinter den Statuen mit einem Teppichmuster versehen, und die kleinen Gewölben der Baldachine waren im Anschlusse daran in Farbe und Gold staffiert.“³⁶

Eine noch unpublizierte Untersuchung 1991 in der Katharinenkapelle ergab Rot-Blau-Gold-Akzente für die Gewölberippen als Erstfassung. Im 14. und 15. Jahrhundert zeigte St. Stephan am Außenbau und im Innenraum jeweils die gleiche Fassung in *Steinfarbe* mit Fugenmalerei erst in Gelbocker und dann in Grau. Dies entspricht dem seit dem 15. Jahrhundert in Dokumenten nachweisbaren Begriff der *Steinfarbe*, der bis ins späte 19. Jahrhundert in Gebrauch geblieben ist.³⁷ Der Farbzusammenhang von Innen- und Außenbau ist seit der Romanik kein Einzelfall, doch bisher in der Architekturforschung noch kaum beachtet worden (Dom von St. Pölten – siehe unten). In St. Stephan zeigte 1973 die umbaubedingte Freistellung auf den vorderen Bündelpfeilern des Chormittelschiffes zuunterst zwei sukzessive Quadermalereien: Zuerst Gelbocker mit breitem weißem Fugenstrich (1340 ff.) und darüber Mittelgrau mit einer Schwarz-Weiß-Fugenzeichnung (im

15. Jahrhundert – für das Langhaus ist 1457 belegt). Beide Fassungen finden sich mehrfach an verschiedenen Stellen im Inneren (z. B. unterhalb des Orgelfußes unter dem Schriftband 1513), aber auch am Außenbau (Neidhartbaldachin neben dem Singertor: Gelbocker unter Mittelgrau). Die Konsequenzen dieser originalen Architekturfassungen für die Baugeschichte wurden bisher ignoriert.³⁸

In der *Salzburger Bürgerspitalkirche St. Blasius* erhielt der 1350 geweihte Hallenraum im 18. Jahrhundert eine neue Ausstattung (und möglicherweise neutrale Raumbünche) und 1864–1866 eine maßvolle neugotische Ausmalung, die der ursprünglichen nicht unähnlich war. In seinem „Katechismus“ kritisiert Max Dvořak 1916 die dadurch geschädigte Wirkung „ohne Rücksicht auf den Aufbau und die künstlerische Wirkung der einzelnen Teile...“ und stellt als Positivbeispiel die *Stadtpfarrkirche von Steyr* gegenüber, „die einfach getüncht ist, wodurch die architektonischen Formen zur vollen Wirkung kommen“.³⁹ Denn für die „moderne“ Generation der Denkmalpfleger um 1900 war die historische Architekturfarbigkeit durch den Historismus diskreditiert und blieb es noch bis in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts. Das beweist das weitere Schicksal der Blasiuskirche: 1937 wurden bei der Steinfreilegung der Architekturglieder alle bestehenden Fassungen zerstört, aber zehn Jahre später hat man die sparsame ursprüngliche Bemalung der Gewölbeflächen mit oxidroten Ornamenten und Sternen aufgedeckt. Mit diesem verfälschenden Ergebnis des Auseinander-Restaurierens präsentiert sich der hybride Zustand bis heute. Dagegen zeigen zwei gut restaurierte Beispiele aus Kärnten und Oberösterreich Prinzipien und Vielfalt von Gewölbebemalungen im 15. Jahrhunderts: In der *Pfarrkirche von Thörl*, Kärnten, Chor ca. 1480 (1939 freigelegt) und in der Filialkirche von *St. Leonhard bei Pucking*, Oberösterreich, 1440–1450 (Freilegung 1959) werden die Architekturglieder durch phantasievolle Marmorierungen als versetzte Steinelemente interpretiert und die gemalten Darstellungen in den Gewölbeflächen werden von gemalten Bändern gerahmt.

Beim *Dom von St. Pölten* wurde die spätromanische Kirche des Augustiner Chorherrenstifts ab 1722 bis nach 1750 mit Ausnahme der Rosenkranzkapelle vollständig barockisiert. Die abgebrochenen Gewölberippen (mög-

licherweise aus dem Mittelschiff) wurden 1747 im Chorneubau der nahen *Pfarrkirche in Gerersdorf* als Baumaterial eingesetzt und hier von Josef Zykan entdeckt. Die genaue Nachuntersuchung eines damals geborgenen Rippenelements in den BDA-Werkstätten ergab eine wertvolle Ergänzung zu den 1982 auf Innen- und Außenbau erstellten Farbbefunden.⁴⁰ Die Birnstabrippe trägt insgesamt sechs Schichten (vor 1747), wobei die ersten drei Phasen (13.–15. Jahrhundert.) rot-blau, einfarbig blau und dann rot-weiß gefasst sind. Den Rippenscheitel schmückte zudem eine mit Blattgold aufgelegte vegetabile Ranke (in Phase 1 und vielleicht auch in Phase 2). Später folgten nur monochrome Weiß- und Graufassungen. Die Wände waren zuerst ziegelrot mit Weißquaderung (innen und außen!), danach ockergelb mit einfachen Weißfugen (auch außen), gefolgt von dunkelgrau (auch außen) mit Weißfugen und danach weiß mit schwarzen Fugen.

Im Raume von Krems haben sich mehrere Ausmalungen von kapellenartigen Kirchen mit der reichen ursprünglichen Ornamentik erhalten: *Krems-Dominikanerkirche*, *Krems-Ursulakapelle* (Anfang des 14. Jahrhunderts), *Schlosskapelle Dross* (ca. 1330). Sie sind bisher nur teilweise näher studiert und dokumentiert worden.⁴¹ Damit ließe sich ein Überblick über das differenzierte Formen- und Farbenrepertoire einer umgrenzten Region und ihre spezifischen Gestaltungsfunktionen gewinnen. Diese „hochgotische“ Phase in der sakralen Architekturfassung in Österreich könnte dann auch besser vor dem europäischen Horizont bewertet werden. Die Fassaden der *Kremser Ursulakapelle* zeigen mit ihrer 1980 restaurierten weißen Quadermalerei auf Graugrund, dass sich in dieser Periode Innen- und Außenfarbigkeit diametral unterscheiden.

Der Innenraum der *Wiener Hofburgkapelle* im Schweizerhof ist erst seit 1705 bildlich dokumentiert (Kupferstich zur Erbhuldigung 1705 und Gemälde von P. Jaschke, nach 1802, Wien Museum). Die Hohenberg'sche Restaurierung Ende des 18. Jahrhunderts hatte zum Glück keine tiefgreifenden Veränderungen des Raumes zur Folge. Die Untersuchung vor der Restaurierung 1978 ergab mit insgesamt 17 Restaurierphasen in rund 500 Jahren durchschnittliche Zeitintervalle von 28 Jahren für Neufassungen der Raumschale. Der Holzfigurenzyklus von etwa 1480 hatte dagegen nur

vier Fassungsphasen, wobei sich nur die bis 1926 bestehende monochrome Weißfassung der Hohenbergphase zuordnen ließ (kaiserliches Dekret von 1784). Hervorzuheben sind die unregelmäßig ausgeführte Erstfassung (1. Hälfte des 15. Jahrhunderts) mit rot-grün-blauem Farbwechsel der Rippenkreuze und die ockergelbe Zweitfassung mit Schwarzfugen für die Zeit um 1500 sowie rosagraue Gliederungen der Phase 9 vor 1802.⁴² Unklar bleibt der Zeitpunkt der Entstehung der 1978 entdeckten farbig gemalten Brokatvorhänge hinter den Wandpfeilerskulpturen. Nach dem Granatapfelmuster ist die Ausführung zugleich mit Aufstellung der Skulpturen in der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts anzunehmen.

Im Südchor der *Wiener Michaelerkirche* bilden die Steinbaldachine der Wandvorlagen und die Steinfiguren des Michaelermeisters (um 1350) mit dem grünen, musterbesetzten, auf die angrenzenden Wandflächen gemalten Vorhang zeitlich eine Einheit. Die Untersuchung und konservierende Restaurierung konnte die Zusammenhänge bestätigen.⁴³ Das beweist, dass die anderen Wiener Beispiele aus dem 15. Jahrhundert in der Hofburgkapelle und ehemals an den Langhauspfeilerfiguren im Stephansdom schon in einer älteren Tradition stehen.

Renaissance- und Barockräume

Während aus dem Mittelalter Textilien als bestimmende Elemente der Raumwirkung nur als Wandmalerei überliefert sind, haben sich seit dem 17. Jahrhundert mehrfach konkrete Beispiele, häufig in Form von jahrzeitlich bzw. liturgisch wechselnden Wandbehängen (Ledertapeten, Tapisserien, bemalte Wandbehänge, Fastentücher) erhalten: Im *Salzburger Dom* (Tapisserien nur zur Neuwahl des Erzbischofs aufgehängt), *Stiftskirche Kremsmünster* (Tapisserien auf den Schiffpfeilern und im Chor), ehemalige *Stiftskirche Garsten* (17. Jahrhundert: Ledertapeten, um 1700: flämische Tapisserien und bemalte Pfeilerbehänge, um 1770: Advent- bzw. Fastenbehänge).⁴⁴



Abb. 6: Innsbruck, Ansitz Weiherburg, Langenmantelsaal 1569, nach Restaurierung 1978.

In der *Innsbrucker Weiherburg* wurde 1978 im sogenannten Langenmantelsaal die rundum laufende Wandbemalung von 1560–1569 freigelegt und restauriert (Abb. 6).⁴⁵ Zu gemalten Gesimsen und Friesen imitiert die untere Wandhälfte als rot-weiß gestreifter Wandbehang Textilien auch im Profanraum. Doch wesentliche zugehörige Raumelemente fehlen hier: Statt des neuen Plattenbodens muss man sich einen vielleicht ziegelrot gefärbten, glatten Estrich vorstellen, der in besseren Häusern des 16. und frühen 17. Jahrhunderts vorherrschenden Fußbodenform. Anstelle der rohen Holzbalkendecke könnten auch hier – wie bei Funden der letzten 20 Jahre – bunte Bemalung (z. B. Krems, großes Sgraffitohaus, Althanstraße 4, Salzburg, Linzerstraße 10)⁴⁶ oder aufkaschierte Fladerholzschnitte (z. B. Steyr, Hauptplatz 35)⁴⁷ zum Konzept gehört haben.



Abb. 7a: St. Georgen an der Mattig, OÖ, Filialkirche, Chorraum, Planschema der untersuchten Raumfassungen von Mitte 15. Jh., 2. Hälfte 16. Jh., 1648 und Mitte 18. Jh.

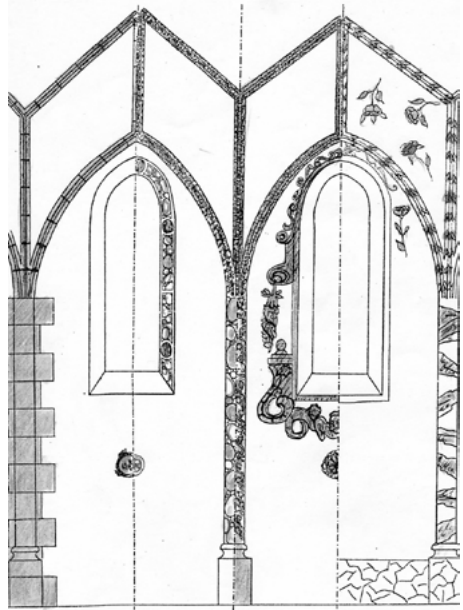


Abb. 7b: St. Georgen an der Mattig, OÖ, Filialkirche, Chorraum, Raumfassung von 1648 und Zürnaltar von 1649, nach Freilegung 1978.

In der kleinen *Filialkirche St. Georgen an der Mattig*, Oberösterreich, fanden sich Intervalle von hundert Jahren (um 1450, um 1550, 1648, um 1750) in den raumprägenden Ausmalungen. Der Zusammenhang von neuer Raumfassung (datiert 1648) und neuer Altareinrichtung (Zürnaltäre, datiert 1649) konnte bei der Restaurierung 1979 für das Presbyterium voll berücksichtigt werden. Zudem wurden alle Phasen der Dekoration als Freilegemuster hinter dem Hochaltar und als Plangraphiken dokumentiert (Abb. 7).⁴⁸ In der Kärntner Provinz lebten derartige Konzepte der Spätrenaissance bis ins späte 17. Jahrhundert weiter wie die Chorfassung neben dem Hochaltar (um 1680) der *Pfarrkirche von Förolach* zeigt (restauriert 1996). Auch eine gotische Großkirche wie die ehemalige *Stiftskirche Mondsee*, Oberösterreich, geweiht 1487, unterlag ähnlichen Intervallen: 1607 (ornamentiert),

um 1680 und 1750 (weiß zu Schwarz-Goldaltären). Die Untersuchung und eine Musterrestaurierung wurden 2005 mit einem Fachkolloquium vor Ort verbunden. Entschieden wurde die Beibehaltung einer steinfarbigem Architekturbemalung mit Differenzierung von Baugliedern und Putzflächen in der Art des 19. Jahrhunderts.⁴⁹

Der *Bernhardisaal im Zisterzienserstift Schlierbach*, Oberösterreich, von 1699 blieb bis 1909 über 300 Jahre unrestauriert. Fotografien um 1900 zeigen stark geschwärzte Stuckfassung infolge von Oxidation der ursprünglichen Komposition der vollständigen Metallisierung mit Blattgold, Blattsilber und Messingfolie. Anhand der beim Abkratzen der Metallauflagen verbliebenen Reste konnte der Originalaufbau 1985 genau erfasst und 1986 nachvollzogen werden. Damit hat der Raum wieder seine Einheit mit dem metallglänzenden Carlonestuck auf Decke und oberer Wandzone, goldfarbenen gemalten Kaiserfiguren in den Fensterlaibungen, poliertem Salzburger Marmor und Stucco lustro der Wandgliederungen und dem rot-weißen marmornen Plattenboden gewonnen.⁵⁰ Ähnlich aufwändig war um 1700 auch die *Stiftskirche von Schlierbach* gestaltet, aber auch in der *Stiftskirche Melk* und anderen wurde in dieser Barockphase mit dem Wechselspiel von Blattgold, Zwischgold, Kupfer- und Messingfolien nicht gespart. Für Sakralräume wurde dieser Prunk wohl aus dem Profanbau übernommen, wie er bei Paulus Decker 1710 für den großen Saal mit *rotem Metall* (Kupferfolien) für Kapitelle, Gesimse und Dekor mit Messingfolien und Blattgold als Zeichen von Prachtentfaltung und Stärke beschrieben ist.⁵¹ Das beste, um 1975 restaurierte Profanbeispiel sind dafür in Österreich die um 1700 ausgestatteten Prunkräume des *Palais Attems in Graz*.⁵²

Der an der Fassade 1630 datierte Neubau der *Wiener Universitätskirche* unter Kaiser Ferdinand II. ist ein tonnengewölbter Saalraum mit Seitenkapellen im Jesuientypus und insgesamt sechs Gestaltungs- bzw. Restaurierphasen (1630, 1671, 1703–1709, 1830–1839, 1912, 1985–1998). Ein Stich von 1671 zeigt neben der Festdekoration zur Kanonisierung von Franz Borgia auch die Stuckpilaster. Ein bei den Ausgrabungen der 1980er Jahre gefundenes Pilasterkapitell trägt ein Mittelgrau als Erstfassung und ein Hellgrau

als vielleicht 1671 entstandene Zweitfassung. Von 1703–1709 interpretierte Andrea Pozzo die Kirche als zentralisierenden Farbraum mit einer Scheinkuppel und einer raffinierten Komposition bunter Marmorierungen in Stuckmarmor, Stucco lustro und Holzarmorierung zur Stuckvergoldung. Nur der Fußboden und die Bankblöcke stören Pozzos Zentralisierungskonzept. Die Restaurierung von 1830–1839 unter Peter Krafft simplifizierte diesen Farbenreichtum, die folgenden behielten die Veränderungen bei. 1985–1995 wurde Pozzos Konzept weitgehend wieder hergestellt.⁵³

Die neuzeitliche Raumerscheinung der *Wiener Schottenkirche* hat sich über 300 Jahre sechsmal in für jede Phase stilgemäßer Weise verändert: Grau-Weiß-Rosaklang um 1640/50, starke warme Farbkontraste 1690 und 1732, dezente Zwei- und Einfarbigkeit der Gewölbe 1832 und 1883, aber 1883 unter Heinrich Ferstel auch rötlich marmorierte Pilaster (Dehio: 1832) – den Vorzustand von 1832 zeigt wieder dokumentarisch ein 1881 entstandenes Aquarell von Rudolf von Alt. Erst die Restaurierung von 1938 (Architekt Holey) führte neben falschen Schattierungen und Patinierungen erstmals auch Vergoldungen der Stuckgewölbe ein.


Während in der *Wiener Schottenkirche* und in der *Basilika von Mariazell* erst im Historismus rötlich marmorierte Pilaster erfunden wurden, gehörten diese im *Innsbrucker Dom* schon zum Barockbau. In der *Stiftskirche Wilten in Innsbruck* erhielt der ursprünglich mattweiße Stuckraum mit schwarz-gold gefasster Altarausstattung um 1665 erst zu den farbigen Deckenfresken von Kaspar Waldmann 1702–1707 bunt marmorierte Pilaster in hochglänzender Stuccolustrotechnik. Sie wurden später überputzt und mit hellem Anstrich auf den Erstzustand zurückgeführt. 2004 entschloss man sich die Kongruenz der Farbigkeit von Wandgliederung und Deckenfresken wieder herzustellen, wobei der hochbarocke Glanzeffekt eine zusätzliche Steigerung des Farbraumes ergab.⁵⁴

Die *Linzer Seminarkirche* (ehemals Deutschordenskirche), von Johann Lukas von Hildebrandt entworfen und 1715 geweiht, orientiert sich wie seine Salzburger Bauten (Schloss Mirabell, Residenz) an der gelbrosa Eigenfarbe des verwendeten Untersberger Forellenmarmors außen und im Inneren, ergänzt mit rotbraunem Adneter Marmor. Hier ist wieder eine

weitgehende Kongruenz von Raumfassung und Fassadenfarbe gegeben. Nach befundgemäßer Wiederherstellung 1978 harmonieren die Farbtöne durch den Unterschied von Neuanstrich auf Putz und gealterten Marmor-teilen an der Fassade weniger als ursprünglich.⁵⁵

Zur *Ursulinenkirche in Linz* ergab der Befund für den 1741 als einheitlich mit Pilastergliederung, Stuckdekor und gefassten Holzaltären ausgestat-teten Raum ein architektonisch durchkomponiertes dreifarbiges Konzept von hellgrauer Pilasterordnung, rosa Stuckdekoration und ziegelroten Rückwänden der Altarnischen sowie Ziegelrot auf den Wandsockeln, wobei letzteres bei der Wiederherstellung 1982 leider weggelassen wurde. Auch das zur Innenfassung passende Grau-Weiß-Konzept der Zweiturm-fassade von 1772 wurde gegenüber der Fortschreibung einer wenig archi-tekturenkonformen späteren Ocker-Graufassung hintangestellt.

19. Jahrhundert

In der *Altlerchenfelderkirche in Wien* blieb wie durch ein Wunder der 1853 von van der Nüll entworfene historistische Farbraum mit ornamenta-ler Bemalung aller Bauglieder vollständig erhalten. Mit der Wende zum „strengen“ Historismus setzte aber ab 1850 auch in Wien (*St. Stephan, Barbarakapelle* 1855) die Tendenz zur materialsichtigen Präsentation alter Steinarchitektur durch Entfernung aller historischen Fassungen ein. Zum Neubau der *Wiener Votivkirche* wird zwar in den 1870er Jahren die „Farben-frage der Gotik“ neu diskutiert,⁵⁶ aber im Gegensatz zum Farbeneinsatz auf den Wandflächen wird Farbgebung auf den tragenden Steingliederungen unterdrückt.⁵⁷ Noch deutlicher wird dieser historistische Zwiespalt bei der 1891 vollendeten *Herz-Jesu-Kirche in Graz*.⁵⁸ 

Anmerkungen

- 1 Walter Frodl, Idee und Verwirklichung. Das Werden der staatlichen Denkmalpflege in Österreich, Wien 1988, S. 76–83.
- 2 Edwin Lachnit, Die Wiener Schule der Kunstgeschichte und die Kunst ihrer Zeit, Wien 2004, S. 17–19.
- 3 Walter Wagner, Geschichte der Akademie der bildenden Künste in Wien, Wien 1965, S. 72–81, 179–184.
- 4 Ebenda, S. 179–180.
- 5 Ebenda, S. 105; Helmut Kortan, Die Meisterschule für Konservierung und Technologie an der Akademie der bildenden Künste in Wien und ihre Vorläufer seit Metternich, in: Restauratorenblätter, Bd. 7, Wien 1984, S. 35–45.
- 6 Erster kunstwissenschaftlicher Congress in Wien, in: Mitteilungen des k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie, VIII, Nr. 98, S. 481–495 (Zitate auf S. 484 und 487).
- 7 Kortan 1984 (wie Anm. 5); Manfred Koller, Restaurierung und Restauratorenberuf in der Denkmalpflege, in: Restauratorenblätter, Bd. 7, Wien 1984, S. 83–92; Oskar Emmenegger, Zur Ausbildung von Restauratoren für Wandmalerei, in: Restauratorenblätter, Bd. 7, Wien 1984, S. 93–94.
- 8 Zu Teilaspekten siehe: Manfred Koller, Romanische Wandmalerei in Österreich. 100 Jahre Restauriergeschichte, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, Jg. 51, H. 2, 1997, S. 355–365.
- 9 Hermann Fillitz (Hg.), Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Bd. 1–3, München 1998–2003.
- 10 Siehe z. B. Manfred Koller, Form versus Farbe. Restaurierung als Interpretation von Skulptur und Architektur, in: Der Kunsthistoriker, Jg. 11/12, 1994/1995 (8. Österr. Kunsthistorikertag Krems 1995), S. 57–65.
- 11 Der Autor bereitet eine Buchpublikation zur Farbe in der Architekturgeschichte Österreichs vor.
- 12 Siehe z. B. das von Joswitha Juffinger konzipierte schöne Heft: Die Salzburger Residenz 1587–1727, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, Jg. 63, H. 1/2, 2009.
- 13 Manfred Koller/ Maria Ranacher, Die Hofburgkapelle in Wien. Untersuchungen, Dokumentation und Restaurierung des Innenraumes und seiner Skulpturenausstattung, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, Jg. 32, H. 1, 1978, S. 24–50.
- 14 Manfred Koller, Der Innsbrucker Jakobsdom und die farbigen Großräume des Barock in Österreich, in: Genie und Handwerk, Innsbruck 1993 (Kat. Ausst. Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck, 1993).
- 15 Manfred Koller u. a., Kirche und Prälatursaal von Stift Melk: Untersuchungen und Restaurierungen 1976–1980, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, Jg. 34, H. 3/4, 1980, S. 87–120.
- 16 Koller 1994/1995 (wie Anm. 10), Abb. S. 62.

- 17 Siehe Koller/Ranacher 1978 (wie Anm. 13).
- 18 Vgl. auch Friedrich Kobler/ Manfred Koller, *Farbigkeit der Architektur*, in: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte* (Lieferung 75/76, 1975), Bd. 7, Stuttgart 1981, Sp. 274–428.
- 19 Vgl. dazu u. a. Patrick Schicht, *Die hochmittelalterliche Festung Hohensalzburg*, in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, Jg. 61, H. 2/3, 2007, S. 162–180, Abb. 239.
- 20 Wolf Schmidt, *Das Raumbuch als Instrument denkmalpflegerischer Bestandsaufnahme und Sanierungsplanung*, hg. vom Bayerischen Landesamt für Denkmalpflege, Arbeitsheft 44, München 20023.
- 21 Markus Pescoller, *Wir müssen genauer sein*, in: *Restauratorenblätter*, Bd. 31, Klosterneuburg 2012, S. 10–17; Markus Pescoller, *Restaurierung und Erzählung. Vom Ablauf einer Restaurierung*, Berliner Beiträge zur Konservierung von Kulturgut und Grabungstechnik, Bd. 3, München 2010.
- 22 Lieselotte Hanzl-Wachter, *Hofburg zu Innsbruck. Architektur, Möbel, Raumkunst. Repräsentatives Wohnen in den Kaiserappartements von Maria Theresia bis Kaiser Franz Joseph*, Wien 2004, Abb. 47.
- 23 Zum Vergleich siehe Harald Gieß, *Fensterarchitektur und Fensterkonstruktion in Bayern*, hg. vom Bayerischen Landesamt für Denkmalpflege, Arbeitsheft 39, München 1990, S. 107–108. (Anstrich).
- 24 Manfred Koller, *Baubefund und Denkmalpflege an der Pfarrkirche von Schönggrabern*, in: *Akten CIHA-Kolloquium Schönggrabern 1985*, Wien 1986, S. 109 – 118.
- 25 Ernst Bacher, *Glasmalerei, Wandmalerei und Architektur, Zur Frage von Autonomie und Zusammenhang der Kunstgattungen im Mittelalter*, in: *Bau- und Bildkunst im Spiegel internationaler Forschung* (Festschrift Edgar Lehmann), Berlin 1989, S. 14–26, hier S. 14–16; Ernst Bacher, *Monumentalmalerei*, in: Günter Brucher (Hg.), *Gotik. Geschichte der bildenden Kunst in Österreich*, Bd. 2, München 2000, S. 397–410, hier S. 399.
- 26 Manfred Koller, *700 Jahre Dom zu Wiener Neustadt*, in: Floridus Röhrig (Hg.), *Die Zeit der frühen Habsburger. Dome und Klöster 1279–1379, Wiener Neustadt 1979*, S. 343–351, Kat. Nr. 78–84.
- 27 Walther Brauneis, *Die Freilegung romanischer Bauteile in der Wiener Schottenkirche*, in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, Jg. 24, 1970, S. 62–69.
- 28 Er war auch in der Buch- und Tafelmalerei bis ins frühe 15. Jh. üblich: Manfred Koller, *Der Flügelaltar aus dem Redemptoristenkloster in Puchheim OÖ*, in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, Bd. 43, 1989, S. 42–47.
- 29 *Mitteilungen der k. k. Zentralkommission*, 3. F., 6. Jg., 1907, Sp. 235.
- 30 Manfred Koller/Norbert Wibiral, *Der Pacheraltar in St. Wolfgang. Untersuchung, Konservierung und Restaurierung 1969–1976*, Wien 1981, Farbtafel 1.
- 31 Norbert Wibiral, *Restauriergeschichte bis 1969*, und Eva Frodl-Kraft, *Altar und Fenster*, in: Koller/Wibiral 1981 (wie Anm. 30), hier S. 45 und 101.

- 32 Günter Brucher, Architektur von 1430 bis 1530, in: Artur Rosenauer (Hg.), Spätmittelalter und Renaissance. Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Bd. 3, München 2003, S. 195–267, Kat. 1, Farbtafel S. 44.
- 33 850 Jahre St. Stephan. Symbol und Mitte in Wien 1147–1997 (Kat. Ausst., Dom- und Metropolitankapitel Wien, 1997), Wien 1997, Kat. Nr. 6.12 und 6.46.
- 34 Alois Kieslinger, Die Steine von St. Stephan, Wien 1949, S. 320.
- 35 Manfred Koller, „Diese Farbenkruste wurde hinweggeräumt“. Die einstigen Farben des Wiener Stephansdoms, in: Restauro, H. 2, 2004, S. 118–125.
- 36 Zitate und Nachweise in Koller 2004 (wie Anm. 35), S. 120.
- 37 Manfred Koller, „Steinfarbe“ und „Ziegelfarbe“ in der Architektur und Skulptur vom 13. bis 19. Jahrhundert, in: Restauro 2003, Hefte 1–3, S. 32–39, 123–129, 188–193.
- 38 Siehe z. B. von Johann J. Böker, Der Wiener Stephansdom, Salzburg 2007.
- 39 Max Dvořák, Katechismus der Denkmalpflege, Wien 1918² [1916], S. 128–129.
- 40 Manfred Koller, Untersuchungs- und Restaurierungsergebnisse am St. Pöltner Dom 1981–1983, in: Heinrich Fasching (Hg.), Dom und Stift St. Pölten und ihre Kunstschatze, St. Pölten 1985, S. 126–134.
- 41 Josef Zykan, Die ehemalige Dominikanerkirche in Krems und ihre ursprüngliche Polychromierung, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, Jg. 21, 1967, S. 89–99.
- 42 Koller/Ranacher 1978 (wie Anm. 13).
- 43 Durchführung 2011 von Mag. Beate Sipek und Mitarbeiter_innen.
- 44 Manfred Koller, Die barocken Wandbehänge der ehem. Stiftskirche Garsten in OÖ, in: Oberösterreich, H. 3, 1985, S. 77–88.
- 45 Johanna Felmayer, Die profanen Kunstdenkmäler der Stadt Innsbruck außerhalb der Altstadt, Österreichische Kunsttopographie, Bd 45, Wien 1984; Manfred Koller, Zur Technikgeschichte der Dekorationsmalerei, in: Maltechnik restauro, 1980, S. 210–223.
- 46 Manfred Koller, Holzdecken und bemaltes Holz in Innenräumen, in: Denkmalpflege in Niederösterreich, Bd. 35, St. Pölten 2006, S. 15–18.
- 47 Manfred Koller/Edith Touré, Holzschnitte des 16. Jahrhunderts als Altar- und als Raumdekorationen in Österreich, in: Restauratorenblätter, Bd. 22/23, 2001/2002, S. 179–186.
- 48 Manfred Koller, Zur Innenrestaurierung der Filialkirche von St. Georgen an der Mattig, in: 33. Mitteilungsblatt des Vereins für Denkmalpflege in OÖ, 1979, S. 1–4; Farbbildung in Koller/Touré 2006 (wie Anm. 47), S. 12; Koller 1994/1995 (wie Anm. 10).

- 49 Kurzbericht in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, Jg. 60, H. 1/2, 2006, S. 166, Farbabb. 195.
- 50 Manfred Koller, "Es wird einmal eine Zeit kommen..." 40 Jahre Einsatz der Restaurierwerkstätten des Bundesdenkmalamtes für Oberösterreich, in: Denkmalpflege in Oberösterreich 2004/05, Linz 2006, S. 9–19, Farbabbildungen auf S. 12.
- 51 Paulus Decker, Fürstlicher Baumeister oder Architectura Civilis, Augsburg 1710.
- 52 Manfred Koller, Palais Attems in Graz. Zur Innenrestaurierung, in: Erste österreichische Kunsthistorikertagung, Graz 1981, S. 79–81.
- 53 Manfred Koller, Die Wiener Universitätskirche als Gesamtkunstwerk. Befunde und Restaurierungen 1984–1998, in: Herbert Karner/ Werner Telesko (Hg.), Die Jesuiten in Wien, Wien, 2003, S. 57–62.
- 54 Franz Caramelle, Stiftskirche Hll. Laurentius und Stephanus in Wilten, in: 62. Denkmalbericht. Kulturberichte aus Tirol 2010, S. 37, Raumabb. S. 36.
- 55 Koller 2006 (zit. Anm. 50), Farbabb. auf S. 12.
- 56 Carl von Vincenti, Wiener Kunstrenaissance, Wien 1876, S. 114.
- 57 Renate Wagner-Rieger, Wiens Architektur im 19. Jahrhundert, Wien 1970, S. 106–110 und 162–164, Taf. 35 und 36.
- 58 Manfred Koller, Raum und Ausstattung der Herz-Jesu-Kirche in Graz. Bedeutung und Restaurierung, in: Gertrud Celedin (Hg.), Kirche, Künstler und Konflikte. 100 Jahre Herz-Jesu-Kirche Graz, Graz 1991, S. 168–175.

Abbildungsnachweise

Abb. 1: Ausschnitt aus dem Raumbuch von Markus Pescoller 2006 (Repro M. Koller)

Abb. 2–4, 6, 7: Manfred Koller

Abb. 5: Artur Rosenauer (Hg.), Spätmittelalter und Renaissance. Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Bd. 3, München 2003, Farbabb. auf S. 44 (Repro M. Koller).

Stefan Bürger, Begehbare Bild oder handelndes Bauwerk? Zur Interpretation spätgotischer Raumkunst am Beispiel der Landauerkapelle in Nürnberg und des Landauer-Altars von Albrecht Dürer, in: Verband österreichischer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker (Hg.), Räume der Kunstgeschichte – 17. Tagung des Verbandes österreichischer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker (Online-Publikation), Wien 2015, S. 34–57.

Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung – Nicht kommerziell – Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz.

Begehbares Bild oder handelndes Bauwerk?

Zur Interpretation spätgotischer Raumkunst am Beispiel der Landauerkapelle in Nürnberg und des Landauer-Altars von Albrecht Dürer

Stefan Bürger

Die in den Jahren 1506–1507 errichtete *Allerheiligen-* oder *Landauerkapelle* in Nürnberg wurde im modernsten Stil errichtet.¹ Dabei betrifft das Prädikat *modern* jene Formen, die neuartig, aber auch merkwürdig erscheinen. Ungewöhnlich sind beispielsweise die Basen und bekrönenden Maßwerksmanschetten der Pfeiler, die üppig gestalteten Dienste, die Gewölbefiguration samt hängendem Schlussstein und die runden, maßwerklosen Fenster. Alles zusammen trägt zur kunstvollen und zugleich innovativen Erscheinung des Raumes bei.

Für jedes Detail könnte eine formtypologische Herleitung unternommen werden, wobei dies nicht in jedem Fall überzeugend gelingen dürfte und auch nicht Anliegen dieses Beitrages ist. Ganz im Gegenteil wird vermutet, dass sich die einzigartigen Formen nicht bloß als *modern* und *exzeptionell* beschreiben lassen. Solche Deutungen entbinden den Architekturhistoriker_innen eher von der Aufgabe, nach dem besonderen Sinn dieser Formen zu fragen, nach den Gründen ihrer Formerfindung, ihrer Wirkung und Funktion. Aus diesem Grund soll im Folgenden gezeigt werden, dass die Baukunst der Landauerkapelle *neu* und *anders* ist, weil sie die Bauformen von den üblichen Strukturen und Abhängigkeiten zwischen Grundriss, Aufriss und Wölbung befreite und mit bislang unbeachteten Mitteln der Gestaltung, der Komposition und auch Konfrontation auf überwältigende Weise Raum und Sinn zu erzeugen vermochte.

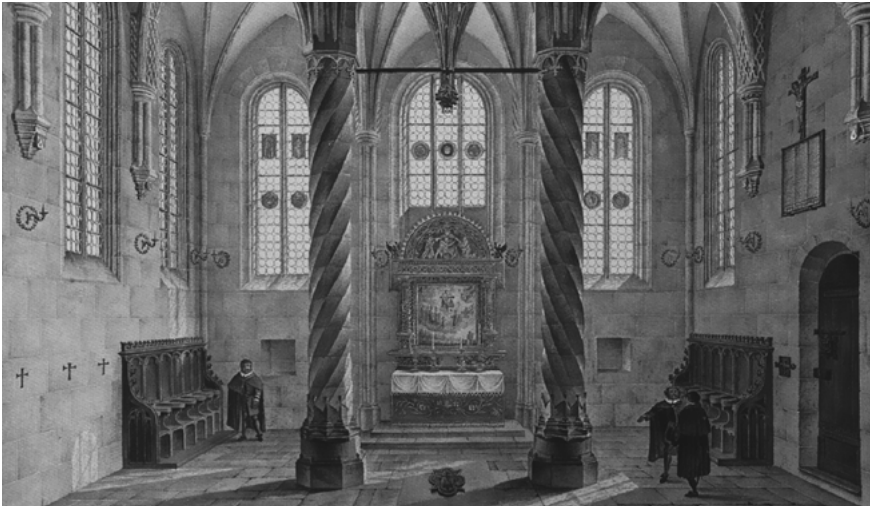


Abb. 1: Georg Christoph Wilder, Innenansicht des Landauerkapellenraums in Nürnberg, 1836 (Germanisches Nationalmuseum Nürnberg).

I. Vorbemerkungen

Das kleine Bild und der ganze Raum

„Das alles läßt [sic!] sich freilich nur im Blick auf das Ganze, auf die sich in einer Fülle von Einzelbezügen ausgliedernde Ganzheit des spätgotischen Kirchengebäudes verstehen. Denn auch hier haben wir es [...] mit einem ‚Gesamtkunstwerk‘ zu tun, in dem alle Kunstgattungen – Architektur, Plastik, Malerei – einander untrennbar durchdringen. Der umgreifenden Hüllform der Architektur verbinden sich weiterhin die vielerlei Einrichtungs- und Ausstattungsgegenstände, die – von ebenso komplexer Anlage – im zentralen Schreinaltar gipfeln.“² (Abb. 1)

Diese Einschätzung stand im Zusammenhang mit der Frage, ob gemalte Pflanzenmotive und Astwerk schmückende Dekorationen der Hüllform sind, als *Stimmungsträger*, oder ob sie durch ihren Bezug zum Bau auf den gesamten Raum übergreifen, der konstruktiven Füllform einen ikonographischen Sinn geben und *Bedeutungsträger* sind.³ Das könnte bedeuten, dass der Bildwert ansteigt, je mehr Laub- und Astwerk die Dekorations-

und Konstruktionssysteme der Architektur durchdringen.⁴ Wenig Pflanzenmotivik im Gewölbe kann bereits als *Laube* oder *Paradiesgarten* wirken, die Pfeiler und Rippen als Stämme und Äste erscheinen lassen, selbst wenn diese keine naturalistische Formgebung besitzen. Bauteile müssen ihren Bildsinn nicht zwingend aus eigenen Formen beziehen, sondern können an zugehörigen Bildelementen partizipieren. Die Bildwerke fungieren dann als Leitbilder beziehungsweise als Gegenüber zu den Betrachter_innen: zum einen werterzeugend als transzendente Fixpunkte, auf die die Architektur hinleitet; zum anderen von dort ausgehend Werte vermittelnd und über die Architektur anleitend als transzendierende Träger, um 1) dem Bauwerk neuen Sinn anzulagern und 2) auf den Raum und ihre Akteure auszuweiten. Die Frage lautet daher: Wie kann ein Bild auf Bauteile ausstrahlen, sodass diese Bestandteile eines Raumbildes werden? Wie weitreichend kann die mediale Verbindung von Bau- und Bildkunst sein?

Raum als Bildträger und/oder Sinnbild

„Einer rein im Anschaulichen gründenden Deutung des christlichen Kirchengebäudes – als ‚Bild‘ oder ‚Abbild‘ – sind für jede Epoche Grenzen gesetzt. [...] Wenngleich Symbolbezüge auch ohne ausgesprochene Sinnfälligkeit weiterwirken können, so kommt es namentlich im 15. Jh. auf den konkreten ikonographisch-formalen Bestand an, wo nun die Bedeutungsschwerpunkte – es ist selten nur einer – liegen. Nicht immer wird um 1490 die Laube anschaulich. Das ‚übergreifende‘ Bild der Sommerlaube in ihrem Blütenschmuck vermag selbst schon sehr verschiedene Inhalte zu beherbergen.“⁵

Dieses Urteil betraf den Chor der Blaubeurer Klosterkirche und dessen Möglichkeiten, mittels Bildkunst den Raum als Bedeutungsträger aufzuladen. Im Chor äußert sich die Verbindung von Bau- und Bildkunst auf drei Ebenen: materiell, medial und metaphysisch. So dient:

- A. die Baukunst als Träger des Bildlichen (die Architektur als Schrein für Bildwerke, beispielsweise die Ausschmückung mit Pflanzenmotiven), ohne, dass dies Auswirkungen auf die Architekturbetrachtung hat.

- B. wirkt die Bildkunst als integraler Bestandteil wiederum auf die Architektur zurück (die Pflanzenmotive als Laube) und bildet ein erstes ikonographisches Wechselverhältnis von Bauwerk und Bildwerk im Auge der Betrachter_innen.
- C. erzeugt die Baukunst im Rekurs auf eine über das Bildwerk hinausgehende Diskursebene (die Laube als marianisches Symbol) eine übergeordnete, ikonologische Bedeutung im Geiste der Betrachter_innen.

Raum als Einheit von Bau- und Bildkunst

„Das Bildprogramm betrifft hier nicht nur einen Altar, sondern einen ganzen Raum und verschiedene Medien. Wohl formal aufs Engste mit dem Altar verbunden waren die Glasmalereien, die ihn mit einer Folie von inhaltlich eng auf ihn bezogenen Darstellungen hinterlegten [...]. Das Bildprogramm der gesamten Kapellenausstattung war einem einheitlichen, übergreifenden Konzept eingebunden, spannte sich verbindungsreich über Bild, Rahmen, Glasfenster bis zu dem Bild des Gekreuzigten als Hinweis auf den Opfertod Christi im Gewölbe des Baus.“⁶

Das Besondere der Allerheiligenkapelle wird in der künstlerischen Einheit und symbolischen Durchdringung von Bau- und Bildkunst gesehen. Die Sinnhaftigkeit wird vom Altar her gedeutet. Auf das Bildwerk reagiert der Rahmen, der in Werkeinheit durch Dürer konzipiert wurde. Der Aufbau des Rahmens, die Rippenmotive im Bogen des Retabels, auch die Bezugnahme der Glasmalerei, unterstützen zur Darstellung des Gesamtkunstwerkcharakters. Dabei wird analog zum Ast, der die *Laube* definiert, die Raumbedeutung vom Altarbild abgeleitet. Dieser Ableitung folgt auch die Architekturbeschreibung, so dass die Bauformen vom Bild her interpretiert werden und letztlich die Ursprungsidee auf Dürer zurückgeführt wird.

Allerdings verkehrt die Nachordnung der Architektur die historischen Verhältnisse. Zum einen wurde das Bauwerk 1506/1507 durch Hans Beheim den Älteren⁷ vor dem Altar von 1508–1511 errichtet.⁸ Zum anderen bezeugt die Altarinschrift, dass der Stifter Matthäus Landauer die Stiftungsidee und

auch die Gestaltungshoheit für sich beanspruchte.⁹ Landauer und Beheim stehen am Anfang der Bauwerksidee. Deshalb ist zu vermuten, dass sie von vornherein das Werk in ihrem Sinn und Bildsinn beeinflussten. Wenn die Bauformen aber einen speziellen Sinn entfalten sollten, dann mussten sie den architektonischen Systemgedanken verlassen. Ihre Logik wäre nicht in den Bezügen von Grundriss, Aufriss und Wölbung zu suchen, sondern beispielsweise in aussagekräftigen Brüchen und Zäsuren, die Spannungen und Spielräume entstehen lassen.

II. Zur Methode: Medialität der Architektur

Formsprachlicher Sinn entsteht, wenn sich *andersartige* Formen voneinander abgrenzen oder *neuartige* Bindungen eingehen. Die *Landauerkapelle* bezieht ihre mediale Kraft aus vier Aspekten: Negation, Konstruktion, Komposition und Kommunikation.

Negation/systemische Störungen

Wenn Architektur nicht strukturell, sondern bildlich wirken soll, dann müssen Normen, Typologien und gewohnte Formbezüge vermieden, unterwandert und negiert werden. Dies ist schwierig, da Architektur auf konstruktive Elemente wie Wände, Stützen und Decken nicht verzichten kann. Es bleibt ihr nur, die üblichen Strukturbezüge zu durchtrennen, jene Bindungen im Grundriss-Aufriss-Gewölbe-Bezug. Die *Landauerkapelle* weist bemerkenswerte Devianzen auf: Der Grundriss ist weder longitudinal noch zentral (Abb. 2). Die Bauausrichtung ist konsequent unentschieden. Die Doppelpfeilerdisposition verstärkt die Irritation, denn sie bildet keine echte Zwei- oder Dreischiffigkeit aus. Zwar wird der Bau als dreischiffig beschrieben,¹⁰ doch steht im typologischen Gegensatz dazu die queroblonge Ausrichtung des Raums und die fehlende Ausbildung kubischer Sei-

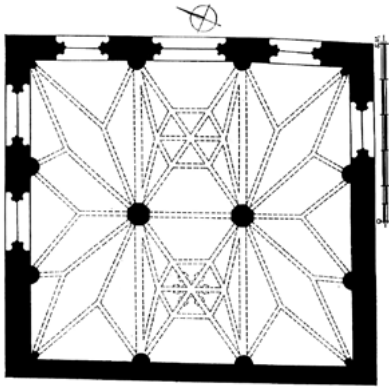


Abb. 2: Grundriss der Landauerkapelle (Fehring/Ress 1977, S. 191).



Abb. 3: Albrecht Dürer, Landauer-Altar, 1508–11 (Bildmontage), Tafelbild: Kunsthistorisches Museum Wien; Rahmen: Germanisches Nationalmuseum Nürnberg.

tenschiffjoche. Die Seitengewölbe zielen zudem mit ihren halben Schirmen auf eine bipolare Zentrierung der Pfeiler.¹¹ Im Aufriss setzt sich das Un-Typologische fort: ungegliederte Werksteinwände im unteren Bereich, im Gegensatz dazu aufwändige Konsolen und vielgestaltige Wandvorlagen. Dabei bestehen die Dienstbündel aus ein oder drei Säulchen, im Gegensatz zu den paarweise beginnenden Rippen. Die Dienste enden nicht in Kapitellen, sondern in runden Deckplatten. Zudem keine Maßwerkformen in den Fenstern, dafür an den Pfeilern und im Gewölbe; runde Fensterbögen, statt spitzbogig; oktogonale Pfeilersockel, die von runden Formationen durchrennt werden. Über den Rundsockeln, durch Quadratur vermittelt, treten oktogonale Partien hervor, die nicht die Profilierung des Schaftes vorbereiten. Deren Torsion beginnt erst am Schaft, wobei die Spiraldrehung die konstruktiv-statische Funktion der Stützen ins bewegte Dekorative umdeutet.¹² Darüber Rippen mit differierenden Stärken und Profilen.

Um die Prinzipien der Architektur (*ars*) kalkuliert zu verkehren, wurde einiger Aufwand betrieben.¹³ Gemäß einer Logik gotischer Gliederungssysteme wäre ein negatives Werturteil fällig:

„Im Widerspiel von häufig genug nur der Potenzierung des Geometrischen entwachsenen Naturalismen und geometrisch-zeichenhafter Gebundenheit erscheint jede Einheit unvollständig, in Teilen. Dabei wird mit größter Strenge alles abgezirkelt, nichts verschliffen: einen Raum wie den Blaubeurer Chor [oder die Landauerkapelle] kann man schwerlich als malerisch bezeichnen. In der Fülle immer wieder kontrastierender Glieder äußert sich unerhörte Angestrengtheit. Realistische Komponenten wirken in ungezählten Einzelsuggestionen, ohne Erlösung in einer Total-Illusion zu finden.“¹⁴

Da die Kunstgeschichte die Spätgotik inzwischen als Parallelphänomen (mit immanenten Widerspruchsdiskursen) zur Renaissance positiver akzeptiert, lassen sich die Deformationen unter *ingenium* und *Innovativität* subsumieren. Im Unterschied zur Totalillusion des *Artifiziellen* hat eine Negativ-Bewertung zumindest den Vorteil, dass das *Negative* gesehen wird, selbst wenn die Negierung architektonischer Prinzipien nicht als produktiver Aspekt positiv gedeutet wird. Dies soll im Folgenden geschehen.

Konstruktion/formale Ordnung

Die Negierung erfolgt nicht willkürlich und destruktiv durch chaotische Unordnung. Zwar werden Prinzipien unterwandert, doch auch Ordnungsaspekte beibehalten und neue Ordnungen etabliert: Die Kapellengestaltung folgt Symmetrien, die Ostseite wird als Schauwand betont, Konsolen beginnen auf einer Höhe und so weiter. Auffallend sind die Horizontalzäsuren im Aufriss: gliederlose Sockelflächen der Dienstkonsolen, kurze Dienste, markante Deckplatten, darüber reich dekorierte Wandvorlagen, die sich kontrastreich von den hervortretenden Rippen und den stumpf anstoßenden Kappenflächen der Wölbung absetzen.

Von unten nach oben ist eine geordnete Zunahme von Formen und Formqualitäten zu verzeichnen. Die Ordnung erzeugt eine horizontale Gliederung, die den vertikalen Strukturen entgegenarbeitet.

Komposition/künstlerische Formgebung

Um Architektur in einen Bildzusammenhang einzubinden, wird ein ikonischer Bezugspunkt benötigt. Im baulichen Kontext sind dies der Kruzifixus im hängenden Schlussstein und die Wappen Landauers.

Die Wappen lassen sich (analog zum Astwerk) dreifach lesen:

4. Der Auftraggeber siegelte der Auftraggeber den gesamten Bau und brachte so den Gründungsakt und seine Patronage zum Ausdruck.
5. Das Stiftungsvolumen wurde das Stiftungsvolumen im kunstvollen Bauwerk sichtbar. Das Schöne des Bauwerks verkörperte den Umfang der gesamten Stiftung, die den immateriellen Memorialgedanken in sich und nach außen trug.
6. Das Bauwerk wurde zum Sinnbild: Bezogen auf den Stifter war es das gute Werk, Symbol gottgefälligen Lebens, synergetisch konzipiert im Dienste der Gemeinschaft und für die private Heilsvorsorge.

Auch im Bezug zum Kruzifix ist die Kapelle dreifach interpretierbar:

1. Der Bau ist kunstvoller Rahmen für den Handlungs- und Bildraum.
2. Das Kreuz ist im fein ziselierten hängenden Schlussstein wie ein Edelstein eingefasst,¹⁵ um mit der monstranzartigen Ausstrahlung das Göttliche im Raum zu repräsentieren.
3. In der Präsenz des Kunstvollen wandelt sich auch die Repräsentation in eine Präsenz des Göttlichen im Raum.

In der Verbindung von Heils- und Stiftungsgedanken übertrug sich diese Realpräsenz auf den Stifter selbst. Dieser wurde integraler Teil des Gotteshauses und der Heilsvorstellung. Sinnfällig beziehungsweise substantiell umgesetzt wurde dies durch die Grablege des Matthäus Landauer in der Gruft unter der Kapelle.

Der Anteil der Architektur an einer Bildwirkung beschränkt sich auf wenige Aspekte. Das Bauwerk bleibt Substanz und Raum. Die Materialität

hilft aber dem Fundator, seine Idee zu verkörpern. Die Räumlichkeit hilft den Betrachter_innen, sich in das Gedankengebäude hineinzubegeben. Doch an der Vermittlung haben die Bauformen keinen Anteil.

Kommunikation/symbolische Aufladung

Wenn architektonische Formen aber Sinn vermitteln sollen, benötigen die Betrachter_innen eine Anleitung. Nur selten informieren Quellen darüber, wie beispielsweise Säulen in Kirchenräumen Apostel symbolisieren können.¹⁶ Fehlt eine sprachliche Anleitung, bleiben die Inhalte verschlossen – es sei denn, es existiert eine bildliche Anweisung. Hier kommt der Landauer-Altar ins Spiel, der die Ausdeutung der Architektur ermöglicht (Abb. 3). Bau- und Bildwerke sind eng aufeinander bezogen, jedoch nicht nur auf der Ebene des Kunstvollen als *Gesamtkunstwerk*, sondern ikonisch, als mediale/kommunikative Einheit von Raum, Ausstattung und Betrachter_innen. Das heißt, dass sie nicht nur einen kompositorischen Klang bilden, sondern vielmehr einen Austausch zwischen sprechendem Bild, sprechendem Bauwerk und wahrnehmenden Betrachter_innen.

III. Baubeschreibung unter der Maßgabe des Bildlichen

Bezugspunkt ist das im Gewölbe eingeschlossene Kruzifix. Es findet seine figürliche Wiederholung im Gekreuzigten des Gnadenstuhles in Dürers Altarbild. Die markante V-förmige Wolkenformation im Bild übersetzt dabei den hängenden Schlussstein in eine entsprechende Bildform (Abb. 4). Gemäß dieser Rippenwerk-Wolken-Korrelation haben alle anderen Architekturteile Entsprechungen im Bild: Die leere Landschaft der unteren Altarbildzone entspricht dem ungegliederten Wandbereich der Kapelle. Im Register darüber, der untersten Himmelsphäre, ist vielfiguri-

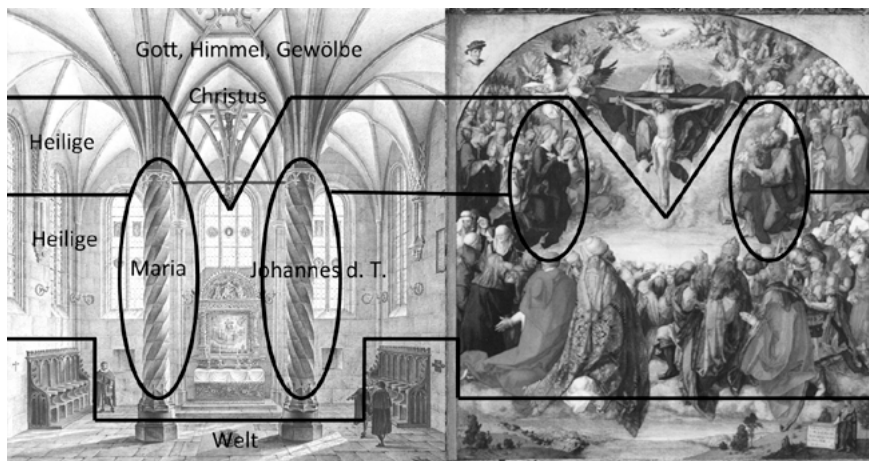


Abb. 4: Nürnberg, Landauerkapelle, Bildaufbau der Architektur und Altartafel.

ges Personal platziert. Einige der weltlichen und geistlichen Persönlichkeiten lassen sich mittels Dürers überliefertem Entwurf von 1508 als Petrus, König David oder Mose identifizieren. Bemerkenswert sind die Unterschiede zwischen Entwurf und Altarbild. Gegenüber dem Entwurf ist die Wolkenbank auf unnatürliche Weise V-förmig zugespitzt, um die formale Nähe zum Schlussstein herauszuarbeiten. Ursprünglich hatte Dürer eine bauchige Wolkenform entworfen, diese in eine geschwungene V-Form korrigiert oder korrigieren müssen. Die Figurenkomposition im Bild wirkt als Raumform.¹⁷ Das Figurenregister findet in der Kapelle in den vierteiligen Dienstbündeln über den Konsolen seine Entsprechung. Die einzelnen Dienstsäulchen bleiben als *Heilige* unspezifisch (Abb. 5). Die stark profilierten Konsolen sind als tragende Elemente adäquat zu den Wolkenformationen zu deuten. In der nächsten Himmelsphäre drängen sich heilige Frauen und Männer, Märtyrer, Propheten und andere biblische Gestalten. Ihr besonderer Wert für die heilsgeschichtliche Prophezeiung und Vermittlung drückt sich in den kostbar gestalteten Wandvorlagen aus. So wie die Allerheiligen im Bildhintergrund verschwinden und ihr Bildraum vom Rahmen überdeckt wird, verlieren sich die Wandvorlagen im Wölbgrund.

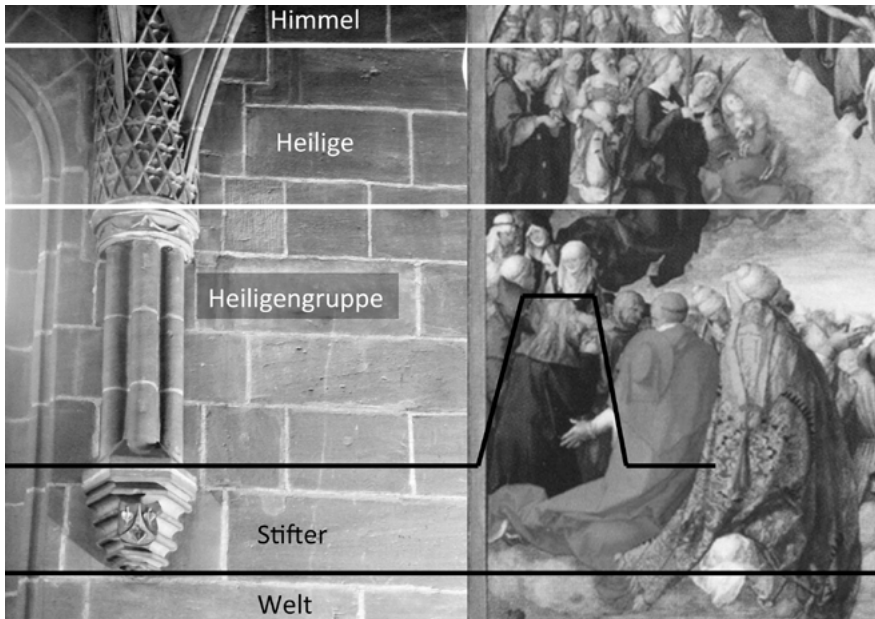


Abb. 5: Nürnberg, Landauerkapelle, Wanddienste im Verhältnis zum Bildaufbau der Altartafel.

Bedeutungsperspektivisch herausgehoben sind Maria und Johannes als Akteure einer Deesis, hier mit dem Gnadenstuhl. Auch diese Bildidee wurde im Bauwerk umgesetzt. Die Großformen der Stützen übernehmen die Rollen von Maria und Johannes. Ihre reiche Gewandfältelung korreliert mit den artifiziell gedrehten und gratigen Schäften. Dass die Pfeilerschäfte der zweiten, oberen Himmelsphäre angehören, wird durch die Formationen ihrer Basen angezeigt (Abb. 6). Der untere polygonale Sockel entspricht den Konsolen an der Wand, der Sockelzylinder darüber den glatten Diensten. Darüber versinnbildlicht der polygonale Schaftfuß die mittlere Wolkenformation des Bildes. Oben sind die Pfeilerschäfte mit Maßwerksäumen bekrönt. Diese Bekrönungen sind Baldachine, die samt den Sockeln die Schäfte als Figurationen, hier als Marien- und Johannesfiguren, einfassen. Im Bild haben sie ihre Entsprechungen in den weißen, bewegten Gewändern der beiden Engel des obersten Himmelsregisters. Insofern bilden die



Abb. 6: Nürnberg, Landauerkapelle, Pfeilerbasis mit mehrfach gestuftem Sockel.

Stützen und der hängende Schlussstein mit Kruzifix eine raumgreifende Szene, genau wie die Deesis im Zentrum des Altarbildes.

Der ikonische Zusammenhang von Stützenpaar, Wölbung und Kruzifix wird im Lünettenfeld des Altarrahmens wiederholt. Dort bilden Maria und Johannes die seitlichen Basispunkte des Reliefs, um die Christusfigur im Bildraum in Schweben zu halten. Der Regenbogen wölbt sich zwischen Maria und Johannes und trägt den thronenden Christus.

IV. Baubedeutungen unter der Maßgabe des Ikonischen

Die mediale Funktion der Architektur zum Zweck der Vermittlung von Heil wird im Vergleich mit dem Altarbild deutlich. Dabei leistet die Archi-

tektur Beiträge, die im Wortsinn über den Rahmen des Bildmöglichen hinausgehen. Dabei ordnen sich die räumlichen und zeitlichen Dimensionen der Stiftung Landauers in einen Zusammenhang von Heilsgewissheit, Heilsgeschichte und Heilsperspektive.

Als Bau: Heilsgewissheit durch substantielle Präsenz des Architektonischen

Die Gewissheit, nach dem Tod Heil zu erlangen, gründete sich auf individuellen Glauben und gemeinschaftliche Praktiken der Religion. Absolute Gewissheit war nicht zu erlangen. Stattdessen konnte die Heilsabsicht individuell formuliert werden; in religiösen Handlungen praktiziert und von der Glaubensgemeinschaft wahrgenommen werden. Bestenfalls fanden sie Bestätigung und Nachfolge, so dass sich im wiederkehrenden Kult der Heilswunsch zur Gewissheit verfestigte. Zentraler Ort war der Altar. Insofern bildet das Altarbild Dürers den Kern, um die Absichten Landauers zu verstehen; auch um zu verstehen, welche Vermittlerrolle er der Architektur zudachte:

„Mathes landauer hat entlich volbracht / das gottes haus der tzwelf brüder /
samt der stiftung und dieser thafell / nach xps gepurd CCCCXI ior“

Die Altarinschrift bezieht sich auf die gesamte Kapelle. Sie weist im Kern auf *das gottes haus* hin, auf das gesamte Werk einschließlich der Stiftung und Altartafel, um personell und medial die mit dem Werk erhoffte Heilsabsicht zu erreichen. Insofern fungiert das Altarretabel als Portal, als Öffnung und Ausblick hin zu einer Heilsvision, die mit der Stiftung erlangt werden sollte.

Die Architektur überträgt dieses visionäre und visuelle Konzept in den Realraum. Dabei symbolisiert die *Landauerkapelle* nicht nur das Haus Gottes. Durch die Kongruenz von Bild- und Bauwerk wird mittels der Repräsentation des Gleichen die Altarvision in der Weltwirklichkeit und Jetztzeit des Raums präsent. Während sich die sichtbar datierte Altarstiftung

zeitlich immer weiter von nachfolgenden Betrachter_innengenerationen entfernte, blieb der Stiftungs- und Heilsgedanke über den Gründungsakt hinaus im Bauwerk aktuell.

Als Bild: Heilsgeschichte durch ikonische Simultaneität in der Architektur

Aufgrund der Mehrdimensionalität und Möglichkeit, mit Räumen und Strukturen Sinn zu erzeugen und zu ordnen, wuchs der Kapelle eine weitere Bedeutungsdimension zu. Hinsichtlich der Zeitdimension beschränkte sich der Bau nicht nur auf die Gegenwart und Vergegenwärtigung. Die Architektur erzeugte durch geschickte Bildraumorganisation eine narrative Matrix, auf die der heilsgeschichtliche Ablauf projiziert werden konnte. In der Umkehrung wurde die substantielle Kapelle in die Imagination des Historischen hineinkonstruiert.

Der Erzählbogen von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft spannt sich von außen nach innen, verbleibt innen und geht wieder nach außen. Transmitter der Erzählung von außen her ist das Licht. Diesbezüglich fällt den Glasmalereien eine wichtige Aufgabe zu. Neun Scheiben sind bildlich überliefert:¹⁸ Eine Weltenherrscherdarstellung bestehend aus drei Scheiben, eine Doppelscheibe mit Maria und Kirchenvätern, Aposteln und Heiligen, eine Doppelscheibe mit Matthäus Landauer samt Familie und den klugen Jungfrauen, eine letzte Doppelscheibe mit der Opferung Isaaks und dem Engelskampf. Die dreiteilige Weltenherrscherscheibe befand sich zweifelfrei im dreibahnigen Achsfenster der Ostwand. Die genaue Anordnung ist unbekannt, weshalb auch der Erzählfaden spekulativ bleibt.¹⁹ Es wäre denkbar, dass sich die Scheiben entlang der Nordwand auf das Achsfenster zubewegten, zusammengebunden durch das Spruchband.

Auffallend ist der Gebets- und Fürbittgestus der Hauptfiguren: Maria, die Heiligen, die Jungfrauen, der Stifter und Isaak wenden sich jeweils nach rechts, hin zum Pantokrator. In der historischen und narrativen Abfolge der biblischen Überlieferung steht Isaak am Anfang und stellvertretend

für das Alte Testament. Die Scheibe könnte sich im westlichen der beiden Nordfenster befunden haben. Darauf würde die Scheibe mit der Stifterfamilie Landauer folgen. Landauer scheint sich auf die Doppelfiguration der Opferung Isaaks zu beziehen: In Isaak stünde er im typologischen Verhältnis als derjenige, der im unverbrüchlichen Glauben an Gott festhielt. In der Präfiguration Abrahams wäre er derjenige, der in der Treue zu Gott bereit wäre, jedes Opfer zu bringen – beispielsweise eine Kapelle zu stiften. Daran anschließen würde sich die Halbscheibe mit den klugen Jungfrauen vor Gottvater. Die Scheibe wäre im Ostfenster der Nordwand sinnvoll platziert, da mit dem nach rechts gerichteten Gottvater die narrative Abfolge entlang der Nordwand einen ersten Endpunkt finden würde. Dabei böte die Lesart Gottes im Typus der Kaiserfigur Karls des Großen einen ersten transzendenten Höhepunkt, vielleicht eine im Programm sublimierte Huldigung. In den Ostfenstern setzen die Heiligen und Maria den Rapport der Verehrungsfigurationen fort. Am Ende stand, wie im Altarbild, Altarraumen und Kapellenraum, Christus in zentraler Position. Bemerkenswert ist, dass auch einige Bleiruten und aufgemalte Sterne der prägnanten V-förmigen Komposition folgen.

Die Permanenz, Konformität und Historizität dieser Verehrungsfiguration war programmatisch angelegt. Landauer stellte sich bewusst in die mimetische und historische Abfolge des heiligen Personals. Die Stiftung sah das regelmäßige Gebet in der Kapelle vor. Der historische Erzählfaden setzte sich tagtäglich in den Handlungen der Betenden fort, war gegenwärtig und durch die Stiftung des ewigen Seelengedächtnisses in die Zukunft verstetigt. Die Betenden schauten zum Altar oder durch den Altarraum hindurch in einen jenseitigen Bildraum. Das Hindurchschauen wirkte wiederum als Transmitter von innen nach außen. Auf diese Weise stand ihnen das Geschehene und zugleich das Künftige vor Augen: Gegenwärtig war die Gewissheit, dass Matthäus Landauer bereits in den Kreis der Heiligen Aufnahmen gefunden hatte. Diese sichtbare Verlängerung der Heilsgeschichte in die Zukunft bis hin zur *Civitas Dei* wirkte zugleich als Ansporn, um für Landauer zu beten, und als anzustrebende Endzeitperspektive für das eigene Heil.²⁰

Auf diese Weise amalgamierte das Bauwerk die Heilsgeschichte: die Vergangenheit in den Fenstern, die Gegenwart performativ im Gebet und substantiell im Kapellenraum und die Zukunft des Jüngsten Gerichts im Himmelstor der Rahmung und am Schluss die himmlische Endzeitvision im perspektivischen Ausblick der Tafel.

Als Raumbild: Heilsperspektive durch multiple Inszenierung der Architektur

Die Betenden waren Teil des Bau- und Bildprogramms. Der Kapellenraum stellte den Rahmen für die liturgischen und performativen Handlungen bereit. Er war als Bühnenraum zugleich Bildraum und fand seine medialen Entsprechungen in den Altar- und Fensterbildern. Vor diesem Hintergrund ließen sich weitere Raumformen deuten: Beispielsweise sind die Rundbögen von Portal,²¹ Fenstern und Altarraumen Bildparallelen, denn durch sie fanden die Bildakteur_innen jeweils Zugang zum Raum: Das himmlische Personal durch die Portalsituation des Altares, die fürbittenden Heiligen und Stifter durch die Fensterbögen und die betenden Brüder, Laien und Laiinnen durch das rahmende Eingangsportal.

Die Raum- und Bühnenverwandtschaft der Fenster und Kapelle könnte besonderen Ausdruck dadurch gefunden haben, dass das Stabwerk der Fenster die Pfeilerstellung der Kapelle adaptierte: So entspricht im axialen Weltenherrscherfenster das zweifache Stabwerk jener Doppelstützendisposition in der Kapelle, die Dreibahnigkeit der Fenster der Dreischiffigkeit der Kapelle. Die Zweibahnigkeit der seitlichen Fenster folgt der Doppeljochigkeit der Kapelle. Der Verzicht auf Maßwerk und mehrbahnig konzipierte Glasmalerei weisen darauf hin, dass das Stabwerk nur marginal als architektonische Struktur gedacht war.

Die multiple und multimediale Inszenierung lässt im Raum bedeutende Einzelinszenierungen hervortreten. Deren ikonische Bezugspunkte sind wiederum die im Raum verteilten Wappen.

Von unten nach oben finden sich Wappen auf der Grabplatte, am Altar, an den Konsolen, im Fensterbild, im westlichen Hauptjoch und am hängenden Schlussstein.

Auf der Grabplatte zeigte das Wappen die substantielle Einheit von Stifter und Stiftung an. Reliquiengleich war der Leichnam im Bauwerk eingebettet. Der Stifter profitierte von der Heilswirksamkeit seiner Kapelle, rückte so dem Heil und den Heiligen näher und strahlte so wiederum auf die Kapelle zurück.

Am Altar signieren die Wappen das Werk als Stiftung Landauers. Durch den Stiftungsakt und den Stiftungsauftrag der betenden Brüder erhoffte Landauer für sich und die Seinen Heil und Heilung. Er selbst blieb in diesem kommunikativen Verhältnis passiv. Lediglich der Vermerk zur Stiftungstat deutet auf eine abgeschlossene Handlung. Durch die Darstellung seiner Person im Altarbild wurde für jene, die Landauer wiedererkannten, sichtbar, dass seine Heilsabsicht zur Gewissheit geworden war. Er ist dort mit passiver Zurückhaltung in den Kreis der ansonsten aktiv handelnden Heiligen aufgenommen. Die Zurückhaltung äußert sich auch darin, dass sich im Bild kein Wappen des Stifters befindet, er so mit dem unspezifischen Bildpersonal verschmolz, letztlich um als einer von ihnen zu erscheinen.

Die Wappen der Konsolen sind ebenfalls passiv signierend. Durch die permanente Wiederholung des Wappens wurden zumindest die Betrachter_innen in eine räumliche und zeitliche Bewegung versetzt. Auf diese Weise scheint der wappengeschmückte Kapellenraum die in der Altarschrift benannte Tat in eine Stiftungshandlung auszudehnen. Landauer wirkte so stärker als Träger und Mittler heilsbringender Ordnungs- und Glaubensvorstellungen.

In den Glasfenstern wandelte sich die Heilswirksamkeit der Stiftung in eine Heiligung Landauers. Matthäus Landauer steht in der Abfolge der Heiligen, einst wohl am hinteren Ende. Zwar werden er und seine Angehörigen nicht mit Heiligenscheinen ausgezeichnet, doch die *imitatio* der Heiligen unterstellt, dass Landauer hier nicht (nur) im Gebet für sich selbst agierte, sondern auch wie alle anderen Heiligen die Fürbitte vor Gott für

andere leistete. Damit wurde Landauer heilsgeschichtlich aktiv, was den heilsperspektivischen Effekt enorm steigerte.

Mit dem Wappen im westlichen Hauptgewölbe schrieb sich Landauer noch deutlicher in das Bildprogramm ein. Analog zu den Stützen – Sinnbilder für Maria und Johannes – schloss er den Kreis vor Gott und Christus. Landauer erweiterte die Deesis um eine vierte Position. Diese wird am Schlussstein durch eine Maßwerkaureole bekrönt, die als Baldachin analog zu den Maßwerkschleiern der Pfeiler eine nobilitierende, heiligende Erhöhung bewirkte. Landauer rückte in den Kreis der handelnden Heiligen, in die Nahzone der Trinität.

Ein letztes Wappen platzierte Landauer am hängenden Schlussstein, dieses wurde dort Teil der heilsaktivsten Trinitätsfiguration, dem Sinnbild höchster Gnadenausschüttung. Die entsprechende Position ist im Altarbild freigelassen beziehungsweise mit einer auffällig rundgebauchten Wolkenformation markiert, im Altarraumen und Glasgemälde jeweils durch die Erdkugel des Weltenherrschers beziehungsweise Weltenrichters besetzt. Landauer präfigurierte sich so über die multiple Gleichförmigkeit der Bildinhalte und die Simultaneität ihrer Wirkung scheinbar zum Attribut Gottes: Landauer als einer, der für Himmel und Erde gemacht ist oder Landauer, für den Himmel und Erde gemacht sind.

V. Schluss: Konsequenzen für die Bildkunst

„Die inhaltliche Geschlossenheit des Programms und die offensichtliche Berücksichtigung beziehungsweise nachträgliche Miteinbeziehung der architektonischen Gegebenheiten des Kapellenraumes beweisen, daß [sic!] die gesamte bildliche Ausstattung hier in einer Hand lag; der Kapellenraum bildete eine formal und ikonologisch geschlossene Einheit: Der Urheber dieses Konzeptes war mit größter Wahrscheinlichkeit Dürer selbst [...].“²²

Der Würdigung der Einheit von Architektur und Ausstattung ist uneingeschränkt zuzustimmen. Doch war Dürer der Urheber der gesamten Kapelle?

Die lavierte und signierte Zeichnung Dürers von 1508 war als Entwurf und möglicherweise auch als Visierung für den Auftraggeber gedacht, der gegebenenfalls Einfluss auf die Konzeption nehmen konnte.²³ Gegenüber dem Entwurf weist das Altarbild Löschungen und Veränderungen auf.²⁴ So wurden die Ähnlichkeiten beziehungsweise Gleichheiten der Maria-Johannes-Figurengruppen im Bild und Lünettenrelief verstärkt; wie erwähnt wurden die Schwünge der V-förmigen Wolkenformation stärker den Konturen der hängenden Schlusssteinform angenähert und zudem höher und entrückter dargestellt.²⁵ Dies bedeutet, dass sich Dürers Bildkonzeption in Teilen dem Bau beziehungsweise der Gesamtidee der Landauer'schen Stiftung unterzuordnen hatte.

Zweifellos kam Landauer aber das Vermögen und die Bedeutung Dürers entgegen. Im Unterschied zum Entwurf wurde der Künstler im Bild mit verewigt. Landauer nutzte das transzendierende Potential von Kunst und Künstler_innenpersönlichkeit für seine Zwecke. Er ließ den berühmten Künstler als Zeugen seiner Stiftung auftreten und aktiv werden. Dürer erblickte, malte und bezeugte die heilswirksame Stiftungstat. So

„[...] ist der rechts unten im Bild auf einer Anhöhe im Vordergrund der Landschaft stehende Künstler – in dieser Hinsicht durchaus vergleichbar dem Johannes der Apokalypse – als Visionär und Vermittler seiner [beziehungsweise Landauers] Vision zu verstehen.“²⁶

„Bei der Interpretation kann man also keinesfalls von einer Einheit von Zeit und Handlung innerhalb des Altarbildes ausgehen (wie dies bei den meisten Untersuchungen zu diesem Bild unausgesprochen geschah). Die Trennung zwischen Himmel und Erde bedeutet hier die Unterscheidung zwischen zwei Realitätsebenen, zwischen Erzähler und Erzählung.“²⁷

Diese beiden Realitätsebenen umfassen im Sinne der gesamten Kapellenkonzeption auch mehrere Zeitschichten. Während der Erzähler (Dürer/Landauer) als Zeuge die Gegenwart (re)präsentiert, verweist er auf die Erzählung, entweder im Sinne der Historie auf Vergangenes oder im Sinne einer Vision auf Zukünftiges. Dieser offene Zeitrahmen unterstreicht die Überzeitlichkeit der Darstellung und Stiftung.

„Ohne sich wohl explizit auf einen bestimmten Text zu beziehen, ist das Thema des Altarbildes die bildlich umgesetzte Vorstellung des christlichen Heilsplanes, ein Ideengebäude also, das die gesamte christliche Heilslehre widerspiegelt.“²⁸

Genau dieses Gedankengebäude musste Landauer zuvor im Kopf gehabt haben, bevor er die Kapelle und ihre Ausstattung in Auftrag gab. Allerdings war dies wohl keinesfalls ein textliches, sondern ein bildhaftes. Inwiefern diese Imagination im Austausch mit Dürer bereits vor dem Bau der Kapelle entwickelt worden war, bleibt ungewiss. In jedem Fall setzte die Architektur um, was bildlich gedacht und später auch bildlich umgesetzt wurde. Dabei hat anscheinend Landauer sehr genau darauf geachtet, dass die Korrelation zwischen Bau- und Bildwerk problemlos funktionierte. Überflüssiges wurde getilgt, Charakteristisches geschärft.

Diesbezüglich wäre auch die Stilfrage neu zu stellen:²⁹ Selbst wenn der Aufbau des Altares auf neuartige, zumeist italienische Architekturformen zurückgriff, so musste die Bau- und Bildsprache unbedingt die Betrachter_innen bei den üblichen Sehgewohnheiten abholen, um verständlich zu bleiben. Das Neue der italienischen Formensprache kam Landauer insofern entgegen, als es einen Altaraufbau ermöglichte, der sich von bisherigen Retabeln unterschied. So wurde den Betrachter_innen klar, dass der Altar keinesfalls ein in sich abgeschlossenes Bildwerk war, sondern eine offene und offensive Portalsituation, die über den Rahmen und die Lünette hinaus den Zusammenhang zur Architektur lesbar machte. Insofern fungierte hier der neue Stil als Modernitäts- und Medialitätsform in ähnlicher Weise wie jene oben beschriebene Negierungsstrategie, um mit alten Sehgewohnheiten und Sinnzusammenhängen zu brechen, um neue Sinnebenen zu konstruieren und neue Werte zu konstituieren.

Nicht zuletzt aus diesem Grund entsprechen sich die kommunikativen Funktionen von Bauwerk und Altarbild: Während sich das Altarbild den Betrachter_innen als mental und metaphysisch begehbare Bildraum darbot, war der Kapellenraum als Raum und Sinnbild physisch und zeitlich real erlebbar. Durch die systemische Analogie von Bildkomposition und Baukonstruktion ließen sich die Verkörperungen übernatürlicher Heils-

vorstellungen unmittelbar auf einen gebauten Raum in seiner Gesamtheit ausweiten, eingeschlossen die Akteur_innen und Betrachter_innen des Raums, weit mehr als dies mit symbolischen und metaphorischen Deutungsangeboten möglich war. ☞

Anmerkungen

- 1 Doris Kutschbach, Dürer. Die Altäre, Diss., Stuttgart/Zürich 1995, S. 131; zur Baugeschichte: Günther P. Fehring/Anton Röss, Die Stadt Nürnberg, 2. Aufl. bearb. von Wilhelm Schlemmer, Bayrische Kunstdenkmale X, München 1977, S. 191–192; Wilhelm Vogt, Geschichte des Landauer Zwölfbrüderhauses, Festgabe, Nürnberg 1900, S. 6–7.
- 2 Joachim Büchner, Ast-, Laub- und Maßwerkgewölbe der endenden Spätgotik. Zum Verhältnis von Architektur, dekorativer Malerei und Bauplastik, in: Hans Sedlmayr/Wilhelm Messerer (Hg.), Festschrift Karl Oettinger zum 60. Geburtstag, Erlangen 1967, 265–302, hier S. 267–268.
- 3 Günter Bandmann, Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger, Berlin 1951.
- 4 Büchner 1967 (wie Anm. 2), S. 266–275.
- 5 Karl-Adolf Knappe, „Um 1490“. Zur Problematik der Altdeutschen Kunst, in: Hans Sedlmayr/Wilhelm Messerer (Hg.), Festschrift Karl Oettinger zum 60. Geburtstag, Erlangen 1967, S. 303–352, hier S. 318–319.
- 6 Kutschbach 1995 (wie Anm. 1), S. 140.
- 7 Ernst Eichhorn, Hans Beheim. Nürnbergs Stadtbaumeister der Dürerzeit, München 1990; mit Würdigung der Kapellenarchitektur als „Rahmen“.
- 8 Fehring/Röss 1977 (wie Anm. 1), S. 191–192.
- 9 Joachim Ahlhorn, Die Familie Landauer. Vom Maler zum Montanherrn, Nürnberger Forschungen 11, Nürnberg 1969, S. 101.
- 10 Eichhorn 1990 (wie Anm. 7), S. 63; Fehring/Röss 1977 (wie Anm. 1), S. 192.
- 11 Dagegen Gewölbefiguration als raumvereinheitlichendes Sternnetzgewölbe: Eichhorn 1990 (wie Anm. 7), S. 63.
- 12 Knappe 1967 (wie Anm. 5), S. 307.
- 13 Zu ars und ingenium: Norbert Nußbaum, Patterns of Modernity. German Late Gothic Architecture Reconsidered, in: Ders. u.a. (Hg.), Le Gothique de la Renaissance, Paris 2011, S. 9–18.
- 14 Knappe 1967 (wie Anm. 5), S. 322.
- 15 Vgl. Eichhorn 1990 (wie Anm. 7), S. 63. Mit Hinweis auf Glasfenster der Mannalse in der Rothenburger Jakobskirche.
- 16 Bruno Reudenbach, Säule und Apostel. Überlegungen zum Verhältnis von Architektur und architekturexegetischer Literatur im Mittelalter, in: Frühmittelalterliche Studien 14, 1980, S. 310–351; Günther Bin-

ding, Vom dreifachen Wert der Säule im frühen und hohen Mittelalter, Sitzungsbericht Phil.-hist. Klasse, Bd. 138, Heft 2, Stuttgart/Leipzig 2003.

- 17 Ikonographie: Kutschbach 1995 (wie Anm. 1), S. 133–134.
- 18 Die Glasfenster wurden im Zweiten Weltkrieg zerstört: vgl. Kutschbach 1995 (wie Anm. 1), S. 134; ferner: Hermann Schmitz, Die Glasgemälde des königlichen Kunstgewerbemuseums in Berlin, Berlin 1913; Johannes Schinnerer, Die monumentale Gralsmalerei zur Zeit der Frührenaissance in Nürnberg, in: Die christliche Kunst 6, 1909/10.
- 19 Zur möglichen Anordnung: Kutschbach 1995 (wie Anm. 1), S. 134–135.
- 20 Kutschbach 1995 (wie Anm. 1), S. 137; Moritz Thausing, Dürer. Geschichte seines Lebens und seiner Kunst, Bd. 2, Leipzig 1884, S. 25; Elsa Ziekursch, Albrecht Dürers Landauer Altar im Kunsthistorischen Hofmuseum in Wien, München 1913, S. 57; Dieter Kuhrmann, Über das Verhältnis von Vorzeichnung und ausgeführtem Werk bei Albrecht Dürer, Diss., Berlin 1964; Erwin Panofsky, Geschichte Nürnbergs in Bild-dokumenten, unter Mitarbeit von Wilhelm Schwemmer, München 1977, S. 168–171; Fedja Anzelewsky, Albrecht Dürer. Das malerische Werk, Berlin 1991, S. 64.
- 21 Zur Rahmengestaltung: Karl Schaefer, Albrecht Dürer und der Rahmen des Allerheiligenbildes, Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum, 1896, S. 53–55; vgl. Kutschbach 1995 (wie Anm. 1), S. 132.
- 22 Kutschbach 1995 (wie Anm. 1), S. 140.
- 23 Kutschbach 1995 (wie Anm. 1), S. 132; mit Verweis auf: Jörg Rasmussen, Die Nürnberger Altarbaukunst der Dürerzeit, Diss., Typoskript, Hamburg 1974.
- 24 Zu den Übereinstimmungen und Unterschieden zwischen Entwurf, Rahmen und Altarbild: Kutschbach 1995 (wie Anm. 1), S. 133f.
- 25 Kutschbach 1995 (wie Anm. 1), S. 133.
- 26 Kutschbach 1995 (wie Anm. 1), S. 137.
- 27 Kutschbach 1995 (wie Anm. 1), S. 137.
- 28 Kutschbach 1995 (wie Anm. 1), S. 137.
- 29 Zur Stilfrage: Kutschbach 1995 (wie Anm. 1), S. 133.

Abbildungsnachweise

Abb. 1: Fernando Checa (Hg.), Dürero y Cranach: arte y humanismo en el Alemania del Renacimiento (Kat. Ausst., Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid 2007/08), Madrid 2007, S. 77.

Abb. 2: Günther P. Fehring/Anton Röss, Die Stadt Nürnberg, 2. Aufl. bearb. von Wilhelm Schlemmer, Bayrische Kunstdenkmale X, München 1977.

Abb. 3: Fernando Checa (Hg.), Dürero y Cranach: arte y humanismo en el Alemania del Renacimiento (Kat. Ausst., Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid 2007/08), Madrid 2007, S. 67.

Abb. 4–6: Stefan Bürger

Inge Podbrecky, Wie aktuell ist Riegls Alterswert? Der Moderne Denkmalkultus (1903) und das Erbe der Moderne, in: Verband österreichischer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker (Hg.), Räume der Kunstgeschichte – 17. Tagung des Verbandes österreichischer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker (Online-Publikation), Wien 2015, S. 60–82.

Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung – Nicht kommerziell – Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz.

Wie aktuell ist Riegls Alterswert?

Der Moderne Denkmalkultus (1903) und das Erbe der Moderne

Inge Podbrecky

Für Denkmalschutz und Denkmalpflege ist der Titel des Kunsthistoriker_innentags 2013, *Räume der Kunstgeschichte*, von besonderem Interesse, denn ganz im Sinne des *spatial turn* (bzw. der *spatial turns*) in den Kulturwissenschaften betreiben wir seit jeher Analyse und Schutz von Räumen nicht nur im physischen Sinn, sondern ganz besonders im Sinn von historischen Räumen, die als Behälter für vielfältige Verknüpfungen sozialer, politischer und kultureller Inhalte fungieren. Nach Michel Foucault lässt sich unsere Epoche als „Zeitalter des Raumes begreifen. Wir leben im Zeitalter der Gleichzeitigkeit, des Aneinanderreihens, des Nahen und Fernen, des Nebeneinander und des Zerstreuten.“¹ Diese heterotopen Koexistenzen überlagern und konzentrieren sich im Denkmal auf besonders deutliche Weise. Daher ist es in Denkmalschutz und Denkmalpflege methodisch essentiell, sich dem Gegenstand mit sozialräumlichen Kategorien zu nähern, denn Denkmalschutz ist ein gesamtgesellschaftliches Phänomen, das sich aus dem jeweiligen gesellschaftlichen Diskurs immer wieder neu erfinden muss. Eine relativ rezente Facette in diesem Diskurs ist das Thema des Erbes der Moderne, das dieser Text behandelt.

Im Denkmalschutz findet eine Zuspitzung des Diskurses statt, und zwar durch die Formalisierung, die ein Gesetz erfordert. Das Denkmalschutzgesetz von 1923 kennt drei Parameter zur Bewertung von Denkmalen, die mit der Forderung nach der Wissenschaftlichkeit der entsprechenden Aussagen verknüpft sind. Es geht um „die geschichtliche, künstlerische und kulturelle Bedeutung“, durch die sich das öffentliche Interesse an der Erhaltung eines Denkmals konstituiert.²

Alois Riegls System der Denkmalwerte

Die Grundlagen für ein österreichisches Denkmalschutzgesetz wurden nach einer längeren Vorgeschichte 1903 durch Alois Riegl formuliert. Riegl war seit 1897 Universitätsprofessor, Exponent der formalanalytischen Wiener Schule der Kunstgeschichte und seit 1902 Mitglied der k.k. Central-Commission zum Schutz der kunsthistorische und historischen Denkmale.³ 1903 zum Generalkonservator des Staatsdenkmalamts berufen, erhielt Riegl im selben Jahr den Auftrag, einen Plan für die Reorganisation der öffentlichen Denkmalpflege in Österreich zu entwerfen, die nach Jahrzehnten kommissioneller Tätigkeit endlich auf eine gesetzliche Basis gestellt werden sollte.

Das Resultat war der ebenfalls 1903 erschienene Text *Entwurf einer gesetzlichen Organisation der Denkmalpflege in Österreich* mit einem einleitenden Abschnitt zu *Wesen und Entstehung des modernen Denkmalkultus*. Dieser Abschnitt wird nicht selten isoliert gelesen und zitiert; er ist aber zwingend den beiden folgenden Teilen des Textes, *Das Denkmalschutzgesetz* und *Bestimmungen zur Durchführung des Denkmalschutzgesetzes* verbunden, der jenes Rahmenwerk enthält, ohne das der erste Teil nicht denkbar wäre.⁴ Ein Denkmalschutzgesetz trat allerdings erst 1923, zwanzig Jahre und einen desaströsen Weltkrieg später, in Kraft.⁵ Zwischen Riegls Entwurf und dem seither mehrfach novellierten Gesetz von 1923 gibt es daher sowohl Gemeinsamkeiten als auch Unterschiede.

In Riegls Denkmaltheorie spielt der so genannte Alterswert eine zentrale Rolle.⁶ Dieser Alterswert, der durch Alterungsspuren und Patina eine Vorstellung von der seit der Entstehung eines Denkmals verflossenen Zeit geben soll, hat die Wissenschaft, aber vor allem Generationen von Mitarbeiterinnen von Denkmalschutz und Denkmalpflege beschäftigt und eine umfangreiche Sekundärliteratur generiert⁷ – insbesondere ab den 1970er Jahren, als der Denkmalschutz in Zusammenhang mit der Kritik an der Nachkriegsmoderne, mit der Postmoderne und mit den alternativen Bewegungen Aufwind erhielt. Tatsächlich ist bis heute das allgemeine Ziel der Denkmalpflege die Erhaltung aller Zeitschichten am Denkmal.⁸

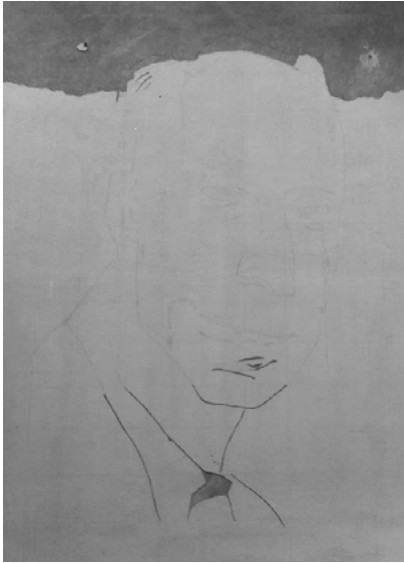


Abb. 1: Sgraffito am Josef-Frank-Haus, Werkbundsiedlung Wien, 2010er Jahre.



Abb. 2: Pfarrkirche Döllersheim am 1938 eingerichteten Truppenübungsplatz Allentsteig (urspr. Döllersheim), 13. Jh.–2. Viertel 15. Jh., Pfarre 1942 aufgelöst.

Nach mehr als hundertzehn Jahren hat das Konzept des Alterswerts in der österreichischen Praxis also noch immer Gewicht. Die Gültigkeit dieses zentralen Parameters unserer Tradition muss allerdings im Interesse der Erhaltung des historischen Erbes der Moderne auf den Prüfstand gestellt werden, zumal die Moderne bereits spätestens um 1930 die Grundsätze von Riegls historischem Kontext von 1903 überwunden hatte.

In der Praxis der Denkmalpflege wurde und wird aus dem jeweiligen Gegenwartsbezug heraus entschieden, welche Alterungsspuren am Denkmal beibehalten und weiter tradiert werden sollen. So ist z. B. ein *Sgraffito* an dem von Josef Frank entworfenen Haus in der Wiener Werkbundsiedlung, ein Protest gegen die Verzögerung der Restaurierung (Abb. 1), zwar ein bemerkenswertes Kuriosum, aber nicht gerade eine unverzichtbare historische Spur am Objekt, als welche sie im Sinne des Alterswerts aber streng genommen rezipiert werden könnte.

Riegl unterscheidet zwei große Gruppen von Bedeutungen mit unterschiedlichen Bezügen: Die Erinnerungswerte, die ein Denkmal konstituieren, und die Gegenwartswerte. Zu den Erinnerungswerten, die Riegl evolutionistisch-chronologisch angeordnet hat, gehören:

1. Der gewollte Erinnerungswert ist sozusagen der primitivste und älteste der Erinnerungswerte,⁹ die Riegl als charakteristisch für die Rezeption der Denkmale durch Antike und Mittelalter beschreibt. *Gewollte Denkmale* erinnern mit Absicht an bestimmte Momente der Vergangenheit; davon gibt es nach Riegl vergleichsweise nicht allzu viele. Ein solches gewolltes Denkmal wäre z. B. ein Ereignis- oder Persönlichkeitsdenkmal, ein Epitaph, eine Porträtfigur, ein Grabmal, eine Inschrift.
2. Alle Erinnerungsdenkmale sind nach Riegl in den *historischen Denkmalen* enthalten: Sie charakterisiert der historische Wert, der die historische und kunsthistorische Bedeutung des Denkmals intellektuell reflektiert, d. h. das Denkmal als Dokument, als Zeugen von Geschichte oder Kunstgeschichte, befragt.¹⁰ Solche Dokumente sind nicht nur gewollte, sondern auch ungewollte Denkmale, wie z. B. eine handschriftliche Notiz, die bei ihrer Entstehung nicht als Denkmal intendiert war. Die Anzahl dieser Denkmale ist weitaus höher. Der historische Wert wird von Riegl entwicklungsgeschichtlich der Epoche zwischen früher Neuzeit und dem 19. Jh. zugeordnet.
3. Alle historischen Denkmale sind wiederum in den *Altersdenkmalen* enthalten, die alle vollendeten Artefakte umfassen.¹¹

Der Alterswert ist ein Stimmungswert, der das Gefühl ansprechen soll, denn das Alte, Beschädigte, Patinierte, Unmoderne verweist auf die Zeit, die seit seiner Schaffung vergangen ist. Nach Riegl ist mit dem Alterswert der Übergang zu seiner eigenen, aktuellen Epoche um 1900 erreicht; es interessiert nun nicht länger die „objektive Wesenheit“ des Artefakts, sondern seine „subjektive Erscheinung“, die nicht intellektuell, sondern gefühlsmäßig wahrgenommen wird.¹² Die Altersdenkmale umfassen daher für Riegl

1903 alle bereits fertiggestellten Werke von Menschenhand, ohne Rücksicht auf ihre ursprüngliche Bedeutung. Alles ist Denkmal – eine Idee, von der Riegls Zeitgenoss teilweise angezogen, teilweise irritiert waren. Kritische Reaktionen ließen nicht lange auf sich warten. Der Jurist Wilhelm Ambros bemerkte z. B. 1908, Riegl habe den „Denkmalbegriff ins Ungemessene ausgedehnt.“¹³ Riegl hat die Undurchführbarkeit seiner Idealvorstellung, alles sei Denkmal, im Gesetzesentwurf allerdings relativiert – mit der Einführung einer Altersgrenze von sechzig Jahren und mit der so genannten Klassierung, einer qualitativen Unterscheidung. Sechzig Jahre dauert es nach Riegl, bis die für ein Denkmal nötigen Alterungsspuren entwickelt sind, da innerhalb dieser Zeitspanne „die große Masse völlig untergeordneter Gebrauchsware voraussichtlich zuverlässig eine Erneuerung erfährt und daher des Schutzes nicht mehr teilhaftig zu werden braucht.“¹⁴ Diese Altersklausel wurde bald zu Fall gebracht und ist im Gesetz von 1923 nicht mehr vorhanden, so dass wir heute auch jüngere Objekte unter Schutz stellen können.

Riegls zweite Wertekategorie betrifft die so genannten Gegenwartswerte:

1. Gebrauchswert: Ein Gebäude muss „Menschen ohne Gefährdung der Sicherheit ihres Lebens oder ihrer Gesundheit beherbergen“¹⁵ und seiner Funktion genügen können, so wie etwa eine mittelalterliche Kirche bis heute ihre Funktion erfüllt, denn „der Gebrauchswert erfüllt das Denkmal mit Leben.“
2. Kunstwert: getrennt in den Neuheitswert und den relativen Kunstwert.

Der Neuheitswert ist der Gegenpol zum Alterswert. Er verlangt „Geschlossenheit in Form und Farbe“, denn ungebrochene Form und Abwesenheit von Alterungsspuren, Schäden oder Patina charakterisieren das Neue.¹⁶ Der Wunsch nach formaler Geschlossenheit war es nach Riegl, der die verfehlten Restaurierungen des 19. Jh. zu verantworten hatte: Das

Streben des Historismus nach Stileinheit und Stilreinheit war verantwortlich für die stilangleichenden Restaurierungen der Gründerzeit. Daher muss nach Riegl jede Konservierung, jede Ergänzung am Denkmal als solche kenntlich gemacht werden. Dieses Prinzip hat sich über die Mitte des 20. Jh. hinaus gehalten: In der *Charta von Venedig* von 1964, einem der internationalen Grundsatzdokumente der Denkmalpflege, heißt es:

„Wenn es aus ästhetischen oder technischen Gründen notwendig ist, etwas wiederherzustellen, von dem man nicht weiß, wie es ausgesehen hat, wird sich das ergänzende Werk von der bestehenden Komposition abheben.“¹⁷

Der letzte Wert, der relative Kunstwert, verwirft den bis ins 19. Jh. gültigen ästhetischen Kanon. Jene Züge des alten Kunstwerks, die in „Auffassung, Form und Farbe“ dem modernen Kunstwerken, eigentlich dem Zeitgeist, entsprechen, sorgen nun nach Riegl für seine positive Rezeption.¹⁸ In Riegls eigener Epoche wurde das z. B. durch die Rezeption ostasiatischer Kunst illustriert, die mit Jugendstil und Secession die Vorliebe für Linien und Flächen gemeinsam hatte.

Der Alterswert, der zentrale Parameter in der Skala der Denkmalwerte, verrät sich nach Riegl „auf den ersten Blick durch sein unmodernes Aussehen.“ Es geht dabei nicht so sehr um die Stilform, denn diese ist imitierbar. Vielmehr definiert sich der Alterswert in

„seiner Unvollkommenheit, einem Mangel an Geschlossenheit, einer Tendenz auf Auflösung von Form und Farbe, welche Eigenschaften denjenigen moderner, das heißt neu entstandener Gebilde schlankweg entgegengesetzt sind.“¹⁹

Sobald ein Artefakt vollendet ist, beginnt sein Verfall; Verputz bröckelt ab, Farbe verblasst, Substanz geht verloren. Das zerstörerische Walten der Natur setzt ästhetische Zeichen des Vergehens am Denkmal, das dem Menschen – auch dem völlig unwissenden – den ständigen Kreislauf von Werden und Vergehen, dem auch er selbst ausgesetzt ist, stimmungshaft vor Augen führen soll. Es geht Riegl nicht um die Erhaltung des Einzeldenkmals, sondern um seine Funktion als Illustration dieses Kreislaufs.

Im Idealfall würde ein Gebäude durch Witterungseinflüsse altern und verfallen, am Ende völlig verschwinden und durch in der Zwischenzeit neu produzierte und mittlerweile ebenfalls gealterte, wenigstens 60 Jahre alte Artefakte ersetzt werden.

Während der historische Wert eines Denkmals Wissen und damit Wissenschaftlichkeit erfordert, ist der Alterswert ein Gefühlswert, der – ohne Ansehen der Person, ihrer Bildung, ihrer Zugehörigkeit zu gesellschaftlichen Gruppen, Religionen oder Nationen – über bloße Anschauung die Rezeption des naturparallelen Kreislaufs ermöglichen und deshalb demokratisch und übernational sein soll, denn: „Einen alten Kirchturm von einem neuen zu unterscheiden wird selbst der beschränkteste Landbauer vermögen.“²⁰ Diese Ansicht hat Riegl weder überprüft noch hinterfragt. Aber ist das Konzept vom Naturkreislauf, seinem Werden und Vergehen nicht auch ein nur bestimmten Schichten zugängliches, bildungsabhängiges Konstrukt? Es ist ein Unterschied, ob ein Objekt lediglich als alt (und eventuell auch als schäbig, verbraucht und verzichtbar) erkannt oder gleich in ein Welterklärungssystem integriert wird. Diese Frage zu stellen hat die Riegl-Apologie bisher weitgehend verabsäumt.

Die Interpretation des Artefakts als autonome Existenz, das – von kognitiver Bürde befreit – seinen Gehalt in seiner Form offenbart, hat einen Stammbaum, der von der philosophischen Ästhetik Kants und Schillers über eine Radikalisierung in der Romantik bis in den ästhetischen Formalismus der Zeit um 1900 und damit in Riegls puristische, formalbasierte Kunstgeschichte hinein reicht. Die fragmentierte Form als Rezeptionsgrundlage für das Denkmal gibt allerdings keine Auskunft über die Umstände des Erreichens eines solchen Zustands: Der romantisch-ästhetische Aspekt der *Kirchenruine von Döllersheim* (Abb. 2) präsentiert sich zwar pittoresk-ruinös, *spricht* aber nicht über die tragischen Umstände ihrer Entstehung durch Absiedlung der Dörfer, Zwangsumsiedlung der Bevölkerung, Einrichtung eines Truppenübungsplatzes durch die deutsche Wehrmacht und mutwillige Zerstörung der Gebäude ab 1938. Die Eignung des Alterswerts „als Narrativ für traumatische Erfahrungen“²¹ muss daher

sehr kritisch hinterfragt und in jedem Fall von ausführlicher Information begleitet werden, denn ohne Kenntnis des historischen Kontexts ist die Bedeutung der Döllersheimer Ruine nicht zu verstehen. Ohne Wissen um die Umstände mag sie stimmungshaft im Sinn einer positiv konnotierten, romantischen Ästhetik rezipiert werden. Der historische Kontext hingegen kann nicht sinnlich, sondern nur kognitiv erfasst werden.

Neu oder alt? Wenn alt, wie alt?

Ein zentrales Element von Riegls Methode ist ihr Individualismus: Ganz im Sinn des Ästhetizismus um 1900 soll „*jedermann*“ das Denkmal im Sinne des Alterswerts an seinem „unmodernen Aussehen“ erkennen; intuitiv wird durch Alterungsspuren und Patina der Platz des Objekts in der Zeit erfasst, ohne ihn exakt kennen zu müssen.

Dieses Erkennen von Früher oder Später, von Alt oder Jung wird allerdings an einem bestimmten Punkt sehr schwierig: Nämlich dort, wo die formalen Elemente, die man heranzieht, um Zeitpunkte in der Vergangenheit zu bestimmen, versagen oder überhaupt außer Kraft gesetzt werden. Wo ein historisches Gebäude händisch aufgebrauchte Putzstrukturen, Farben, Alterungs- und Bearbeitungsspuren zeigt, sieht man an einem modernen Gebäude Stahl, Glas und Beton, industriell gefertigte Baustoffe und typisierte Fertigteile. Diese Elemente tragen auf den ersten Blick keine Alterungsspuren. Sie sind primär Ausdruck der Funktionalität des Gebäudes, denn die Elemente, aus denen sich der Bau zusammensetzt, sind diejenigen, die die erforderte Funktion am besten erfüllen, nicht jene, die sie am schönsten darstellen. Wenn die Funktion an die Stelle der Form tritt, wird es Laien und Laiinnen schlichtweg unmöglich, diese an einem Punkt in der Vergangenheit festzumachen.

Ist die Fassade in Abb. 3 alt, oder ist sie neu? Ihre Materialität, ihre Oberfläche verraten zunächst gar nichts, denn jegliche Spur künstlerischer oder handwerklicher Bearbeitung ist aus ihr verschwunden, ebenso abwesend sind auf den ersten Blick Spuren der Alterung. Dennoch ist die Fassade

des *Hoffmann-La Roche Gebäudes*, heute *Hotel Daniel*, in Wien von Georg Lippert mittlerweile über 50 Jahre alt.

Solange das Konzept von Funktionalität, wie es die Moderne versteht, für die Betrachter_innen erhalten bleibt, ist Gestern, Heute und Morgen nicht unterscheidbar. Der Verlust der faktischen Funktionalität erscheint jedoch als das Ende der physischen Existenzberechtigung des Gebäudes. Es hat dann keinen Alterswert, es ist kaputt. Daher wollen wir nicht den Alterswert der *Villa Tugendhat*, sondern das Werk von Mies van der Rohe so, als wäre es gerade eben fertig gestellt worden: weiß, strahlend, invariant gegenüber der vergangenen Zeit.

Alois Riegls Konzept des Alterswerts scheint für das Erbe der Moderne zu versagen; meines Erachtens aus zwei Gründen: Erstens ist der Alterswert mit den konzeptuellen Ansprüchen der Moderne nicht vereinbar, und zweitens versagt der Alterswert angesichts der Moderne wegen seiner Wissenschaftsferne, die mit einem kollektiven Verständnis eines gesellschaftsrelevanten Denkmalschutzes nicht vereinbar ist.

Die Wende zur Moderne hatte sich in Wien bereits 1898 mit Otto Wagners Antrittsrede an der Akademie abgezeichnet. Wagners Motto *Artis sola domina necessitas* (die einzige Herrin der Kunst ist das Bedürfnis) ist ein früher Beitrag zu ihrer Theoriebildung. Im Österreichischen Werkbund war es die Gruppe um Josef Frank, die die Bedeutung der industriellen Massenproduktion in Design und Architektur erkannte und in den 1920er Jahren auf Abstand zum elitären Wiener Kunstgewerbe Hoffmann'scher Prägung ging. An Stelle der individuellen künstlerischen Handschrift trat damals endgültig der Primat der Industrialisierung von Produktion, Bauen und Entwerfen. Im deutschen Sprachraum schlug sich die Rebellion gegen das Künstler_innentum auch in den Namensfindungen der neuen Künstler_innengruppen nieder, die das kollektive Arbeiten über das individuelle Künstler_innentum stellten. Die Kollektive benannten sich nun betont lakonisch, selbstbewusst-radikal oder proletarisch wie *Expressionistische Arbeitsgemeinschaft* (Dresden 1917), *Arbeitsrat für Kunst* (Berlin 1918) oder *Bauhaus* (1919).



Abb. 3: Ehem. Haus Hoffmann-La Roche, Wien, Georg Lippert, 1962.



Abb. 4: Stadthallenbad, Wien, Roland Rainer, 1971–75.

Der Anbruch der Moderne signalisierte einen bis dahin nie dagewesenen Paradigmenwechsel, nämlich das Ersetzen des Primats der Form durch den Primat der Funktion und damit das Ende der Fragen zu Stil und Ornament, die Industrialisierung, Rationalisierung und Typisierung von Bauten, Bauteilen und Herstellungsprozessen und damit die Kapitalisierung des Bauens überhaupt – zumindest theoretisch und programmatisch, denn in der Praxis ergaben sich, wie man heute weiß, zahlreiche Abweichungen von der harten Doktrin. Hand in Hand damit ging jedenfalls die Verwendung neuer, industriell hergestellter Materialien und neuer Technologien sowie der Verzicht auf die künstlerische Handschrift und auf das traditionelle Künstler_innentum der Architekt_innen. In den Vordergrund trat das Bauen für eine urbane Massengesellschaft mit weltweit ähnlichen Bedürfnissen, die Folgen waren das Verschwinden nationaler Unterschiede und der Primat des Kollektivismus über den Individualismus.

Hannes Meyer schrieb 1926 in einer radikalen Zusammenfassung:

„Unbelastet von klassischen Allüren, künstlerischer Begriffsverwirrung oder kunstgewerblichem Einschlag entstehen [...] die Zeugen einer neuen Zeit: Mustermesse, Getreidesilo, Music Hall, Flugplatz, Bureau-Stuhl, Standard-Ware... Das Gestern ist tot. Tot die Bohème. Tot Stimmung, Valeur, Grat und Schmelz und die Pinselstriche des Zufalls. Tot der Roman: Es fehlen uns

Glaube und Lesezeit. Tot das Kunstwerk als „Ding an sich.“ Unser Gemeinschaftsbewusstsein erträgt keine individuellen Ausschreitungen.“²²

Der funktionell determinierte Entwurf der Moderne hat zur Folge, dass die formalbasierte Theorie der Ästhetik um 1900 völlig wegbricht. Hier wird nicht ein Kanon wie bei Riegl durch individuelles Kunstwollen ersetzt; die Avantgarde geht einen Schritt weiter und setzt die Form als architektonische Determinante überhaupt außer Kraft. An ihre Stelle tritt die Funktion als sinn- und formgebendes Element. 1912, neun Jahre nach Riegl, schrieb Antonio Sant'Elia: „Es handelt sich darum, das futuristische Haus nach einem gesunden Plan zu errichten und dabei alle Quellen der Wissenschaft und der Technik zu nutzen.“²³ Bei Theo van Doesburg heißt es 1924: „Die Aufhebung jedes Formbegriffs [...] ist von wesentlicher Bedeutung für die gesunde Entwicklung der Architektur und der Kunst überhaupt.“²⁴ 1927 behauptet Mies van der Rohe gar, „Form als Ziel mündet immer im Formalismus.“²⁵ Das Arbeitsprogramm der Gründungskonferenz von CIAM 1928 in La Sarraz enthält keinerlei Hinweis auf formale Gestaltungsprinzipien. Technik, Soziales und Ökonomisches stehen im Mittelpunkt, „das Gebiet der Ästhetik“, so Le Corbusier, „bleibt ausgeklammert.“²⁶ Auch noch zehn Jahre später, als die Moderne in der New Yorker *International Exhibition of Modern Architecture* auf ihre Leistungen zurückblickte, blieb die formale Bilanz sehr allgemein:

„Die Betonung des reinen Volumens – Raum, umschlossen von dünnen Tafeln oder Flächen im Gegensatz zur Zurschaustellung von Massigkeit und Solidität; modulare Regelmäßigkeit im Gegensatz zur Symmetrie oder anderen Arten betonten Gleichgewichts; schließlich Vertrauen in die immanente Schönheit der Materialien, in technische Perfektion und gute Proportionen im Gegensatz zu aufgesetzten Ornamenten.“²⁷

Für den Primat der Funktion im Entwurf der Moderne ist Roland Rainers *Wiener Stadthallenbad* von 1971–1975 ein gutes Beispiel (Abb. 4). Die spektakuläre Gestalt des Gebäudes ist kein Resultat einer künstlerischen Geste, sie leitet sich ganz im Gegenteil völlig aus Funktion und Konstruktion ab: Für eine Schwimm-Europameisterschaft entstand ein Gebäude,

dessen Dimensionen mit den Anforderungen – 50-Meter-Becken und Zehnmerturm – definiert waren. Am Turm war maximale Raumhöhe und maximale Beckentiefe nötig; daraus entwickelte Roland Rainer eine Stahlrahmenkonstruktion mit senkrechten Rahmenträgern und waagrecht Riegeln aus Lochträgern, die an der Westseite der Halle in gleicher Höhe ansetzen, jedoch über dem Sprungturm zur Maximalhöhe der Halle aufgefaltet werden. Diese Verhältnisse werden auch am Außenbau angezeigt; der Sprungturm steht unter dem höchsten Raumsegment.

Fragen des Stils und des Ornaments werden in der Moderne mit einem Schlag uninteressant. Man hofft nicht mehr auf einen neuen Stil, der ästhetische Probleme der Zukunft lösen soll, denn die Zukunft hat nach moderner Vorstellung keine ästhetischen, sondern nur mehr funktionelle Probleme. Das Gleichsetzen von Kunst mit Verzierungen, mit sinnlichem Reiz war mit einem Schlag spießig und gestrig geworden.²⁸ Auf die künstlerische Handschrift wird nun verzichtet, das traditionelle Künstler_innentum von Architekt_innen ist obsolet. Bereits 1910 schrieb Adolf Loos: „Nur ein ganz kleiner Teil der Architektur gehört der Kunst an. Das Grabmal und das Denkmal. Alles andere, das einem Zweck dient, ist aus der Kunst auszuschalten.“²⁹

Nach einer ersten expressionistischen Phase in den 1910er und frühen 1920er Jahren konstituiert sich schon früh in der Moderne diese essentielle und charakteristische Kunstferne, und Hand in Hand mit dem Verschwinden der Kunst und des Handwerks aus der Architektur ging auch das Verschwinden der künstlerischen Handschrift, die zunehmend als Relikt des überwundenen Kanons gesehen wurde. Auch das hing mit den neuen Materialien – Glas, Aluminium, Beton, Kunststoffe – zusammen. Sie sollten besser altern, alterslos ständigen Neuwert suggerieren – ein Versprechen, das nur teilweise eingelöst wurde.

Ein weiteres Beispiel der Nachkriegszeit illustriert den Neuheitsanspruch der Moderne. Das *Hotel Daniel* in Wien (Abb. 3) wurde 1960–1962 von Georg Lippert als Büro- und Produktionsgebäude für den Pharmakonzern Hoffmann-La Roche erbaut, der bereits sehr früh moderne Architektur als

corporate design eingesetzt hat. Das Gebäude hat die frühesten erhaltenen Vorhangfassaden Österreichs, das Progressivste, das man damals bauen konnte: Glas-Aluminium-Paneele, zu Flächenrastern zusammengesetzt und vor dem Traggerüst des Gebäudes abgehängt, fungieren als dünne Membrane zwischen innen und außen. Die Fassaden waren bei der Stellung unter Denkmalschutz im Jahr 2009 bis auf wenige Fehlstellen gut und original erhalten. Leider genügten sie aber nicht mehr den aktuellen bauphysikalischen Anforderungen für eine Büronutzung. Bei den Überlegungen zur energietechnischen Aufrüstung des Gebäudes stellte sich heraus, dass die Aluminiumprofile der Fassaden thermisch nicht getrennt waren, es fehlten Absturzsicherungen und ausreichende Brandüberschläge. Die einzig denkbare Lösung schien zu diesem Zeitpunkt eine Rekonstruktion der Fassade, optisch auf den ersten Blick identisch mit dem Original, aber bautechnisch auf aktuellem Stand. Das hätte allerdings den Substanzverlust der Originalfassade bedeutet. Die Lösung konnte hier erst mit einer Nutzungsänderung gefunden werden: Aus dem Bürohaus wurde ein Hotel, für das andere Bauvorschriften gelten, und die Eingriffe in die Originalfassade blieben auf Reparaturen beschränkt.

Ungeliebtes Erbe

Wichtig und neu in der Moderne war auch der soziale, kollektive Aspekt: Architektur und Kunst drifteten auseinander, weil das Planen und Entwerfen für das moderne Leben nicht von elitären, künstlerischen Ansprüchen behindert und verfremdet werden sollte. Es galt, für ein urbanisiertes Kollektiv zu bauen, dessen Bedürfnisse auf der ganzen Welt ähnlich waren. Eine Folge war die Typisierung und Internationalisierung der Architektur. Die *Plattenbau-Siedlung in Wien-Kagran* (Abb. 5) vom Beginn der 1960er Jahre illustriert diesen Aspekt. Ihre auf die Spitze getriebene Typisierung erlaubt die Herstellung von versatzbereiten Fertigteilen, bei denen Öffnungen, Leitungsführungen und Sanitärzellen so weit in die Bauteile integriert sind, dass eine maximale Montagegeschwindigkeit von vier Wohnungen

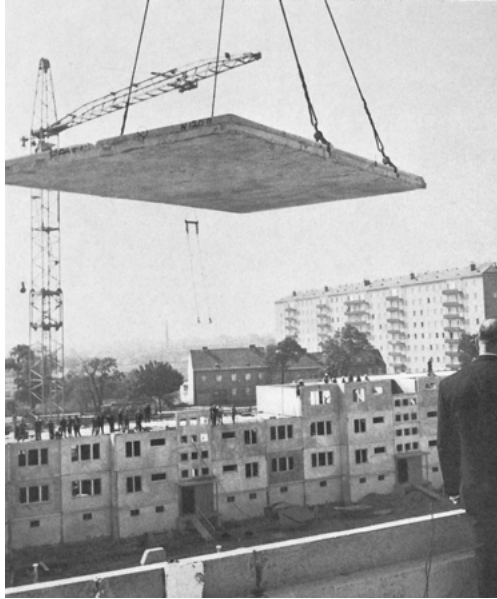


Abb. 5: Wohnbauten nach dem System Camus, Wien-Kagran, Peter und Oskar Payer, eröffnet 1964.

pro Tag erreicht werden kann. Die Haustypen können beliebig oft in Zeilen aneinandergesetzt werden. Die Anlage ist auch ein gutes Beispiel für die Internationalisierung der Architektur: Die Gemeinde Wien entschloss sich nach Evaluierung verschiedener Montagebausysteme für das französische System Camus, das ab 1949 in Le Havre verwendet wurde. Nicht nur in Österreich haben diese Bauten trotz ihrer hohen historischen Bedeutung aber keine Akzeptanz in Medien und Öffentlichkeit: Plattenbauviertel galten seit den 1970er Jahren als Orte von Verwahrlosung, Gewalt, Kriminalität und Drogen. Dazu hat die Modernekritik ab den 1960er Jahren beigetragen; ich erinnere an Jane Jacobs' *The Death and Life of Great American Cities* von 1961 oder Alexander Mitscherlichs *Die Unwirtlichkeit unserer Städte* von 1965, aber auch Filme wie *A Clockwork Orange* (1971), *Christiane F. – Wir Kinder vom Bahnhof Zoo* (1981) von Uli Edel, das in Berlin-Gropiusstadt spielt, oder *Nordrand* von Barbara Albert (1999) als Wiener Beispiel.

Noch 2011 hatte der Titel einer Fachtagung an der Wiener Akademie der bildenden Künste – *Big, Bad, Modern* – einen pejorativen, wenn auch ironisierenden Unterton.

Ich schließe mich Theo Hilpert an, der glaubt, dass sich die Unbeliebtheit der Nachkriegsmoderne einem Denkfehler verdankt: Die Postmoderne hat dem Überdruß an der Formgebung der Nachkriegsmoderne, ihren ständigen Wiederholungen und ihrem begrenzten Repertoire den Rückgriff auf historische Epochen entgegengestellt. Mit diesem Formalrückgriff junktimiert wurde leider auch eine Verklärung historischer, nämlich vorindustrieller Gesellschafts- und Lebensmodelle, die den Ruf der Nachkriegsmoderne weitgehend ruiniert hat, denn gerade deren Kleinteiligkeit, Romantik und Patina konnte und wollte sie nicht bieten.³⁰

Zeitlos?

Ein weiteres essentielles Merkmal der architektonischen Moderne, das bis heute wirkt, war ihr Anspruch auf Wahrhaftigkeit und zeitlose Gültigkeit. Wenn Formen in den Funktionen, die sie erfüllen sollen, inhärent sind, dann ist diese Übereinstimmung oder Wahrhaftigkeit, ein Zeigen des Baues, seiner Funktion, seiner Konstruktion und seines Materials, im Sinne Gottfried Sempers der Parameter für die Qualität einer Architektur. Die weltweit verbindliche Architektursprache der Moderne setzt aber auch den Zeitfaktor außer Kraft: Sie vertritt den Anspruch, alle Fragen zu beantworten, alle Bedürfnisse zu erfüllen, und sie sieht sich als Schlusspunkt einer Entwicklung. Das bedeutet den Stress ewiger Jugend für die moderne Architektur: Sie muss über die Zeitläufe hinweg für immer wie neu bleiben. Für die Denkmalpflege bedeutet das die theoretische Abschaffung des Riegl'schen Alterswerts und in weiterer Folge eine Schwerpunktverschiebung von der Erhaltung der physischen Originalsubstanz hin zur Erhaltung des Konzepts. Dort, wo keine Originalsubstanz mehr erhalten ist, kann mit neuen, industriell hergestellten Materialien ergänzt, sogar

rekonstruiert werden. Anders als die Moderne träumte, altern industriell hergestellte Baustoffe eben nicht immer in Schönheit und Würde. Hier ist es nötig, Ersatz zu finden, um die Integrität des *Konzeptes* zu bewahren.

In diesen Zusammenhang passt das Beispiel von Ludwig Mies van der Rohe *gläsernem Hochhaus für Berlin Friedrichstraße*, 1921 für einen Wettbewerb entworfen.³¹ 1992 wurde in Berlin die Erbauung dieses Entwurfs für das geplante Grundstück diskutiert; die *Süddeutsche Zeitung* imaginierte eine Baustellentafel mit dem Text *Hier entsteht ein künftiges Bau-
denkmal*. Die Medien stellten die Frage nach der Authentizität: Ist nun der Entwurf das Denkmal – oder der ausgeführte Bau? Die Materialität seiner industriell hergestellten Bestandteile wäre zwar brandneu gewesen, wenn auch vielleicht nach historischen Methoden hergestellt, die Erscheinung des Gebäudes hätte sich aber sehr wahrscheinlich nicht von Mies' Entwurf unterschieden. *Der Spiegel* fragte dazu: „Lebt die Menschheit noch in derselben Epoche wie Mies?“ und antwortete gleich selbst: „Durchaus“, denn die naturwissenschaftlich geprägte Technik regiere noch immer die Welt.³² Damit wurde 1992 eine Gegenwart postuliert, die bereits seit 70 Jahren andauere. Nach dieser Ansicht ist Gegenwart nicht länger ein transitorischer Moment, sondern vielmehr die Epoche der Moderne, ein Monolith in der Zeit, der sich in die Zukunft hinein ausdehnt.

Bauten aus industriell gefertigten Teilen haben den Vorteil, dass ihre Materialität relativ leicht reproduzierbar ist. Daher konnte Karl Schwanzers *Österreichischer Pavillon* von der Weltausstellung in Brüssel 1958 nicht nur nach Wien transloziert und als Museum adaptiert werden; er konnte auch während seiner letzten Restaurierung (2008–2011) einen teilweisen Austausch seiner Originalsubstanz erleben, etwa die Auswechslung der Glaselemente in optisch dem Original entsprechenden Formen. Eine Denkmalpflege des Alterswerts hätte hier wohl die neuen Zubauten von Adolf Krischanitz gestattet, der Kernbau jedoch wäre ein Pasticcio aus Schichten und Überlagerungen – kein Denkmal seiner Entstehungszeit, sondern ein Denkmal der Denkmalpflege.

In allerletzter Konsequenz – Schutz des Konzepts statt der Substanz – kann ein Bau der Moderne nach einem Totalverlust auch mit zeitlichem

Abstand als Kopie wieder hergestellt werden; eine Vorgangsweise, die für vormoderne Denkmäler nach wie vor undenkbar ist. Die Beispiele aus der Praxis sind erstaunlich zahlreich: Dazu gehören etwa der *Barcelona-Pavillon*, von Mies van der Rohe für die Weltausstellung 1929 erbaut, dann abgebrochen und 1982 in situ rekonstruiert, aber auch Le Corbusiers *Philips-Pavillon* der Weltausstellung in Brüssel 1958, der nach Jahrzehnten der Nichtexistenz für einen anderen Ort, nämlich den Firmensitz in Eindhoven rekonstruiert werden sollte. Das Gleiche geschah mit den *Pavillons* von Gerrit Rietveld (1955) und Aldo van Eyck (1966) für den Sondseld-Park; sie wurden im Kröller-Müller Museum Sculpture Garden in Otterlo rekonstruiert.³³ Wie der Architekturhistoriker Ignasi de Solà-Morales richtig bemerkt hat, ist eine solche Auferstehung einer Ikone in der physischen Welt eine traumatische Erfahrung, stellt sie doch die Aura des Mythos, der in Bildern und Büchern überlebt hat, kritisch auf den Prüfstand.³⁴ Das geht natürlich nicht immer gut aus: Die Rekonstruktion des Gropius-Hauses in Dessau zerstörte für immer eine Überformung durch die DDR und damit wichtige Auskünfte über einen Diskurs, der nicht immer so geradlinig verläuft, wie man sich das gerne wünscht.

Durch all das wird ein weiteres Riegl'sches Credo – Konservieren statt Restaurieren und schon gar nicht Rekonstruieren – ebenfalls von der Moderne außer Kraft gesetzt. Ein Grund dafür ist u. a., dass die Moderne den Anspruch, den sie an ihre Materialien stellte, nicht immer einlösen konnte. Ein Beispiel dafür ist die *Siedlung Veitingergasse* in Wien, konzipiert von Roland Rainer und Carl Auböck 1952/53 unter dem Einfluss der US-amerikanischen Wirtschaftsmission (Abb. 6). Auf Betonwannen mit integrierten Leitungsführungen wurden ebenerdige Häuser aus vorfabrizierten, plattenverkleideten Holzelementen errichtet. Die Modellsiedlung sollte die Variationsbreite im Fertigteilbau demonstrieren und hat deshalb eine besondere Stellung im Wiener Nachkriegswohnbau. Allerdings ist das Material nach über 50 Jahren, nach zahlreichen Erweiterungen und Überformungen bautechnisch überfordert, ein Austausch von Fertigteilen und Verkleidungen ist notwendig geworden. Ein großflächiger Materialaus-



Abb. 6: Fertighaussiedlung Veitingergasse, Wien, Roland Rainer, Carl Auböck, 1952/53.

tausch, dadurch aber auch der Verlust der authentischen Substanz, scheint hier der einzige gangbare Weg zu sein.

Wie es scheint, entziehen sich die Baudenkmäler der Moderne den Riegl'schen Kriterien und damit auch den entsprechenden Maximen der Behandlung. Der Grund dafür liegt im Unterschied zwischen ästhetischer Intention und Rezeption: Vormoderne Denkmale wurden nach bestimmten Formalkriterien, den Kanones, hergestellt und auch rezipiert. In der Moderne hingegen liegt die Schönheit nur im Auge der Betrachter_innen, nicht im Konzept der Herstellung, die unter dem Primat der Funktion erfolgt. Die Schönheit eines modernen Gebäudes entsteht erst ex post über die Rezeption.

Gefühl und Verstand

Nach Riegl soll jedes Individuum Denkmale erfühlen und erkennen können und durch ihr gealtertes Aussehen an die eigene Vergänglichkeit erinnert werden.³⁵ Auch mit diesem Ideal einer sentimental Einbettung in ein großes Ganzes hat die Moderne gebrochen, denn ihr Anspruch ist der der Wissenschaftlichkeit. Ihre Gestaltungen werden durch die Vorgaben von Funktion, Material und Technik determiniert, für die die Natur-, Technik- und Sozialwissenschaften den Rahmen abstecken. Nach Riegl sollte auf der Basis gefühlsmäßiger Betrachtung alles Denkmal sein können. Diesen Aspekt hat das moderne österreichische Denkmalschutzgesetz von 1923 radikal modifiziert, und zwar hinsichtlich der wichtigen Merkmale der geschichtlichen, künstlerischen und kulturellen Bedeutung, die auf wissenschaftlicher Basis nachzuweisen sind. Dadurch hat die Republik mit erstaunlichem Weitblick über Riegl hinaus Räume geöffnet. Nahezu genial ist jener Aspekt, der im Gesetz Platz lässt für den jeweils aktuellen Diskurs der Zeit, in der das Denkmal unter Schutz gestellt wird, denn die Auffassung von *geschichtlicher, künstlerischer und kultureller Bedeutung* ist einem raschen Wandel unterworfen, wie die zuvor skizzierte Rezeptionsgeschichte zeigt – ebenso wie das öffentliche Interesse an der Erhaltung der betroffenen Denkmale, das vom den Gesetzgeber_innen mit gutem Grund als offener Rechtsbegriff gestaltet wurde.³⁶ Damit sorgte das Gesetz für Eventualitäten vor, die 1923 noch gar nicht vorstellbar waren, und überließ es der jeweiligen Epoche, diese Bedeutung nach ihren Vorstellungen zu füllen. Gefordert wird eine objektivierte wissenschaftliche Begründung der Denkmaleigenschaften, und das 1923 zu einem wissenschaftsgeschichtlich sehr frühen Zeitpunkt, denn Anfang der 1920er Jahre stellte der Kunsthistoriker Edgar Wind – übrigens in Wien bei Julius Schlosser, Max Dvořák und Heinrich Wölfflin und danach in Hamburg bei Ernst Cassirer und Erwin Panofsky ausgebildet – die kognitive Erschließbarkeit von Kunst über eine kunstwissenschaftliche Rekonstruktion ihres Kontexts auf eine wissenschaftliche Basis.³⁷ Dazu kommt, dass die wissenschaftliche

Überprüfbarkeit kein individuelles Kriterium darstellt, sondern die Argumentation allgemein nachvollziehbar macht. Auch hier hat die Gesetzgebung 1923 den Schritt vom Individuellen zum Kollektiven vollzogen und dadurch mit Weitblick im Sinne der Moderne gehandelt. ☞

Anmerkungen

- 1 Michel Foucault, Andere Räume, in: Karlheinz Barck u. a. (Hg.), Aistesis. Wahrnehmung heute oder Perspektive einer anderen Ästhetik, Leipzig 1990, S. 34.
- 2 Österreichisches Denkmalschutzgesetz (DMSG), §1 (1), u.a. einsehbar auf der Website des Bundesdenkmalamts: www.bda.at.
- 3 Theodor Brückler/Ulrike Niemeth, Personenlexikon zur österreichischen Denkmalpflege, Horn 2001, S. 224.
- 4 (Originalausgabe ohne Autorenangabe am Frontispiz), Entwurf einer gesetzlichen Organisation der Denkmalpflege in Österreich, Wien im Verlage der k.k. Zentral-Kommission 1903, nachfolgend zitiert als Riegl 1903. Eine bei Wilhelm Braumüller in Wien 1903 erschienene Schrift trägt den Titel „Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung“ und enthält nur den ersten Teil der o.g. Ausgabe.
- 5 Eva Frodl-Kraft: Gefährdetes Erbe. Österreichs Denkmalschutz und Denkmalpflege 1918-1945 im Prisma der Zeitgeschichte, Wien/Köln/Weimar 1997.
- 6 Riegl 1903 (wie Anm. 4), S. 8-9, S. 22 und S. 105.
- 7 Siehe z. B. Bernd Euler-Rolle, Der „Stimmungswert“ im spätmodernen Denkmalkultus – Alois Riegl und die Folgen, Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, Jg. 59, H. 1, 2005, S. 27-34.
- 8 Bundesdenkmalamt (Hg); Standards der Baudenkmalpflege, Wien 2014, S. 259.
- 9 Riegl 1903 (wie Anm. 4), S. 38 und S. 19.
- 10 Riegl 1903 (wie Anm. 4), S. 2-3, S. 29, S. 11-12.
- 11 Riegl 1903 (wie Anm. 4), S. 16, S. 22.
- 12 Riegl 1903 (wie Anm. 4), S. 17.
- 13 Zit. nach: Theodor Brückler, Vom Konsilium zum Imperium. Die Vorgeschichte der österreichischen Denkmalschutzgesetzgebung, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, Jg. 45, H. 3/4, 1991, besonders S. 167.
- 14 Riegl 1903 (wie Anm. 4), S. 92.
- 15 Riegl 1903 (wie Anm. 4), S. 41.
- 16 Riegl 1903 (wie Anm. 4), S. 46.
- 17 Charta von Venedig 1964. Internationale Charta über die Konservierung und Restaurierung von Denkmälern und Ensembles (Denkmalbereiche), u.a. einsehbar auf der Website des BDA: www.bda.at.

- 18 Riegl 1903 (wie Anm. 4), S. 54.
- 19 Riegl 1903 (wie Anm. 4), S. 22.
- 20 Riegl 1903 (wie Anm. 4), S. 28.
- 21 Paul Mahringer, Der Alterswert als Narrativ für traumatische Erfahrungen des 20. Jahrhunderts, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, Jg. 67, H. 1, 2013, S. 5-27.
- 22 Kristiana Hartmann (Hg.), Trotzdem Modern. Die wichtigsten Texte zur Architektur in Deutschland 1919-1933, Braunschweig/Wiesbaden 1994, S. 147.
- 23 Antonio Sant'Elia, Filippo Tommaso Marinetti, Futuristische Architektur, 1914, in: Ulrich Conrads (Hg.), Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts, Gütersloh/ Berlin/Basel 2001, S. 31.
- 24 Conrads 2001 (wie Anm. 23), S. 73.
- 25 Conrads 2001 (wie Anm. 23), S. 96.
- 26 Theo Hilpert (Hg.), Le Corbusiers „Charta von Athen“. Texte und Dokumente. Kritische Neuausgabe, Braunschweig/Wiesbaden 1988, S. 33.
- 27 Alfred H. Barr Jr., Vorwort, in: Henry-Russell Hitchcock/ Philip Johnson, Der Internationale Stil, Braunschweig/Wiesbaden 1985 [1932], S. 21-22.
- 28 Walter Curt Behrendt, Der Sieg des neuen Baustils, in: Hartmann 1994 (wie Anm. 22), S. 135.
- 29 Adolf Loos, Architektur [1910], abgedruckt in in: Adolf Opel (Hg.), Gesammelte Schriften. Adolf Loos, Wien 2010, S. 402.
- 30 Vgl. Theo Hilpert, Der Historismus und die Ästhetik der Moderne. Eine Einführung, in: Hilpert 1988 (wie Anm. 26), S. 12.
- 31 Eine Abbildung können Sie hier einsehen: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Friedrichstrasse_Mies.jpg (letzter Zugriff: 05.02.2015).
- 32 Matthias Schreiber, Der Turm im Kopf des Hauptstädtlers, in: Der Spiegel, H. 15, 1992; (dort auch das Zitat aus der Süddeutschen Zeitung).
- 33 Sven Sterken, Reconstructing the Philips Pavillon. Brussels 1958, in: Proceedings of the 10th Docomomo Conference, Rotterdam 2008, S. 97; Ana C. Pellegrini, Garden Pavilions. Copies Conformes, in: Proceedings of the 12th International Docomomo Conference, Espoo 2012, S. 357.
- 34 Ignasi de Solà-Morales, Reivindicación de una réplica, in: El País, 8. Februar 1986, http://elpais.com/diario/1986/02/08/cultura/508201203_850215.html (letzter Zugriff: 15.12.2014).

- 35 Riegl 1903 (wie Anm. 4), S. 24.
- 36 Euler-Rolle 2005 (wie Anm. 7), S. 31-32. Er sieht im „öffentlichen Interesse“ einen Nachklang der Riegl'schen „Sinnstiftung im Lebenszusammenhang des großen Ganzen.“ Tatsächlich ist das „öffentliche Interesse“ aber ein so genannter unbestimmter Rechtsbegriff, für den in §2 DMSG einige Kriterien wie Qualität, Vielzahl und Verteilung des Kulturgutbestandes genannt werden, vgl. Christoph Bazil/Reinhard Binder-Kriegelstein/Nikolaus Krafft, Das österreichische Denkmalschutzrecht, Wien 2004, S. 41. Diese Parameter sind keinesfalls im Sinne des Alterswerts sinnlich wahrnehmbar, wohl aber wissenschaftlich überprüfbar. Daher meint das *öffentliche Interesse* geradezu das Gegenteil von Riegls individualistischer Denkmalrezeption.
- 37 Edgar Wind, Das Experiment und die Metaphysik, hg. von Bernhard Buschendorf, eingeleitet von Brigitte Falkenberg, Frankfurt am Main 2001, S. 276.

Abbildungsnachweise

Abb. 1, 3, 4: Inge Podbrecky

Abb. 2, 6: © Bundesdenkmalamt

Abb. 5: Wiedergeburt einer Weltstadt. Wien 1945-1965, Wien 1965, Abb. nach S. 96.

Karin Thun-Hohenstein, Josef Hoffmanns Sanatorium Purkersdorf. Sprechende Architektur, Gestalt und emanzipierte Wand, in: Verband österreichischer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker (Hg.), Räume der Kunstgeschichte – 17. Tagung des Verbandes österreichischer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker (Online-Publikation), Wien 2015, S. 84–100.

Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung – Nicht kommerziell – Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz.

Josef Hoffmanns Sanatorium Purkersdorf

Sprechende Architektur, Gestalt und emanzipierte Wand

Karin Thun-Hohenstein

Das *Sanatorium Purkersdorf* von Josef Hoffmann (*15.12.1870 in Pirnitz/Brtnice, Mähren – †7.5.1956 in Wien) ist eines der bedeutendsten Bauwerke des 20. Jh. (Abb. 1). Hoffmann verwirklichte damit sein erstes Gesamtkunstwerk in Zusammenarbeit mit der von ihm 1903 gemeinsam mit Kolo Moser und Fritz Wärndorfer gegründeten Wiener Werkstätte, bei dem Innen und Außen eine harmonische Einheit bilden sowie Architektur, wandfeste Ausstattung und Möblierung künstlerisch durchgestaltet und aufeinander abgestimmt sind. Von Viktor Zuckerkandl in Auftrag gegeben und zwischen 1904 und 1905 nahe der westlichen Wiener Stadtgrenze in Purkersdorf vollendet, wurde das Sanatorium schon 1926 durch ein von Hoffmanns Kollegen Leopold Bauer ausgeführtes zusätzliches Stockwerk gravierend verändert. Das künstlerische Konzept und das vielschichtige ästhetische Beziehungsgeflecht wurden dadurch zerstört, und das bedeutungsgeladene Zusammenspiel von Hoffmanns Fassadengestaltung ging verloren. Nach weiteren Umbauten im Inneren wurde schließlich 1984 das Sanatorium dem Verfall preisgegeben. Nach einer erfolgreichen Revitalisierung ist heute der ursprüngliche Eindruck im Außenbereich wieder hergestellt; innen bedingte die Nutzung als Seniorenheim eine entsprechende Adaptierung.

Seit 1926 war Hoffmanns Konzept daher nur mehr in seinen Entwurfszeichnungen und in zeitgenössischen Schwarzweißfotografien überliefert. Das Sanatorium wurde in Monographien über Josef Hoffmann,¹ in Überblickswerken der Architekturgeschichte² und in der Literatur über die Kunst in Wien um 1900³ stets erwähnt. Die 1996 abgeschlossene Außenrenovierung, im Zuge derer auch die Abtragung der Aufstockung erfolgte, sowie die ab 2001 begonnene Sanierung im Inneren wurden in informa-

tiven Broschüren dokumentiert.⁴ Außerdem beschäftigten sich zwei Diplomarbeiten an der TU Wien⁵ mit der Rekonstruktion des Originalzustandes und mit möglichen Nutzungen für das Gebäude. Trotzdem fehlte eine ausführliche Werkmonographie, sodass ich mich in meiner 2012 am Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien abgeschlossenen Diplomarbeit mit dem Titel *Josef Hoffmann – Sanatorium Purkersdorf (1904–1905)* ausführlich mit dem Sanatorium beschäftigt habe.⁶ Der folgende Beitrag beruht im Wesentlichen auf dieser Diplomarbeit.

Die Emanzipation der Wand

Sämtliche Wandflächen der Fassade von Purkersdorf sind mit einem Streifen aus kleinen, quadratischen, blauen und weißen Fliesen eingefasst (Abb. 1). Die blau-weißen Bänder greifen in die Wahrnehmung des strukturellen Aufbaus des Sanatoriums ein, sodass sich ein Kontrast bzw. Widerspruch zwischen der tatsächlich statischen Funktion eines Bauteils und dessen optischer Wahrnehmung ergibt. Denn die durch die Fliesenbänder entstehenden Konturlinien artikulieren die Wandflächen und grenzen sie klar voneinander ab, was ein Zerfallen der räumlichen, architektonischen Struktur in die einzelnen Oberflächen bewirkt. Der Effekt ist dem von Eckquadern oder Ortsteinen diametral entgegengesetzt, die die Wucht der Mauer betonen und das Gebäude optisch und – sofern sie in ihrer ursprünglichen Funktion verwendet werden und nicht als reine Dekoration appliziert sind – auch strukturell zusammenhalten. Hoffmanns Bau hingegen erweckt durch diese Bänder den Anschein, aus lauter dünnen Wänden wie eine Schachtel zusammengefügt zu sein.⁷ Ein Vergleich mit der zweiten Villa Moll,⁸ bei der lediglich die Fenster mit blau-weißen Fliesenbändern umrandet sind, verdeutlicht den Effekt, da in dem Fall die Gebäudehülle nicht in einzelne Flächen zerfällt.

Den inhärenten Widerspruch zwischen flächenhafter Erscheinung und tatsächlicher räumlicher Struktur von Gebäuden beschrieb Heinrich



Abb. 1: Josef Hoffmann, Purkersdorf in Niederösterreich, Sanatorium (1904–1905), Ostansicht.

Wölfflin mit den Worten „flächenhafte Architektur klingt wie hölzernes Eisen“; er argumentierte jedoch, dass eine solche Feststellung bezüglich der Architektur der Renaissance dennoch durchaus möglich sei.⁹ In seinem Sinne weist auch Hoffmanns *Sanatorium Purkersdorf* mit dem flachen Charakter seiner Außenwände im Zusammenwirken mit deren ausgesprochen flächiger Dekoration, dem flachen Dach und der horizontalen Ausrichtung des Bauwerks die Eigenschaft der Flächigkeit auf, wie sie Wölfflin für die Renaissance formulierte. Betrachtet man etwa die durch dunkle Rahmungen eingefassten hellen Wände in Filippo Brunelleschis *Alter Sakristei von San Lorenzo* oder seine *Cappella dei Pazzi in Santa Croce* in Florenz aus dem ersten Drittel des 15. Jh., wird klar, dass die Einfassung von Wandflächen mit dunklen Bordüren ein bewährtes Mittel ist, um diese flach wirken zu lassen.

Besonders in der Schrägansicht wirken die Fliesenbänder wie ein Gitterkäfig, der über dem Gebäude liegt. Der gleichsam durchlässige, diaphane Eindruck dieser Gitterstruktur ist an der Westseite stärker ausgeprägt als an der Ostfassade, wo er wegen der dichteren Durchfensterung abgeschwächt ist. Den *heutigen* Betrachter_innen – denn „das Kunstwollen einer Zeit bestimmt nicht nur die eigene Kunst, sondern auch das Verhältnis zu jeder anderen“¹⁰ – verspricht die Leichtigkeit dieses Gitters eine Weiterentwicklung zu immer entmaterialisierterer, letztlich gläserner Architektur der Moderne. Hoffmann selbst entwarf 1928 einen Prototyp für ein *Fertighaus aus Stahlblech* für die Firma Vogel & Noot, das in der Nähe des *Secessionsgebäudes* in Wien ausgestellt wurde, dessen Pergola tatsächlich wie ein Gitterkäfig konstruiert ist: Ein Raster aus Stahlstäben ohne Wandflächen umschließt hier den nutzbaren Raum.¹¹

Die blau-weißen Bordüren der Fassaden des Sanatoriums machen dessen Wände, die darüber hinaus selbst mit keinerlei Dekoration versehen sind, zum eigentlich schmückenden architektonischen Element des Bauwerks. Die Reduktion der Fassaden auf ihren Eigenwert als Fläche und der Einsatz dieser Flächen als Gestaltungsmittel in der Architektur unterscheiden Hoffmann grundlegend von Adolf Loos, der in der Gestaltung des Raumes die wichtigste Aufgabe der Architekt_innen sah.¹² Die Entwicklung verläuft diesbezüglich von der plastisch überdekorierten Fassade historischer Gebäude über die „tafelförmig“ ausgebildete und ornamental verzierte Fassade Otto Wagners¹³ (beispielsweise im sogenannten *Majolika-Haus* in Wien) zu Hoffmanns Fassade, die im *Sanatorium Purkersdorf* und später auch im *Palais Stoclet* als schmuckhafte Verkleidung des Baukörpers aufgefasst ist. Nachdem die Wand von den „dekorativen Auswüchsen“ des 19. Jh. befreit und der ästhetische Wert der reinen Fläche und ihrer „expressiven Kraft“ wiederentdeckt wurde, konnten Architekt_innen wie Ludwig Mies van der Rohe, Gerrit Rietveld, Cornelis van Eesteren oder Theo van Doesburg das Haus in rechtwinkelig zueinanderstehende Elemente zerlegen.¹⁴ Das *Sanatorium* in Purkersdorf ist Hoffmanns fundamentaler Beitrag zur „Wiedereroberung der reinen Fläche“; obwohl er selber diesen Weg nicht weiterging, um schließlich das Gebäude in schein-

bar freischwebende Wand- und Deckenscheiben zu zerlegen, was ja eines der Merkmale des neuen Bauens der 1920er Jahre war, sichert ihm dieses Hauptwerk seiner geometrisch-puristischen Schaffensphase einen festen Platz in der Architekturgeschichte.

Das Sanatorium als Metapher

Mehrere Entwürfe für das *Sanatorium* in Purkersdorf sind erhalten. Die Entwicklung in der Planung verläuft dabei von einem eher bescheidenen, in ländlichem Charakter gehaltenen Gebäude, das entfernt an Hoffmanns Geburtshaus in seiner mährischen Heimat erinnert, zu einem radikal modernen, aus kubischen Formen komponierten Kurhaus, das mit seinen weißen Wänden und dem flachen Dach Hoffmanns Bewunderung für die anonyme Volksarchitektur Italiens verrät.¹⁵ Es war auch der Bezug zu Italien den damaligen Betrachter_innen augenfällig, denn Ludwig Hevesi hatte 1905 in seiner ersten längeren Stellungnahme über das Gebäude jene „Vornehmheit der Verhältnisse, wie sie einem öfter südlich als nördlich der Alpen auffällt“ bemerkt.¹⁶ Die zahlreichen, in Hinblick auf eine gehobene Klientel exklusiv ausgestatteten Aufenthaltsräume fügen sich mit der Architektur zu einem vollendeten Gesamtkunstwerk zusammen.

Für die Westfassade, an der sich der Haupteingang befindet, hatte Hoffmann von Richard Luksch zwei überlebensgroße *Fayencefiguren* fertigen lassen, die für kurze Zeit am Gebäude aufgestellt waren (Abb. 2 links). In der Folge wurden die Figuren abgenommen und schon 1905 in der Galerie Miethke zum Verkauf angeboten. Adolphe Stoclet erwarb das Paar für sein von Hoffmann geplantes und von der Wiener Werkstätte ausgeführtes *Palais* in Brüssel,¹⁷ wo sie bis vor kurzem im Garten, jetzt aber witterungsbedingt im Inneren stehen. In einer von zwei Perspektivzeichnungen von Josef Hoffmann, die die endgültige Version der Westansicht wiedergeben, sind diese *Fayencefiguren* eingezeichnet, sie fehlen jedoch in der zweiten. Sie hätten ein überaus verspieltes, reizvoll kontrastierendes Element in Hoff-

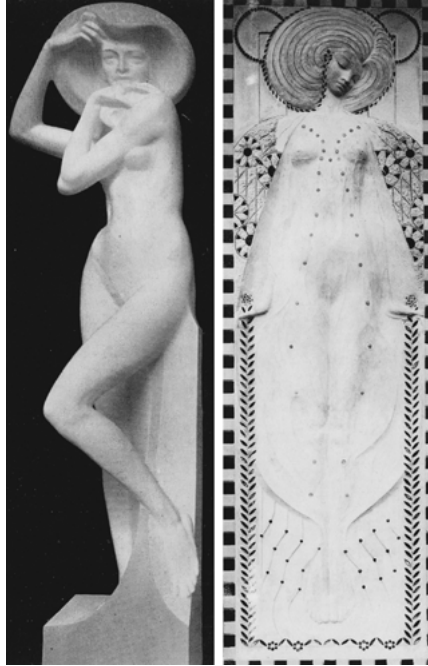


Abb. 2: Richard Luksch, links: Fayencefigur für den Eingangsbereich der Westfassade des Sanatorium Purkersdorf, 1905, Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe (ein zweites Paar befindet sich im Palais Stoclet in Brüssel); rechts: Relief aus Keramik, ursprünglich Eingangsbereich der Ostfassade des Sanatorium Purkersdorf, 1904, nicht erhalten (unterschiedliche Maßstäbe).

manns strenge Fassade gebracht, wurden aber auf Wunsch des Bauherrn durch einfache, vermutlich wesentlich billigere Holzlaternen ersetzt, die im Verlauf der Restaurierungsarbeiten nachgebaut wurden.¹⁸ Diese fügen sich ästhetisch perfekt in Hoffmanns Konzept von geraden Linien und rechten Winkeln und nehmen die erwähnte gitterartige Wirkung der blau-weißen Kachelbänder auf, die die Fassadenteile rahmen. In seinem Bericht über das *Sanatorium Purkersdorf* erwähnt Hevesi „zwei blauweiße Fayencefiguren, zwei Meter hoch, alles mit Beziehung auf den Zweck des Gebäudes“.¹⁹ Tatsächlich scheinen die Figuren extrem nervös und verspannt, sodass die von Hevesi festgestellte „Beziehung auf den Zweck des Gebäudes“ vermutlich ein Nervenleiden intendiert, wofür die Patient_innen in Purkersdorf

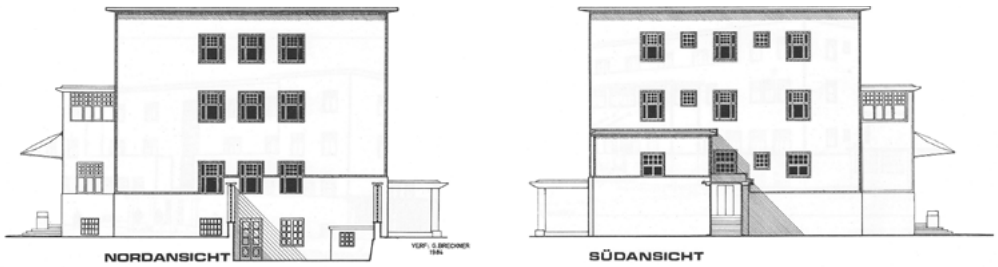


Abb. 3: Josef Hoffmann, Sanatorium Purkersdorf, 1904-1905, Rekonstruktion der Nord- und Südansicht von Gunter Breckner.

Erholung suchten. An der gartenseitigen Ostfassade hingegen waren zwei, bedauerlicherweise nicht erhaltene, jedoch in Fotografien aus dem Archiv der Wiener Werkstätte überlieferte *Reliefs liegender bzw. schwebender Figuren* von Luksch beiderseits des Eingangstores angebracht, von denen besonders die weibliche einen durchaus entspannten Eindruck macht (Abb. 2 rechts). Die ursprünglich vorgesehene Bauplastik spiegelt demnach im westlichen Eingangsbereich die Nervosität der Erholung suchenden, ankommenden Personen und im östlichen Gartenbereich die Erleichterung der genesenden Kurgäste.

Ähnliches lässt sich auch im Verhältnis der jeweils korrespondierenden Fassaden im Norden und Süden bzw. im Westen und Osten unter gestaltungstheoretischen Gesichtspunkten beobachten. Die Gestalttheorie bzw. Gestaltpsychologie, deren prominenteste Vertreter Max Wertheimer (1880–1943), Wolfgang Köhler (1887–1967) und Kurt Koffka (1886–1941) waren, besagt, dass „die Erscheinungsweise eines Teilelementes von seiner Position und seiner Funktion innerhalb einer Gesamtstruktur bestimmt wird“.²⁰ Die Erkenntnisse der Gestalttheorie, der schon Ende des 19. Jh. ein Aufsatz des österreichischen Philosophen Christian von Ehrenfels mit dem Titel *Über Gestaltqualitäten* ihren Namen gab, waren damals viel diskutiert.²¹ In diesem Zusammenhang können sie daher durchaus zur Analyse von Hoffmanns Fassadenstudie und zur Deutung der Wirkung von Hoffmanns architektonischen Einzelementen herangezogen werden, was eine weitere faszinierende Facette von Hoffmanns vielschichtigem Konzept offenbart.

Die der Wiener Straße zugewandte Nordfassade ist durch unregelmäßige Geschoßhöhen und zur Mitte hin gedrängte Fensteröffnungen gekennzeichnet, wodurch eine starke Spannung in horizontaler wie vertikaler Richtung erzeugt wird (Abb. 3). Die Südfassade hingegen, die nur vom hinteren Gartenbereich aus sichtbar wird, weist großzügig über die gesamte Fassade verteilte Fenster unterschiedlicher Größe auf, wobei sich mit der Betonung der Diagonalen durch eine fehlende kleine Fensteröffnung eine Dynamik ergibt und im obersten Geschoß die alternierenden kleinen und größeren Fenster eine Art hüpfende Auf-und-ab-Bewegung bewirken. Das niedrige unterste Geschoß unterstreicht zusätzlich die federnde Bewegung. Ein Vergleich mit den entsprechenden Grundrissen beweist, dass weder die Betonung der Diagonalen noch die dynamische Anordnung der Fenster oder deren Größe durch die Funktion der Räume bedingt sind, sondern von Hoffmann bewusst aus ästhetischen Gründen so gewählt wurden. Wie im Fall der Bauplastik zeigt sich eine starke Anspannung in der den ankommenden Besucher_innen zugewandten Seite und eine energische, unternehmungslustige und doch ausgeglichene Dynamik auf der später sichtbaren Gartenseite.

Erwartungsgemäß ergibt auch der Vergleich der Fassaden im Osten und Westen ein ähnliches Ergebnis (Abb. 4): Die Eingangsfassade im Westen hat in den Obergeschoßen Fenster, die zu rigiden Vierergruppen zusammengefasst sind. Sie ist streng symmetrisch um ein zentrales, langgestrecktes Stiegenhausfenster gestaltet. Schwer lastet dieses auf dem Eingangsbereich, der fast erdrückt scheint. Schwer lastet auch der rückspringende Teil auf dem unteren Geschoß, das unter der Last zu versinken scheint – die unteren Fenster sind wesentlich niedriger als die oberen. Anders als in der eben besprochenen Südfassade bewirkt das keine elastische Hinaufbewegung, sondern nur nach unten gerichteten Druck, weil die Fenster direkt auf dem Sockel aufliegen. Es entsteht eine starke vertikale Spannung. Die L-förmigen Bauteile umklammern den Mittelteil, sodass auch horizontal ein Spannungsverhältnis entsteht. Interessant ist, dass die erwähnten niederen Fenster dadurch entstehen, dass sie in den entsprechenden Innenräumen ein besonders hohes Parapet haben. Sie gehörten ursprünglich zu

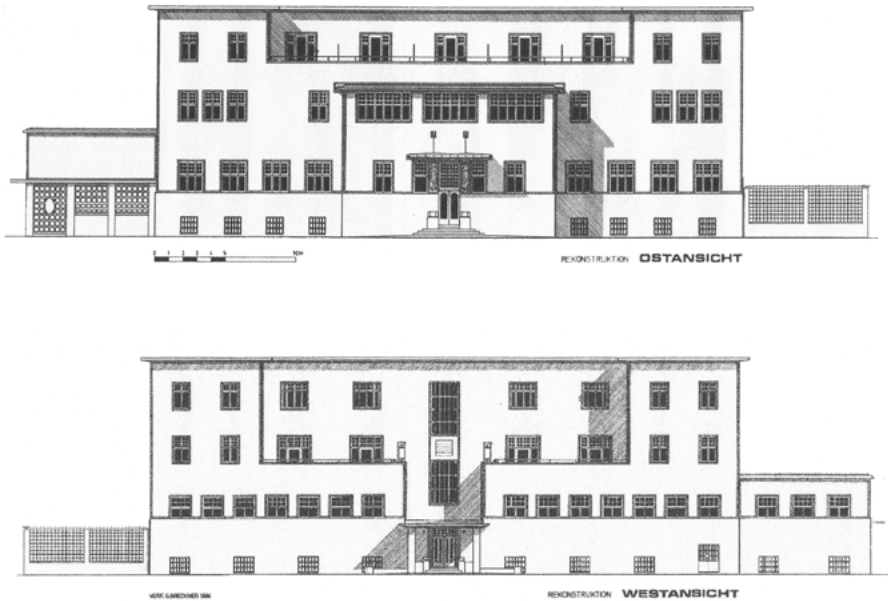


Abb. 4: Josef Hoffmann, Sanatorium Purkersdorf, 1904-1905, Rekonstruktion der Ost- und Westansicht von Gunter Breckner.

den Bädern und Umkleidekabinen, wo ein solches hohes Parapet erforderlich ist, um ein Einsehen von außen zu verhindern. Nach außen hin steigert das aber die Spannung der Fassade: ein Beispiel dafür, dass Hoffmann oft ansprechende ästhetische Form und praktische Funktion in Übereinstimmung zu bringen versuchte. Genauso verhält es sich auch im Fall der berühmten *Purkersdorfer Stühle* des Speisesaals, bei denen zwischen den Sesselbeinen und der Zarge Kugeln angebracht sind. Denn sie wirken zwar augenscheinlich überaus dekorativ, dienen aber hauptsächlich der Stabilität, indem sie die Konstruktion verstärken.²²

Betrachtet man anschließend die dem Garten zugewandte Ostfassade, lösen sich die besprochenen Spannungen, der rückspringende Teil liegt sanft auf den unteren Bauteilen, und im Mittelteil ist die harmonisch proportionierte Veranda hervorgetreten. Die Fensteröffnungen sind nun locker und frei organisiert. Ihre Anzahl ist von unten nach oben absteigend

und signalisiert ein Hinaufstreben, ganz anders als das schwere Lasten der Bauteile im Westen. Die Fensterteilungen im obersten Geschoß sind extrem dynamisch, geradezu hüpfend. Auch in diesem Fall herrscht im Verhältnis der Fassaden das gleiche Prinzip: drückend, lastend, angespannt wirkt die Formensprache auf der Seite des ankommenden Gastes vor der Kur im Gleichklang mit dessen Verfassung – entspannt, harmonisch und doch voller Energie hingegen und wiederum deren Stimmung spiegelnd auf der Seite der sich während der Kur erholenden Patient_innen. Hoffmann macht somit das gesamte Gebäude zum ästhetischen Ausdruck von dessen Bestimmung als Kurhaus für Nervenleiden, in dem eine Kur auch zur erwünschten Genesung führt.

Die Idee, dass Architektur ihren Zweck ausdrücken solle, wurde schon vom französischen Architekten Étienne Louis Boullée (1728–1799) entwickelt, der seine Doktrin *architecture parlante* (sprechende Architektur) nannte. Es ist möglich, dass Hoffmann mit Boullées Doktrin vertraut war; sehr wahrscheinlich ist allerdings, dass er den Artikel von August Endell mit dem Titel *Formenschönheit und dekorative Kunst* kannte, der 1898 in der Zeitschrift *Dekorative Kunst* erschienen war, in dem dieser u. a. einige *Proportionsstudien* veröffentlicht hatte (Abb. 5). Endell hatte in seinem Aufsatz bemerkenswert früh (1898) erste wahrnehmungspsychologische Überlegungen angestellt und bestimmte Formen mit verschiedenen „Gefühlsnuancen“ verbunden.²³ Fig. 3 (oben Mitte in Abb. 5) verband er mit Behaglichkeit und geringer Anspannung, und Fig. 4 (oben rechts in Abb. 5) beschrieb er folgendermaßen: „Gedämpfte Energie, ruhige Sicherheit, nicht ohne Lebendigkeit, dürfte der Charakter dieser Fassade sein“, also allesamt Eigenschaften, die in Zusammenhang mit einem Erholungsaufenthalt in einem Sanatorium positiv konnotiert sind. Nicht zu übersehen ist in beiden Fällen die Verwandtschaft mit Hoffmanns ausgeführtem *Sanatorium* (Abb. 5 Mitte): Die Veranda der Ostfassade entspricht in ihren Proportionen fast exakt jenen von Endells Gebäude in Fig. 3 und weist in ähnlicher Weise im oberen Geschoß drei Fensteröffnungen auf. Gleichfalls entspricht die Unterteilung von Hoffmanns Terrassentüren im obersten Geschoß Endells Fensterteilungen in Fig. 4. Diese Übereinstimmung

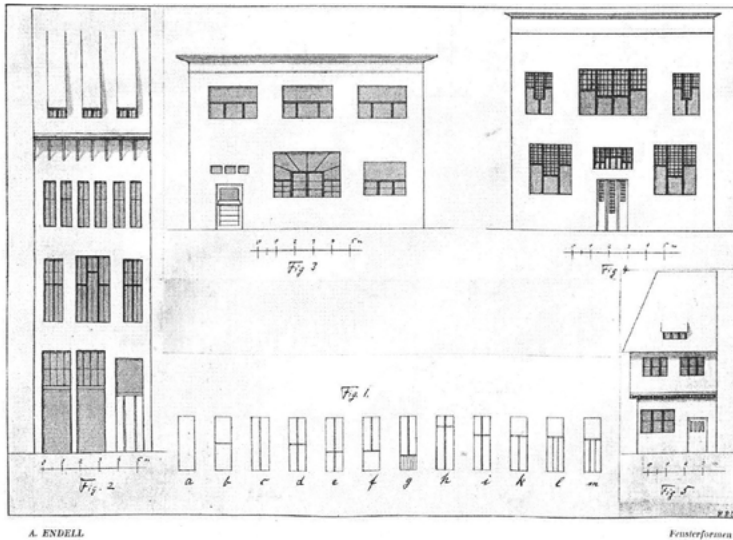


Abb. 5: August Endell, Studien für Bauproportionen von Fassaden und Fensterformen aus seinem Beitrag *Formenschönheit und dekorative Kunst* publiziert in: *Dekorative Kunst II*, 1898: Fig. 1–5 sind im Uhrzeigersinn beginnend von Mitte unten angeordnet.

gen versteht man umso mehr als in kausalem Zusammenhang stehend, wenn Hoffmanns letzter bekannter Vorentwurf (Abb. 6) zum Sanatorium vergleichsweise herangezogen wird (Abb. 5). Denn genau die beschriebenen Parallelen zu Endells *Proportionsstudien* fehlen in diesem Entwurf und entstanden erst in einer von Hoffmann offenbar erst kurz vor Baubeginn vorgenommenen Planänderung, für die allerdings keine Entwurfskizze erhalten ist.²⁴

Endells Aufsatz erhärtet also die in Zusammenhang mit der ästhetischen Analyse des *Sanatoriums* aufgestellte These, dass der architektonische Aufbau der Ostfassade als metaphorischer Ausdruck des therapeutischen Erfolgs einer Kur in Purkersdorf verstanden werden kann, von der sich die nervenleidenden Kranken Entspannung, Unbeschwertheit und neue Lebensfreude erhoffen.

Von der Westfassade sind keine Skizzen neben den erwähnten Perspektivzeichnungen erhalten, es lässt sich also nicht mehr nachvollziehen,

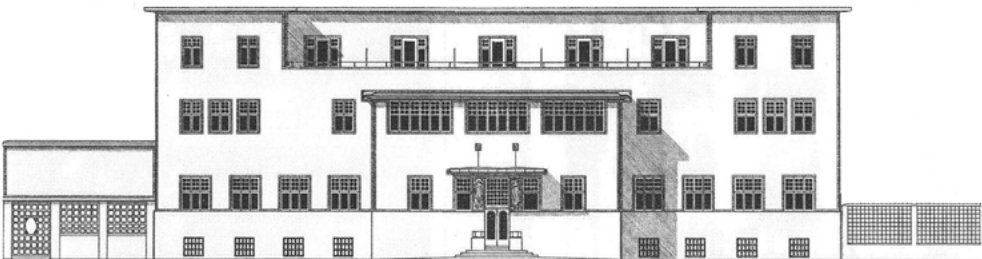
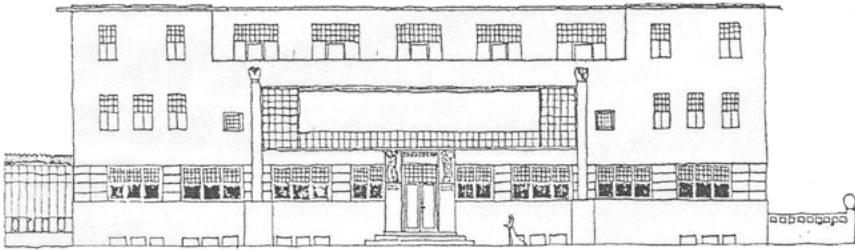



Abb. 6: Josef Hoffmann, Sanatorium Purkersdorf, ca. 1904, Fassadenstudie für ein dreigeschoßiges Gebäude, Ansicht Ost, Privatsammlung; Unten: Josef Hoffmann, Sanatorium Purkersdorf, 1904-1905, Rekonstruktion der Ostansicht von Gunter Breckner.

in welchem Entwurfstadium Hoffmann zu seiner endgültigen Lösung gekommen ist. Allerdings fällt die Ähnlichkeit des Fensters im Erdgeschoß des langgestreckten Gebäudes (Fig. 2, links in Abb. 5), das Endell mit „Anspannung“, „hart und heftig“, „nicht sympathisch“ assoziiert,²⁵ mit dem Stiegenhausfenster von Hoffmanns Westfassade auf (Abb. 4), die wie ausgeführt als Spiegel des schwermütigen und verspannten Gemütszustands des ankommenden Kurgastes gelesen werden kann, sodass auch diese Interpretation durch Endells Argumente bestätigt wird.

Besonders gereizt haben könnte Hoffmann, der Neuem gegenüber stets aufgeschlossen war, die Anmerkung der Redaktion:

„Die obigen Ausführungen [von Endell] bewegen sich auf einem so neuen und abstrakten Gebiete, dass wir sie zwar gern aufnehmen, uns aber nicht ohne weiteres mit ihnen identifizierten können.“²⁶

Die genannte *Proportionsstudie* wurde in der Literatur in Zusammenhang mit dem *Sanatorium* bisher nicht erwähnt. Dass die Kenntnis der Entwürfe und Ausführungen Endells das auslösende Moment gewesen sei, die Fassade des dritten Projektes zu überarbeiten und zur Lösung des ausgeführten Projekts zu gelangen, ist jedoch aus den oben angeführten Gründen nicht unwahrscheinlich. Zu weit geht aber vermutlich die Annahme, die radikale Überarbeitung der früheren Projekte sei überhaupt auf Endells Entwürfe für kubische Gebäude mit Flachdach und auf seinen Artikel zurückzuführen, der bezeichnenderweise mit den Worten beginnt: „Die gerade Linie ist nicht nur mathematisch, sondern auch ästhetisch vor allen anderen Linien ausgezeichnet“. ²⁷

Es scheint plausibel, dass die Übereinstimmung einiger Details von Purkersdorf mit Endells Proportionsstudien kein Zufall ist und dass Hoffmann sich im Laufe der Konzeption von Purkersdorf mit diesem Artikel beschäftigte und in der Folge inspiriert wurde, abschließend einige formale Änderungen in Anlehnung an Endells Theorie vorzunehmen, aber auch eigene Lösungen zu suchen, um die erwähnten Gefühlsnuancen durch seine Fassaden zu vermitteln, sodass mit dem gekonnt eingesetzten architektonischen Vokabular dem interessierten Publikum in Purkersdorf die Geschichte von nervösen Patient_innen und deren gelungenem Kuraufenthalt erzählt wird. 

Anmerkungen

- 1 Leopold Kleiner, Josef Hoffmann, Berlin/Leipzig/Wien 1927, S. 4; Leopold W. Rochowanski, Josef Hoffmann. Eine Studie geschrieben zu seinem 80. Geburtstag, Wien 1950, S. 31–34; Giulia Veronesi, Josef Hoffmann, Mailand 1956, S. 66–71; Giovanni Fanelli/ Ezio Godoli, La Vienna di Hoffmann architetto della qualità, Rom/Bari 1981, S. 157–160; Giuliano Gresleri, Josef Hoffmann, Bologna 1981, S. 50–57; Eduard F. Sekler, Josef Hoffmann. Das architektonische Werk. Monographie und Werkverzeichnis, Salzburg/Wien 1982, S. 67–72, und S. 286–289; Walter Zednicek, Josef Hoffmann und die Wiener Werkstätte, Wien 2006, S. 106–123; August Sarnitz, Josef Hoffmann, Köln 2007, S. 46–49. Auffallend großes Interesse zeigt sich besonders von Seiten italienischer Autor_innen.
- 2 Karl und Eva Mang (Hg.), Wiener Architektur 1860–1930 in Zeichnungen, Stuttgart 1979, S. 100–101; Franco Borsi/ Ezio Godoli, Wiener Bauten der Jahrhundertwende. Die Architektur der Habsburgischen Metropole zwischen Historismus und Moderne, Hamburg 1985, S. 100–106; Klaus-Jürgen Sembach u.a., 1910. Halbzeit der Moderne. Van de Velde, Behrens, Hoffmann und die anderen (Kat. Ausst. Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster 1992), Stuttgart 1992, S. 216; Ákos Moravánszky, Competing Visions. Aesthetic Intervention and Social Imagination in Central European Architecture, 1867–1918, Cambridge/London 1997, S. 177–180; Nikolaus Pevsner, Wegbereiter moderner Formgebung. Von Morris bis Gropius, Köln 2002 [1949], S. 194; Gabriele Reiterer, Architektur von 1890 bis zum Ende des ersten Weltkriegs, in: Wieland Schmied (Hg.), Geschichte der bildenden Kunst in Österreich VI, 20. Jahrhundert, München/London/New York 2002, S. 417–427, hier S. 420. Bezeichnend ist auch, wo das Bauwerk nicht erwähnt wird: Sigfried Giedion, Raum, Zeit, Architektur, Ravensburg 1965. Werner Oechslin, Moderne entwerfen. Architektur und Kulturgeschichte, Köln 1999.
- 3 Otto Breicha/ Gerhard Fritsch (Hg.) Finale und Auftakt. Wien 1898–1914, Salzburg 1964, S. 170–171 und S. 212; Peter Vergo, Art in Vienna 1898–1918. Klimt, Kokoschka, Schiele, and their Contemporaries, Oxford 1981, S. 134–138; Historisches Museum der Stadt Wien (Hg.), Traum und Wirklichkeit. Wien 1870–1930 (Kat. Ausst. Historisches Museum der Stadt Wien, Karlsplatz im Künstlerhaus 1985), Wien 1985, S. 332; Werner J. Schweiger, Meisterwerke der Wiener Werkstätte, Wien 1990, S. 28–29; Kirk Varnedoe (Hg.), Wien 1900. Kunst, Architektur, Design (Kat. Ausst. Museum of Modern Art, New York 1986), Köln 1993, S. 45–46; Christian M. Nebehay, Wien speziell. Architektur und Malerei um 1900, Wien 1994, S. VII/12; Isabella Ackerl, Die Wiener Moderne 1890–1910, Wien 1999, S. 39; Christian Brandstätter, Design der Wiener Werkstätte 1903–1932, Wien 2003, S. 118–127; Peter Noever (Hg.), Der Preis der Schönheit. Zum 100. Geburtstag der Wiener Werkstätte, (Kat. Ausst. MAK – Museum für Angewandte Kunst / Gegenwartskunst, Wien 2003–2004), Ostfildern-Ruit 2003, S. 74–75. Christian Brandstätter (Hg.), Vienna 1900. Art, Life & Culture, New York 2005, S. 290.
- 4 Gerhard Dafert (Hg.), 10 Jahre. Beispiele aus der Denkmalpflege von 1986 bis 1996, Wien 1996, S. 48–49; Klaus KG (Hg.), Hoffmann-Bau Purkersdorf bei Wien, Purkersdorf, 1996; Kunst.buwog.at und BMFBWuK (Hg.), Josef Hoffmanns Sanatorium Purkersdorf bei Wien, Wien o.J. (2003); Hartmut Müller (Hg.), IMMAC Pflegezentrum. Seniorenresidenz Hoffmannpark. Purkersdorf, Seevetal 2009.

- 5 Gunter Breckner, Revitalisierung des Sanatorium Purkersdorf (techn. Dipl. (ms.), Technische Universität Wien), Wien 1982; und Gert Demarle, Kuranlage Purkersdorf. Eine Revitalisierung (techn. Dipl. (ms.), Technische Universität Wien), Wien 1985.
- 6 Karin Thun-Hohenstein, Josef Hoffmann – Sanatorium Purkersdorf (1904–1905), (phil. Dipl. (ms), Universität Wien), Wien 2012.
- 7 Vgl. einen ähnlichen Gedanken bezüglich Kolo Mosers Gestaltung der XVIII. Secessionsausstellung in Wien 1903: Christian Witt-Dörning, On the Path to Modernism. The Ambiguity of Space and Plane, in: Christian Witt-Dörning (Hg.), Josef Hoffmann. Interiors 1902 – 1913 (Kat. Ausst. Neue Galerie, New York 2006–2007), München u.a. 2006, S. 28–73, hier S. 41.
- 8 Sekler 1982 (wie in Anm. 1) S. 102–106, und S. 316–317.
- 9 Heinrich Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst, München 1991 [1915], Kapitel *Fläche und Tiefe: Architektur*, S. 137–145.
- 10 Hans Tietze, Die Methode der Kunstgeschichte, Leipzig 1913, S. 175.
- 11 Sekler 1982 (wie in Anm. 1), S. 412.
- 12 Und zum Folgenden vgl. Dieter Bogner, Die geometrischen Reliefs von Josef Hoffmann, in: Alte und moderne Kunst, 27, 1982, H. 184/185, S. 24–32, hier: S. 32. Zu Loos' Raumplan vgl. Oechslin 1999 (wie in Anm. 2), S. 220–227.
- 13 Otto Wagner, Die Baukunst unserer Zeit. Dem Baukunstjünger ein Führer auf diesem Kunstgebiete, Wien 1979 (Nachdruck der 4. Auflage Wien 1914. Erstaussgabe unter dem Titel Moderne Architektur. Seinen Schülern ein Führer auf diesem Kunstgebiete, Wien 1895), S. 136 (zur Gänze in Majuskeln hervorgehoben): „Unser Gefühl musz uns aber heute schon sagen, dasz die tragende und stützende Linie, die tafelförmige Durchbildung der Fläche, die gröszte Einfachheit der Konzeption und ein energisches Vortreten von Konstruktion und Material bei der künftigen neuerstehenden Kunstform stark dominieren werden; die moderne Technik und die uns zu Gebote stehenden Mittel bedingen dies“.
- 14 Und das folgende Zitat: Giedion 1965 (wie in Anm. 2), S. 31. Vgl. bes. Rietvelds *Haus Schröder* in Utrecht (1924), die unausgeführten Architekturentwürfe von van Doesburg und van Eesteren (ca. 1920) oder Friedrich Kieslers *Raumstadt* (1925).
- 15 Von Hoffmann beschrieben in: Josef Hoffmann, Architektonisches von der Insel Capri, in: Der Architekt, Wiener Monatshefte für Bauwesen und decorative Kunst, Jg. 3, 1897, S. 13–14, abgedruckt bei Sekler 1982 (wie in Anm. 1), S.479.
- 16 Ludwig Hevesi, Neubauten von Josef Hoffmann (8. Nov. 1905), in: Ludwig Hevesi, Altkunst – Neukunst. Wien 1894–1908, Wien 1909, S. 214–221, hier S. 214.

- 17 Sabine Wieber, Richard Luksch. Zwei Fayence-Figuren für das Sanatorium Purkersdorf, 1905, in: Gemma Blackshaw/ Leslie Topp (Hg.), *Madness and Modernity. Kunst und Wahn in Wien um 1900* (Kat. Ausst. Wien Museum, Wien 2010), Wien 2009, S. 137–143, hier S. 141 und Fußnote 5, S. 143. Wieber (ebenda, Fußnote 4) bezweifelt, dass die Figuren je in Purkersdorf aufgestellt waren. Ich sehe keinen Grund, an der Aussage des sehr verlässlichen Ludwig Hevesi zu zweifeln, der „zwei blauweiße Fayencefiguren, zwei Meter hoch“ „von Luksch“ „über der Unterfahrt rückwärts“ anlässlich seiner Besichtigung am 8. November 1905 gesehen hat: Hevesi 1909 (wie Anm. 16), S. 215.
- 18 Renate Fischl, Kurzer Abriss über die Außensanierung des ‚Sanatorium Purkersdorf‘, in: Klaus KG (Hg.), *Hoffmann-Bau Purkersdorf bei Wien, Purkersdorf, 1996*, S.19–21, hier S. 20.
- 19 Hevesi 1909 (wie Anm. 16), S. 215.
- 20 Michael Diers, Vorwort in: Rudolf Arnheim, *Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges*, Berlin/ New York 2000 [1954], S. x–xi.
- 21 Arnheim 2000 (wie Anm. 20), S. 5–6.
- 22 Das hatte schon Ludwig Hevesi bemerkt: Hevesi 1909 (wie Anm. 16), S. 216.
- 23 Vgl. dazu und zu den folgenden Ausführungen: August Endell, *Formenschönheit und dekorative Kunst*, in: *Dekorative Kunst II, 1898*, S. 119–125, hier S. 123–125.
- 24 Die endgültigen Einreichpläne für das Sanatorium sind ebenso wie der Bauakt nicht mehr auffindbar: Die laut *Sanitätsakt Sanatorium Purkersdorf* von 1926 ursprünglich im Niederösterreichischen Landesarchiv befindlichen Pläne wurden 1934 ohne Kommentar entnommen und sind seither nicht wieder aufgefunden worden. Vgl. Fischl 1996 (wie Anm. 18), S. 21.
- 25 Endell 1898 (wie Anm. 23), S. 123–124.
- 26 Endell 1898 (wie Anm. 23), S. 125.
- 27 Endell 1898 (wie Anm. 23), S. 119.

Abbildungsnachweise

Abb. 1: © Wolfgang Woessner/MAK, MAK – Museum für Angewandte Kunst / Gegenwartskunst.

Abb. 2: links: *Deutsche Kunst und Dekoration. Illustrierte Monatshefte zur Förderung deutscher Kunst und Formensprache, XVIII, 1906*, S. 423. Foto: © MAK – Museum für Angewandte Kunst / Gegenwartskunst; rechts: Foto: © MAK – Museum für Angewandte Kunst / Gegenwartskunst.

Abb. 3–4, 6: Gunter Breckner, Revitalisierung des Sanatorium Purkersdorf (techn. Dipl. (ms.), Technische Universität Wien), Wien 1982.

Abb. 5: August Endell, Formenschönheit und dekorative Kunst, in: *Dekorative Kunst II*, 1898, S. 122. Foto: © MAK.

Nora Fischer, „Hier bietet sich dem Auge sichtbare Geschichte der Kunst dar“. Zur kunsthistorischen Wissensordnung in der kaiserlichen Galerie von 1781, in: Verband österreichischer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker (Hg.), Räume der Kunstgeschichte – 17. Tagung des Verbandes österreichischer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker (Online-Publikation), Wien 2015, S. 102–119.

Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung – Nicht kommerziell – Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz.

„Hier bietet sich dem Auge sichtbare Geschichte der Kunst dar“

Zur kunsthistorischen Wissensordnung in der kaiserlichen Galerie von 1781¹

Nora Fischer

1782 erschien in der Zeitschrift *Deutsches Museum* ein Kommentar zur kaiserlichen Gemäldegalerie im Oberen Belvedere:

„Mit wahrer Betrübniß habe ich gesehen, wie man diese vortrefliche Sammlung, ich weiß nicht, ob aus Gewinsucht, oder Neuerungssucht um den Charakter einer Gallerie gebracht und zu einer Bildermusterkarte reduziert hat. Welch ein Einfall! Herr Roos und der bekante Kunsthändler van Mecheln werden für die Thäter dieses Galleriemords ausgegeben; ob es wahr ist, weiß ich nicht. Von letzterem hat man michs gewiß versichert.“²

Diese heftige Kritik blieb – wenig später und in derselben Zeitschrift – nicht unwidersprochen. Der Schriftsteller und Pädagoge Johann Karl Wezel hielt dem entgegen:

„Es sind nur zwei Fälle möglich: eine Gemäldesammlung ist entweder nach einem bestimmten Plane geordnet, oder es hängen alle Stücke ohne Ordnung unter einander: verdient sie nur im ersten Falle den Namen eine Bildergalerie, wie ich glaube, so hat die Wiener durch des Herrn von Mechel Bemühung den Charakter einer Gallerie unstreitig mehr erlanget, als verloren.“³

Auslöser dieser Kontroverse um die Ordnung von Bildern war die Neuhängung der kaiserlichen Gemäldegalerie im Oberen Belvedere von 1781, die unter der Federführung des Basler Kupferstechers, Verlegers und Kunstexperten Christian von Mechel durchgeführt wurde. 1779 war dieser nach Wien gekommen, war von Kaiser Joseph II. dem amtierenden Galeriedirektor Joseph Rosa vorgezogen und für die Neuaufstellung der Gemälde bestellt worden. In den folgenden zwei Jahren schuf Mechel die

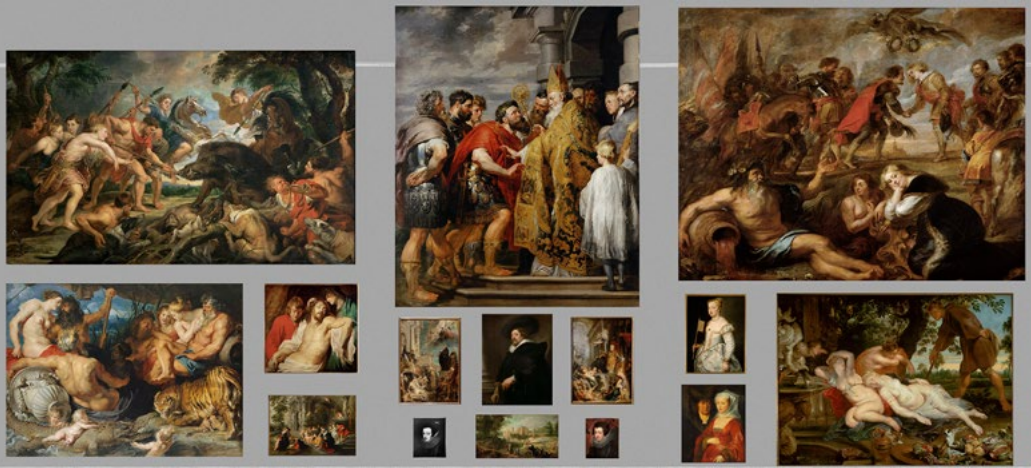


Abb. 1: Zweite Wand im Rubens-Saal im ersten Stock des Oberen Belvedere in der kaiserlichen Galerie 1781. Digitale Rekonstruktion.

hier heftig kritisierte wie hoch gelobte Hängung für die Wiener Galerie; und 1783/84 einen dazugehörigen Katalog in deutscher und in französischer Fassung.⁴ Die beiden Kommentare aus dem pro- respektive dem contra-Mechel-Lager geben in ihrer Widersprüchlichkeit einen ersten Blick auf den Bedeutungskontext frei, den die Neuaufstellung der kaiserlichen Gemäldesammlung schon unter zeitgenössischen Urteilen bis zu heutigen kunsthistorischen Forschungen einnimmt.

Die Gemälde als Objektgefüge an der Wand

Zum komplexen Bildarrangement barocker Galerien sind in der Kunstgeschichte der letzten Jahre grundlegende neue Erkenntnisse gewonnen worden. Zu nennen sind die Forschungen von Felix Thürlemann zum sogenannten *Pendantsystem*, die hier aufgrund ihrer Relevanz kurz zusammengefasst werden sollen:⁵ Grundsätzlich ist die barocke Bilderwand nach den Prinzipien von Symmetrie, Axialität und Zentralisierung aufgebaut – und das gilt selbstverständlich auch für die kaiserliche Galerie von 1781.

Nach dem Pendantsystem werden die Gemälde entweder paarweise oder achsensymmetrisch um ein zentrales mittleres Bild angeordnet, bilden Zweier- oder Dreiergruppen und werden solcherart zu formal und inhaltlich korrespondierenden Einheiten zusammengefasst. Am Beispiel einer Wand aus dem großen Rubens-Saal veranschaulicht (Abb. 1): Das zentrale übergeordnete Bild wird von einem Pendant, also einem linken und rechten Bild gerahmt. Dieser Gemäldegruppe sind zwei weitere, analog aufgebaute Gemäldegruppen untergeordnet, die wiederum eine mittlere Einheit für zwei angrenzende Einheiten bilden. Das Beispiel zeigt: Das Pendantsystem war auch für die Wiener Galerie die eingeführte und weiter nicht mehr zu hinterfragende Methode, die Gemälde zu ordnen. Im Pendantsystem werden – durch die Hierarchiebildung zwischen den Bildern und durch das gelenkte Hin und Her der Blickführung, der von Thürlemann sogenannten *Lektüreeinweisung* – die Gemälde gezielt in Beziehung gebracht und miteinander verglichen; und so ganz bestimmte Sinnbezüge zwischen den Bildern an der Wand respektive im Raum hergestellt. Jedes Gemälde verweist dabei auf ein anderes und wird durch ein anderes rückverwiesen; sein Stellenwert wird durch ein bildliches Netz an Bezügen definiert und das Gemälde solcherart Teil einer bestimmten Argumentationskette.

Die Vorstellung, dass den barocken Hängungen ab der Mitte des 18. Jahrhunderts ein dezidiert kunstwissenschaftlicher Subtext zugrunde lag, ist in der kunsthistorischen Forschung der letzten Jahrzehnte zum *Common Sense* geworden. Die Hängungen waren darauf ausgerichtet, durch visuell hergestellte Zusammenhänge zwischen den Gemälden an den Wänden respektive im Raum die ihnen zugrunde liegenden kunstwissenschaftlichen Konzepte anschaulich und verständlich zu machen. Die Frage ist nun, welche kunsttheoretischen Modelle oder welche kunstwissenschaftliche Denkweisen in der von Edouard Pommier sogar als „revolutionär“⁶ gewerteten kaiserlichen Galerie von 1781 zur Darstellung kamen.

Aufgrund des Katalogs 1783 von Christian Mechel, der einen Grundriss und ein genaues Verzeichnis der Werke enthält, können die historischen Galerieräume rekonstruiert werden.⁷ Der Grundriss (Abb. 2) gibt Einblick in die grundsätzliche Struktur und das Organisationsprinzip der Galerie: Im

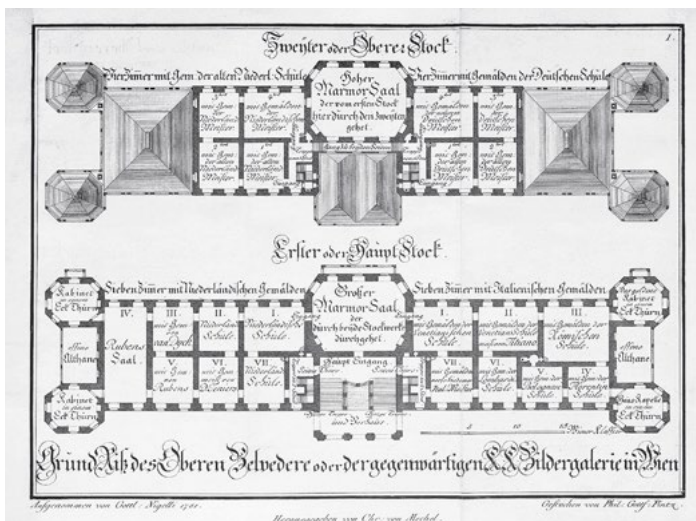


Abb. 2: Grundriß des Oberen Belvedere, in: Christian Mechel, Verzeichniß der Gemälde der Kaiserlich Königlich Bilder Gallerie in Wien, Wien 1783, Anhang.

ersten Stock befanden sich in den sieben Zimmern rechts des Marmorsaals die Gemälde der italienischen Schulen, wobei das erste und zweite Zimmer der Venezianischen Schule gewidmet waren, das dritte der Römischen Schule, das vierte der Florentiner, das fünfte der Bologneser, das sechste der Lombardischen Schule, das siebente Zimmer war nach italienischen Schulen gemischt. In den sieben Zimmern links davon waren die bedeutendsten Meisterwerke der Niederländischen Schule des 16. und 17. Jahrhunderts – ohne geographische Binnengliederung – angeordnet. Rubens, van Dyck, Teniers und Tizian, von denen die kaiserliche Sammlung überragende Bestände besaß, waren im ersten Stock eigene Räume gewidmet. Im zweiten Stock darüber war die altniederländische bis zur niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts vornehmlich kleineren Formats versammelt, daran schließt rechterhand die Deutsche Schule von den ältesten Beispielen des späten 13. Jahrhunderts bis zur jüngsten Gegenwart Mechels an.

Diese Kurzbeschreibung zeigt, dass die Gemäldesammlung – und zwar erstmals im europäischen Vergleich – gezielt und methodisch nach geo-

graphischen Schulen und historischen Gesichtspunkten, das heißt nach kunsthistorischen Kriterien aus- bzw. aufgerichtet wurde. Die Kurzbeschreibung zeigt aber auch, dass die Hängung Mechels nicht einem einzigen Modell folgte, sondern dass in den einzelnen Räumen unterschiedliche kunstwissenschaftliche Ansätze wirksam geworden sind. Kennzeichnend für diese Galerieaufstellung sind die divergenten Konzeptionen in den vier Flügeln des Belvedere. Es zeigt sich die Präsentation nach Schulen – je nach Flügel – in ganz unterschiedlich gelagerten Ausformulierungen: nach regionalen Schulen differenziert in der italienischen Kunst, nach kanonischen Œuvres bei den großen Niederländern im ersten Stock, nach dem stilistischen Entwicklungsgang der niederländischen Malerei im zweiten Stock, in historisch-chronologischer Perspektive bei den Deutschen im zweiten Stock.

Der Mechel-Katalog verzeichnet die Gemälde – Zimmer für Zimmer; Wand für Wand – in laufend nummerierten Einträgen. Die im Katalog angegebenen Gemälde sind bestimmten Wänden zugeordnet, jedoch fehlen konkrete Positionsangaben. Bei der großen Menge an Bildern, die in der wandfüllenden Hängung gezeigt wurden, ergibt sich für die Rekonstruktion eine Vielzahl an Möglichkeiten. Aufgrund der Prämisse, dass in der kaiserlichen Galerie nach dem Pendantsystem gehängt wurde, lassen sich aus diesen Zahlenkolonnen im Katalog jedoch gewisse Abfolgen in der Hängung ausmachen. Im Versuch, die Zahlenkolonnen aus dem Verzeichnis auf die einzelne Wand zu übertragen, hat sich zum Beispiel im ersten Zimmer mit den venezianischen Meistern Folgendes gezeigt: Die Verzeichnung folgt Zeile für Zeile einem furchenwendigen Muster (*bustophedon*), das von oben nach unten oder von unten nach oben die Reihen durchläuft. Auf den Raum übertragen, beginnt die Verzeichnung mit dem Gemälde über der Eingangstür, setzt von oben nach unten schlangenförmig fort, schließt an der nächsten Wand unten an, setzt schlangenförmig fort und endet schließlich über der Ausgangstür (Abb. 3).

Man sieht: Die Verzeichnung der Gemälde im Katalog folgt nicht dem Pendantsystem und enthält auch keine bestimmte *Lektüreeanweisung*, durch die der Bilddiskurs wahrgenommen werden kann. Welches Konzept



Abb. 3: Verlauf der Zahlenkolonne von Katalognummern aus dem Mechel-Katalog auf das erste Zimmer mit venezianischen Meistern übertragen. Digitale Rekonstruktion.

der Gemäldehängung in der kaiserlichen Galerie unterlegt war, erschließt sich somit nicht aus dem Katalogtext allein, sondern erst, wenn die Hängung in der anschaulichen Anordnung der Gemälde im Raum betrachtet werden kann. Nur wenige, sehr allgemein gehaltene Hinweise im Vorwort des Katalogs lassen implizit auf die theoretisch-systematischen Konzepte schließen, die die Grundlage für die Aufstellung bilden.

Subtexte der Gemäldehängung

In der kaiserlichen Galerie von 1781 wurde kein kohärentes System, sondern ein Amalgam mehrerer mehr oder weniger aktueller Systematiken verwirklicht. Im Folgenden soll eine von mehreren theoretischen Grundlagen hervorgehoben werden, die von Mechel zur Anschauung gebracht wurden; eine jedoch, die ausschlaggebend für die methodische Neukonzeption der Hängung war.

Ein Satz im Vorwort des Katalogs von Christian Mechel kann gleichsam als die Quintessenz seines Hängekonzepts gelesen werden:

„Der Zweck alles Bestrebens gieng dahin, dieses schöne durch seine zahlreiche Zimmer-Abtheilungen dazu völlig geschaffne Gebäude so zu benutzen, daß die Einrichtung im Ganzen, so wie in den Theilen lehrreich, und so viel möglich, sichtbare Geschichte der Kunst werden möchte.“⁸

Mit der Hängung der Gemälde sollte eine „*sichtbare Geschichte der Kunst*“, das heißt die Kunstgeschichte veranschaulicht werden. Nur: Eine theoretische Kunstgeschichte neuzeitlicher Kunst in Form eines Überblickswerks gab es zum fraglichen Zeitpunkt noch nicht – solche entstanden erst in den Umbruchjahrzehnten nach der französischen Revolution, als sich die politische, soziale und kulturelle Situation grundlegend geändert hatte. Der erste sogenannte „Klassiker der Kunstgeschichte“, die *Geschichte der Kunst des Alterthums* (1764) von Johann Joachim Winckelmann, war ein Werk der klassischen Archäologie – dieses gilt aber dennoch aufgrund seiner historisch-kritischen Methode, die auch für die Systematisierung der neuzeitlichen Kunst wirksam geworden ist, als *das* Gründungswerk der Kunstgeschichte.⁹ Und, so die begründete Vermutung: Die *Geschichte der Kunst des Alterthums* lieferte auch für die Hängung der Gemälde durch Mechel die entscheidenden Argumente.

Dafür sprechen allein die historischen Fakten: Die Anregung zur Auseinandersetzung mit dem Werk Winckelmans dürfte Mechel sein Lehrer und Mentor Johann Georg Wille gegeben haben, der als der eigentliche Vermittler der Ideen Winckelmans in Frankreich gilt. Ihm verdankt Mechel den ersten Kontakt zu Winckelmann, der 1766 zu einem Aufenthalt bei diesem in Rom führte. Mechel schloss dort enge Freundschaft mit Winckelmann und korrespondierte bis zu dessen Tod 1768 mit ihm.¹⁰ In dem kontinuierlich geführten Briefwechsel zwischen beiden erwähnt Winckelmann mehrmals eine geplante neue und erweiterte Ausgabe der *Geschichte der Kunst des Alterthums*.¹¹ Die beschriebene Edition kam zu Lebzeiten Winckelmans nicht mehr zustande; besagtes Manuskript führte Winckelmann auf seiner Rückreise von Wien, wo er – auf Vermittlung des Staatskanzlers Wenzel Anton Kaunitz-Rietberg – von Kaiserin Maria Theresia empfangen worden ist, nach Italien mit sich. Nach Winckelmans Ermordung 1768 in Triest, auf dieser Rückreise von Wien, gelangte eben

dieses Material an seinen Erben, Kardinal Alessandro Albani in Rom und von diesem an Kaunitz in Wien.¹² Kaunitz ließ 1776 durch die Wiener Akademie und unter seinem Protektorat die zweite deutsche Edition der *Geschichte der Kunst des Alterthums* publizieren, zu deren Subskribenten Mechel zählte.¹³ Christian Mechel war sich der großen Wertschätzung, die man in höchsten Wiener Kreisen Winckelmanns Werk entgegenbrachte, bewusst und wusste dies für sich zu nutzen. Er verabsäumte es bei seiner ersten Reise nach Wien nicht, ein Konvolut von Briefen Winckelmanns mitzunehmen.¹⁴ Seine darin dokumentierte freundschaftliche Beziehung zu Winckelmann und sein durch ihn geschultes kunsttheoretisches Wissen dürften ihm den Kontakt zu Kaunitz geebnet haben – was letztlich zum Auftrag der Neugestaltung der kaiserlichen Galerie führte.

Winckelmanns Suche nach Gesetzmäßigkeiten und einer Synthese der Kunst lässt sich auch in der Neuordnung der Gemälde der kaiserlichen Galerie festmachen. In der vergleichenden Analyse der *Geschichte der Kunst des Alterthums* mit der Neuaufrichtung der Gemälde können drei Aspekte herausgehoben werden, die in beiden Konzeptionen beinhaltet sind: die Prämisse, dass sich das Wesen der Kunst nur durch die Darstellung ihrer Geschichte ausmachen lässt; die Auffassung, dass sich der Charakter und Rang einer Nation in ihrer Kunst darstellt; und zuletzt: das Argument, dass sich die Geschichte der Kunst nur anhand der unmittelbaren Analyse originaler Werke ergründen lässt.

Schon die Wortwahl Mechels „sichtbare Geschichte der Kunst“ ist an den Titel *Geschichte der Kunst des Alterthums* angelehnt, der den Kollektivsingular Geschichte im Sinn einer zusammenhängenden und kontinuierlichen Einheit auf den Kollektivsingular Kunst anwendet. Die *Geschichte der Kunst des Alterthums* führte nicht nur – als früher Beitrag – den Kollektivsingular *Geschichte* für die Beschreibung einer Epoche im universalen Rahmen ein, sondern machte auch – zum ersten Mal – die Kunst in ihrer eigenen Geschichtlichkeit zum Mittelpunkt der Darstellung. Dafür wird, als zweiter Kollektivsingular im Titel, die *eine* „Kunst“ als Subjekt der Geschichte eingeführt, die im Gegensatz zu den einzelnen Künsten, Künstlerinnen und Künstlern sowie Kunstwerken in den älteren Historiographien steht.



Abb. 4: Erste Wand im ersten Zimmer der niederländischen Schule im zweiten Stock des Oberen Belvedere in der kaiserlichen Galerie 1781. Digitale Rekonstruktion.

Die durch Winckelmann angeregte Einsicht der „sichtbaren Geschichte der Kunst“ wiederholt Mechel – anscheinend nicht zufällig – in Bezug auf die Neuordnung der Niederländischen Schule, die am deutlichsten in Parallele zu den methodischen Hinsichten Winckelmanns dargestellt werden kann – einschließlich der Brüche und Divergenzen, die in der *Geschichte der Kunst des Alterthums* beinhaltet sind. Speziell bei der niederländischen Malerei, die sowohl in den sieben Zimmern links des Marmorsaals im ersten Stock wie in den darüber liegenden vier Zimmern im zweiten Stock angeordnet war, wird nämlich jener, oft beschriebene Dualismus bemerkbar, der auch Winckelmanns Werk bestimmt: der Antagonismus zwischen normativer Schönheitslehre und historisch bedingter Stilentwicklung in der Kunst, in dem die Einheit der Kunst vordergründig wieder aufzubrechen scheint. Aus intensiver Lektüre entwickelt, hat Winckelmann – wie Elisabeth Décultot nachdrücklich aufgezeigt hat¹⁵ – die dualen Kategorien „historische Entwicklung“ und „normatives Ideal“, die sich ebenso widersprechen wie spannungsvoll bedingen in seiner Kunstgeschichte zu vereinen versucht. Seinen eigenen Worten zufolge hat Winckelmann im



Abb. 5: Dritte Wand im zweiten Zimmer der niederländischen Schule im zweiten Stock des Oberen Belvedere in der kaiserlichen Galerie 1781. Digitale Rekonstruktion.

ersten Teil der *Geschichte der Kunst des Alterthums* versucht, ein „Lehrgebäude“¹⁶ der Kunst zu liefern, während er im zweiten Teil die Kunst in „Absicht der äußeren Umstände“¹⁷ untersucht.

Je nach Stockwerk zeigte sich auch die niederländische Kunst der Mechel-Galerie in diesen unterschiedlich gelagerten Zusammenhängen: Im ersten Stock wurden die niederländischen Werke aus der sogenannten *Blütezeit* der Malerei aufgeboden, die – gemäß einer normativen Schönheitslehre – anhand der großen Künstlerpersönlichkeiten Rubens, van Dyck und Teniers im ersten Stock gezeigt wurde. Im gesamten linken Flügel des zweiten Stocks dagegen visualisierte Mechel die geschichtliche Evidenz niederländischer Kunst im Sinne einer historischen und stilistischen Entwicklung ihrer Malerei. Es beginnt der Rundgang im ersten Zimmer – als „*Proben des Entstehens*“ – mit den „ersten Niederländischen Meistern“ und setzt im zweiten Zimmer – als „*Proben des Wachstums*“ – mit den „alten Niederländischen Meistern“ fort.¹⁸ (Abb. 4, Abb. 5) Im dritten und vierten Zimmer wurden sie in ihrer „ganzen Entwicklung des Talents“ bis zur Gegenwart dargeboten.¹⁹ Nicht nur im Rundgang durch den gesamten

Flügel des Belvedere, sondern schon innerhalb jedes einzelnen Raumes, von Wand zu Wand, versuchte Mechel die stilistische Entwicklung der niederländischen Schule zu veranschaulichen. Dass ihm dies zumindest nach dem Urteil mancher Zeitgenossen gelungen war, verdeutlicht die Rezension von 1782, in der es heißt:

„Desto stärker war die Wirkung auf mich, als ich in einem Zimmer der alten niederländischen Meister an jeder Wand eine andere Epoche der Kunst fand: von ihrem ersten Anfange an sah ich sie gleichsam vor meinen Augen werden und von Grad zu Grad zur Vollkommenheit erheben, so wie ich von Wand zu Wand ging.“²⁰

Die Betrachtung der Blüte niederländischer Kunst im ersten Stock und die Betrachtung der Geschichte niederländischer Kunst im zweiten Stock des Belvedere lassen zumindest die Idee aufkommen, dass Mechel hier dieselbe Zweiteilung einer Kunstbetrachtung nach einerseits normativ ästhetischen und andererseits historisch stilistischen Prinzipien einführte, die Winckelmanns *Geschichte der Kunst des Alterthums* bestimmte.

Das „*Wesen der Kunst*“ würde nach Winckelmann in der Ausbildung eines regionalen oder nationalen Stils sichtbar werden, der jeder Kunstproduktion anhaften würde. Diese überindividuelle Ausdrucksform einer Region oder Nation verbindet sich bei Mechel mit dem Begriff der „Malerschule“. In Winckelmanns historischem System war die Periodisierung umso stärker, je reicher die Kunstentwicklung einer Nation war. Die Sequenz der am meisten entfalteteten griechischen Kunst wies vier Epochen auf. Auch die neuzeitliche Malerei umfasste bei Winckelmann vier Hauptphasen, deren Gesamtentwicklung trotz Höhen und Tiefen jedoch nicht als Qualitätssteigerung, sondern – negativ gewendet – als Niedergang beschrieben wird. Selbstredend thematisierte die Inszenierung der kaiserlichen Sammlung nicht den Verfall der Malerei. Das Primat der antiken Kunst und der seither erfolgte Niedergang der Kunst konnte für die konkrete Situation einer Aufstellung neuzeitlicher Gemälde in einer kaiserlichen Galerie kein adäquates Konzept darstellen, daher kam der bei Winckelmann thematisierte Verfall der Kunst in der Wiener Galerie nicht zur Anschauung. Da Mechel – für den zweiten Stock – eine Entwicklung von den ersten

Anfängen zur höchsten Vollendung deklariert, aber die eigentlichen normativen Höhepunkte den Œuvres von Rubens, Van Dyck und Teniers vorbehält, kann man darin wohl den spiegelverkehrten Winckelmannschen Modus erkennen. Und dass Mechel in der historischen Entwicklung der niederländischen (und auch der deutschen Kunst) ebenfalls vier Epochen unterschied, die er in jeweils vier Zimmern zeigte, mag dem Zufall der übernommenen Raumanzahl des Belvedere zuzuschreiben sein, stellt aber zumindest eine auffallende Parallele dar.

Es ging Winckelmann darum, die Geschichte der Kunst als politisches, soziales, klimatisches wie moralisches Geschehen zu beleuchten. Die *Geschichte der Kunst des Alterthums* ist bekanntlich als Kulturgeschichte konzipiert. Der Vorstellung des Gleichklangs von Kunst und Zivilisation folgte konsequenterweise das Argument, dass sich der Fortschritt der Kunst und der Fortschritt der Kultur eines Landes oder einer Nation gegenseitig bedingen. Diese Einschätzung einer wechselseitigen Steigerungsbeziehung führte in den deutschsprachigen Ländern zu einer Diskussion um einen eigenen nationalen Stil in der Kunst und dem Versuch, das Ansehen der deutschen Kunst in ihrer und durch ihre Geschichte zu erhöhen. Dieser Kontext kann auch als Motiv dafür gesehen werden, dass Christian Mechel erstmals in einer großen öffentlichen Galerie eine Gesamtdarstellung der deutschen Schule präsentiert hat.

Im Sinne einer historischen Perspektive und analog zur niederländischen Kunst im zweiten Stock schreitet Mechel im gegenüberliegenden Flügel die Geschichte deutscher Malerei Raum für Raum gleichsam im Parcours ab, und zwar chronologisch vom Ende des 13. Jahrhunderts bis zum späten 18. Jahrhundert. Die historische Darstellung einer eigenständigen deutschen Schule stellte im späten 18. Jahrhundert weitestgehend ein Desiderat dar, das sich mit dem Gemeinplatz begründete, die deutsche, insbesondere die alte deutsche Kunst mit dem sogenannten „*gout gothique*“ gleichzusetzen. Die Überwindung des „*gotischen Geschmacks*“ bildete daher das Kernproblem beim Versuch, die deutsche Kunst in ihrer Bedeutung zu heben.

Die Nobilitierung der deutschen Malerei erfolgte bei Mechel auf maltechnischer Ebene. Er attestierte den deutschen Künstlern, sie hätten



Abb. 6: Tommaso da Modenas Gemälde, Maria mit Kind und Heiligen, am Fensterpfeiler (Mitte, unten) im ersten Zimmer der deutschen Schule im zweiten Stock des Oberen Belvedere in der kaiserlichen Galerie 1781. Digitale Rekonstruktion.

die Ölmalerei erfunden, bevor mit Dürer, Cranach und Holbein die erste künstlerische Blütezeit folgte.²¹ Dem entschieden formulierten Wunsch, „Beweise“²² für eine ästhetische Neubewertung deutscher Kunst zu liefern, kam Mechel auf bemerkenswerte Weise nach: Er stellte an den Beginn der Chronologie der Deutschen Schule ein Altar-Triptychon eines gewissen Thomas von Mutina, heute als der italienische Künstler Tommaso da Modena (1325–1379) bekannt, und datierte es auf 1297 (Abb. 6). Seinem Dafürhalten nach war es das erste Beispiel für Ölmalerei. Mit seinen Forschungen gedachte Mechel die These Lessings zu stützen, dass die Ölmalerei älter sei als – wie ansonsten angenommen – die der Van Eycks.²³ Mechels Forschungsergebnisse stellten sich alsbald als unhaltbar heraus, hatten aber vorerst ihren Sinn und Zweck erfüllt: Als Darstellung der eigentlichen Anfänge der Ölmalerei vorgeführt, verbindet sich mit der Aufstellung der ältesten deutschen Meister naturgemäß auch ein gesteigerter Prestigewert der gesamten Deutschen Schule. Dies gestattet nicht nur eine historische Rekonstruktion der deutschen Malerei, sondern nimmt die

Kontinuität einer Deutschen Schule vom Ende des 13. Jahrhunderts bis in das späte 18. Jahrhundert. an. Die erstmalige Präsentation einer Deutschen Schule in einer Galerie wiederum verbindet sich mit deren Festlegung auf Werte der Nation als zunehmend relevante Kategorie, wobei es Mechel verstand, die Erfindung der Ölmalerei mit der Überwindung des Gotischen gleichsam gleichzusetzen.

Winckelmann widmete einen großen Teil der *Vorrede* in der *Geschichte der Kunst des Alterthums* der Kritik an den antiquarischen Studien seiner gelehrten Vorgänger, die sich auf den Vorwurf gründete, sie hätten die antiken Kunstwerke nicht mit eigenen Augen gesehen, sondern sich mit Reproduktionen oder Kompendien begnügt. Jonathan Richardson etwa hätte die Paläste und Villen in Rom sowie die Statuen wie einer „dem sie nur im Traum erschienen sind“²⁴ beschrieben oder Bernard de Montfaucon hätte sein Werk „entfernet von den Schätzen der alten Kunst zusammengetragen, und hat mit fremden Augen, und nach Kupfern und Zeichnungen geurtheilet, die ihn zu großen Vergehungen verleitet haben.“²⁵ Er selbst dagegen hätte im Bemühen „die Wahrheit zu entdecken“ jedes der angeführten und beschriebenen Kunstwerke „selbst und vielmahl gesehen, und betrachten können, so wohl Gemälde und Statuen, als geschnittene Steine und Münzen.“²⁶ Reines Bücherstudium und Faktenwissen werden von Winckelmann als unzureichend erklärt, die Werkanamnese von originalen Kunstwerken zur unabdingbaren Grundlage der Beurteilung von Kunstwerken deklariert.


Mechels Vorgehen, mit den Kunstwerken an der Wand die Geschichte der Kunst zu veranschaulichen, scheint Winckelmanns Postulat *Sehen mit eigenen Augen* konsequent umgesetzt zu haben. Mechels „sichtbare Geschichte der Kunst“ beruhte ausschließlich auf der Anschauung der Gemälde an der Wand, jeder konkrete Verweis auf das visualisierte Konzept oder auf ein bestimmtes kunstwissenschaftliches Werk wurde im Katalog vermieden. Was in der Kunsttheorie zum Beispiel durch Winckelmann begründet wurde, mussten die Betrachter und Betrachterinnen in der kaiserlichen Galerie nach rein anschaulichen Gesichtspunkten allein ausmachen.

Mechel baute aber darauf, dass das Publikum mit der in Diskussion stehenden Kunsttheorie Winckelmanns vertraut war. Wie suggestiv die Ideen Winckelmanns in der Übertragung der Neuaufstellung der kaiserlichen Galerie – zumindest für die kunstwissenschaftlich Gebildeten – gewirkt haben müssen, zeigt noch einmal die Beschreibung des eingangs erwähnten Johann Karl Wezel:

„Es war für mich eine anschauliche Geschichte des menschlichen Geistes, wie er in einer von den schönen Künsten erfand, fortschritt, und allmählich zu Vollkommenheit hinaufstieg. Im ersten Stocke des Gebäudes, der die italienischen und niederländischen Gemälde enthält, war ich im goldnen Zeitalter der Kunst; als ich die Treppe hinaufgestiegen war, kam ich ins silberne und eiserne unter die alten Niederländer und Deutschen.“²⁷

Dass die Hängung Mechels vor allem in den mit Winckelmanns Werk vertrauten Kennerkreisen Zustimmung fand, kann als weiteres Indiz dafür gesehen werden, dass die Aufstellung der kaiserlichen Galerie wesentlich an dessen Geschichtsdenken anknüpfte.

Die kaiserliche Galerie von 1781 im Oberen Belvedere war das erste öffentliche Museum in Europa mit dem erklärten Anspruch, die *Geschichte* der neuzeitlichen Malerei in ihrer Hängung anschaulich zu vergegenwärtigen. Die bislang nur geschriebene Kunstgeschichte wurde in eine „sichtbare Geschichte der Kunst“ umgewandelt und im öffentlich gemachten Museum einem breiten Publikum vermittelt. Die in den Galerieräumen sichtbar gemachte Ordnung war ein wesentlicher Faktor für die Erfassung bestimmter Wissenszusammenhänge zur Geschichte der Kunst. Nicht nur durch die kunsttheoretischen Werke, sondern auch anhand der anschaulichen Anordnung der Kunstwerke in der Sammlung wurde offenbar der Begriff von Kunst gebildet. Die unweigerlich daran anschließende Frage, ob und welche Theoriebildungen die visuelle Argumentation der weiterführenden Kunstgeschichte liefern konnte, kann hier nicht beantwortet werden. Jedenfalls reflektiert die Logik der Neuaufstellung der kaiserlichen Gemäldesammlung in den Räumen des Oberen Belvedere jene historisch orientierte Kunstbetrachtung und wissenschaftliche Auseinandersetzung

mit den Gemälden, mit welcher sich die Kunstgeschichte im 19. Jahrhundert als wissenschaftliche Disziplin konstituieren wird. 

Anmerkungen

- 1 Die Autorin verzichtet aus historischen Gründen auf den Gender-Gap.
- 2 Anonym, Fortsetzung der Gedanken über den Zustand der Künste in Sachsen, bei Gelegenheit der Ausstellung vom Jahr 1781, in: Deutsches Museum, Bd. 2, 1782, S. 254.
- 3 Johann Karl Wezel, Auszüge aus Briefen. Wien, den 15. Dez. 1782, in: Deutsches Museum, Bd. 1, 1783, S. 182–185.
- 4 Christian von Mechel, Verzeichniß der Gemälde der Kaiserlich Königlichen Bilder Gallerie in Wien, verfaßt von Christian von Mechel der Kaiserl. Königl. und anderer Akademien Mitglied nach der von ihm im Jahre 1781 gemachten neuen Einrichtung, Wien 1783; Christian von Mechel, Catalogue des Tableaux de la Galerie Impériale et Royale de Vienne, composé par Chrétien de Mechel, Membre de diverses Académies, d'après l'arrangement qu'il a fait de cette Galerie en 1781, Basel 1784.
- 5 Felix Thürlemann, Vom Einzelbild zum Hyperimage. Eine neue Herausforderung für die kunstgeschichtliche Hermeneutik, in: Ada Neschke-Hentschke (Hg.), Les herméneutiques au seuil du XXIème siècle – evolution et débat actuel, Louvain/Paris/Dudley 2004, S. 223–247.
- 6 Edouard Pommier, Wien 1780 – Paris 1793. Welches der beiden Museen war wohl das revolutionärste, in: Bénédicte Savoy (Hg.), Tempel der Kunst. Die Entstehung des öffentlichen Museums in Deutschland 1701–1815, Mainz am Rhein 2006, S. 55–65.
- 7 Die Virtual Reality Umgebung der Wiener Gemäldegalerie von 1781 konnte ich im Zuge eines von Gudrun Swoboda geleiteten Forschungsprojekts „Zur Geburt der Kunstgeschichte aus dem Geist des Museums. Transformationen der kaiserlichen Gemäldegalerie in Wien um 1800“ am Kunsthistorischen Museum realisieren.
- 8 Mechel 1783 (wie Anm. 4), S. XI–XII.
- 9 Hier wurde die kritische Edition der Erstausgabe von 1764 und der Wiener Auflage von 1776 herangezogen: Johann Joachim Winckelmann, Geschichte der Kunst des Alterthums, hg. von Thomas W. Gaehtgens u.a., Mainz am Rhein 2002 [Dresden 1764]. Wien 1776].
- 10 Lucas H. Wüthrich, Christian von Mechel. Leben und Werk eines Basler Kupferstechers und Kunsthändlers (1735–1817), Basel/Stuttgart 1956, S. 33–34.
- 11 Johann Joachim Winckelmann; Leonhard Usteri (Hg.), Winckelmanns Briefe an seine Freunde in der Schweiz, Zürich 1779, Johann Joachim Winckelmann an Christian Mechel, S. 165, S. 174; S. 192–193, S. 202, S. 206–207.
- 12 Winckelmann in: Gaehtgens u.a. 2002 (wie Anm. 9), Vorwort der Herausgeber, S. VIII.

- 13 Winckelmann in: Gaehtgens u.a. 2002 (wie Anm. 9), S. XXXIII.
- 14 Walther Rehm (Hg.), Johann Joachim Winckelmann. Briefe, Bd. 4, 1957, S. 333.
- 15 Élisabeth Décultot, Untersuchungen zu Winckelmanns Exzerptheften. Ein Beitrag zur Genealogie der Kunstgeschichte im 18. Jahrhundert, Ruhpolding 2004, S. 161–163.
- 16 Winckelmann 1764 (wie Anm. 9), Vorrede, S. IX.
- 17 Winckelmann 1764 (wie Anm. 9), Vorrede, S. IX.
- 18 Mechel 1783 (wie Anm. 4), S. 15.
- 19 Mechel 1783 (wie Anm. 4), S. 15–16.
- 20 Wezel 1783 (wie Anm. 3), S. 184–185.
- 21 Vgl. Alice Hoppe-Harnoncourt, Eine ungewöhnliche Einrichtung wird zum fixen Bestandteil der kunsthistorischen Ordnung. Die Malerschule der „alten deutschen Meister“ von 1781 bis 1837, in: Gudrun Swoboda (Hg.), Die kaiserliche Gemäldegalerie in Wien und die Anfänge des öffentlichen Kunstmuseums, Bd. 1, Wien 2013, S. 90–114.
- 22 Mechel 1783 (wie Anm. 4), S. 16.
- 23 Mechel 1784 (wie Anm. 4), S. VII.
- 24 Winckelmann 1764 (wie Anm. 9), Vorrede, S. XIV; Winckelmann 1776 (wie Anm. 9), Vorrede, S. VIII.
- 25 Winckelmann 1764 (wie Anm. 9), Vorrede, S. XV; Winckelmann 1776 (wie Anm. 9), Vorrede, S. IX.
- 26 Winckelmann 1764 (wie Anm. 9), S. XXI.
- 27 Wezel 1783 (wie Anm. 3), S. 184–185.

Abbildungsnachweise

Abb. 1, 3, 4, 5, 6: Rekonstruktionen von Nora Fischer

Abb. 2: Bildzitat aus: Christian von Mechel, Verzeichniß der Gemälde der Kaiserlich Königlichen Bilder Gallerie in Wien, verfaßt von Christian von Mechel der Kaiserl. Königl. und anderer Akademien Mitglied nach der von ihm im Jahre 1781 gemachten neuen Einrichtung, Wien 1783; Christian von Mechel, Catalogue des Tableaux de la Galerie Impériale et Royale de Vienne, composé par Chrétien de Mechel, Membre de diverses Académies, d'après l'arrangement qu'il a fait de cette Galerie en 1781, Basel 1784.

Maria Feher „Kunst für die Wirtschaft! – Wirtschaft für die Kunst!“ Die Ausstellungspolitik des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie unter dem Austrofaschismus., in: Verband österreichischer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker (Hg.), Räume der Kunstgeschichte – 17. Tagung des Verbandes österreichischer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker (Online-Publikation), Wien 2015, S. 122–138.

Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung – Nicht kommerziell – Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz.

„Kunst für die Wirtschaft! – Wirtschaft für die Kunst!“

Die Ausstellungspolitik des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie unter dem Austrofaschismus.

Maria Feher

Das einleitende Titelzitat¹ fällt in einem 1929 erschienenen Ausstellungskatalog des *Österreichischen Museums für Kunst und Industrie*² und fängt den Zeitgeist der Zwischenkriegsjahre besonders gut ein. Es beschreibt vor allem eine gewisse Erwartungshaltung, die inmitten der prekärsten Wirtschaftskrise des 20. Jahrhunderts ein reines Kunstschaffen um der Kunst Willen nicht mehr zu tolerieren bereit war. Das Österreichische Museum war in den ersten Jahrzehnten nach seiner Gründung nicht nur eine Bildungseinrichtung, sondern stand vor allem auch an der Spitze eines ganzen Wirtschaftszweiges – dem Kunstgewerbe – für dessen Mitglieder sich die Museumsleitung verantwortlich fühlte. In diesem Sinn unterstand das Museum daher der Verwaltung des Ministeriums für Handel und Verkehr. Besonders drastisch spürbar wurde die Spannung zwischen diesem Anspruch, als Museum Wissensvermittlung für eine breite Öffentlichkeit zu betreiben und gleichzeitig eine Gewerbepattform zu bieten, in den wirtschaftlichen Krisenjahren der Zwischenkriegszeit. Gleichzeitig war gerade jene Ära geprägt von den politischen Umbrüchen, die Österreich von der Ersten Republik über den austrofaschistischen Ständestaat bis zur nationalsozialistischen Machtergreifung begleiteten. Am Österreichischen Museum lassen sich diese Entwicklungen nicht zuletzt durch dessen einzigartige personelle Kontinuität in der Museumsleitung besonders gut ablesen. 1928 zunächst zum Vizedirektor befördert, übernahm Richard Ernst ab 1932 den Direktionsposten am Österreichischen Museum, den er bis 1950 innehatte.³ In seine Amtszeit fällt daher vor allem auch das Ringen des jun-

gen österreichischen Staates um den Neuentwurf einer kollektiven Identität, die dem um ein Vielfaches geschrumpften Land mit der Niederlage im Ersten Weltkrieg abhandengekommen war. Als international agierende staatliche Institution war das Österreichische Museum daran natürlich beteiligt und so fanden gleich nach Etablierung des austrofaschistischen Regimes 1934 zwei Ausstellungen statt, die nicht nur Lösungen für die ökonomische Problemlage adressieren, sondern auch den neuen ständestaatlichen Geist widerspiegeln sollten.

Aufbruch in die Vergangenheit

In Wien versuchte man hierfür mit der Ausstellung *das befreite Handwerk* neue Wege – oder besser gesagt zurück zu alten Wegen – zu gehen. So wurde die Weihnachtsausstellung von 1934 ganz im Zeichen der ständestaatlichen (Traditions-)Erneuerung veranstaltet. Der politische Umbruch sollte sich nach dem Willen der Ausstellungsmacher⁴ in einem neuen Stil des Kunstgewerbes ausdrücken. Gleichzeitig handelte es sich dabei de facto um die erste Ausstellung des *Neuen Österreichischen Werkbundes*⁵ nach dessen Abspaltung vom *Österreichischen Werkbund*. So war an der Konzeption neben Oswald Haerdtl⁶ vor allem Josef Hoffmann federführend beteiligt.

Die explizite Zielsetzung der Ausstellung war nichts Geringeres als die Neuerfindung eines „österreichischen [National-]Stils“, der sich in erster Linie durch mehr Dekor und verspieltes Design auszeichnen sollte. Der Leitgedanke „wieder reicheres und künstlerisch gehaltvolleres Schaffen zur Ausstellung zu bringen“ war bereits im Einladungstext formuliert. Dahinter stand der politische Wille, ein Identifikationsobjekt zu konstruieren. Gleichzeitig sollte aber durch die aufwendigere Produktion „den Dekorationsgewerben und anderen kunstgewerblichen Branchen eine bessere Beschäftigung [...] gewährleisten [werden].“⁷ Die bis dahin aktuelle Mode der dekorarmen Sachlichkeit diffamierte man hingegen als „wesens-

fremdes Stilexperiment“.⁸ Im Katalog zur Ausstellung bediente sich Oskar Haerdtl dafür der nostalgischen Erinnerung an vermeintlich bessere Zeiten, an das „Wien von ehemals“, das seinen „Weltruf in allen kunstgewerblichen Belangen“ dem „kunsthandwerklichen Können und meisterhafte[n] Techniken“ zu verdanken hatte.⁹ Diese scheinbar wiedergewonnene Wertschätzung des Handwerks ließ sich allerdings auch tadellos mit den ständestaatlichen Ideologien der neuen Staatsführung vereinbaren. In diesem Sinn wurde die Ausstellung als „vaterländische Veranstaltung“¹⁰ inszeniert. Symbolhaft visualisiert war das bereits im Plakat zur Ausstellung, das aus einer Reihe fiktiver Zunftwappen zusammengesetzt war und dabei an die von der Dollfuß-Diktatur verwendeten, offiziellen Zeichen der Berufsstände erinnert (Abb. 1). Außerdem fügte sich der Imperativ des reichen Dekors gut in die austrofaschistische Linie, die das Bild Österreichs als Barocknation unterstrichen sehen wollte. Im Ausstellungskatalog liest man dazu von einer „Kälte im Stil“, die nicht länger mit dem „heiteren Barock-Naturell der Wiener“ vereinbar wäre.¹¹ Trotz dieser Behauptungen hatte das „befreite Handwerk“ natürlich keine neo-barocken Anklänge. Die Exponate zeichneten sich jedoch durch Materialreichtum und aufwendige Oberflächenbehandlungen aus. Die Möbel waren mit ornamentalen Marketerien veredelt. Selbst an den Wänden waren intensiv gemusterte Tapeten oder Malereien angebracht. Dieses Bild des traditionellen Österreichs, das nicht mit der Vergangenheit bricht, sondern sich auf den Glanz seiner monarchischen Epochen beruft, wurde aber nicht nur im Inland propagiert, sondern bevorzugt auch im Ausland zu Repräsentationszwecken herangezogen.

Genau das geschah auch in England bei der ebenfalls im Jahr 1934 abgehaltenen Ausstellung *Austria in London*. Diese Leistungsschau österreichischer Kunst und Kunstgewerbes ist ein weiteres Beispiel, an dem deutlich wird, wie die Kunstproduktion den Erfordernissen politischer, vor allem aber wirtschaftlicher Interessen dienstbar gemacht wurde. Pläne zu der Ausstellung gab es seitens des Museums schon seit 1929 und die Eröffnung fiel nur zufällig in den April, kurz nach den Bürgerkriegs-Unruhen im Februar 1934. Doch die umfangreiche Präsentation des künstlerischen und



Abb. 1: Bichler und Dreher, Plakat zur Ausstellung „Das befreite Handwerk“ (Ausschnitt), 1934, 122x91 cm.

kulturellen Erbes Österreichs wurde umgehend zur Propaganda genützt und sollte somit im Ausland Zweifel an der politischen Stabilität des „Ständestaats“ zerstreuen.¹² In der dezidiert als Werbeausstellung deklarierten Schau präsentierte sich Österreich vor allem als volkstümlich-ursprüngliche Naturlandschaft und definierte sich wieder vorrangig als Barocknation.

So war eine ganze Abteilung der Ausstellung nichts anderem als barocker Kunst gewidmet. Darüber hinaus hatte man im Parterre eine – wie man meinte – typische Alt-Wiener Ladenstraße installiert. Damit war ein Wien-Capriccio gemeint, das zwischen den Fabrikantenkojen angebracht war. Neben dem Stephansdom waren hier vor allem prominente Barockbauten wie die Karlskirche, die Dominikanerkirche oder die Pestsäule am Graben vertreten (Abb. 2 und 3). Abgerundet wurde der historische Auftritt Österreichs nur noch von einer biedermeierlich-klassizistischen Ergänzung in Form der Keramiksammlung Ferdinand Bloch Bauers. Aber auch im Messeteil der Schau präsentierte sich das offizielle Österreich kaum moderner. Das bestätigt Georg Rigeles Beobachtung, dass in der austrofaschistischen Selbstdarstellung tradiert-rustikales Design und heile Naturlandschaften auf der einen Seite betont wurden und andererseits die urbane barock-biedermeierliche Kultur als deren Gegenpol positioniert wurde.¹³ Der Rundgang der Besucher_innen gipfelte schließlich in einem „typischen Wiener Café“. Alles war darauf ausgerichtet, eben jenes Bild von Gemütlichkeit, Heiterkeit und Lebenslust in Verbindung mit Kunst und Kultur zu vermitteln, mit dem das Land bis heute wirbt und sich die Österreicher_innen – zumindest nach außen hin – nach wie vor identifizieren.

Obwohl vom Österreichischen Museum ausgerichtet, diente die Londoner Schau weniger den Kunstgewerbe-Produzenten sondern gesamtösterreichischen Interessen. Deren Erzeugnisse waren nur ein Vehikel, um ein Image zu kreieren und einen Vorwand zu bieten, Österreich als Urlaubsziel zu präsentieren. Während also die Ausstellenden keine geringen Ausgaben leisteten – in der vergeblichen Hoffnung in England einen neuen Markt erschließen zu können – profitierte die Tourismuswerbung von einem Verkaufsstand, der Tickets für Schiffsreisen nach Österreich anbot.

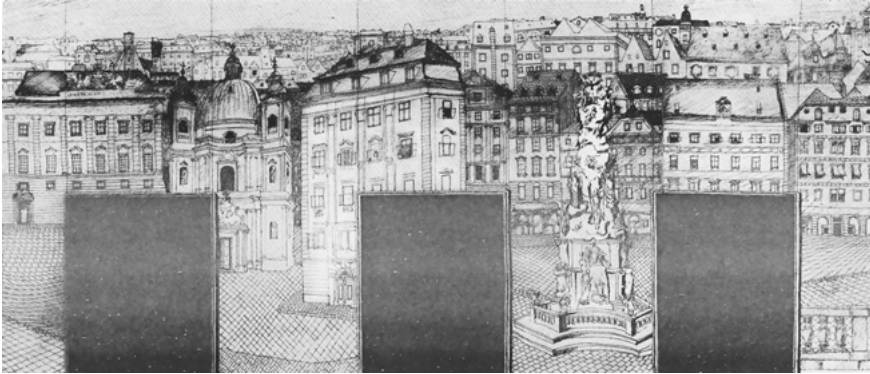


Abb. 2: Ceno Kosak, Entwurf für die Bemalung der „Wiener Ladenstraße“ mit Karlskirche und Pestsäule, Federzeichnung um 1933.

Insgesamt entsprach die Außenrepräsentanz Österreichs zwischen 1933 und 1937 ganz dem nach innen gerichteten Wunschbild des Ständestaats und zielte in der Betonung der klassischen Kultur und des ländlichen Idylls immer auch auf die Tourismuswerbung ab.¹⁴ So hatten alle Auslandsauftritte Österreichs, sowohl jene, die unter starker Beteiligung des Österreichischen Museums durchgeführt wurden, als auch jene, an denen das Museum nicht federführend beteiligt war, die Positionierung als attraktives Urlaubsziel gemeinsam. Selbst die Präsentation technischer Errungenschaften wie der Großglockner-Hochalpenstraße, die zentrales Ausstellungsstück auf den Weltausstellungen in Brüssel und Paris war, diente nicht vorrangig der Demonstration von Stärke und Überlegenheit, wie bei den anderen autoritären Staatsmächten üblich, sondern ordnete sich dem Ziel der Tourismuswerbung unter.¹⁵



Abb. 3: Einblick in die „Ladenstraße“, Detail Pesthäule, Dorlandhall, London 1934.

Ideologie mit Stil

Das 1934 getätigte Plädoyer nach mehr Dekor und die Sehnsucht nach pittoresker Idylle standen nun aber nicht nur in Diskrepanz zu einem der berühmtesten Vertreter der österreichischen Moderne, Adolf Loos, sondern stellten auch eine Abgrenzung zu der noch 1931/32 mit der Ausstellung *der gute billige Gegenstand* im Österreichischen Museum propagierten Linie des Österreichischen Werkbundes¹⁶ dar. Gerade in der Gegenüberstellung dieser doch so zeitnahen Schauen wird die Tragweite der Instrumentalisierung des Museums für politische Interessen deutlich, die in den überraschenden Kurswechsel mündete. Unter der Leitung von Josef Frank sollte also nur drei Jahre vor *dem befreiten Handwerk* mit dem Programm *der gute billige Gegenstand* das genaue Gegenteil, nämlich das schlichte aber qualitätvolle Industrieprodukt vor den Vorhang geholt werden. Die Hinwendung zur Einfachheit wurde neben der schlichten Sparnotwendigkeit

aber vor allem als Ausdruck „geistiger Befreiung“ durch die „Überwindung des dekorativen Wustes“ gesehen.¹⁷ Das noch 1931 am Museum propagierte schlichte Industriemöbel stand also im krassen Gegensatz zum reich ornamentierten Ideal von 1934.

Die grundlegende Präsentationsstrategie war die didaktisch überzeugende Methode der Gegenüberstellung „von Qualität und vorgetäuschter Qualität“.¹⁸ Dabei wurde auch nicht davor zurückgeschreckt, deutsche Erzeugnisse als Positivbeispiele zu präsentieren und sie mit qualitativ minderwertigeren österreichischen Produkten zu vergleichen. Ein Akt, der durchaus als unpatriotisch aufgefasst wurde. Ausländisches Kunstgewerbe wurde inzwischen ausschließlich als Konkurrenz betrachtet, ungeachtet des Gründungsgedankens des Museums, Zugang zu zeitgenössischen Arbeiten erfolgreicher Nachbarstaaten zu ermöglichen, um von ihnen zu lernen. Schließlich wollte man diese durch deren Ausstellung nicht auch noch gefördert sehen. Archivunterlagen belegen, dass die Kritik an einer solchen Vorgangsweise antizipiert worden war.¹⁹ Dass sich die Museumsleitung dennoch für das Konzept entschied, illustriert, wie sehr ihr beim *guten billigen Gegenstand* noch daran gelegen war, mit überzeugenden Mitteln eine Botschaft zu transportieren. Das gewinnt besonders vor dem Hintergrund an Bedeutung, dass der spätere Direktor und zu dem Zeitpunkt bereits de facto Museumsleiter, Richard Ernst, dies selbst als Thema der Schau initiiert hatte.²⁰

Selbstverständlich waren der ökonomische und der erzieherische Anspruch bei Ausstellungen zeitgenössischer Kunst am Österreichischen Museum nie völlig voneinander losgelöst. Immerhin war das Museum in der Absicht gegründet worden, durch Qualitäts- und Geschmacksschulung die österreichische Wirtschaft zu fördern. Dennoch lässt sich zwischen den verschiedenen Werkbundausstellungen von 1931 und 1934 eine grundsätzlich unterschiedliche Herangehensweise feststellen:

Während *der gute billige Gegenstand* auf Überzeugung durch rationale Argumente und den direkten Vergleich setzte, hatte *das befreite Handwerk* einen viel sentimentaleren Charakter. Dort verzichtete man völlig auf jegliche Gegenüberstellung, die möglicherweise einen Imageschaden

für Österreich bedeuten hätte können. Die Präsentation und die Begleittexte konzentrierten sich ganz auf die vermeintlich identitätsstiftende Wirkung eines Schrittes zurück zum handwerklich aufwendigen Ornament. Anderen Produkten, die damit nicht konform gingen, wurde einfach keine Plattform mehr geboten. Dabei wurde suggeriert, die schlichte, sachliche Gestaltung, die sich in den Jahrzehnten davor durchgesetzt hatte, sei dafür verantwortlich, dass eine Vielzahl an Kunsthandwerker_innen „aus dem Arbeitsprozeß systematisch ausgeschaltet bleiben [...]“.²¹ Hier lässt sich also eine Verschiebung des Fokus von der Verbraucher_innen- auf die Erzeuger_innenseite feststellen: dem Publikum wurde die geradezu patriotische Pflicht zum Konsum von mehr Dekor vermittelt. Gleichzeitig wurde versucht, das Bild eines Nationalstils zu entwerfen, indem ein angeblich genuin österreichisches Stilempfinden ins Feld geführt wurde.

Bei der Weihnachtsausstellung von 1934 handelte es sich in diesem Umfang allerdings um eine eher singuläre Anstrengung. Deswegen und weil das neue Stildiktat in keiner Weise den Bedürfnissen und dem Vermögen der Käufer_innen entsprach, blieben spürbare Auswirkungen auf die kunsthandwerkliche Formensprache der Zeit aus. Der vorherrschende Stil blieb auch in den Folgejahren schlicht und unpräzise. Das Dekor wurde sogar noch weiter reduziert und verschwand nicht nur von den dreidimensionalen Strukturen, sondern nach und nach auch von den Oberflächentexturen. Am Ende dieser Entwicklung haben weder gemusterte Stoffe noch arbeitsaufwendige Marketerien einen Platz im modernen Wohndesign der späten 1930er- und 1940er-Jahre.²²

Wenn also der nüchterne Stil des Werkbundes der Jahre 1931/32 auch schlichtweg eine ökonomische Notwendigkeit einer Zeit der Sparsamkeit gewesen sein soll, dann sandte *das befreite Handwerk* doch ein deutlich optimistischeres Signal. Mit den Rekursen auf die vermeintlich sorgenfreie Zeit der Jahrhundertwende wurde die Botschaft transportiert, dass mit der Übernahme der Staatsführung durch die Vaterländische Front auch eine Rückkehr in eine heilere Welt zu erwarten war.

Selbstverständnis als Bildungseinrichtung

Neben den propagandistisch-wirtschaftlich motivierten Schauen suchte man am Österreichischen Museum allerdings auch noch ein Bildungsideal zu erfüllen. Seit dem Ende des Ersten Weltkriegs hatte sich jedoch die Kontrolle der Museumsleitung über das Programm am eigenen Haus immer weiter verringert. Das mag – wie die Inhalte der exemplarisch besprochenen Ausstellungen vermuten lassen – durchaus mit Interventionen zur Verbreitung politisch erwünschter Ideologien zusammenhängen. In erster Linie war dieser Zustand aber vor allem der prekären wirtschaftlichen Lage geschuldet. Dadurch entstand einerseits der Druck sich zugunsten eines Allgemeinwohls zu rein wirtschaftsfördernden Präsentationen instrumentalisieren zu lassen. Andererseits führten immer schmerzhaftere Budgetkürzungen zu einer fast vollständigen Beschneidung des Handlungsspielraums des Österreichischen Museums. So musste das Haus zuletzt 1932 drastische Kürzungen auf weniger als ein Drittel des Vorjahresbudgets hinnehmen und war damit innerhalb von nur zwölf Jahren bei weniger als einem Zehntel des Etats, den es noch zu Beginn der Ersten Republik erhalten hatte, angelangt.²³

Umso bedeutender sind daher initiative Anstrengungen des Museums, die über das bloße Tagesgeschäft hinausgingen. Dazu zählt vor allem die komplette Neuaufstellung der Sammlung, die von Richard Ernst direkt nach seinem Amtsantritt als Direktor in Angriff genommen wurde und erst 1937 abgeschlossen war. Tatsächlich stand dahinter die Absicht, ein didaktisches Konzept zu etablieren, das interessierten Lai_innen besser entgegen kam. Endlich konnte man sich dazu durchringen, auch in den kleinteiligen Sammlungsbereichen vom Prinzip der enzyklopädischen Aufstellung abzukommen. Immerhin wandte sich dieser alte Präsentationsmodus in erster Linie an professionelle Historiker_innen, die anhand der Exponate nuanciert die Stilentwicklung innerhalb einer Epoche nachvollziehen wollten.

Erste Ergebnisse wurden schon im Juni 1932 mit der Neueröffnung der Antikenabteilung der keramischen Sammlung gezeigt. Die wesentlichen

Veränderungen waren eine massive Reduktion der Objekte, das Ausscheiden von Stilkopien, ein Verzicht auf die strenge Trennung nach Materialien und eine attraktivere Präsentation, die verstärkt mit Licht- und Spiegeleffekten arbeitete.

Besonders anziehend sollte das neue Konzept durch eine Gegenüberstellung mit einer Ausstellung zeitgenössischer, moderner Keramiken von Robert Obsieger, Professor an der Kunstgewerbeschule, wirken. Darüber hinaus verfügte die Sonderausstellung der Obsieger-Arbeiten über eine weitere didaktische Neuerung, die die keramische Antiken-Abteilung ergänzte: Erstmals bemühte man sich, den Produktionsvorgang vom Entwurf bis zum fertigen Objekt zu zeigen.²⁴ Dieses Konzept wurde auch in der nächsten Phase der Neuaufstellung – nämlich der Neuordnung der Glas- und Keramiksammlung vom Mittelalter bis zum Wiener Kongress – beibehalten. Auch dort wurden moderne Arbeiten (beispielsweise der Firma Lobmayr) in Beziehung zur historischen Ausstellung gesetzt.²⁵

Mit der Aufgabe der strikten Trennung nach Gattungen und Materialien entstand so etwas wie eine Aufstellung im neutralen Epochenraum. Damit ist im Endstadium der Entwicklung eine gemeinsame Präsentation verschiedener Objektgruppen derselben Stilepoche gemeint.²⁶ Allerdings nicht mehr in der Manier einer historischen Raumimitation, sondern durch eine möglichst sachliche Vitrinenausstellung. Aus didaktischer Sicht barg das für das Kunstgewerbemuseum den Vorteil, dass damit gezeigt werden konnte, welches die unverzichtbaren stilistischen Phänomene sind, die die spezifische Formensprache eines bestimmten Stils ausmachen. Von der stimmungshaft-kulturhistorischen Komponente einer Zusammenstellung verschiedener Objektgattungen distanzierte man sich am Museum aber mit Bestimmtheit.²⁷ Die Frage nach dem Kunstgenuss, die in der Debatte um den Widerspruch zwischen Ausstellungspräsentation für Lai_innen oder Expert_innen, also zwischen Genießen oder Studieren immer wieder angeführt wurde, beantwortete Ernst Garger, ein Mitarbeiter des Österreichischen Museums, mit einer dritten Option, „studieren um zu genießen“.²⁸ Er nahm damit die Besucher_innen in die Pflicht und wollte das Museum nur als organisierenden Rahmen verstanden wissen.



Abb. 4: Neuaufstellung des Schweizer Landesmuseums, Gotischer Saal, Zürich 1935.



Abb. 5: Neuaufstellung des Hauses der Rheinischen Heimat, Renaissancesaal, Köln 1936.

Letztlich wurde mit all diesen Bemühungen, die Sammlung ansprechend für ein kunsthistorisch ungebildetes Publikum aufzubereiten, Hans Tietze Rechnung getragen. Denn der hatte schon 1925 in seiner Kritik des Wiener Museumswesens nicht nur die „Verlebendigung der Kunstgeschichte“ gefordert, sondern erklärte auch das reine Katalogisieren von Formen, das Zuschreiben von Händen und das Analysieren von Farbauffassungen für überholt.²⁹ Die neue Sammlungsanstellung entsprach in ihrer erschlankten Form Tietzes Forderung nach einer Abkehr von der Präsentation „des nur gradweisen Unterschiedes zwischen großen und kleinen Meistern“ zugunsten einer „wesenhaften Scheidung“. Und auch die Gegenüberstellung der antiken mit der modernen Kunst lässt sich als Entsprechung seiner Überzeugung werten, „daß stets die lebendige Kunst den Schlüssel zur toten erhalte“.³⁰

Fest steht, dass man sich in Wien mit diesen lange zuvor schon breit diskutierten Positionen erst nach der Übernahme der Direktion durch Richard Ernst und nach dem Beginn der Neuaufstellung der ständigen Sammlung im Jahr 1932 auseinandersetzte. Und auch international folgte nur wenig später eine ganze Reihe von Sammlungsneuordnungen nach denselben Prinzipien. Das bedeutet in keiner Weise, dass ausgerechnet das Österreichische Museum diesen Trend ausgelöst hätte. Aber es lässt sich belegen, dass zumindest unter den bekannten kulturhistorischen Museen keine Vorbilder für das Wiener Kunstgewerbemuseum zu finden sind.


Denn – um nur einige Beispiele zu nennen – die Neuaufstellungen des Bayerischen Nationalmuseums, des Schweizer Landesmuseums (Abb. 4), des Hauses der Rheinischen Heimat (Abb. 5), des Dortmunder Museums für Kunst- und Kulturgeschichte, des Deutschen Museums in Berlin oder des Germanische Nationalmuseums sind alle zeitlich nach dem Österreichischen Museum einzuordnen. Und auch im Wiener Kontext erfolgte die Neuaufstellung der Sammlung des Kunsthistorischen Museums erst 1935. Gerade in Wien zwang das Österreichische Museum damit die restlichen Institute, ihre historisch gewachsenen Strukturen zu überdenken und sich zu musealen Prinzipien zu positionieren.

Der Amtsantritt Richard Ernsts markiert aber nicht nur eine Modernisierung und Neuorientierung der Museumspräsenz. Unter seiner Führung zeichnete sich außerdem das Ende einer Entwicklung ab, die in den späten 1920er- und frühen 1930er-Jahren ihren Höhepunkt erreicht hatte: Die übliche Vorgangsweise sah vor, dass Ausstellungsvorschläge von externen Interessensgruppen an das Haus herangetragen wurden. Diese wurden dann dem Ministerium weitergeleitet und bei positivem Bescheid in den Räumen des Museums abgehalten. Unter dem großen wirtschaftlichen Druck entstand aber eine Tendenz, nicht nur Künstler_innengruppen und eventuell noch industriellen Kunstgewerbebetrieben eine Plattform zu bieten. Schließlich fanden immer mehr Ausstellungen statt, die mit dem eigentlichen Museumszweck nichts mehr zu tun hatten, wie zum Beispiel eine Verkehrsschutzausstellung (1926), eine Schuhverkaufsausstellung (1931) oder eine Sportausstellung (1932). Mit Direktor Richard Ernst nahm allerdings die Zahl der Veranstaltungen, die mit dem eigentlichen Museumszweck in keinem Zusammenhang mehr standen, auffällig ab. Für das Österreichische Museum bedeutete die Neuaufstellung seiner Sammlungen daher mehr als nur ein längst überfälliges kosmetisches Makeover. Die Rolle der Institution des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie hatte sich seit seiner Gründung wesentlich verschoben und von einer Bildungseinrichtung für Käufer_innen und Produzent_innen zu einem patriotischen Werbeinstrument gewandelt. Vor dem Hintergrund der immer stärkeren Vereinnahmung des Museums als Vehikel zur Wirt-

schaftsförderung lässt sich die Revision der Sonderausstellungen und die Neupräsentation der Sammlungen als Versuch lesen, die Wissenschaftlichkeit und Lehrtätigkeit des Hauses zu betonen und kann damit als Strategie zur (Re-)Positionierung als gleichberechtigtes Haus in der Riege der Wiener Kunstmuseen gewertet werden.

Kunst – Gewerbe – Politik

Mit dem Wissen um die Radikalität des herrschenden Regimes scheint es nur natürlich anzunehmen, dass restriktive politische Eingriffe in das Museumsprogramm stattgefunden haben und dass die Institution zur politischen Propaganda nach innen und außen instrumentalisiert wurde. Tatsächlich lassen sich daher durchaus austrofaschistische Elemente in einigen Ausstellungen ausmachen. Allerdings stellte das Jahr 1934 für das Österreichische Museum diesbezüglich keine allzu große Zäsur dar, da viele seiner ureigenen Ziele bereits zuvor gut mit den Idealen des Ständestaats harmonierten – wie zum Beispiel die hohe Wertschätzung und Pflege historischer Handwerkstechniken.

Viel maßgeblicher waren hingegen der omnipräsente Kampf um das wirtschaftliche Überleben – des Museums aber auch seiner Klientel – und der persönliche Einfluss Richard Ernsts. Die Modernisierungsmaßnahmen unter seiner Direktion waren nicht nur ästhetischer Selbstzweck, sondern ein Bekenntnis zum Bildungsauftrag des Museums. Als Strategie zur Schärfung des Museumsprofils sprechen sie für das erneuerte Selbstverständnis des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie als wissenschaftliche Institution. 

Anmerkungen

- 1 Josef Zitter, Kunst für die Wirtschaft! Wirtschaft für die Kunst! Rückblick u. Ausblick, in: Bund Österreichischer Gebrauchsgraphiker (Hg.), „Das österreichische Plakat“ (Kat. Ausst., Österr. Museum für Kunst und Industrie, Wien 1929), Wien 1929, S. 7–12, hier: S. 7.
- 2 Heute lautet die offizielle Bezeichnung: MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst/Gegenwartskunst. Im Folgenden wird die Institution zur besseren Lesbarkeit dem zeitgenössischen Jargon entsprechend kurz „Österreichisches Museum“ genannt.
- 3 Für eine ausführliche Dokumentation der Karriere Richard Ernsts siehe Rainald Franz/ Leonhard Weidinger, Die Direktion Richard Ernst. Vom Österreichischen Museum für Kunst und Industrie zum Österreichischen Museum für angewandte Kunst, in: Gabriele Anderl (Hg.), ...wesentlich mehr Fälle als angenommen, Wien/Köln/Weimar 2009, S. 412–430.
- 4 Die Ausstellung wurde vom Wiener Gewerbegeossenschaftsverband und dem Gewerbeförderungsinstitut unter der Ägide des Österreichischen Museums veranstaltet.
- 5 Uneinigkeit in Stilfragen, personelle und politische Konflikte sowie eine finanzielle Schieflage führten zum Jahreswechsel 1933/34 zur Abspaltung einiger Mitglieder des *Österreichischen Werkbundes*, die schließlich in der Gründung des *Neuen Werkbundes Österreich* unter der Leitung von Clemens Holzmeister (Präsident), Peter Behrens und Josef Hoffmann (Vizepräsident) gipfelte.
- 6 Oswald Haerdtl war Obmann der Kunstgewerbesektion des Gewerbegeossenschaftsverbandes.
- 7 Einladung der Kunstgewerbesektion des Gewerbegeossenschaftsverbandes zur Sitzung des Organisationsausschusses der Kunstgewerbeausstellung 1934 (am 4. Okt. 1934). MAK-Archiv, 8–1934.
- 8 Oswald Hertl [sic! Siehe auch folgende], Vorwort, in: Oswald Hertl (Hg.), „Das befreite Handwerk“. Geschmack und Wohnkultur (Kat. Ausst., Österr. Museum für Kunst und Industrie, Wien 1934/1935), Wien 1934, S. 5–7, hier S. 6.
- 9 Hertl 1934 (wie Anm. 8), S. 7.
- 10 Eduard Heini, „Das befreite Handwerk“ – eine vaterländische Veranstaltung, in: Oswald Hertl (Hg.), „Das befreite Handwerk“. Geschmack und Wohnkultur (Kat. Ausst., Österr. Museum für Kunst und Industrie, Wien 1934/1935), Wien 1934, S. 15–18.
- 11 Heini 1934 (wie Anm. 10), S. 16.
- 12 Der Österreichische Gesandte in London, Georg Albert von und zu Franckenstein, berichtete an das BMf-HuV von einem Gespräch mit dem parlamentarischen Privatsekretär Sir John Simons: die „Ausstellung

habe viel dazu beigetragen, die durch die Februarereignisse hier hervorgerufenen ungünstigen Eindrücke zu beseitigen“. Siehe MAK-Archiv, 625/UZ 683–1934.

- 13 Georg Rigele, Kulturschock am Lande. Tourismus und Fremdenverkehr in Österreich in den dreißiger Jahren, in: Jan Tabor (Hg.), Kunst und Diktatur. Architektur, Bildhauerei, Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion 1922–1956 (Kat. Ausst., Künstlerhaus, Wien 1994), Baden 1994, S. 525–259, hier: S. 254.
- 14 Rigele 1994 (wie Anm. 13).
- 15 Zur Geschichte der Großglockner-Hochalpenstraße siehe Thomas Mitterecker, Großglockner-Hochalpenstraße: Ausstellungsbau im Österreichischen Ständestaat, Univ. Dipl., Wien 2012; Erich Bernard, Symbol unseres Lebensmutes. Der Bau der Großglockner-Hochalpenstraße 1930–1937, in: Jan Tabor (Hg.), Kunst und Diktatur. Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion 1922–1956 (Kat. Ausst., Künstlerhaus, Wien 1994), Baden 1994, S. 236–241.
- 16 Das Österreichische Museum bezog im Spaltungsstreit zwischen *Österreichischem Werkbund* und *Neuem Österreichischem Werkbund* klar Stellung für letzteren und trat bereits im Dezember 1933 aus dem *Österreichischen Werkbund* aus. MAK-Archiv, 884–1933.
- 17 Zit. n. Wilfried Posch, Köln – Paris – Wien. Der Österreichische Werkbund und seine Ausstellungen, in: Andreas Nierhaus/ Eva-Maria Orosz (Hg.), Werkbundsiedlung Wien 1932. Ein Manifest des Neuen Wohnens (Kat. Ausst., Wien Museum, 2012–2013), Salzburg 2012, S. 18–27, hier: S. 26.
- 18 Aus einer Meldung des Museums an das BMfHuV bezüglich vergangener und geplanter Ausstellungen. MAK-Archiv, 181/UZ 603–1931.
- 19 Brief Richard Ernsts an das BMfHuV vom 28. April 1931. MAK-Archiv, 305/UZ 354–1931.
- 20 Das war zum damaligen Zeitpunkt schon einigermaßen ungewöhnlich, da meist Vorschläge für potentielle Ausstellungen von verschiedenen Institutionen – Kunstgewerbe-Vereinen und -Verbänden – an das Museum herangetragen wurden, die dann in Abstimmung mit dem zuständigen Ministerium am Österreichischen Museum durchgeführt wurden.
- 21 Hertl 1934 (wie Anm. 8), S. 6.
- 22 Zum Österreichischen Kunstgewerbe der 1930er Jahre siehe: Rainald Franz, Österreichisches Kunstgewerbe und Design 1930–1940, in: Robert Keil (Hg.), Architektur Wohnkultur Kunst. 1930–1940, Wien 2012, S. 18–27.
- 23 Aufschlüsselung der Jahresbudgets von 1912/13 bis 1937. MAK-Archiv, 345–1938.
- 24 Anon., Das Österreichische Museum wird modernisiert, in: Neues Wiener Journal, 18. Juni 1932, S. 6.

- 25 Manfred Wagner, Kunstgewerbe und Design – Oder die Flucht vor der Definition, in: Hochschule für Angewandte Kunst (Hg.), Kunst: Anspruch und Gegenstand. Von der Kunstgewerbeschule zur Hochschule für Angewandte Kunst in Wien 1918–1991, Salzburg/Wien 1991, S. 26–96.
- 26 Konkrete – wenn auch unrealisierte – Pläne gab er hierzu vor allem für einen Renaissance-Saal, für den Richard Ernst 1942 um eine Viertelmillion Reichsmark etliche Möbel in Italien ankaufte. MAK-Archiv 158–1942.
- 27 Ernst von Garger, Museumsfragen, in: Monatsschrift für Kultur und Politik, Nr. 9, 1936, S. 809–817, hier: S. 815.
- 28 Garger 1936 (wie Anm. 27), S. 811.
- 29 Hans Tietze, Verlebendigung der Kunstgeschichte, in: Almut Krapf-Weiler (Hg.), Lebendige Kunstwissenschaft. Texte 1910–1954, Wien 2007 [1925], S. 178–185, hier: S. 184–185.
- 30 Tietze 2007 [1925] (wie Anm. 29), S. 179.

Abbildungsnachweise

Abb. 1: Foto: © MAK, MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst / Gegenwartskunst.

Abb. 2: R. Haybach, Wandbilder der österreichischen Ausstellung in London, in: Profil. Österreichische Monatsschrift für bildende Kunst, Bd. 2, Nr. 4, 1934, S. 97–102.

Abb. 3: Anon., Die österreichische Ausstellung in London, in: Profil. Österreichische Monatsschrift für bildende Kunst, Bd. 2, Nr. 5, 1934.

Abb. 4: Anon., Ein Museum der Kunstfreunde. 25 Jahre Züricher Kunsthaus, in: Die Weltkunst, Bd. 9, Nr. 31/32, 1935.

Abb. 5: K.[arl] H.[einz] Bodensiek, Das Haus der Rheinischen Heimat, in: Die Weltkunst, Bd. 10, Nr. 15, 1936, S. 2.

Julia C. Reuckl, Partage Plus. Digitizing and Enabling Art Nouveau for Europeana, in: Verband österreichischer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker (Hg.), Räume der Kunstgeschichte – 17. Tagung des Verbandes österreichischer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker (Online-Publikation), Wien 2015, S. 140–146.

Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung – Nicht kommerziell – Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz.

Partage Plus

Digitizing and Enabling Art Nouveau for Europeana

Julia C. Reuckl

Das Europa unserer Zeit versteht sich immer mehr als Gemeinschaft mit einer gemeinsamen Kulturgeschichte, deren Aufarbeitung durch identitätsstiftende Projekte vorangetrieben wird. Gleichzeitig ist auch die Förderung der zwischenstaatlichen Kommunikation und Kooperation im kulturellen Sektor ein wesentliches Anliegen.

Einen Beitrag zur Gestaltung Europas als Kulturkreis leistete das EU-Projekt *Partage Plus* mit der Zielsetzung, die Jugendstilbestände europäischer Museen und anderer kultureller Einrichtungen zu erfassen und online zugänglich zu machen. Konkreter Inhalt war die Bearbeitung und Digitalisierung von insgesamt rund 75.000 Kunstwerken aus der Zeit um 1900. Unter den Objekten finden sich kunstgewerbliche und druckgrafische Erzeugnisse ebenso wie Bauwerke und Raumausstattungen.

Das Projekt startete im Frühjahr 2012 und war für die Dauer von zwei Jahren veranschlagt. Die Finanzierung erfolgte durch das EU-Programm zur Unterstützung der Politik für Informations- und Kommunikationstechnologien innerhalb des Rahmenprogramms für Wettbewerbsfähigkeit und Innovation (CIP)¹.

Die Liste der rund zwanzig Partnerinstitutionen macht die Internationalität des Vorhabens offenbar: Neben Museen wie dem Iparművészeti Múzeum in Budapest, dem Designmuseum in Gent oder dem Museu Nacional d'Art de Catalunya in Barcelona konnten auch Einrichtungen wie das Deutsche Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte/Bildarchiv Foto Marburg als Projektpartner gewonnen werden. Eine vollständige Liste sowie ausführliche Projektinformationen können unter www.partage-plus.eu abgerufen werden. Die Projekthomepage gibt zudem umfassend Auskunft zum Ablauf und den verschiedenen erarbeiteten Ergebnissen.

Um den Projektverlauf zu koordinieren und die Kommunikation zwischen den verschiedenen teilnehmenden Institutionen zu fördern, wurden in regelmäßigen Abständen Tagungen organisiert, bei denen mögliche Problematiken, welche sich im Zuge der Bearbeitungen ergaben, diskutiert und der jeweilige Zwischenstand der Arbeiten präsentiert werden konnte. Zur Erhöhung des Bekanntheitsgrades des Projekts *Partage Plus* in der öffentlichen Wahrnehmung wurden Auftritte in sozialen Online-Plattformen eingerichtet, wo regelmäßig über die laufenden Aktivitäten informiert wurde.²

Als Plattform für die Präsentation der Arbeitsergebnisse fungiert *Europeana* (www.europeana.eu), die multimediale Online-Datenbank zur Sammlung und Bereitstellung europäischen Kulturguts.

Auch das Wiener MAK (Österreichisches Museum für angewandte Kunst / Gegenwartskunst) stellt, als eines der bedeutendsten Museen für angewandte Kunst in Europa, mit einem Sammlungsschwerpunkt Jugendstil, via *Europeana* Informationen zu 4700 seiner Jugendstilobjekte aus den MAK-Sammlungen Glas, Keramik, Kunstblätter, Metall, Möbel und Holzarbeiten und Textil zur allgemeinen Verfügung.

Die Objektauswahl erfolgte in Zusammenarbeit zwischen den Kustod_innen der einzelnen Sammlungen und den ausführenden Projektmitarbeiter_innen. Bestehende Informationen – wie Zuschreibungen und Datierungen – zu den einzelnen Stücken wurden übernommen und als Ergebnis von Recherchen fallweise überarbeitet oder erweitert. Die enge Kooperation von Sammlungsleiter_innen und Mitarbeiter_innen des *Partage Plus*-Teams war Grundvoraussetzung um eine für die jeweiligen Sammlungsbestände repräsentative Objektauswahl zu gewährleisten und letzten Endes ein optimales Untersuchungsergebnis zu erzielen.

Im Zuge der Bearbeitung wurden von allen Objekten hochwertige digitale Fotografien angefertigt. Zur vollplastischen Visualisierung einiger ausgewählter Objekte kam auch ein 3D-Scanner zum Einsatz. Diese im musealen Bereich bislang selten genutzte Technik ermöglicht die Betrachtung eines Gegenstandes aus allen Blickwinkeln und Perspektiven direkt über den Bildschirm. Mit der dreidimensionalen Erfassung von rund 2000 Objekten



Abb. 1: Josef Hoffmann, Zuckerdose eines Teeservices, Wien, 1903.



Abb. 2: Dagobert Peche, Brosche, Zürich, ca. 1917/18.

fungierte *Partage Plus* hier gleichsam als Pilotprojekt für die Anwendung dieser Technik an plastischen, kleinformatischen Kunstwerken.

So erfasst der Scanner neben der bloßen Form auch Oberflächentextur und Materialität des Gegenstandes, seine funktionellen und konstruktiven Details können sichtbar gemacht werden.

Neben den bereits genannten Arbeitsschritten erfolgte weiters eine detaillierte Verschlagwortung aller Objekte, eines eigens konfigurierten Thesaurus, auf Basis des *Art & Architecture Thesaurus* (AAT) des *Getty Research Institute*.³ Die dafür verwendeten englischsprachigen Begriffe wurden von den verschiedenen Projektpartnern in die jeweiligen Landessprachen übersetzt.

Die jetzt auf *Europeana* abrufbaren Daten beinhalten Angaben zu den herstellenden Künstler_innen und Körperschaften, Materialien und Herstellungstechniken sowie zur Datierung.

Die rund 1000 Objekte, die aus der Sammlung Metall für *Partage Plus* ausgewählt wurden, verdeutlichen die enorme Vielfalt an Formen, Mate-



Abb. 3: Wiener Kunstgewerbeschule, Vase, Wien, um 1905.

rialien und Bearbeitungstechniken. Unter den Hersteller_innen finden sich zahlreiche bekannte Namen wie Josef Hoffmann, Koloman Moser oder Dagobert Peche. Daneben wurden freilich auch Werke weitgehend unbekannter Künstler_innen berücksichtigt und aus der Vergessenheit des Depots geholt.

Die für die Wiener Werkstätte entworfenen Stücke stellen einen besonderen Glanzpunkt der Sammlung dar. Das Teeservice von Josef Hoffmann (Abb. 1) stammt aus dem Jahr 1903; die monogrammierten Gefäßkörper aus Silber mit Hammerschlagdekor werden durch Deckelgriffe aus Ebenholz mit gefassten Korallen komplettiert.⁴

Einen weiteren Sammlungsschwerpunkt bildet die Kollektion von Jugendstilschmuck. Gerade Dagobert Peche hat auf diesem Sektor Großartiges geleistet, von ihm stammt zum Beispiel eine filigrane Brosche, die in skulpturaler, stilisierter Form eine vor einem Baum stehende Figur zeigt (Abb. 2).⁵ Die umfangreichen Produktionen der Wiener Kunstgewerbeschule sind sowohl durch Schüler_innen- als auch Lehrer_innenarbeiten vertreten.

Eine elegante Vase aus getriebener Bronze (Abb. 3) mit überfallenden Blättern als Dekor wurde um 1905 von einem/einer unbekanntem Schü-ler_in geschaffen. Ein Beispiel für den herrschenden Motivreichtum zeigt die Abbildung der bunt dekorierten Schmuckkassette von Adele von Stark (Abb. 4). Der Experimentierfreude und technischen Begabung der Kunstgewerblerin und Professorin an der Kunstgewerbeschule ist die Neueta-blierung, der am Ende des 19. Jahrhunderts eher gering geschätzten Technik der Emailkunst zu verdanken.⁶

Im Zuge der Objektbearbeitung bot vor allem die sammlungsübergrei-fende Vereinheitlichung der Daten eine besondere Herausforderung. Nicht nur hinsichtlich der technischen Formatierung sondern auch in Bezug auf inhaltliche Angaben war hohe Akribie gefragt – so musste etwa die Flut an Personen- und Körperschaftsnamen überblickt und unter Berücksichti-gung ihrer Authentizität und Schreibweise harmonisiert werden. Betreffs des Zusammenspiels der Objektdaten der verschiedenen partizi-pierenden Institutionen stellte vor allem die technische Übertragung der Daten in ein einheitliches Datenformat eine spezielle Hürde dar, die letzten Endes aber erfolgreich gemeistert werden konnte.


Projekte wie *Partage Plus* begünstigen die Vernetzung der Sammlungs-bestände einer Vielzahl von Museen und anderer kultureller Einrichtungen und ermöglichen der interessierten Öffentlichkeit mit Hilfe von Plattfor-men wie *Europeana* eine umfassende Auseinandersetzung mit dem Reich-tum musealer Kollektionen. Zugleich wird auch für Museen die Vorausset-zung geschaffen, in die Jugendstilbestände anderer Institutionen Einsicht zu nehmen und auf diese Weise das Wissen zu den eigenen Objekten zu vertiefen und zu erweitern.

Neben dem Hauptziel der Verbesserung des internationalen Informati-onsaustauschs zu kunsthistorischen Beständen haben freilich auch die Sammlungen des MAK maßgeblich von den durchgeführten Recherchen und Bearbeitungen profitiert. Die vorhandenen Daten und Informationen zu den einbezogenen Objekten konnten von einem wissenschaftlichen Standpunkt aus kontrolliert, überarbeitet und nach Bedarf korrigiert oder erweitert werden. Von wesentlichem Vorteil ist zudem die nunmehr gege-



Abb. 4: Adele von Stark, Kupferkassette mit Emaildekor (Ansicht von oben), Wien, ca. 1911.

bene digitale Verfügbarkeit in hoher Qualität sämtlicher für das Projekt herangezogener Werke.

Für die den einzelnen Sammlungen zugeteilten Projektmitarbeiter_innen, zu denen auch die Verfasserin dieses Beitrags zählt, bot *Partage Plus* eine hervorragende Gelegenheit die jeweiligen Sammlungsbestände kennen zu lernen und einen Einblick in die museumsinternen Abläufe zu gewinnen. Als Ergebnis der unmittelbaren Auseinandersetzung mit den Objekten gelang es, sich ein grundlegendes Wissen über die kunstgewerbliche Landschaft der Zeit um 1900 anzueignen. 

Anmerkungen

- 1 Für detaillierte Informationen siehe: http://ec.europa.eu/cip/ict-ppsp/index_de.htm (letzter Zugriff: 4.12.2014).
- 2 Das Projekt ist weiterhin auf Facebook (www.facebook.com/PartagePlus) und Twitter (twitter.com/Partage_Plus) vertreten.
- 3 The Getty Research Institute, Vgl. www.getty.edu/research/tools/vocabularies/aat/ (letzter Zugriff: 4.12.2014).
- 4 Eine Übersicht über Josef Hoffmanns Arbeiten für die Wiener Werkstätte gibt etwa: Elisabeth Schmuttermeier, Josef Hoffmann und die Wiener Werkstätte, in: Josef Hoffmann. Ein unaufhörlicher Prozess. Entwürfe vom Jugendstil zur Moderne, (Kat. Ausst., Stadthalle Balingen, Ausstellung des MAK Wien, Balingen 2010), München 2010, S. 123–126.
- 5 Zur stilistischen Entwicklung in Peches Schmuckdesigns vgl. Elisabeth Schmuttermeier, Vom Herzblatt zum Fruchtweig. Schmuck und Metallobjekte, in: Peter Noever (Hg.), Die Überwindung der Utilität. Dagobert Peche und die Wiener Werkstätte, Ostfildern 1998, S. 97–105.
- 6 Zu den Arbeiten Adele von Starks und der Technik der Emailkunst im 20. Jahrhundert vgl.: Vera Vogelberger, Emailkunst aus Wien 1900–1989, Wien 1990.

Abbildungsnachweise

Abb. 1–4: © MAK/Katrin Wißkirchen, MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst / Gegenwartskunst

Mechtild Widrich, Babeltürme? Zeitgenössische Nationalgalerien als globale Stadtgeografien, in: Verband österreichischer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker (Hg.), Räume der Kunstgeschichte – 17. Tagung des Verbandes österreichischer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker (Online-Publikation), Wien 2015, S. 148–166.

Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung – Nicht kommerziell – Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz.

Babeltürme?

Zeitgenössische Nationalgalerien als globale Stadtgeografien

Vortragsmanuskript

Mechtild Widrich

Im Jahr 2000 erließ das Informations- und Kunstministerium in Singapur den sogenannten *Renaissance City Report*, in dem die Bedeutung der Kunst für den weiteren ökonomischen Aufstieg dieses Welthandelsknotenpunktes offiziell verankert wurde:¹

„Renaissance Singapore will be creative, vibrant, and imbued with a keen sense of aesthetics. Our industries are supported with a creative culture that keeps them competitive in the global economy.“²

Kunst soll die Rolle der Vermittlerin zwischen globalen, regionalen, und lokalen Belangen herstellen, und Singapur in eine lebenswerte und offene und somit für die besten Köpfe attraktive Umgebung verwandeln. 2006 wurde die Singapur Biennale ins Leben gerufen, und im Oktober 2013 wurde Ute Meta Bauer, ehemals Professorin für Theorie an der Wiener Akademie, später am Massachusetts Institute of Technology, sowie Ko-Kuratorin der documenta 11, zur Gründungsdirektorin des *Center for Contemporary Art (CCA)* ernannt. Singapur ist bekannt für ein restriktives soziales Umfeld, in welchem sogenannte *OB-Marker* (out-of-bound markers) das öffentliche Verhalten regulieren, und insofern ist die zeitgleiche Förderung von zeitgenössischer Kunst ein brisantes Thema.³ Welches Publikum soll hier angesprochen werden, und was genau meint in diesem Fall „zeitgenössische Kunst“? Welche Räume werden bespielt und welche zusätzlichen Räume (auch soziale, imaginäre) werden damit geöffnet?

Ich spreche heute über Kunsträume im Zeitalter der Globalisierung und zwar realpolitisch im Spannungsfeld nationaler Interessen. Ein konkreter Ausgangspunkt dieser sich zunächst diffus präsentierenden Dynamik



Abb. 1: Singapur, Alter Oberster Gerichtshof und altes Rathaus während des Umbaus zur National Art Gallery (2013).

zwischen nationalen und globalen Agenden ist die *National Art Gallery* in Singapur (Abb. 1), die 2015 offiziell eröffnet wird. Nach dem Beschluss der Regierung, zwei prominente Bauten aus der Zeit des Britischen Kolonialismus für die nationale Kunstsammlung zu adaptieren – den aus den 1930er Jahren stammenden ehemaligen Obersten Gerichtshof (im Bild links mit Kuppel) und das 1926 bis 1929 erbaute ehemalige Rathaus – wurde ein internationaler Wettbewerb ausgeschrieben.⁴ Gewinner wurde der französische Architekt François Milou mit einem sehr vorsichtigen Entwurf (Abb. 2), der zwischen den bestehenden Gebäuden eine hybride Verknüpfung von gläsernem Pavillon und Festarchitektur vorsieht: Neben einer aufwändigen Restaurierung der alten Bauten ist das auffälligste Merkmal, das vom Architekturbüro als Schleier bezeichnete Vordach zwischen den Gebäuden, in welchem das neue Eingangstrium entsteht.⁵ Tatsächlich kann man von außen das den gesamten Bau umspannende gläserne Dach kaum wahrnehmen, wodurch der Eingriff von Milou formal wie eine Zusammenfügung wirkt. Die koloniale Vergangenheit scheint respektvoll aufgehoben, die Gebäude bleiben (oder werden) gut präsentierte Monumente der Vergangenheit, die bezeichnenderweise im Zwischenraum – dem neu zu gestal-

tenden Eingangsbereich – betretbar werden. Für die lokale Geschichte spielen vor allem die Fassaden eine Rolle, nicht zuletzt weil Gericht und Rathaus im „Normalfall“ nicht von Bürger_innen besucht werden: eine prominente Fotografie zeigt die vor dem Rathaus inszenierte Kapitulation der japanischen Besatzungsmacht am Ende des Zweiten Weltkrieges; die auf dem *Padang*, der Freifläche vor den Gebäuden, stattfindenden Paraden sind ein weiteres Motiv in Fotografie und Kunst. So ist es wohl kein Zufall, dass der Chefkurator Sze Wee in einem Gespräch mit mir die Bedeutung der Neuen National Gallery als Fernsehbild anspricht. Darin ging es um die seit 2008 jährlich stattfindenden Formel-1 Rennen: Was zu dieser Zeit als Plakat, Außenraumskulptur oder Dekor angebracht ist, würde, so Sze Wee, in die ganze Welt übertragen und bedürfe entsprechender kuratorischer Überlegung.⁶ Hier baut sich zunächst ein Diskurs auf, in dem der Einsatz des Glases im architektonischen Entwurf als Schaufenster, Medium der Verdinglichung und des Konsums besonders gut hineinpasst: die Verschiebung von Architektur als räumliche Umgebung zu ihrem globalen *Image*, zu einem mediatisierten Bild, das metaphorisch die neue und aufstrebende Nation vertritt. Glas scheint durch Überlagerung das Alte geschichtslos zu mumifizieren. Erst kürzlich griff Hal Foster in seinem Buch *The Art-Architecture Complex* die Verbindung von alter Monumentalarchitektur und Glas als Verbildlichung im Sinne von Guy Debords „Spektakel“ an.⁷ Der Umbau des British Museum oder die Kuppel des Berliner Reichstages – Projekte des Namenskollegen Norman Foster – mache aus dem historischen Gebäude eine zeitgenössische *Attraktion*, wie Hal Foster es nennt, welche sich der Zerstreung und Massenattraktion verschreibe statt ziviler Verantwortung.⁸ Die Kritik, die damit einhergeht, nimmt auch eine Verschiebung des Publikums an: Die lediglich über *Medien* erreichte Öffentlichkeit habe nur Zugang zu bereits ausgewählten Bildern, *echte* Erfahrung sei damit verunmöglicht.

Ich werde die Polemik gegen die Verbildlichung der Welt gewissermaßen relativieren und vor allem historisieren. Auch ein Bild zeigt Schichten von Interaktion und ist flexibel im Gebrauch. Insofern scheint mir die Gleichsetzung flächig – oberflächlich und das Bild als Metapher der Glo-

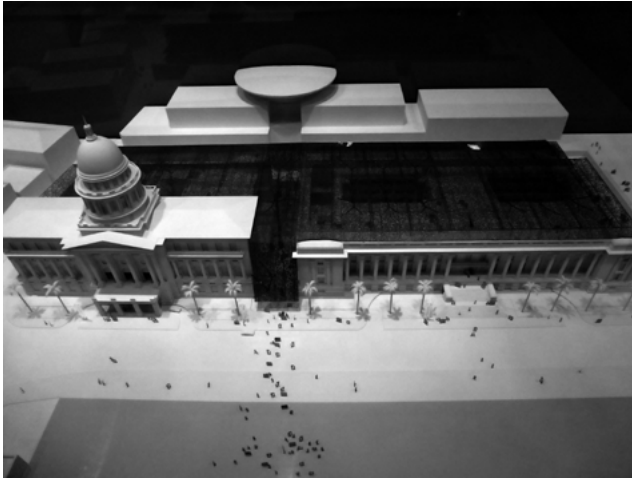


Abb. 2: Studio Milou, Model der National Art Gallery in Singapur.

balisierung (weltumspannend, von uns nicht veränderbar) zu kurz gegriffen. Selbst bei dem sich anbietenden formalen Vergleich des Entwurfes von Milou mit Joseph Paxtons *Crystal Palace* sehe ich mehr Potenzial als schlichte *Verflachung*. Die Ähnlichkeiten sind frappant, bis hin zu den Stützsyste-men in Gestalt von Bäumen – war doch von Paxton prominent der bestehende Baumbestand in das Gebäude integriert worden. Aber schon der *Crystal Palace* war mehr als ein Emporium, also Umschlagplatz, der zu kaufenden Waren: Die Londoner Industrieausstellung, besser bekannt als „Great Exhibition“ von 1851, war die erste internationale Ausstellung von Gütern, Maschinen, Rohstoffen und Kunsterzeugnissen ihrer Art. Sie sollte Englands Vormachtstellung in der Industrialisierung herausstreichen und die Bedeutung des technischen Fortschrittes für die Weltentwicklung verdeutlichen; zu einer Zeit, als das British Empire die europäische Konkurrenz spürte und als Kolonialmacht zunehmend in den südasiatischen Raum vordrang.⁹ Vor allem aber war die Ausstellung ein Schauplatz der Nationen im Plural – mit England auf dem Ehrenplatz. Doch die nicht direkt verkäufliche Industriemacht der teilnehmenden Länder ließ sich durch die luzide, mit Pflanzen verwobene Glasarchitektur sehen.

Ist Singapur nun die neue Kolonialmacht im südostasiatischen Raum, die mit Stolz ihre eigene koloniale Vergangenheit feiert, sich zu eigen macht, und in einer formalen Fügung ehemaliger Legislative und Exekutive eine südostasiatische Zukunft weissagt? *Asian Heritage* ist das politische Schlagwort des Stadt-Staates, und das Sammlungskonzept sieht neben einer Abteilung über Kunst aus Singapur eine prominente Sammlung zur Kunst der Moderne (d. h. 19. und 20. Jahrhundert) aus dem südostasiatischen Raum vor, die nicht nach geografischen Gesichtspunkten, sondern nach Themen wie „akademische Traditionen“, „indigene Traditionen“, Nationalismen, Internationalismus und so weiter geordnet sein soll.¹⁰ Der regionale Austausch ist einerseits prominent eingebracht, andererseits aber von Singapur mit seiner Sammlung räumlich – daher auch begrifflich abgetrennt: Südostasien wird im ehemaligen Gerichtshof und Singapur im Rathaus präsentiert werden.¹¹ Südostasien wird in den historischen Holzfassaden einen eher historischen Eindruck vermitteln, und Singapur, im architektonisch weniger bedeutenden Rathaus, das innen als White Cube gestaltet wird, den modernen, in die Zukunft gerichteten Part übernehmen. Die Metapher des asiatischen Erbes in klassizistischer Holzvertäfelung für ein Singapur des 21. Jahrhunderts wird in dieser kuratorischen Entscheidung also noch einmal betont. Andererseits befinden wir uns aber in kolonialer, durch den Entwurf von Milou sowohl monumentalisierter, also auch zeitgemäß adaptierter Architektur. Welche Nationalgeschichte wird nun für welches Publikum ausgestellt? Sind England und Asien tatsächlich so friktionslos vereint? Die Betonung der multiethnischen, aber auch spezifisch asiatischen Wurzeln steht seit den 1980er Jahren im Zentrum der Diskussion, geht aber letztlich bereits auf die Einteilung der Bevölkerung in der Kolonialzeit zurück. Die neuerliche Betonung der Multiethnizität wurde zu einer Zeit lanciert, als in der Bevölkerung Unmut über die rasche Globalisierung im westlichen Stil aufkam, die auch eine rasante urbane Entwicklung mit sich brachte, in der ganze Stadtviertel niedergerissen und wieder neu aufgebaut wurden. Die Multiethnizität ist aber gleichzeitig Fixierung einer Identität mit chinesischen, malaysischen oder indischen Vorfahren, ohne Möglichkeit der tatsächlich vorhandenen Hybridität.¹²

Der Politikwissenschaftler Benedict Anderson hat in den 1980er Jahren in seinem Buch *Die Erfindung der Nation* von Nationen als „vorgestellten Gemeinschaften“ gesprochen, die bewusst inszeniert werden. In seiner neuesten Auflage erwähnt er, dass das Konzept nicht nur für Kritik am Nationalismus verwendet würde – sein Buch ist eine klassische Dekonstruktion von Nationalismen – sondern auch von Politiker_innen affirmativ vereinbart wurde. Am Beispiel Südostasiens hat er auch die Rolle der Museen untersucht. Diese seien auf die Reproduktion kolonialer, ethnischer Identitätszuschreibungen ausgerichtet – dies war Teil einer aufklärerischen „Erfassung“ der kolonisierten Subjekte. Erstaunlicherweise, so Anderson, haben viele Staaten nach ihrer Unabhängigkeit diese Strategie für ihre eigene Nationenbildung übernommen – hier sehen wir, wie selbst innerhalb eines so offensichtlich konstruierten Systems von Nationalitäten und ethnischen Zugehörigkeiten ein affirmatives Nationalverständnis *konstruiert* werden kann, welches sich in der Sammlung recht ungebrochen widerspiegelt. Bei einem Besuch im Nationalmuseum von Singapur im Herbst 2013 wurde eine Ausstellung über die Entwicklung der Moderne in Singapur von einem Zitat Andersons eingeleitet. Nationale Identitäten, so die Aussage der Ausstellungsmacher_innen, in einer affirmativen Auslegung von Andersons Dekonstruktion, müssen konstruiert werden, entstehen also nicht natürlich. Aber hier möchte ich Zweifel anmelden an der Möglichkeit, Besucher_innen, seien sie lokal oder global, so einfach zu lenken. Mir scheint, dass wir mit der noch im Werden begriffenen räumlichen Identitätsstiftung der Nationalgalerie nicht auf eine global-verflachende, sondern auf eine Raum-bildliche Dynamik verwiesen werden, welche unterschiedliche Lokalitäten und Temporalitäten, sowie Öffentlichkeiten und Interpretationsmöglichkeiten mobilisiert. Die Besucher_innen im Raum operieren vor Ort, also lokal, im Jetzt der Gegenwart, stehen aber in einer Beziehung zu dem räumlich und zeitlich flexiblen Abbild in den Massenmedien. Es gibt aber keinen Grund, Raum und Bild per se als Gegensätze aufzufassen. In Zusammenspiel mit der Kritik an der Mediatisierung in den 1960er Jahren wird auch eine performative Interpretation von Ideologien prominent. In Bezug auf Nationalmuseen möchte ich einen historisch wich-

tigen Ansatz von Carol Duncan und Allan Walach erwähnen. Die beiden sprechen von räumlichen Notationen, die eine von Besucher_innen auszuführende Performance verlangen. Architektur, die Anordnung von Artefakten, und ein mehr oder weniger strikt vorgegebener Rundgang würden eine Partizipation bewirken, die sich mit politischen Ritualen vergleichen ließe. Duncan und Wallach, obwohl mit Architekturtheorie gut vertraut, gehen hier nicht von Paul Frankls klassischer Idee des Raumrhythmus aus, der „die Subordination der Nebenräume unter den Hauptraum“ im Sinne einer musikalischen Notation analysiert.¹³ Vielmehr ist es die Kunstsoziologie Pierre Bourdieus, die Museen als neue Sakralräume interpretiert, und Victor Turners Ethnologie der Schwellenräume, die hier die Impulsgeber sind. Dies wiederum geht mit der Diskussion an der Schnittstelle Architektur und Performance dieser Zeit einher: Der Architekt Bernard Tschumi hat in den 1970er Jahren von performativer Architektur gesprochen, womit er nicht eine heute als Event-Architektur gemeinte Ausrichtung meint, sondern eine radikal auf die Besucher_innen bezogene bühnenartige Situation. Diese birgt für ihn aber revolutionäres Potenzial, nicht nur reglementierende Elemente: „Architecture – its social relevance and formal invention – cannot be dissociated from the events that ‘happen’ in it.“ Und weiter: „Do architectural photographs ever include runners, fighters, lovers?“¹⁴ Architektur sei nicht nur Funktions- oder Bildstiftung, sondern deren Kollision, die Schöpfung von Räumen, in denen Menschen agieren, aber nicht nur auf vorhersehbare Weise. Wie Tschumi es recht melodramatisch ausdrückt, könne in einem Raum auch ein Mord stattfinden. Das heißt, dass die von Ideolog_innen, sowie von Ideologiekritiker_innen (wie Duncan/Wallach) vorgenommene Schematisierung die mögliche Erfahrung in einem Raum nicht erschöpft: Milous ‚goldener Schleier‘ mag uns weniger mit der kolonialen Vergangenheit versöhnen oder sie zelebrieren, als sie uns orientalistisch entfremden.

Wie also diese Gegensätze verknüpfen? Mediatisierung und Präsenz, sind einerseits verwoben, andererseits müssen wir, bei aller Suche nach allumfassenden Thesen, die formalen und historischen Faktoren im jeweiligen Fall einbeziehen und vor allem können wir die zeitlichen Diffusionen auch

als Anlass sehen, selbst bei historischen Zuschreibungen von Funktionen an Architektur vorsichtig zu sein – so leicht lässt sich die Sache nicht fixieren.

Lassen Sie mich kurz bei Glas als Material innehalten, bevor ich seine Flexibilität – schließlich ist es ja eine Flüssigkeit – in einem Vergleich der Nationalgalerie Singapur mit Washington DC und Bukarest teste. Glas bietet einen Durchblick auf den Raum, aber es ist auch Rahmung und Grenze, es mediatisiert und kontrolliert unseren Blick zwischen Institution und Außenraum. Es ist prinzipiell eine Sperre, doch gleichzeitig Schutzmantel. In diesem Sinne kann Glas die historische Struktur ausstellen oder verblenden, und uns als Benutzer_innen in der Gegenwart Raum schenken oder auch versperren. In Singapur wird die architektonische Struktur zur Bühne und zum Monument zugleich – zur Vermittlerin zwischen Aktion in der Gegenwart – dem Museumsbesuch – und der Geschichtlichkeit, die nicht ein Bild, sondern viele Bilder meint, und als neues Bild – inklusive Formel 1 – in die Zukunft getragen wird.

Der Fall Singapur macht auf die Tragweite nationalpolitischer Ambitionen in Museumsumbauten aufmerksam, und auf die Brüchigkeit der historischen Konstruktionen.¹⁵ Glas spielt dabei eine symbolische Rolle: Im Diskurs der Moderne seit dem Bauhaus wurde das Material mit dem Anspruch nach gesellschaftlicher Transparenz kurzgeschlossen – eine Metapher, die sich schon bei Jean-Jacques Rousseau findet und wörtlich auf moderne Glasfassaden übertragen wurde – das Material gewann damit einen moralischen Glanz. Aber Glas ist oft opak, mit anderen Materialien kombiniert, wie in Singapur, wo es mit Aluminiumstäben durchsetzt ist um das feuchte Klima zu kontrollieren, aber wohl auch, um Stimmung zu erzeugen. Nicht zuletzt reflektiert Glas: Theoretiker_innen wie Anthony Vidler haben seit den 1980er Jahren im Zuge eines Revivals der Freud'schen Ideen vom Unheimlichen den Modernist_innen vorgeworfen, einen Mythos von Transparenz entwickelt zu haben, der an der Ambivalenz des Materials vorbeinge.¹⁶ Glas biete mehr als kapitalistische Verdinglichung oder moralische Offenheit. Vor allem aber ist es immer im Verhältnis zu seiner Umgebung zu betrachten und nicht, wie bei manchen Theoretiker_innen,



Abb. 3: Ieoh Ming Pei, National Gallery of Art, Washington D.C., 1978.

über eine autonome Materialästhetik. Die so bedeutende mediatisierende, vermittelnde Qualität von Glas ist in jedem Fall sowohl formal-perzeptiv als auch sozial zu verstehen. In Anlehnung und Abwandlung von Richard Wollheims „*seeing-in*“⁴⁷ möchte ich von einem *seeing through* ausgehen. Wollheim spricht von der menschlichen Kapazität sowohl den repräsentativen Gehalt eines Bildes als auch seine „abstrakte“ Materialität wahrzunehmen – er nennt dies Perzeption im Gegensatz zum simplen Sehen. Ganz in diesem Sinne haben wir die Möglichkeit sowohl auf das zu blicken, was hinter dem Glas liegt, also den geschlossenen Raum, als auch, es selbst in seiner Interposition wahrzunehmen – im Sinne eines Gefäßes – und in Beziehung mit unserer eigenen Perzeption zu setzen.

Da wir aber von Architektur und nicht von einem Leinwandbild sprechen, müssen wir in der Theoretisierung der Verräumlichung noch weiter gehen: Wie viel davon können wir perzeptiv wahrnehmen – was also könnte auch in Reproduktionen noch als Raum wirken – und wie viel verändert sich perzeptiv mit dem Einsatz der Massenmedien auch für unser Tun? Letztlich versuche ich in meinem momentanen Forschungsprojekt über globale Kunstgeografien, das ich hier kurz vorstelle, eine Verschränkung

von Raumbild und Raumakt zu denken.¹⁸ Weder sehe ich die vollständige Verbildlichung der Welt in der Glasmetapher gerechtfertigt, noch möchte ich leugnen, dass Glas eine Fläche auch der Mediatisierung ist, welche die sich dahinter präsentierenden Handlungen, inklusive der kuratorischen Praxis, und die sich im Museum befindlichen Besucher_innen nach außen verbildlicht. Um das spürbar zu machen, möchte ich von dem noch nicht fertig gestellten Raum in Singapur zu einem seiner Vorgänger in Sachen national-kultureller Identitätsstiftung übergehen; und zwar zur National Gallery in Washington DC:

Der moderne von I. M. Pei entworfene Erweiterungsbau (Abb. 3), 1979 eröffnet, reagiert auf die klassizistische Architektur der alten Galerie aus dem Jahr 1941, mit der er durch einen unterirdischen Gang verbunden ist. Akzentuiert wird die Verbindung erstmals mit den später für Pei typisch gewordenen Glaspyramiden, sowie durch die an dem modernistischen, sich laut Angaben von Pei an Mies van der Rohe anlehnenen Bau angebrachten Marmortafeln, welche das Material des alten Gebäudes replizieren und fast camouflagartige Wirkung entfalten.¹⁹ Trotz Glasdecken im großzügigen Atrium die wiederum nicht ein Flachdach, sondern pyramidale Glassegmente sind, steht der Bau modernistisch abgeschlossen gegenüber der explizit politischen Allee der Washington Mall. Nicht, dass ein Museum der Moderne in Sichtweite des US-amerikanischen Kongresses unpolitisch wäre: In den späten 1980er Jahren hat im Zuge eines Pornografie-Skandals um eine Ausstellung des Künstlers Richard Mapplethorpe der Kongress die Künste beinahe enteignet. Peis Gebäude aber und die Glasstruktur der Pyramide werden fast zu eigenständigen Skulpturen, die historisch auf sich selbst bezogen scheinen, oder besser gesagt, auf die Präsenz von Besucher_innen. Das gläserne Atrium wiederum erschließt sich nur von innen, ist von außen nicht sichtbar, wodurch sich von dieser Perspektive keine Möglichkeit ergibt, hineinzuschauen. Ähnlich minimalistischen Skulpturen, die seit den 1980er Jahren vermehrt in die Sammlung der Nationalgalerie Eingang fanden, wirkt das Glas so kompakt, dass es seine Durchlässigkeit fast vollständig verliert: Stattdessen geht es um genau jene Theatralität, die Michael Fried an der Minimal Art manipula-

tiv und irritierend fand. In gewissem Sinne leidet der Autonomieanspruch der Moderne in Washington an seiner Verwirklichung. Ein Vergleich mit Maya Lins *Vietnam Veterans Memorial* am anderen Ende der Mall zeigt, wie minimalistische Monumentalität und universalistische, jedoch pointierte Politik auf der Mall zusammenkommen können. Mit Spiegelung, aber ohne Durchsicht: Die historische Dimension tritt in beiden Fällen hinter den Affekt zurück.

Das ist aber für Washington typisch, und nicht nur aus anekdotischen Gründen möchte ich einen Baum ins Spiel bringen. Mitte der 1990er Jahre wurde nach jahrzehntelangen Debatten zwischen Washington Mall und Constitution Avenue, zwischen alter Nationalgalerie und Smithsonian, ein Skulpturenpark eröffnet, der neben einem beliebten Eislaufing Werke von Picasso, Miró, Lichtenstein und Minimalist_innen umfasst. Gegen weitere Widerstände wurde im Jahr 2010 erstmals eine Skulptur ortsspezifisch für den Garten entwickelt.²⁰ Der Amerikaner Roxy Paine schuf einen Baum aus Stahl, mit sichtbaren Spuren der Arbeit, der als Moment der Störung inmitten des idyllischen Skulpturenparks gedacht war, jedoch bald trotz unangenehm heißer, blendender Oberfläche, zum beliebten Picknickplatz wurde. Der Titel *Graft*, der neben *Aufpropfen* auch *Bestechung* heißt, wird auf der Website der National Gallery nicht einmal erklärt. Paines Kommentar ist radikal innenpolitisch, aber auch diese Stoßrichtung wird in dieser Stadt der radikalen Repräsentation verschluckt. Präsenz ist stattdessen das Schlagwort, und die Minimalist_innen mit ihren sehr abstrakten, durchaus politisch zu verstehenden Kommentaren – etwa dem Einsatz von Material und Produktionsmechanismen aus der industrialisierten Massenproduktion – werden in dieser Umgebung neutralisiert, zu rein phänomenologisch wahrnehmbaren Kuben.

Sowohl in Singapur als in Washington ist der Druck der Politik auf die nationalen Galerien enorm – in Washington scheint sich Peis undurchdringliche Skulptur zu entziehen und auf einen autonomen Kunstbegriff zu pochen – zumindest als Klischee könnten wir das typisch amerikanisch nennen, während in Singapur eine schwer abschätzbare Mischung aus lokalen Interessen und der seit Jahrzehnten regierenden Einheitspar-

tei versucht, ein offen-multikulturelles Bild auf eine globale Bildfläche zu werfen, in dem der Britische Kolonialismus vielleicht als Hommage an eine erfolgreiche Industrialisierung gelesen werden kann.

In Bukarest, Rumänien, wiederum ist die Ausgangslage eine diametral andere: Das Nationalmuseum zeitgenössischer Kunst (*MNAC*) ist seit 2004 in Ceausescus ehemaligen Volkspalast untergebracht. In Bukarest ist die formale und technische Diskrepanz zunächst auffällig. Das überdimensionierte neo-historistische „Schloss“ wurde unter der damals jungen Architektin Anca Petrescu ab 1984 als Stahlbetonbau errichtet und mit weißem Kalkstein verkleidet. Die Entscheidung, das bereits vorher bestehende zeitgenössische Museum in einem schlecht zugänglichen Seitenflügel des Gebäudes anzusiedeln wurde 2001 als Teil einer größeren Kulturinitiative beschlossen.²¹ Im Inneren als White Cube angelegt, ist auch der Umbau im Außenraum aus ästhetischer Sicht banal, handelt es sich doch im Wesentlichen um ein gläsernes Portal, in dem sich ein Aufzug befindet (Abb. 4), sowie um einen Glasaufbau mit Buchhandlung und Café. Der Eingriff – ein Umbau des Architekten Adrian Spirescu – wurde vom rumänischen Kulturhistoriker Augustin Ioan als „Kolonisierung“ des Gebäudes beschrieben und die Rahmung durch die Aufzüge als erfolgreiches „Stummschalten“ der giftigen Konnotationen des Gebäudes, wohingegen Spirescu selbst im Jahr 2013 von einer architektonischen Konversation der Umwertung spricht.²² Ähnlich spricht Antony Gardner von Exorzismus, sowohl was den formalen Eingriff in die Struktur betrifft, aber auch die Ausstellungspraxis, welche in den ersten Jahren betont international ausgerichtet war.²³ Der Franzose Nicolas Bourriaud, dessen Buch *Esthétique relationnelle* (1995) eine auf soziale Interaktion im urbanen Kontext basierende Eventkultur als neue Avantgarde ausrief, war Beiratsmitglied und Kurator des *MNAC*, das ein kosmopolitisches, auf Ereignis verpflichtetes kuratorisches Modell verfolgte.

Dem Einbau voran ging ein von der rumänischen Architekt_innenvereinigung initiiertes internationales Wettbewerb im Jahr 1996, der *Bucuresti 2000* hieß.²⁴ Das nicht ausgeführte Siegerprojekt des deutschen Teams um Meinhard von Gerkan sah eine Vereinfachung des Palastes vor, eine Reduktion



Abb. 4: Bukarest, Nationalmuseum (MNAC). Glasarchitektur von Adrian Spirescu, im ehemaligen Palast des Volkes von Anca Petrescu.

auf kubische Formen, und neue Gebäude in der Umgebung, die gewissermaßen die Macht von dem Koloss abwenden sollten, also eine Art Machtdiffusion, wie sie etwa in dem als Gedenkmal gefeierten Holocaust-Mahnmal in Berlin zu finden ist.²⁵ Doch das Gerkan-Projekt scheiterte aus praktischen Gründen sowie vielleicht auch aus symbolischen: Ein Eingriff, der Ceausescus Raummacht dezidiert zerbrechen wollte, musste erst vergleichbare Macht ausüben; ein einschüchternder Ausblick im stadtökologischen und politischen Kontext dieser Jahre des verzögerten Überganges. Die unterschiedlichen Interpretationen der architektonischen Situation des Nationalmuseums zeitgenössischer Kunst – Kolonialisierung, Teufelsaustreibung, Ablenkung – scheinen die Möglichkeit der Rahmung trotz der offensichtlichen formalen Evidenz nicht mit einbeziehen zu wollen. Ebenso wenig wurde am Anfang auf eine mögliche regionale oder lokale neben der generisch internationalen Ausstellungsvision hingewiesen. In gewissem Sinne ist hier die eigene nationale Geschichte nicht mit der Gegenwart

zu versöhnen. Hinzu kommt noch das Problem des aufkeimenden Nationalismus, dem das Museum entgegenwirken möchte. Doch auch hier ist Glasarhitektur weder formal noch funktional eindeutig: die Aufzugsfassade, so gesichtslos modernistisch sie ausgestattet ist, erinnert an frühmoderne rumänische Glasscheibenfassaden.²⁶ Inzwischen finden nationenübergreifende Ausstellungen statt, wie im Sommer 2013 Bojana Pejics *Good Girls*, welche feministische Unruhe vor, während und nach dem Kommunismus, auf der ganzen osteuropäischen Landkarte zusammenbringt. Die von mir angedeutete Geschichtsverweigerung – kosmopolitisch statt national – über eine globalisierte kuratorische Praxis in den ersten Jahren blieb in den letzten Jahren also nicht unwidersprochen. Künstler_innen des sogenannten *Nationalen Tanzentrums* – das „national“ ist hier als Provokation zu verstehen – um Alexandra Pirici, die 2013 Rumänien auf der Biennale Venedig vertrat, nahmen sich dezidiert dem Volkspalast an. Die „Aktion“, die eine prägante Begegnung postminimalistischer Materialästhetik mit Petrescus Stahlbetonhistorizismus zeigt, bestand darin, dass eine Anzahl von Menschen mit Hilfe von großen beigen Kartons die Silhouette des Volkspalastes in der Achse vor der Schaufassade nachstellte. Für ein paar Minuten standen die Darsteller_innen vor dem Palast, hinter ihren übereinander gestapelten Kartons, in bescheidener Alltagskleidung und doch extrem herausstechend aus dem Alltag Bukarests. Diese Intervention weist darauf hin, dass das Kunstfeld der Produktion national-globaler Identitäten nicht nur innerhalb des nationalen Museums gedacht werden kann, und dass zeitgenössische Kunst radikal ortsbezogen und dennoch global ist. Auch wenn hier nur Zeit blieb das „Innere“ der Gebäude und deren Durchlässigkeit über die Glasmetapher anzudeuten, so ist klar, dass ein *seeing through* auch hier stattfindet und wir im zeitgenössischen Kunstfeld mit großflächigen Kunstgeografien konfrontiert sind, die jeweils Ansprüche auf Repräsentationen stellen können; so wie Pirici, deren gläserne Fläche diejenige der Kamera ist, mit der sie die Aktion global verbreitet. In allen drei Museen, einem *Neubau* in Washington, einem *Einbau* in Bukarest und einem *Umbau* in Singapur, wird Glas prominent eingesetzt, um die alte Struktur einzufassen, auszustellen oder zu infiltrieren. In meinen

Fallstudien ist Glas wörtlich sowie metaphorisch die erste Bildfläche, welche über Rahmung, Spiegelung, Verzerrung, Überschneidung oder Distanzierung von Objekten und Handlungen diese zu einem Bild verdichtet, das aber nicht ohne Durchlässigkeit ist. Zeitgenössische Nationalmuseen versuchen nun einerseits, auf einer Vermittlung von nationaler Geschichte zu bestehen, aber andererseits eine neue, offene, auf globale Kunst- und Kulturproduktion gerichtete Agenda anzustreben, gleichzeitig herausfordert von künstlerischen Gegenbewegungen, die sich mit dem offiziellen Diskurs auch wieder versöhnen können. Das Nationale und das Globale sind verschränkt, so wie die notwendige Präsenz vor Ort und das globale Bild, in welches die Besucher_innen mit eingeschrieben werden, aber auch so, wie heutzutage eine „nationale“ Agenda mit demokratischen Gegenbewegungen rechnen muss. Genau das will diese vielleicht auch, da eine funktionierende „Kunstgeografie“, wie man an den Biennalen in allen Teilen der Welt sieht, als wichtiges Moment in einem Stadtbild verstanden wird, das Teil einer globalisierten Welt ist: multikulturell, kreativ, und offen für ein gewisses Maß an Kritik. Die sich daraus ergebende Spannung zwischen Verräumlichung der historischen Erfahrung, deren Verbildlichung und Eingriffen von allen Seiten, kann nicht nur Hinweise auf die Globalisierung der Kunst liefern, sondern selbst konstitutiv werden. Jedenfalls ist die Konstruktion von geschichtlichen Identitäten keine ideologische Chimäre, die in einen aufgeklärten Nihilismus mündet und keinesfalls befinden wir uns in einem kulturellen Postnationalismus. Dennoch hat sich die Dynamik durch die Globalisierung verkompliziert: Nur durch Konstruktion und Gegen-Konstruktion, wie temporär oder prekär auch immer, kann relevante Kritik und Geschichtsschreibung entstehen. Insofern ist die Einbeziehung der alten Gebäude als nationale Monumente für ortsbezogene Eingriffe – auch das sind diese Architekturen – ebenso bezeichnend für die heutige Dynamik, wie Biennalen und temporäre Kunsträume. ☞

Anmerkungen

- 1 Siehe Kenneth Paul Tan, *Renaissance Singapore? Economy, Culture and Politics*, Singapore 2007.
- 2 Zit. nach Tan 2007 (wie Anm. 1), S. 3.
- 3 Diese „out-of-bound-markers“ werden im politischen Diskurs von öffentlicher Seite wie auch von Aktivist_innen heftig diskutiert und umfassen Fragen der Zensur, unerwünschte Themenkomplexe (ethnische Konflikte, Homosexualität), sowie Kritik an politischen Entscheidungen. Siehe Kirpal Singh, *Keeping Vigil. Openness, Diversity, and Tolerance*, in: Tan 2007 (wie Anm. 1), S. 115–128.
- 4 Der Architekt des Obersten Gerichtshofgebäudes war Frank Dorrington Ward, der Chefarchitekt für die öffentliche Bauverwaltung der Straits Settlement war. Er ist auch der Architekt des im Jugendstil erbauten Kallang Flughafens. Das Rathaus wurde von A. Gordon and F. D. Meadows zwischen 1926 und 1929 erbaut. Seit 1992 sind das Oberste Gerichtsgebäude sowie das alte Rathaus offizielle nationale Monumente. Der Status nationaler Monumente in Singapur ist sehr kritisch hinterfragt in: Alvin Peng Hong Tan, *Managing Monuments and Appraising Attitudes. Singapore's Preservation of Monuments Board (1958–1992)*, MA-Arbeit (ms.), Nanyang 2010. Ich bedanke mich sehr herzlich bei Alvin Tan für die Diskussion sowie die Übersendung seiner Arbeit. Aufgrund des kritischen Tons seiner Recherchen ist eine Publikation der Arbeit in Singapur unwahrscheinlich.
- 5 „A veil draped over the buildings, a gentle wave of light.“ The National Art Gallery of Singapore. Studio Milou, Pressebroschüre, Singapur 2012, S. 6. Einen Überblick über die heutige urbane Planung in Singapur bietet Shirlena Huang, *Planning for a Tropical City of Excellence. Urban Development Challenges for Singapore in the 21st Century*, in *Built Environment. Pacific-Asian Cities: Challenges and Prospects*, Jg. 27, H. 2, S. 112–128, 2001.
- 6 Gespräch zwischen Sze Wee, Sammlungsdirektor und Leiter der kuratorischen Abteilung der National Art Gallery, und der Autorin, Singapur, 8. Oktober 2013, Tonaufnahme.
- 7 Hal Foster, *The Art-Architecture Complex*, New York 2011, S. 42–43.
- 8 Foster 2011 (wie Anm. 7), S. 48–49.
- 9 Paul Young, *Globalization and the Great Exhibition: The Victorian New World Order*, New York 2009.
- 10 Die NAG wird sich die Sammlung mit dem Singapore Art Museum (SAM) teilen. Die NAG wird sich laut Angaben von Sze Wee eher auf etablierte Künstler_innen des 19. und 20. Jahrhunderts und das SAM auf junge Kunst des 21. Jahrhunderts fokussieren. Inwieweit sich hier ein Konflikt um die nationale Sammlung ergeben wird, bleibt abzuwarten.
- 11 Wee 2013 (wie Anm. 6). Die Recherche ist nach Ländern gegliedert und erfolgt jeweils in Kooperation mit lokalen Kunsthistoriker_innen.

- 12 Zurzeit laufen Diskussionen, wie den häufig vorkommenden multiplen Zugehörigkeiten bürokratisch Rechnung zu tragen wären. Kritik an der raschen Erneuerung Singapurs ist nicht neu: Im Jahr 1995 bezeichnete der Architekt Rem Koolhaas Singapur in Anlehnung an Adolph Loos' Kritik an der Wiener Ringstraßen-Architektur als Potemkische Metropole. Hinter der liebevoll restaurierten Fassade des nach dem britischen Gründer benannten Raffles Hotel befände sich eine Shopping Mall, so Koolhaas abwertend: Rem Koolhaas, Singapore Songlines. Portrait of a Potemkin Metropolis, in Koolhaas, S,M,L,XL, New York 1995.
- 13 Paul Frankl, Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst Berlin/Leipzig 1914, S. 26.
- 14 Bernard Tschumi, „Violence of Architecture“, in Artforum, Jg. 20, H. 1, 1981; siehe auch meinen Artikel zu Tschumi und performativer Architektur, „The Ultimate Erotic Act“, in Martino Stierli/ Mechtild Widrich (Hg.), Whose Participation, London 2015 (in Vorbereitung).
- 15 Siehe Carol Duncan, Civilizing Rituals. Inside Public Art Museums, London/New York 1995. Duncans Aussagen zum Thema relativieren die Ideologiekritik etwas, indem sie im Museumsritual eine Kontinuität mit vormodernen und nichtwestlichen Ritualen erkennt, die eine todesüberwindende Verbindung mit der Vergangenheit anstreben. Da kommt auch das Unvorhergesehene vor: „in the liminal space of the museum, everything – and sometimes anything – may become art, including fire-extinguishers, thermostats, and humidity gauges, which, when isolated on a wall and looked at through the aestheticizing lens of museum space, can appear, if only for a mistaken moment, every bit as interesting as some of the intended-as-art works on display, which, in any case, do not always look very different.“ Solche dadaistischen Begegnungen spielen für Duncan allerdings keine große Rolle, da sie die Wirksamkeit des Museums immer noch mit Bourdieu mit einer Annahme nationaler Identität durch Ausübung ästhetischer Kompetenz gleichsetzt, wie es anderswo heißt: „Those who are in the greatest accord with the museum's version of what is beautiful and good may partake of this greater identity.“ Carol Duncan, Art Museum and the Rituals of Citizenship, in Ivan Karp/ Steven D. Levine (Hg.), Exhibiting Cultures, Washington 1991, S. 102.
- 16 Antony Vidler, The Architectural Uncanny. Essays in the Modern Unhomely, Cambridge 1992, S. 217. Interessant ist auch Jeff Walls Aufsatz „Dan Graham's Kammerspiel“, der 1982 in *Real Life Magazine* erschienen ist und durch den Wiederabdruck in Grahams Ausstellungskatalog für Toronto (Art Metropolis) 1991 verspätetes Interesse erfuhr. Wall verbindet Grahams Vorschläge für eine häusliche Glaswandarchitektur mit dem vampirhaften Spuken, das Mies van der Rohes Glashäuser nachts angeblich umgibt, wenn die dunklen Glasfenster zu unheimlichen Spiegeln des Interieurs werden.
- 17 Richard Wollheim, Art and Its Objects. An Introduction to Aesthetics, New York 1968.
- 18 Das Projekt mit dem Titel „National-Globale Kunstgeografien“ wird seit Oktober 2013 im Rahmen des Moduls „Cities on the Move“ im Rahmen des Nationalen Forschungsschwerpunktes Bildkritik (eikones), der Universität Basel durchgeführt.

- 19 Sieben gläserne Tetraeder (Dreieckspyramiden) und ein Wasserfall verbinden die Struktur.
- 20 „Roxy Paine makes new 'Dendroid' for National Gallery of Art.“ Pressemitteilung der National Gallery of Art am 2. Juni 2009, Archiv der National Gallery of Art, Washington D.C.
- 21 Antony Gardner, *Politically Unbecoming*, Kap. 5, Cambridge Mass. 2015 (zit.n. Typescript). Laut Gardner kam die Entscheidung direkt von Premierminister Adrian Năstase. Er beziffert den Umbau in einen White Cube und den Glaseinbau mit 10 Millionen Euro, die Hälfte des rumänischen Kulturbudgets.
- 22 Augustin Ioan, Bucharest's National Museum of Contemporary Art in the Big House, *ArtMargins*, 2008, Onlineversion: <http://www.artmargins.com/index.php/archive/102-bucharests-national-museum-of-contemporary-art-in-the-big-house> (letzter Zugriff 22.11.2014); Augustin Ioan, The National Contemporary Art Museum, in *Igloo Magazine*, Adrian Spirescu. Architectures Pages. Interferences and Anxieties, Bukarest 2013, 118ff.
- 23 Gardner 2015 (wie Anm. 21), Kap. 5; siehe auch: Conversation with Adrian Spirescu, in: *Igloo Magazine*, op.cit. (wie Anm. 22), S. 20-34.
- 24 Roann Barris, Contested Mythologies. The Architectural Deconstruction of a Totalitarian Culture, in: *Journal of Architectural Education*, Jg. 54, H. 4, 2001, S. 229-237. Die Jury umfasste Kenneth Frampton, Vittorio Gregotti, Fumiko Maki sowie rumänische Architekten wie den Präsidenten der Architekt_innenkammer Alexandru Beldiman. Das Verfahren war zweistufig (siehe Barris 2001, S. 233). Meinhard von Gerkan hat viele Großprojekte wie den Flughafen Tegel oder das Nationalmuseum in Beijing geplant. Die Ignoranz gegenüber dem bis heute nicht ausgeführten Projekt wird hier diskutiert: The Diplomat Bucharest, http://www.thediplomat.ro/features_0906_2.htm (letzter Zugriff: 22.11.2014).
- 25 Barris 2001 (wie Anm. 24), S. 233.
- 26 Constantin Joja, *Fatade de Sticla, secolele XVIII-XIX din Romania*, Bukarest 2003. Er argumentiert erstaunlich gut dokumentiert, dass Glasfassaden, vor allem in und um Bukarest, eine zentrale Rolle in der vormodernen rumänischen Architektur spielten, allerdings nicht als Glasvorhänge sondern in der Form kleiner Glasscheiben, die in Holz- und später Metallrahmen gehalten wurden. Doch der neutrale Modernismus des MNAC-Aufzugs bezeugt kaum eine solche Anspielung. Noch zu Lebzeiten, im Revolutionsjahr 1989, veröffentlichte Joja auch sein Architekt_innenbuch mit dem faszinierenden Titel: *Arhitectura romaneasca in context european*, Bukarest 1989.

Abbildungsnachweise

Abb. 1, 2, 4: Mechtild Widrich

Abb. 3: © Matthew Bisanz (Wikimedia Commons Lizenz)

Beatrice Jaschke/Nora Sternfeld, Zwischen/Räume der Partizipation, in: Verband österreichischer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker (Hg.), Räume der Kunstgeschichte – 17. Tagung des Verbandes österreichischer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker (Online-Publikation), Wien 2015, S. 168–181.

Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung – Nicht kommerziell – Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz.

Zwischen/Räume der Partizipation

Beatrice Jaschke & Nora Sternfeld

„Ein Museum ist nichts anderes, als das, was damit getan werden kann, die Formen, durch die die Menschen es sich aneignen. Das ist unser Beitrag zu einer radikalen politischen Neudefinition künstlerischer Relationalität.“¹

Mit diesen Worten formuliert Jorge Ribalta bereits 2004 die Stoßrichtung seiner Vermittlungsansätze für das MACBA in Barcelona. Das Museum, das er beschreibt, geht ein Risiko ein: Es wird zum öffentlichen Raum, in dem gesellschaftliche Fragen verhandelt werden. In unserem Beitrag möchten wir diese radikaldemokratische Perspektive auf Museen und ihre Vermittlung aufgreifen und nach den theoretischen Hintergründen einer Partizipation fragen, die nicht nur als bloßes „Mitmachen“ verstanden wird, sondern als eine Form der Teilnahme und Teilhabe, die die Bedingungen des Teilnehmens selbst ins Spiel bringt.

Sehen wir uns nun avancierte ausstellungstheoretische Diskurse der letzten Jahre an, so lässt sich feststellen, dass Ausstellungen und Museen zunehmend als demokratische und öffentliche Räume in den Fokus der Auseinandersetzung gerückt sind.² Wesentliche Impulse dafür kommen aus der Gegenwartskunst: Hier hat sich ein eigenständiger kuratorischer Diskurs etabliert, der, von künstlerischer Institutionskritik geprägt, Praktiken des Archivs, der Partizipation und Bildung mit emanzipatorischer Absicht vorantreibt und kulturwissenschaftliche Perspektiven und Themen inkludiert. Grundsätzlich wird Partizipation hier von Kommunikation und Interaktion dadurch unterschieden, dass die Teilnahme der Besucher_innen eine tatsächliche Auswirkung im Museum haben kann.³ Das Museum geht also ein gewisses Risiko ein, wenn es sich als öffentlicher Raum verstehen will, in dem gesellschaftliche Fragen verhandelt werden. Eine so verstandene Partizipation – gemeint als die tatsächliche Bereit-

schaft, Strukturen aufzubrechen und Definitionsmacht und Ressourcen abzugeben – erfordert eine Transformation der Institutionen und damit der Bedingungen für Wissensproduktion selbst. Irit Rogoff spricht in diesem Zusammenhang von einem „educational turn in curating.“⁴ Sie schlägt einen Perspektivenwechsel in Bezug auf die herkömmlichen Logiken der Wissensproduktion vor. Die Vermittlung nimmt dabei einen völlig neuen Stellenwert ein, denn das Museum wird zum Ort der Verhandlung darüber, wer Wissen produziert und welche Bildungsentwürfe realisiert werden.

Museen und Ausstellungen werden also als Orte der Wissensproduktion und der Bildung neu gedacht. Der Begriff Partizipation ist allerdings im Zuge dieser Konjunktur auch zu einem mehr oder weniger leeren *Buzzword* des neuen öffentlichen Anspruchs der Museumsdiskurse geworden.⁵ Um eine bessere Orientierung über den ebenso viel verwendeten wie wenig diskutierten Begriff zu erhalten, möchten wir in diesem Text der Bedeutung und Verwendung des Begriffs nachgehen, indem wir die Lektüre einiger relevanter Referenztexte vornehmen.

Nina Simon: Museen als Räume der Mitwirkung

Nina Simon hat in ihrem Buch „The Participatory Museum“ eine Kategorisierung der aktuell praktizierten Formen der Mitwirkung im Kontext musealer Projekte vorgeschlagen.⁶ Diese unterscheidet sie, je nach Definierungsgrad der institutionellen Rahmenbedingungen, in vier Stufen: *Contributing*, *Collaborating*, *Co-Creating* und *Hosting*. Der gängigste Weg der Partizipation *Contributing* kann als eine Art Mitarbeit verstanden werden. Besucher_innen können sich einbringen, indem sie Gedanken und ihre Werke in öffentlichen Foren teilen, indem sie bei Museumsbesuchen mündlich oder schriftlich Feedback geben, Objekte oder Werke für Ausstellungen und Sammelprojekte zur Verfügung stellen, ihre Meinung im Gästebuch, auf Kommentarwänden, oder Feedbackbögen äußern oder Erinnerungen und Fotografien im Internet zur Schau stellen. Social Media



Abb. 1: Beatrice Jaschke während Ihres Vortrags am 10. November 2015 im MAK - Museum für angewandte Kunst / Gegenwartskunst Wien. Die Bildschirmpräsentation im Hintergrund zeigt einen Informationsraum Im ICA, London.

spielen bei dieser ersten Form der Beteiligung zunehmend eine große Rolle. Während unter *Contribution* eine eher beiläufige Mitarbeit der Besucher_innen zu verstehen ist, basieren *Collaboration*-Projekte laut Nina Simon auf einer Bindung zwischen Teilnehmer_innen und Museum; werden aber nach wie vor von Museen initiiert und kontrolliert. Museumsmitarbeiter_innen kollaborieren mit Partner_innen aus der Community an neuen Programmen, Ausstellungen und Vermittlungsangeboten.

Die dritte Stufe der Partizipation im Museum nennt Nina Simon *Co-Creating*: Co-kreative Projekte basieren auf Partnerschaften mit Besucher_innen und sind nicht allein darauf ausgelegt, den Zielen der Institution zu dienen. So können Communities Unterstützung des Museums suchen, um Projekte zu realisieren die ihnen ein Anliegen sind. Co-Creation-Projekte ermöglichen Kultureinrichtungen lokalen Communities eine Stimme zu geben und auf ihre Bedürfnisse einzugehen und geben Community-Mit-

gliedern einen Ort, an dem sie sich engagieren und in Dialog treten können. Das Publikum und die Institution werden hier zu gleichberechtigten Partner_innen. Die Institution sieht sich mehr in der Rolle des *Enablers*, gibt den Partizipierenden Werkzeuge in die Hand und versucht unterstützend zu agieren. Bei *Hosting*-Projekten schließlich, stellt das Museum einen Teil seiner Räumlichkeiten und/oder Ressourcen zur Verfügung um Angebote zu präsentieren, die von Gruppen oder Besucher_innen entwickelt und durchgeführt werden. Die Institutionen teilen ihren Raum und/oder ihre Werkzeuge mit gänzlich unterschiedlichen Gruppen. *Hosting*-Projekte ermöglichen es Teilnehmer_innen den Rahmen der Institution zu nutzen, um wirklich ihren eigenen Bedürfnissen nachzugehen. Die Beteiligung des Museums ist dabei minimal.

Irit Rogoff: Museen als Möglichkeitsräume

Einen viel radikaleren Shift in Bezug auf die Idee der Partizipation im Museum nimmt die Theoretikerin und Kunsthistorikerin Irit Rogoff vor. Ihren Text „Looking Away. Participations in Visual Culture“⁷ beginnt sie mit der Frage: „What comes after the critical analysis of culture?“ Sie will also dem nachgehen, was über die Institutionskritik hinaus in Institutionen getan werden kann. Der Blickwechsel, den Rogoff dabei vorschlägt, besteht darin, binäre Logiken von Akteur_innen und Betrachter_innen zu durchkreuzen:

„a shift of the traditional relations between all that goes into making and all that goes into viewing, the objects of visual cultural attention.“⁸

Während die traditionelle Kunstgeschichte ebenso wie die erprobte Praxis der Vermittlung immer davon ausging, dass es darum ginge, besser, gemeinsam und genauer „hinzusehen“, schlägt Rogoff „Wegsehen – looking away“ als eine Strategie der Partizipation vor. Sie lenkt den Blick auf das, was geschehen kann

- wenn die Intentionen (von Künstler_innen und Kurator_innen) nicht mehr alle Gespräche und Handlungsformen in Ausstellungen dominieren.
- wenn unerwartete und ungewöhnliche Begegnungen stattfinden.
- wenn performative Handlungen neue Formen des Umgangs mit Institutionen und Ausstellungen generieren.

Rogoffs Verständnis der Partizipation beginnt also dann, wenn die Vorstellung von Ausstellungen als Räume der Repräsentation verlassen wird und ein Raum der Möglichkeit entsteht.

Was kommt also nach der Kritik? Oder mit anderen Worten: Wie kann die Kritik am Museum im Museum Folgen haben, die wir nicht bereits vorher definieren und kennen? Und wie können diese Folgen über bloße Repräsentation und vorgefertigte Identitätszuschreibungen hinausgehen? Rogoff geht auf einen wichtigen Aspekt der Diskussionen um „Identitäten“ der letzten 20 Jahre ein. Tatsächlich sind diese stark mit der Debatte um „Partizipation“ verbunden, geht diese doch oft Hand in Hand mit der Funktion der Museen und Institutionen zur „sozialen Inklusion“. Rogoff macht darauf aufmerksam, dass die Repräsentation von marginalisierten Gruppen keine Errungenschaft an und für sich ist. Und offensichtlich – soll hier über Rogoff hinaus hinzugefügt werden – sind die Vermittlungskonzepte, die sich an marginalisierte Gruppen richten beziehungsweise deren Ziel die soziale Inklusion ist, bei näherer Betrachtung viel mehr von Zuschreibungen als von Selbstdefinitionen getragen. Hier werden zumeist neue Zielgruppen definiert, deren Anliegen zur Inklusion als benannte und ausgemachte gesellschaftliche Gruppe in zahlreichen Aspekten die Exklusion (als über die Zielgruppe hinausgehende Akteur_innen) sogar verstärken kann. Gerne ist etwa in Vorstellungen von partizipatorischen Projekten dann stolz von „ehemaligen Drogensüchtigen“ zu hören – eine Zuschreibung, die die Vergangenheit der Beteiligten in ihre Gegenwart in einer Ausstellung hereinträgt. Warum eigentlich? Bei Fragen der Partizipation, Integration und Inklusion ist darüber hinaus auch die Frage danach wichtig, wer hier mit welchem Recht glaubt, wen inkludieren zu können. Um dieser Frage zugleich zu entgehen und sie für eine mögliche Handlungs-

macht fruchtbar zu machen, schlägt Rogoff vor, einen neuen post-identitären „Wir“-Begriff zu entwickeln. Sie versteht Partizipation auf diese Weise als eine kollektive Praxis des öffentlichen Sprechens und Handelns, die sich identitären Zuschreibungen widersetzt.

James Clifford: Museen als Kontaktzonen

Wenn nun – wie bei Rogoff gefordert – identitäre Zuschreibungen nicht mehr im Vordergrund kritischer Kontestationen stehen, stellt sich allerdings die Frage, wie Unterschiede, Ausschlüsse und Machtverhältnisse dennoch ausgehandelt werden können. Dabei kann möglicherweise ein Begriff helfen, den die postkolonialen Theoretiker_innen James Clifford und Mary Louise Pratt in den 1990er Jahren geprägt haben: das Konzept der *Contact Zone*. Als solche beschreiben sie gesellschaftliche Räume, in denen unterschiedliche soziale und kulturelle Positionen aufeinandertreffen und miteinander alltäglich – mehr oder weniger konfliktuell – auskommen müssen und verhandelt werden.

Der Begriff fordert bestehende Konzepte von Gemeinschaft heraus: Er durchkreuzt Vorstellungen von „Authentizität“ ebenso sehr wie von „Ohnmacht“. Er ermöglicht so eine Analyse, die Unterschiede weder normiert noch essentialisiert. Hierarchien werden dabei weder als einziger Bedeutung produzierender Faktor betrachtet, noch werden sie außer Acht gelassen. Dadurch wird es möglich, Handlungsmacht in Theorie und Praxis zu denken, die allen Beteiligten in einer Kontaktzone zur Verfügung steht – allerdings vor dem Hintergrund bestehender Asymmetrien der Machtverhältnisse in jeweils unterschiedlicher Weise. Kontaktzonen sind also vermachtete Handlungsräume.

Die Praxis der Interaktion vor dem Hintergrund einer Ko-Präsenz ersetzt essentialisierende Vorstellungen von Gemeinschaft: Sowohl das Phantasma einer Selbstbestimmung (wie sie die Aufklärung offensichtlich auf Kosten weiter Teile der Welt vorgenommen hat) als auch die Idee totaler

Fremdbestimmung werden in der Konzeption der Kontaktzone zurückgewiesen. Vielmehr wird der Blick auf dynamische Aktionspotentiale und Aushandlungsprozesse gerichtet, die trotz der Dominanzverhältnisse das Ergebnis gemeinsamer Präsenzen sind:

„The term ‚contact‘ foregrounds the interactive, improvisational dimensions of imperial encounters so easily ignored or suppressed by accounts of conquest and domination told from the invader’s perspective.“⁹

Der Begriff kontrastiert, Pratt zufolge, mit jenem der *Imagined Community* bei Benedict Anderson. Dieser würde Gemeinschaft als etwas beschreiben, das auf dem Reißbrett entsteht.¹⁰ Demgegenüber handelt es sich bei der Kontaktzone um Formen der Gemeinschaft, die performativ durch Praxen und Interaktionen immer neu produziert werden. Pratt zeigt in diesem Zusammenhang auf, dass in geteilten Räumen unterschiedliche Spielregeln zugleich und nebeneinander vorherrschen.¹¹

„The Museum as a Contact Zone“ – unter diesem Titel greift James Clifford den Begriff von Mary Louise Pratt auf und wendet ihn in einer Studie über ethnografische Museen an. Er macht darauf aufmerksam, dass Kontaktzonen Formen der Reziprozität – der Gegenseitigkeit – erzeugen, die allerdings keineswegs auf Gleichheit innerhalb der realen Machtverhältnisse beruhen, sondern vielmehr oft auf Basis massiver hierarchischer Ungleichberechtigung stattfinden.¹² Clifford betont daher, dass wir uns Kontaktzonen nicht als konfliktfreie Räume einer machtfreien Begegnung phantasieren können:

„A kind of reciprocity was claimed, but not a give-and-take that could lead to a final meeting of minds, a coming together that would erase the discrepancies, the ongoing power imbalances of contact relations.“¹³

Diesen Kontakt unter ungleichen Ausgangsbedingungen bezeichnet Clifford mit „*uneven reciprocity*“¹⁴ – unebene Gegenseitigkeit. Was dieses Konzept so fruchtbar macht, ist, dass damit Formen der Kommunikation beschrieben werden können, ohne über reale Machtverhältnisse hinwegsehen zu müssen. Sehr oft wurde dialogische Kommunikation nämlich



Abb. 2: Nora Sternfeld während ihres Vortrags am 10. November 2015 im MAK - Museum für angewandte Kunst / Gegenwartskunst Wien. Die Bildschirmpräsentation im Hintergrund zeigt ein Programm von „Tate Learning“, London.

entweder unter der Vorannahme der Gleichheit – und damit um den Preis der Nivellierung realer Ungleichheit – gedacht oder auf der Grundlage von Herrschaftsverhältnissen und Hierarchien, die zumeist wenig Platz ließen, um Handlungsräume und Kommunikationen auf Seiten marginalisierter Positionen in den Blick zu bekommen. Mit der Idee von Kontaktzonen als *uneven reciprocities* gelingt es nun methodisch beides zugleich zu analysieren: ungleiche Machtverhältnisse und Formen der Handlungsmacht. „Contact zones – places of hybrid possibility and political negotiation, sites of exclusion and struggle [...]“¹⁵ Mit diesen Worten benennt James Clifford die Vielschichtigkeit des Begriffs, mit dem er und Pratt die komplexen Dimensionen kolonialer, post- und neokolonialer Interaktionen konzeptualisieren: Sie erringen damit eine Analysekatgorie, die es ihnen ermöglicht Handlungen und Wissensformen, Taktiken und Praktiken in geteilten Räumen zu beschreiben, in denen unterschiedliche Machtver-

hältnisse und Verständnisse vorherrschen. Allerdings ist die Kontaktzone bei beiden nicht nur Analysekategorie – und das macht sie für diesen Text so interessant. Sie ist auch ein normativer Begriff, der ein anderes Museum beschreiben will.¹⁶ So schreibt Clifford dezidiert: „My account to museums as contact zones is both descriptive and prescriptive.“¹⁷ Mit der bewusst doppelten Besetzung des Begriffs entwickelt Clifford seine Vision des *Museum as Contact Zone* aus bereits existierenden Handlungsstrategien und aus bereits bestehenden Möglichkeiten der Interaktion und Kommunikation unter ungleichen Machtverhältnissen.

Eine weitere Ebene der Kontaktzone, die bei der Verwendung des Begriffs oft missverstanden oder vergessen wird, ist jene des Konflikts. Eine Begegnung unter ungleichen Machtverhältnissen birgt selbstverständlich zahlreiche Konfliktpotentiale. Und diese sind in dem Begriff nicht verdrängt, sondern vielmehr integral enthalten: So ermöglicht die Kontaktzone bei Clifford eine Analyse des Museums als Ort, in dem sich Konflikte sedimentiert haben. Museen werden auf diese Weise nicht mehr bloß als mächtige Räume sondern vielmehr als gewachsene Strukturen gesehen, in denen sich unterschiedliche soziale Kämpfe als ständige Prozesse des Ringens um Deutungsmacht niederschlagen. Daraus ergibt sich eine hegemonietheoretische Schlussfolgerung: Insofern es sich um gewachsene Strukturen handelt, die Ergebnisse von Kämpfen innerhalb von Machtverhältnissen sind, sind diese auch nicht unveränderlich, können in Frage gestellt werden und Neudefinitionen erfahren.

Agonismus bei Chantal Mouffe

Für ein besseres Verständnis der produktiven Gleichzeitigkeit von Kontakt und Konflikt in einem sozialen Raum scheint es interessant, den Begriff der Kontaktzone mit jenem des Agonismus in der Demokratietheorie von Chantal Mouffe zusammen zu lesen. Die Dimension des Konflikts in der Kontaktzone Cliffords hat nämlich zwei wesentliche Aspekte mit dem

Agonismus bei Chantal Mouffe gemeinsam. Erstens geht es in beiden Fällen um hegemoniale Kontingenz: Beide Begriffe gehen davon aus, dass der status quo weder neutral, noch objektiv oder selbstverständlich ist, sondern Ergebnis sozialer Kämpfe und dass das, was ist, daher auch anders sein könnte und in Zukunft anders sein kann.¹⁸ Zweitens betonen beide Begriffe die Wichtigkeit der Anerkennung bestehender Konflikte, statt sie zu verdrängen oder zu harmonisieren. Chantal Mouffe macht das allerdings aus der Perspektive der Demokratietheorie viel klarer und deutlicher: „Konsens ist zweifellos notwendig. Er muss aber von Dissens begleitet werden,“¹⁹ schreibt sie. Oder ausführlicher:

„Ich behaupte, es ist nicht nur konzeptionell falsch, sondern auch mit politischen Gefahren verbunden, wenn das Ziel demokratischer Politik in Begriffen von Konsens und Versöhnung anvisiert wird. Das Streben nach einer Welt, in der die Wir-Sie-Unterscheidung überwunden wäre, basiert auf fehlerhaften Prämissen, und wer sich die Vision zu eigen macht, muß [sic!] die tatsächliche Aufgabe demokratischer Politik zwangsläufig verkennen.“²⁰

Worum geht es nun genau in dem Begriff des Agonismus? Chantal Mouffe geht davon aus, dass die Gesellschaft von politischen Antagonismen – von heftigen Konflikten und Wir/Ihr Unterscheidungen – durchzogen ist. Diese sind notwendig für Politik,²¹ verunmöglichen aber als Freund_in/Feind_in-Dichotomien jede Gemeinschaft. Im Hinblick auf ein mögliches Zusammenleben und eine Verhandlungsfähigkeit werden diese daher, Mouffe zufolge, domestiziert. Diese Form des sublimierten Antagonismus bezeichnet Mouffe nun mit „Agonismus“. Sie spricht von einer „Art konfliktualen Konsens“, „der den Opponenten als ‚legitimen Feinden‘ einen gemeinsamen symbolischen Raum erschließt.“²² Dieser gemeinsame symbolische Raum soll hier mit der Idee der Kontaktzone in Verbindung gebracht werden. Dadurch gelingt es diese als Verhandlungsraum in den Blick zu bekommen, der grundlegend auf Konflikt – aber eben auf domestiziertem Konflikt – basiert und von konkreten, durchsetzungsfähigen, aber nicht unveränderlichen Machtverhältnissen durchzogen ist. Wenn wir nun diesen Raum des Agonismus, über Mouffe hinaus, gemeinsam mit dem Konzept der Kontaktzone denken, dann erfährt er eine


Dezentrierung – dorthin wo bestehende Regeln und Erzählungen von marginalisierter Seite ständig undefiniert und anders gelesen werden. Die agonistische Verhandlung tritt somit als an unterschiedlichen Orten der Gesellschaft stattfindend in den Blick. Denn vom Konzept der Kontaktzone wissen wir: Wo Macht ist, gibt es für deren andere Seite nicht nur Ohnmacht, sondern immer auch Handlungsmacht. Dort wo Hegemonie durchgesetzt wird (wie etwa im Klassenzimmer oder im Museum), kann diese also – wie wir dank Mouffe nun sagen können – durch Domestizierung des Antagonismus auch agonistisch ausgetragen werden.

Fazit

Nach diesem Durchlauf durch unterschiedliche theoretische Ansätze wurde deutlich, dass ein Museum, das ernsthaft auf Demokratie und Partizipation setzen will, sich auch als Verhandlungsraum verstehen müsste. Doch auch ein solch offener Zugang ist mit Gefahren der bloßen Vereinnahmung verbunden. Im Bereich ethnographischer Museen gibt es etwa seit den 1990er Jahren einen Boom von Ansätzen, die mit dem Begriff der *Contact Zone* operieren. In Bezug auf die Umsetzungen, die seither stattgefunden haben, kritisiert Tony Bennett allerdings zu Recht, dass hier das Konzept zunächst und zumeist als Deckmantel genutzt wurde, um weiteres Wissen über Andere zu produzieren.²³ Es würde so zu einer gouvernementalen Technik effizienter Informationsbeschaffung, bei der die bestehenden Machtverhältnisse intakt blieben, statt herausgefordert und verhandelbar zu werden. In diesem Sinne scheint es wichtig, die Räume, die das Museum zu öffnen beansprucht, nicht gleich wieder konzeptuell zu schließen. Es müsste wörtlich zum Zwischen-Raum werden, einem offenen Raum zwischen dem hegemonialen Wissen seiner staatlichen Ansprüche und wertvollen Sammlungen einerseits und möglicher öffentlichen Reklamationen und Besetzungen andererseits. Ganz in diesem Sinne definiert Irit Rogoff Partizipation als „to lay the ground for a claim“²⁴: Bei diesem Verständnis

von Partizipation geht es nicht darum, selbst Forderungen oder auch nur Erwartungen zu formulieren, sondern vielmehr darum Zwischen/Räume für Unerwartetes zu schaffen, in denen es überhaupt erst möglich wird, dass Forderungen formuliert werden. Ein Beispiel in diesem Zusammenhang ist das „Center for Possible Studies“ der Serpentine Gallery in London, das sein Programm wesentlich auf offenen und unerwarteten Begegnungen ausrichtet:

„Where some research Centres depart from a fixed idea of knowledge, of what has to be learned and taught, the Centre for Possible Studies is derived from encounters: between artists, local people, university researchers and workers, those moving to, from and along the Edgware Road.“²⁵

Ein partizipatives Museum in diesem Sinne müsste Strategien entwickeln, um seine eigenen Wahrheitsansprüche zu verlernen und sich selbst als umkämpftes Terrain verstehen zu können. Erst dann kann es wohl tatsächlich zum radikaldemokratischen Verhandlungs- und Möglichkeitsraum werden. 

Anmerkungen

- 1 Jorge Ribalta, Mediation and Construction of Publics. The MACBA Experience, in: *Transversal Webjournal* 04/2004, <http://eipcp.net/transversal/0504/ribalta/en> (letzter Zugriff am 28.11.2014).
- 2 Vgl. etwa James Clifford, Museums as Contact Zones, in: Ders., *Routes, Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge 1997, S. 188–219; Oliver Marchart, *Kunst, Raum und Öffentlichkeit(en). Einige grundsätzliche Anmerkungen zum schwierigen Verhältnis von Public Art, Urbanismus und politischer Theorie*, <http://eipcp.net/transversal/0102/marchart/de> (letzter Zugriff am 01.12.2014); Dorothee Richter/Rein Wolfs, *Institution as Medium. Curating as Institutional Critique?*, *On Curating*, Nr. 8, 2011, <http://www.on-curating.org/index.php/issue-13.html#VHx8k4c4Bto> (letzter Zugriff am 01.12.2014); Simon Sheik, *In the Place of the Public Sphere? Or, the World in Fragments*, in: *RepublicArt*, http://www.republicart.net/disc/publicum/sheikh03_en.htm, 2006 (letzter Zugriff am 30.03.2014).
- 3 Vgl. Christian Kravagna, *Arbeit an der Gemeinschaft*, *Republicart Webjournal*, 1998, http://republicart.net/disc/aap/kravagna01_de.htm (letzter Zugriff am 28.11.2014).
- 4 Vgl. Irit Rogoff, *Turning*, in: Paul O'Neill/Mick Wilson (Hg.), *Curating and the educational turn*, London 2010.
- 5 Vgl. Katharina Jedermann, Kristina Leko, *The Participatory Imperative. Art Mediation, The Art of Mediation*, in: *Zivot Umjetnosti*, Nr. 88, 2011, S. 6–19.
- 6 Vgl. Nina Simon, *The Participatory Museum*, Santa Cruz 2010.
- 7 Irit Rogoff, *Looking Away. Participations in Visual Culture*, http://kvelv.files.wordpress.com/2013/10/irit_rogoff_looking_away_participations_in_visual_culture.pdf, (letzter Zugriff am 01.12.2014);
- 8 Rogoff 2009 (wie Anm. 7).
- 9 Mary Louise Pratt, *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*, New York, 20082, S. 8.
- 10 „The idea of the contact zone is intended in part to contrast with ideas of community that underlie much of the thinking about language, communication, and culture that gets done in the academy“, Mary Louise Pratt, *Profession 91*, New York 1991, S. 37.
- 11 „If a classroom is analyzed as a social world unified and homogenized with respect to the teacher, whatever students do other than what the teacher specifies is invisible or anomalous to the analysis. What is the place of unsolicited oppositional discourse, parody, resistance, critique in the imagined classroom community? Are teachers supposed to feel that their teaching has been most successful when they have eliminated such things and unified the social world, probably in their own image? Who wins when we do that? Who loses?“, Pratt 1991 (wie Anm. 9), S. 38.

- 12 „In contact zones (...) geographically and historically separated groups establish ongoing relations. These are not relations of equality, even though processes of mutual exploitation and appropriation may be at work. As we have seen, fundamental assumptions about relationship itself – notions of exchange, justice, reciprocity – may be topics of struggle and negotiation.“, James Clifford, *Museums as Contact Zones*, in: Ders., *Routes, Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge 1997, hier S. 194–195.
- 13 Clifford 1997 (wie Anm. 12), S. 193.
- 14 Clifford 1997 (wie Anm. 12), S. 193.
- 15 Clifford 1997 (wie Anm. 12), S. 212.
- 16 In Mary Louise Pratts „Imperial Eyes“ überwiegt ein deskriptives Verständnis des Begriffs, während in ihrem Text „Arts of the Contact Zone“ ein sehr viel stärkerer präskriptiver Ansatz verfolgt wird – fragt sie hier doch dezidiert nach Techniken der Kontaktzone im Klassenraum. James Clifford sagt selbst, dass der Begriff beide Seiten beinhaltet. Anhand seines Texts „Museums as Contact Zones“ kann der Begriff zur Analyse von Museen herangezogen werden. Er kann aber vor allem als Vorschlag für eine Veränderung ethnografischer Museen gelesen werden.
- 17 Clifford 1997 (wie Anm. 11), S. 213.
- 18 „Im agonistischen Kampf (...) steht die Konfiguration der Machtverhältnisse selbst auf dem Spiel, um welche herum die Gesellschaft strukturiert ist: Es ist ein Kampf zwischen unvereinbaren hegemonialen Projekten, die niemals rational miteinander versöhnt werden können. Die antagonistische Dimension ist dabei immer gegenwärtig, es ist eine reale Konfrontation, die allerdings durch eine Reihe demokratischer, von den jeweiligen Gegnern akzeptierten Verfahrensweisen reguliert wird.“, Chantal Mouffe, *Über das Politische. Wider die kosmopolitische Illusion*, Frankfurt am Main 2007, S. 31.
- 19 Mouffe 2007 (wie Anm. 17), S. 43.
- 20 Mouffe 2007 (wie Anm. 17), S. 8.
- 21 „Antagonismen äußern sich auf verschiedenste Weise, und es ist illusorisch zu glauben, sie könnten je aus der Welt geschafft werden. Daher muß [sic!] ihnen in Gestalt des pluralistischen demokratischen Systems unbedingt eine agonistische Ausdrucksmöglichkeit gegeben werden.“, Mouffe 2007 (wie Anm. 17), S. 43.
- 22 Mouffe 2007 (wie Anm. 17), S. 70.
- 23 Vgl. den Vortrag von Tony Bennett, *Thinking (with) Museums. From Exhibitionary Complex to Governmental Assemblage* auf der Konferenz der European Science Foundation, *Re-Visiting the Contact Zone: Museums, Theory, Practice*, Linköping, 17.–21. July 2011.

24 Vgl. Irit Rogoffs Seminar zu „Partizipation“ im Wintersemester 2013/2014 an der Aalto University in Helsinki.

25 <http://centreforpossiblestudies.wordpress.com/about/> (letzter Zugriff am 28.11.2014).

Abbildungsnachweis

Abb. 1, 2: Petra Schönfelder

Anamarija Batista / Szilvia Kovács / Carina Lesky, Im Tempo der Stadt. Künstlerische Praxis und die Sinnlichkeit des öffentlichen Raums., in: Verband österreichischer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker (Hg.), Räume der Kunstgeschichte – 17. Tagung des Verbandes österreichischer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker (Online-Publikation), Wien 2015, S. 184–199.

Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung – Nicht kommerziell – Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz.

Im Tempo der Stadt

Künstlerische Praxis und die Sinnlichkeit des öffentlichen Raums.

Anamarija Batista, Szilvia Kovács & Carina Lesky¹

Das Leben der modernen Großstadt, das durch schnelle Veränderungen, Menschenfülle, ein sich zunehmend beschleunigendes Tempo und neue Wahrnehmungsdispositionen gekennzeichnet ist, stellt in seiner Komplexität ein wirksames Gegenüber dar, das sich dem Menschen, der Natur, der Ordnung und Regelmäßigkeit, der Tradition und Kontrolle entgegensetzt. Ein Spiel von Bewegungen entfaltet sich in der Beobachtung von Situationen und Atmosphären des urbanen Lebens.

Die Fragestellung, welche wir in diesem Artikel anhand ausgewählter Beispiele diskutieren möchten, fokussiert die Veränderungen in Beziehungen, Wahrnehmungsperspektiven und Strukturen, die sich als Konsequenz der beschleunigten Temporalisierung sowie der Verdichtung des städtischen Raumes einstellen. Als Motiv wird die Stadt zum Narrativ künstlerischer Praxis, später selbst zum Ort der Erfahrung. Diese Entwicklungen verlangen nach einer veränderten Art der künstlerischen Komposition und transformieren wiederum die Beziehung zwischen den Betrachter_innen und dem Werk. Im Zentrum dieses Artikels steht das Phänomen der Einsamkeit, das wir als Motiv, als Stilmittel und schließlich als Erfahrung behandeln möchten.

Einsamkeit als Motiv

Mit einer großflächigen Projektion im städtischen Raum zeigt die Arbeit von *Urbanscreen* die filmische Ambition, in die Straßen unserer Städte zu treten und sie durch ihr eigenes Format aktiv umzubewerten, zu erwei-



Abb. 1: Urbanscreen, *What is Up?*, transformierter Wohnblock im Stadtzentrum von Enschede, 2010.

tern und gleichzeitig zu reflektieren. In *What is Up?*, das 2010 im Rahmen des internationalen Kunstfestivals *Grenswerk* aufgeführt wurde, öffnete sich beispielsweise den Stadtbenutzer_innen auf der Fassade eines Wohnhauses im Stadtzentrum von Enschede der Innenraum eines Hauses, der gleichzeitig den Seelenraum des Protagonisten darstellte (Abb. 1).²

Durch die filmische Öffnung der Hausfassade wird die empfindliche Membran zwischen öffentlichem Raum und Innenraum gebrochen. Die Einsamkeit und Apathie des Bewohners, sein Nachgrübeln und Nachdenken werden durch seine wechselnden Körperpositionen, aber auch durch eine Überflut an Bällen, die den Raum füllen und auf ihn hereinbrechen, gezeigt. Das Thema der Einsamkeit, das aktuell in unterschiedlichen Diskursen behandelt wird, kann als Resultat großer Anforderungen an den Einzelnen, aber auch der fehlenden gemeinsamen Räume, in denen kommuniziert und verweilt werden kann, betrachtet werden. Die Einsamkeit wird in dieser Arbeit mit filmischen Mitteln assoziativ behandelt. Das Spiel mit Bällen repräsentiert symbolisch die äußeren Einflüsse, mit denen man konfrontiert ist, die einen überfordern, aber auch isolieren.

Die Empfindung der Einsamkeit ist jedoch kein Phänomen, das nur dem 21. Jahrhundert eigen wäre. Dieses Gefühl steht in direktem Zusammenhang mit den Anfängen der Urbanisierung zu Beginn des 20. Jahrhunderts und wurde in der künstlerischen Praxis stark reflektiert. So im Gedicht *Wegrand* von John Henry Mackay:

Tausend Menschen ziehen vorüber -
Den ich ersehne, er ist nicht dabei.
Ruhlos fliegen die Blicke hinüber,
Fragen den Eilenden, ob er es sei...

Aber sie fragen und fragen vergebens.
Keiner gibt Antwort: „Hier bin ich. Sei still.“
Sehnsucht erfüllt die Bezirke des Lebens,
Welche Erfüllung nicht füllen will.
Und so steh' ich am Wegrand-Strande,
Während die Menge vorüberfließt,
Bis - ermüdet vom Sonnenbrande -
Mein ermüdetes Auge sich schließt...³

Der Wahrnehmungs- und Erfahrungsbereich der Großstadt gekoppelt an emotionale Zustände wie Einsamkeit, Melancholie oder Emotionslosigkeit zählen zu Beginn des 20. Jahrhunderts zum Spektrum lyrikrelevanter Motive.⁴ Die Anonymität der städtischen Menschenmasse geht mit zunehmender Vielfalt der Eindrücke, schnelleren Abläufen und einer Fülle von wechselnden Reizen einher, begleitet von Gefühlen der Fremdheit, Distanz und Einsamkeit. Dazu schreibt Georg Simmel in *Die Großstädte und das Geistesleben* (1903).

„Der Mensch ist ein Unterschiedswesen, d. h. sein Bewußtsein [sic!] wird durch den Unterschied des augenblicklichen Eindrucks gegen den vorhergehenden angeregt; beharrende Eindrücke, Geringfügigkeit ihrer Differenzen, gewohnte Regelmäßigkeit ihres Ablaufs und ihrer Gegensätze verbrauchen sozusagen weniger Bewußtsein [sic!], als die rasche Zusammendrängung wechselnder Bilder, der schroffe Abstand innerhalb dessen, was man mit einem Blick umfaßt [sic!], die Unerwartetheit sich aufdrängender Impressionen.“⁵

Simmels Beobachtungen erzählen wie Mackay oder auch dessen Zeitgenoss_innen, wie bspw. Paul Boldt und Georg Heym,⁶ in ihren Gedichten von Konstellationen im Stadtgeschehen, reflektieren dabei die Konsistenz der modernen Großstadt und deren Verworrenheit. Der Einsamkeit steht hier die räumliche Dichte, also die körperliche Begegnung, gegenüber: gedrängte Räume, überfüllte Arbeits- und Wohnbauten, moderne Verkehrsmittel, Schulen, Parks und belebte Straßen. Neue Alltagserfahrungen beeinflussen das Gefühlsleben der Einzelnen in der Masse, ihr Verhalten und ihre Art der Interaktion untereinander.

In seiner Schrift *Die Lage der arbeitenden Klasse in England* (1845) führt Friedrich Engels seine Eindrücke von London auf die räumliche Enge

zurück und erkennt dabei das Paradoxon des dichten und gefüllten städtischen Raumes, seiner fortschreitenden Industrialisierung sowie Modernisierung in Bezug auf die Umstände der zunehmenden emotionalen Isolierung der/des Einzelnen.⁷

„Die brutale Gleichgültigkeit, die gefühllose Isolierung jedes einzelnen auf seine Privatinteressen tritt um so widerwärtiger und verletzender hervor, je mehr diese einzelnen auf den kleinen Raum zusammengedrängt sind; und wenn wir auch wissen, dass diese Isolierung des einzelnen, diese bornierte Selbstsucht überall das Grundprinzip unserer heutigen Gesellschaft ist, so tritt sie doch nirgends so schamlos unverhüllt, so selbstbewusst auf als gerade hier in dem Gewühl der großen Stadt. Die Auflösung der Menschheit in Monaden, deren jede ein apartes Lebensprinzip und einen aparten Zweck hat, die Welt der Atome ist hier auf ihre höchste Spitze getrieben.“⁸

Engels macht auf die sozialen Verhältnisse, die als Konsequenz der ökonomischen Organisation entstehen, aufmerksam. Die fordistische Arbeitsteilung, schlechte räumliche Verhältnisse wie auch Arbeitsbedingungen tragen dazu bei, dass der/die Einzelne nur wenige Handlungsräume hat und dadurch zum Element einer industriellen Maschinerie wird.

Die Stadt als Ort, wo Vielfalt aufeinander trifft, bringt zugleich Ausgleichsmechanismen, wie das Unpersönliche hervor. Aus geographischer Nähe wird soziale Distanz geboren, wie der Soziologe Louis Wirth in *Urbanism as a way of life* (1938) formuliert. Er stützt seine Argumentation auch auf Georg Simmels Beobachtungen und entwickelt sie weiter. Näher analysiert er Verhaltensweisen und Umgangsformen der Städter innen und argumentiert, dass Zahl, Dichte und Heterogenität eine soziale Struktur schaffen, in der die primären Gruppenbeziehungen durch sekundäre, unpersönliche, oberflächliche, vorübergehende Beziehungen ersetzt wurden.⁹

Just in dem Moment, in dem alte Ordnungen an Bedeutung verlieren, neue ökonomische Prozesse entstehen und die Stadt als bevorzugter Lebensort gewählt wird, setzt sich ein neues Verständnis vom Raum durch. In der relativistischen Raumvorstellung wird der Raum als Relation, als

Beziehungsstruktur zwischen Körpern verstanden. Die absolutistischen Vorstellungen eines Raumes, der unabhängig von der Materie existiert und eine immer wieder gleiche, homogene Grundlage des Handelns bildet, reicht nicht mehr aus, um die Wahrnehmung und Erfahrung eines Ortes zu denken. Es setzt sich, wie Laura Frahm in ihrem Buch *Jenseits des Raums – Zur filmischen Topologie des Urbanen* bemerkt, ein genuin dynamisches Raumkonzept durch, der Raum wird nur noch über Bewegung gedacht. Sie schreibt:

„Insbesondere zu Beginn des 20. Jahrhunderts verdichten sich die raumtheoretischen Diskurse ebenso wie die ästhetisch-künstlerischen Experimente mit dem Raum auf eine Weise, dass aus dieser Komplexitätssteigerung heraus neue Raumkonzepte entstehen, die den materiellen, physischen und letztendlich unbewegten Raum zunehmend infrage stellen.“¹⁰

Als Teil dieser Veränderungen nimmt die künstlerische Praxis die Ereignisse in sich auf, sucht dabei nach Spezifischem, erhebt es aber dann wiederum durch die Modifikation eigener formaler Verfahren zum Allgemeinen. Die Fragestellung, welche hier anhand ausgewählter Beispiele diskutiert wird, fokussiert die Veränderungen in Beziehungen, Wahrnehmungsperspektiven und Strukturen, die sich als Konsequenz der beschleunigenden Temporalisierung sowie der Verdichtung des städtischen Raumes einstellen. Als Motiv wird die Stadt zum Narrativ künstlerischer Praxis. Die Rhythmisierung der Stadt, ihre starke Verdichtung und zunehmende Komplexität verlangen nach einer veränderten Art der künstlerischen Komposition. Neue Technologien und künstlerische Medien tragen zur Entwicklung neuer Formate bei und ermöglichen neuartige Versinnbildlichungen des städtischen Raumes. Diese Veränderungen transformieren wiederum die Beziehung zwischen den Betrachter_innen und dem Werk.

Einsamkeit als Stil

Das Gedicht von John Henry Mackay *Am Wegrand* wird im Jahr 1905 von Arnold Schönberg als Lied vertont und erneut in seinem Stück *Erwartung* (1909) zitiert: „tausend Menschen ziehn vorüber.“¹¹ Einsamkeit als Stil, der seine Wurzel im gesellschaftlichen Leben findet – so beschreibt Theodor Adorno in *Philosophie der neuen Musik* im Kapitel *Schönberg und der Fortschritt* diesen emotionalen Zustand; als einen, den nicht nur der/die Einzelne erfährt, sondern vielmehr die Gesellschaft im Allgemeinen:

„Die Einsamkeit ist eine gemeinsame: die der Städtebewohner, die nichts mehr voneinander wissen. Die Geste der Einsamen wird vergleichbar. So läßt [sic!] sich zitieren: der Expressionist deckt Einsamkeit als Allgemeinheit auf.“¹²

Das musikalische Werk von Schönberg analysierend, reflektiert Adorno expressionistische Sprache und mit ihr verknüpfte Beziehungen und Veränderungen, die sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts ereigneten. Der Stand der Technik, das Schrumpfen der Ausdehnung in der Zeit, die Dichte und Konsistenz der Form werden in der Versprengtheit des Akkords repräsentiert.

„Schönbergs formale Innovationen waren der Änderung des Ausdrucksgehalts verschwiebert. Sie dienten dem Durchbruch von dessen Wirklichkeit. Die ersten atonalen Werke sind Protokolle im Sinn von psychoanalytischen Traumprotokollen.“¹³

Der veränderte emotionale Zustand der Städter_innen, die Anonymität der Einzelnen, die ihren Ausdruck in der Einsamkeit findet, ruft neue Regungen und Emotionen hervor, wie jene der Angst, der Verwunderung, der Melancholie, aber auch der Sehnsucht. Diese Empfindungen verlangen nach neuen Ausdrucksmitteln. In diesem Zusammenhang betont Adorno, dass das musikalische Werk zur Erweiterung des Erkenntnisstandes des Expressionismus führt,¹⁴ da sobald etwas im musikalischen Werk ausgedrückt wurde, und die Musik „ihren subjektiven Gehalt, scharf, eindeutig

fixiert, erstarrt er unter ihrem Blick zu eben dem Objektiven, dessen Existenz ihr reiner Ausdruckscharakter verleugnet.“¹⁵

Politische und gesellschaftliche Umbrüche, sowie damit einhergehende Transformationen des Raumes und neue Beziehungen innerhalb des Zeit-Raum-Kontinuums schlagen sich in den Praktiken der Künste, in ihren Inhalten sowie methodologischen Zugängen und Strukturen nieder. Immer mehr, so Adorno, verlässt die künstlerische Produktion die Idee des runden Werkes, das in seiner räumlichen Organisation und zeitlich ausgedehnten Struktur verankert ist. Der gesellschaftliche Zustand, „der nichts vorgibt, was verbindlich und bestätigt genug wäre“,¹⁶ aber auch technologische Entwicklungen, ermöglichen Verlagerungen im Werkcharakter und sind dort ablesbar. Die Veränderungen im Werkcharakter beeinflussen nicht nur die Arbeitsweise und die Rolle der Komponist_innen, sondern auch Künstler_innen anderer Medien, wie der Malerei, der Fotografie und des Films. Sie sind nicht länger Schöpfer_innen im herkömmlichen Sinne, sondern vielmehr Leser_innen der Bewegung des musikalischen Materials. Das Phänomen der Einsamkeit wird zum einen als Motiv behandelt. Zum anderen wirkt es sich auf die Struktur des Werkes, aber auch auf dessen Art der Rezeption aus.

Wie das künstlerische Werk den Widerschein des Wirklichen darstellt, gleichzeitig aber diesem durch sein strukturelles und formales Schema als kritische Instanz gegenübersteht, erläutert Robert Kudielka in seinem Text *Gegenstände der Betrachtung – Orte der Erfahrung*.¹⁷ Er analysiert darin Werke der bildenden Kunst seit dem Beginn der Moderne und stellt folgende – Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts stattfindende – Veränderung fest: „[...] eine radikale Verzeitlichung der Raumschauung, das Zurücktreten des Motivs hinter der Artikulation seiner Wahrnehmung und, als Konsequenz, eine bislang unbekannte Aktualisierung des Bezugs zwischen Betrachter und Bild.“¹⁸ Auf diese Beobachtungen wollen wir im Folgenden näher eingehen.

Kudielka verweist auf die Veränderung des bis dato eindeutig, statisch gegliederten Bildraumes. Die Beziehungen von Fern und Nah, von Vorn



Abb. 2: Vincent van Gogh, Die Olivenbäume, Saint Rémy, 1889, Öl auf Leinwand, Museum of Modern Art, New York.

und Hinten gestalten sich neu. Die Beweglichkeit wird ins Bildgefüge aufgenommen. „Der Bildraum erschließt sich über und durch die Zeit der Betrachtung.“¹⁹ Hier verweist Kudielka auf die Arbeitspraxis von Cézanne und die in seinen Bildern stattfindende Bewegung des Sehens.²⁰ Was Adorno als Demolierung des Ornamentes und des symmetrisch-extensiven Werkes, sowie als Schrumpfen der Ausdehnung in der Zeit des modernen musikalischen Werkes festmacht, findet in einem Zitat Van Goghs Bestätigung, in dem er darauf aufmerksam macht, dass die Akzentuierung der Expression nicht im Symbolischen ruht, sondern in der Gestaltung der Empfindungsweise (vgl. Abb. 2). Im Gespräch mit Émile Bernard rät Van Gogh seinem Kollegen „keine christlichen Themen zu wählen, denn um den Eindruck der Angst zu erwecken, genüge es Olivenbäume zu malen.“²¹ Die Akzentualisierung eines Ausschnittes ermöglicht eine intensive Auseinandersetzung mit dessen Dichte, Struktur und verborgener Mikrologiken und Emotionen.

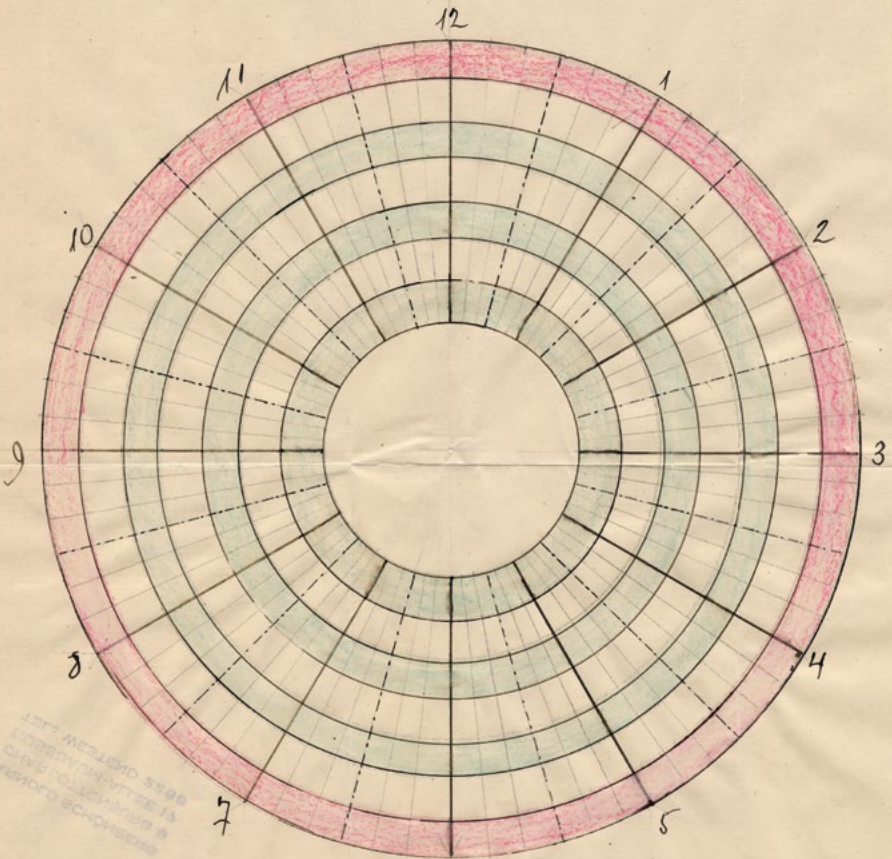
Dadurch, dass den Betrachter_innen nicht mehr ein geschlossenes Deutungsschema und symbolisches Werkzeug angeboten wird, sind sie als

Individuen gefragt, auf ihre jeweils eigenen Erfahrungen und Wahrnehmungsdispositionen zu rekurrieren. Hier haben wir wieder den Moment des Einsamen, die Betrachter_innen sind auf sich selbst zurückgeworfen.

Die Deutung der Bewegung im Raum sowie damit einhergehende Transformationen der sozialen Zeitverhältnisse spiegeln sich in einem Vorschlag, den Schönberg 1927 skizziert. Er wendet darin seine musikalischen Überlegungen auf das Chaos des Großstadtverkehrs an. In Berlin angekommen, wird er auf das System der Straßenbahnfahrkarten aufmerksam. Der Komponist erarbeitet einen Vorschlag, wie Fahrkarten gestaltet werden können, damit das Umsteigen zwischen den Linien einfacher wird (Abb. 3). Schönberg entwirft eine Muster-Fahrkarte: Die sieben Tage der Woche werden auf der Karte in Form konzentrischer Kreisinge dargestellt, der Stundentakt in Form der zwölf Tortenteile. Der Vorschlag wird am 12.01.1927 an die „Direktion der Berliner Straßenbahn-Betriebs Gesellschaft“ geschickt; jedoch unfrankiert, was dazu führt, dass er später wieder im Postkasten des Senders landet. Schönberg schickt den Brief nicht wieder ab, da er seinen eigenen Worten nach diese Rücksendung als einen Schicksalswink deutet.²² In abgewandelter Form findet seine Überlegung später, gekoppelt an die räumliche Anordnung in Form des Zonensystems, tatsächlich ihren Anklang im Verkehrsalltag.

Die Faszination der künstlerischen Praxis für die Stadt ist bis heute geblieben. Eine mögliche Entwicklung des Diskurses könnte man folgendermaßen zeichnen: Zu Beginn des 20. Jahrhunderts reflektiert die künstlerische Praxis die Stadt als Phänomen. Ab den 60er Jahren – denken wir zum Beispiel an die Situationistische Internationale oder später an Michel de Certeau mit seiner Publikation *Die Kunst des Handelns* – wird eine Erkundung und Aneignung des Stadtraumes vorgeschlagen. Heute wird diese Praxis weiter fortgeführt, eine Intervention am Ort selbst bzw. ein Erleben und gleichzeitige Reflexion der eigenen Erfahrung werden evoziert. Mit einem aktuellen Beispiel der zeitgenössischen künstlerischen Praxis möchten wir uns wieder zurück ins 21. Jahrhundert bewegen.

Handwritten title: *Handwritten title and introductory text in German, describing the map's purpose for street, bus, and tramway travel.*



Vertical text on the left side of the map: *Vertical text on the left side of the map, possibly a publisher's mark or address.*

Handwritten notes on the bottom left: *Handwritten notes on the bottom left, including a list of days: Sonntag, Montag, Mittwoch, Freitag, Samstag, Sonntag.*

Handwritten notes on the bottom right: *Handwritten notes on the bottom right, providing additional information about the map's use.*

Printed text at the bottom left: *Printed text at the bottom left, including the publisher's name 'Arnold Schönberg' and address 'Charlottenburg 9, Nussbaum-Allee 17, Tel.: Westend 2206'.*

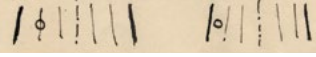


Abb. 3: Arnold Schönberg: Umsteigekarte für den Straßenbahn-, Autobus- und Hochbahnverkehr, 1927, Arnold Schönberg Center Wien.

Einsamkeit als Erfahrung

Die kanadische Performance-Künstlerin Janet Cardiff lädt ihr Publikum zu ortsspezifischen Audio-Walks ein und lässt sie dabei in ein räumliches Narrativ eintauchen, das sie durch ihre eigene Körperbewegung sowie über die fiktive ortsbezogene Geschichte aus ihren Kopfhörern produzieren. Der Soundtrack stellt dabei eine Montage aus einer narrativen Stimme und aufgenommenen Klängen dar, die mit mehrlagigen Klangeffekten und anderen fiktiven Elementen gemischt ist. Die Erzählstimme leitet die Gehenden auf ihrem Weg, bringt aber auch Gedankenspiele und Anekdoten ein, um sie in eine Geschichte zu verwickeln, die in ihrer Entfaltung ihre direkte physikalische Umgebung einbezieht.

Die Künstlerin nimmt ihre Spaziergänge in binauraler Klangtechnik auf und kreierte damit eine dreidimensional-sphärische Soundscape. Für diesen Effekt verwendet sie bei der Aufnahme Mini-Mikrophone, die sie in den Ohren eines Dummy-Heads platziert.²³ Ganz im Sinne Schönbergs, wird sie damit zu einer Leserin der gegebenen Klanglandschaft. Wiedergegeben durch die Kopfhörer, erscheinen die aufgenommenen Geschehnisse lebendig und greifbar.

Indem die Betrachter_innen eingeladen werden, den öffentlichen Raum ebenfalls zu betreten und dort die Arbeit zu lesen, wird ihre je eigene situative Erfahrung mit derjenigen der Künstlerin konfrontiert. So intensiviert Cardiff die Beziehung zwischen den Betrachter_innen, fordert aber auch die Beteiligung der Rezipient_innen in der Bildkonstruktion.

Die Isolation, die durch das Benutzen der Kopfhörer entsteht, entkoppelt die Hörenden von ihrer direkten Umgebung. Gleichzeitig lässt diese Art der Rezeption die Erfahrung von Cardiff mit der eigenen, situationsimmanenten Erfahrung der Hörenden in eine Art synästhetischen Dialog treten. Im Soundwalk *Long Black Hair* wird beispielsweise der Zuhörer/die Zuhöerin durch den Central Park in New York begleitet. Wieder wird die Einsamkeit des/der Einzelnen in der Anonymität eines belebten öffentlichen Raumes behandelt, der die Kontaktaufnahme zwischen den Individuen suggeriert und die Schwierigkeit des Austausches.

„It's evening now, it's so beautiful here. Trees and building are disappearing into a thick mist. The lamps are reflecting in the water. Let's walk again. Keep going to the right... A man is on a bench with all of his belongings in garbage bags. He must be waiting for the park to close... I'm a bit scared, but it seems pretty safe. ... Another man is walking towards me, touching his own face. Can he see me?

It's daytime again. I wonder if people live up in that building to the right, with it's offices. The window's open on one. The curtain is blowing.

»Hello« »Hello« »Hello« ...

»Hello.« // »where are you?« // »In the park.« // »Be careful in there.« //

»Don't worry, there's lots of people around. What are you doing?« // »I

just had dinner, it's late here.« // »Keep to the left...« // »What did you

say?« // »I'm just recording. I'll ring you later, okey?« // Okey, I'll talk to

you later. Bye.« // »Bye.«²⁴

Indem sie durch eine Überlagerung von Raumerfahrungen Widersprüchlichkeiten herbeiführt, fordert die Künstlerin die synästhetische Wahrnehmung der Einzelnen. Das Unkontrollierbare und Zufällige lässt Raum für Überraschung und Staunen über ephemere Kontingenzen, die das Erlebnis prägen. Dies führt die Rezipient_innen auf ihre je eigenen Erfahrungen zurück und lässt sie gewohnte Wahrnehmungsmuster in Frage stellen.

Die Wahrnehmung, das sinnliche Erleben des städtischen Raumes, referiert nicht mehr auf eine Repräsentation des Städtischen in seiner Form und Materialität. Vielmehr wird ein Erfahrbar-Machen des In-der-Stadt-Seins angestrebt und erprobt. Die Betrachter_innen sollen aktiver Teil des situativen Bildraumes werden, in ihn eindringen. Die Artikulation der Empfindung einer Situation erfordert das Öffnen einer Erfahrungsnische, eines emphatischen Zwischenraumes. Laura Bieger bezieht sich auf eine solche Nische in Verbindung mit der von ihr beschriebenen *Ästhetik des Eintauchens* oder der *Immersion*. Sie schreibt:

„Ob Bild, Skulptur oder Raum: ästhetische Erfahrung ist auf diesen Zwischenraum der Wahrnehmung so sehr angewiesen wie auf einen Gegenstand der Betrachtung und einen entsprechend gestimmten Betrachter. Denn ohne diesen Raum kann keine Bewegung stattfinden. Aber zuallererst ist ästhetische Erfahrung Berührung und von ihr angestoßene Bewegung. Sie bewegt denjenigen, der sich ihr hingibt, und verspricht im Vollzug dieser Bewegung eine Intensivierung von Lebensgefühl.“²⁵

Diese Dynamisierung, die sich zwischen Bildraum und Realraum ausbreitet, kann sich, wie Bieger bemerkt, sowohl als äußeres als auch als inneres Bewegtsein festmachen. Die doppelte Bewegung, die Cardiff in ihren Audio-Walks praktiziert, indem sie Emotionen und Atmosphären durch das Zusammenspiel von Klang und Bild entwirft bzw. manipuliert und dabei die Rezipient_innen mobilisiert, hat im Kino lange Tradition. Ebenso, wie die Strukturierung einer Geschichte durch eine unsichtbare Erzählstimme, die die Zuschauer_innen durch das Geschehen leitet. Indem sie die ephemere Natur der räumlichen Wahrnehmung ins Zentrum ihrer Arbeit rückt, um in einer Fiktionalisierung des physikalischen Raums die Rolle der Sinne auszutesten, orientiert sich Cardiff am filmischen Dispositiv und seiner Nähe zum gelebten Raum in Bewegung.

Wie Thierry Davila in seinem Buch *Mercher, créer* (2002) beschreibt, sind die Praktiken des Gehens und des Filmens verwandt. Die Komposition, die eine Passage durch den Raum entwirft, indem es die Umgebung formt, nimmt die Gestalt einer Spur an, die in ihrem Prinzip filmischer Natur ist. Beide kinematoplastischen Prozesse sind Methoden sich zu bewegen, um eine physikalische Realität in einer Dialektik von Zufall und Strukturierung zu erfinden.²⁶


Gehend und dabei geleitet von einem räumlich vorskizzierten Soundtrack, entwirft demnach Cardiffs Publikum seine eigene Filmspur. Die körperliche Wahrnehmung und synästhetische Fähigkeit der Rezipient_innen verhelfen dem Filmerlebnis sich sinnlich im physikalischen Raum zu entfalten. Indem Cardiff traditionelle rezeptive Settings und *mise-en-scene* aufbricht, erweitert sie die Kinoerfahrung um die Auseinandersetzung mit der eigenen Umwelt.

In diesem Zusammenhang werden die Prozesshaftigkeit der räumlichen Erfahrung und die Ereignisstruktur von räumlichen Konstitutionen in den Vordergrund gebracht. Darin weist Cardiffs Zugang Parallelen zum *Performativen Urbanismus* auf, wie ihn beispielsweise Sophie Wolfrum in *Multiple City* beschreibt. „Architektur erschließt sich nicht über ein fotorealistisches Abbild, sondern im räumlichen Erleben“²⁷, schreibt sie und zitiert Fritz Schumacher wie folgt:

„Wir tasten das organische Raumgefüge nicht nur mit dem Auge – das es in Bilder zerlegt –, sondern durch die Bewegung mit unserer ganzen Körperlichkeit ab. Dadurch leben wir in dem Organismus, wir werden gleichsam ein Teil von ihm. Es sind doppelte sinnliche Eindrücke, die wir erleben, eine bereichernde Verbindung, die in dieser Art nur der Architektur eigen ist.“²⁸

Cardiff reflektiert in ihrem Werk die Art und Weise, wie sich unser Handeln und unsere Bewegung in den Raum einschreiben und Teil der architektonischen Wirklichkeit werden. Darüber hinaus reihen sich die Ansätze der Künstlerin und ihre intensive Auseinandersetzung mit Hörgewohnheiten und den Wirkungsweisen unterschiedlicher Klangqualitäten in kontextualisierten Räumen in den aktuellen Diskurs der *Sound Studies* ein. Im Hinblick auf eine transdisziplinäre Anknüpfung könnten somit diese Erkundungen wertvolle Quellen für Stadtplanung und Entwicklung im Zuge einer vertiefenden Auseinandersetzung mit ortsspezifischen atmosphärischen und sozial-ökonomischen Gegebenheiten darstellen.

Zusammenfassung

Wie in den vorangehenden Beispielen und Ausführungen erläutert, beginnt mit dem frühen 20. Jahrhundert ein Paradigmenwechsel: Raum wird nun radikal als Bewegung von Körpern gedacht. Zeit und Raum sind nicht mehr als absolute Kontinuen vorstellbar, sondern existieren nur noch als relativistische Einheit, bestimmt durch die dynamische Beziehungsstruktur von Körpern zueinander. Durch diese Verschiebung rückt die Perspektive des/der Einzelnen im Zeit-Raum-Gefüge in den Vordergrund, die subjektive Wahrnehmung des/der Einsamen in der Masse. Das Erproben von Formaten, um den beiläufigen flüchtigen Moment in seiner situativen Wahrnehmung zu versinnbildlichen, löst den Wunsch zu repräsentieren ab, das Absolute zu erfassen. Das Tempo der Großstadt in seiner Diversität und Bewegtheit fordert damit nicht nur die Wahrnehmungsdispositionen des/der Einzelnen, sondern bildet auch ein lebendiges Testfeld für die Künste in ihrer Ausformung eines neuen Werkcharakters. 

Anmerkungen

- 1 Die Namen der Autorinnen sind alphabetisch geordnet.
- 2 Die Dokumentation des Projekts inkl. Videoaufnahmen sind online einsehbar: Urbanscreen, What is up?, in: Urbanscreen, <http://www.urbanscreen.com/usc/831> (letzter Zugriff 30.11.2014).
- 3 Ludwig Jacobowski (Hg.), *Neue Lieder der besten neueren Dichter fürs Volk*, Berlin 1899, S. 78.
- 4 Simone Winko, *Kodierte Gefühle. Zu einer Poetik der Emotionen in lyrischen und poetologischen Texten um 1900*, Berlin 2003, S. 384–395.
- 5 Georg Simmel, *Die Großstädte und das Geisteswesen* [1903], abgedruckt in: Hans Geser (Hg.), *Swiss Sociology. Georg Simmel Online*, Zürich 2014, <http://socio.ch/sim/verschiedenes/1903/grossstaedte.htm>, (letzter Zugriff 30.11.2014).
- 6 Hier soll besonders auf die Gedichte *Auf der Terrasse des Café Josty* von Paul Boldt (1912) und *Die Stadt* von Georg Heym (1911) verwiesen werden.
- 7 Roger Behrens, *Kritische Theorie der Stadt*, 2007, online erschienen: http://txt.rogerbehrens.net/rb_stadt.pdf, (letzter Zugriff 30.11.2014), S. 4.
- 8 Friedrich Engels, *Die Lage der arbeitenden Klasse in England* [1845], abgedruckt in: *Marx-Engels-Werke*, Bd. 2., Berlin 1972. S. 225–506, hier S. 257.
- 9 Louis Wirth, *Urbanism as a Way of Life*, in: *The American Journal of Sociology*, Jg. 44, H. 1, 1938, S. 1–24, hier S. 11–14.
- 10 Laura Frahm, *Jenseits des Raums. Zur filmischen Topologie des Urbanen*, Bielefeld 2010, S. 56.
- 11 Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt am Main 1997, S.51.
- 12 Adorno 1997 (wie Anm. 11), S.51.
- 13 Adorno 1997 (wie Anm. 11), S. 44.
- 14 Adorno 1997 (wie Anm. 11), S. 54.
- 15 Adorno 1997 (wie Anm. 11), S. 53.
- 16 Adorno 1997 (wie Anm. 11), S. 43.
- 17 Robert Kudielka, *Gegenstände der Betrachtung – Orte der Erfahrung. Zum Wandel der Kunstauffassung im 20. Jahrhundert*, in: Angela Lammert (Hg.), *Topos Raum. Die Aktualität des Raumes in den Künsten der Gegenwart*, Nürnberg 2006, S. 44–57, hier S. 54.

- 18 Kudielka 2006 (wie Anm. 17), S. 46.
- 19 Kudielka 2006 (wie Anm. 17), S. 46.
- 20 Kudielka 2006 (wie Anm. 17), S. 47.
- 21 Kudielka 2006 (wie Anm. 17), S. 47.
- 22 Ernst Strouhal, „Es müsste möglich sein...“ Arnold Schönberg – Konstruktionen, Modelle, Spieldesigns, in: Christian Meyer (Hg.), Arnold Schönberg. Spiele, Konstruktionen, Bricolagen, Wien 2004, S. 8–28.
- 23 Miriam Schaub, Janet Cardiff. The Walk Book (Kat. Ausst., Janet Cardiff: Walking thru', Thyssen-Bornemisza Art Contemporary, Wien 2004), Köln 2005, S. 15.
- 24 Janet Cardiff/ Georges Bures Miller, Her Long Black Hair. Audio Walk with photographs, (Curated by Tom Eccles for the Public Art Fund), 46 min., New York 2004, online einsehbar unter <http://www.cardiffmiller.com/artworks/walks/longhair.html> (letzter Zugriff 30.11.2014), Excerpt 1.
- 25 Laura Bieger, Ästhetik der Immersion. Wenn Räume wollen. Immersives Erleben als Raumerleben, in: Gertrud Lehnert (Hg.), Raum und Gefühl. Der Spatial Turn und die neue Emotionsforschung, Bielefeld 2011, S. 75–95, hier S. 76.
- 26 Thierry Davila, Marcher, Créer: Déplacements, flâneries, derives dans l'art de la fin du XXe siècle, Paris 2002, S. 42.
- 27 Sophie Wolfrum, Architektonische Urbanistik, in: Sophie Wolfrum/Winfried Nerdinger/Susanne Schaubeck (Hg.), Multiple City. Stadtkonzepte 1908/2008. Urban Concepts 1908/2008, Berlin 2009, S. 137–144, hier S. 139.
- 28 Fritz Schumacher, Das bauliche Gestalten, in: Handbuch der Architektur, Teil 4, 1. Halbbd., Leipzig 1926, S. 30.

Abbildungsnachweise

Abb. 1: Urbanscreen 2010

Abb. 2: MoMA, The Collection Online, no. 581.1998

Abb. 3: Arnold Schönberg Center, Wien [T39.24] © Belmont Music Publishers

Barbara Praher, „Jeder geschlossene Raum ist ein Sarg“. Podiumsdiskussion am 9. November 2013 zum Kunstgeschichtestudium post-Bologna, in: Verband österreichischer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker (Hg.), Räume der Kunstgeschichte – 17. Tagung des Verbandes österreichischer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker (Online-Publikation), Wien 2015, S. 202–222.

Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung – Nicht kommerziell – Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz.

„Jeder geschlossene Raum ist ein Sarg“¹

Podiumsdiskussion am 9. November 2013 zum Kunstgeschichtestudium post-Bologna

mit einem Impulsvortrag von Barbara Praher

Unter der Moderation von Barbara Praher diskutierten am Podium Edith Futscher, Elisabeth Goldarbeiter-Liskar, Markus Neuwirth und Dominic Riemenschneider.²

Am 22. Oktober 2009 beschließen Studierende nach einer Demonstration und Kundgebungen im Sigmund-Freud-Park spontan das Audimax der Universität Wien zu besetzen. Dieses Ereignis markiert den Beginn von „Uni brennt“, der wohl größten, internationalen Studierendenbewegung seit 1968, die sich insbesondere gegen Reformen des Bologna-Prozesses stellte.

Eine der Forderungen war diejenige nach „Bildung statt Ausbildung“. Es war die Forderung nach Partizipation, studentischer Mitbestimmung und nach Freiraum. Es war die Forderung danach, gehört und nicht durch ein strenges Regelwerk erdrückt zu werden. Unter diesem Gesichtspunkt ist es vielleicht nicht allzu überraschend, dass die eigentliche Geburtsstunde von „Uni brennt“ schon am 20. Oktober 2009 schlug, als Studierende der Akademie der Bildenden Künste ihre Aula im Hauptgebäude am Schillerplatz besetzten. Der Startschuss einer der größten sozialen Revolutionsbewegungen im müden Wien kam demnach von Seiten der Kunst. Dahingehend ist „Uni brennt“ auch irgendwie Kunstgeschichte. Denn Kreativität braucht Freiraum. Und Kreativität braucht es in den Wissenschaften, insbesondere in den Geisteswissenschaften.

„Uni brennt“ ist nun vier Jahre her. Von der geforderten Uni-Milliarde sind die wenigen tatsächlich erhaltenen Mittel zu einem großen Teil in Hörsaalstreaming und Security-Kräfte geflossen. Der Bachelor wird (auch

innerhalb der Kunstgeschichte-Institute) grummelnd, aber dennoch stillschweigend, hingenommen. Das Studienziel dabei heißt 180 ECTS-Punkte³, verpackt in ein aufbauendes Modul-System, das die fortschreitende Verschulung des Universitätssystems widerspiegelt. Das Modul hat gesiegt, aber zu welchem Preis? Und vor allem: Zu welchem Preis für das Studienfach bzw. die wissenschaftliche Disziplin der Kunstgeschichte?

Kann ein geisteswissenschaftliches Studium überleben, wenn es durch Ordnungs- und Auswahlkriterien bestimmt wird, die sich an den sogenannten MINT-Fächern orientieren (also Mathematik, Informatik, Naturwissenschaften und Technik)? Als grundsätzlich positivistische Fächer neigen sie zu einem relativ starren Wissenskanon, der sich leicht in ein ebenso starres Modulsystem eingliedern lässt. Dies gilt insbesondere auf der Bachelor-Ebene, in der Grundlagen vermittelt werden sollen. Gibt es dieses starre Grundlagenwissen auch in den Geisteswissenschaften? Oder liegt deren wesentliches Prinzip eigentlich in der kritisch hinterfragenden, individuellen Denkleistung, die bereits ab dem ersten Semester vermittelt bzw. geübt werden sollte?

Ich denke, alle sind sich darin einig, dass ohne jegliches Wissen auch kein eigenständiges Denken möglich ist. Aber die Gewichtung erscheint mir zunehmend problematisch. Ich beziehe mich hier vor allem auf das Bachelor-/Master-Curriculum des Wiener Instituts, da es mir – sowie wohl den meisten anwesenden Studierenden und Lehrenden – am vertrautesten ist. Im Wiener Bachelor-Studienplan für Kunstgeschichte ist grundsätzlich eine prüfungsimmanente Lehrveranstaltung (also Proseminar/Seminar) pro Semester vorgesehen, auf die vier bis fünf Vorlesungen kommen. Wer Glück hat, kann hin und wieder eine Übung einschieben. Die Veranstaltungen, in der Studierende aktiv kunsthistorisch arbeiten, fallen also um ein vielfaches geringer aus, als die auf Wissensabfrage ausgerichteten Kurse. Vor allem im ersten Semester, der berüchtigten „STEOP“ (= Studieneingangs- und Orientierungsphase⁴) ist im Curriculum keine partizipative Lehrveranstaltung mehr vorgesehen. Erst durch Bedenken von Seiten der damaligen Studierendenvertretung und Lehrenden konnte im Nachhinein eine „Notlösung“ eingebaut werden. Diese besteht in „freiwill-

lig verpflichtenden Übungen“, in denen Bildbeschreibung bzw. Werkanalyse (zunächst auf rein formaler Ebene) erlernt bzw. geübt werden können. Einerseits war diese „flexible Lösung“ erstaunlich, angesichts der bürokratischen Schwierigkeiten, die durch die BA/MA-Studienpläne noch größer geworden sind. Andererseits kann diese im Curriculum nicht verankerte Lösung so schnell wieder verschwinden, wie sie aufgetaucht ist.

Aber nochmal zurück zur Frage, ob die Kompetenz unseres Faches tatsächlich im Aneignen von Wissen liegt. An dieser Stelle möchte ich einen Auszug aus dem 1. Paragraphen des Universitätsgesetzes vorlesen, der vom Selbstverständnis der Universitäten handelt:

„Im gemeinsamen Wirken von Lehrenden und Studierenden wird in einer aufgeklärten Wissensgesellschaft das Streben nach Bildung und Autonomie des Individuums durch Wissenschaft vollzogen. Die Förderung des wissenschaftlichen Nachwuchses geht mit der Erarbeitung von Fähigkeiten und Qualifikationen sowohl im Bereich der wissenschaftlichen und künstlerischen Inhalte als auch im Bereich der methodischen Fertigkeiten mit dem Ziel einher, zur Bewältigung der gesellschaftlichen Herausforderungen in einer sich wandelnden humanen und geschlechtergerechten Gesellschaft beizutragen.“ (UG 2002, §1)

Um diese hehren universitären Ziele zu erreichen, kann die Kunstgeschichte weit mehr als bloße Wissensvermittlung beisteuern. Unsere wesentliche Kompetenz, wenn man so will unser Alleinstellungsmerkmal, und somit unser Beitrag zur Gesellschaft, liegt im kritischen Umgang mit visuell vermittelten Kulturgütern. Es geht um die Analyse ästhetischer Strukturen und ihren Wechselwirkungen mit der kulturellen, gesellschaftlichen sowie politischen Umgebung. Ich bezweifle, dass diese Kompetenz mit einem vorlesungsbetonten Studium tatsächlich vermittelt werden kann. Dieses Ziel kann vor allem kaum erreicht werden, wenn Studierende unter dem Druck stehen, einen ECTS-Punkt nach dem anderen zu sammeln, um schnell ihre Module abhaken zu können und in der Regel-, wenn nicht sogar Mindeststudienzeit, „fertig“ zu werden. Aber abgesehen davon, dass es im kritischen Denken nie ein „Ich bin jetzt fertig.“ geben kann, muss klar bleiben, dass eigenständiges Urteilsvermögen Freiraum braucht.

Jeder geschlossene Raum ist ein Sarg.

Blumfeld, Verstärker (1994)

Podiumsdiskussion zum Kunstgeschichtestudium post-Bologna

Teilnehmende: Edith Futscher, Elisabeth Goldarbeiter-Liskar,
Markus Neuwirth und Dominic Riemenschneider

Moderation: Barbara Praher



Abb 1: V.l.n.r. Barbara Praher, Dominic Riemenschneider, Markus Neuwirth, Elisabeth Goldarbeiter-Liskar, Edith Futscher.

„Sich von etwas ein Bild zu machen“ braucht Zeit und dafür scheint in einem „Abhak-Studium“ kein Raum mehr zu sein.

Die Tendenz das Studium als Ausbildung zu betrachten, birgt gerade für geisteswissenschaftliche Fächer die Gefahr, dass sie ihre Beweglichkeit verlieren und sich nur mehr in einzelne Module aufspalten, die miteinander immer weniger zu tun haben. Das Studium wird zur Dienstleistung. In den letzten Jahren kamen immer häufiger Studierende mit Fragen zu mir, wie „Was muss ich noch alles machen, um fertig zu werden?“ „Ich habe die STEOP geschafft, wie schaut mein Stundenplan für das nächste Semester aus?“ „Kann ich auch in weniger als der Mindeststudienzeit (6 Semester) fertig werden?“ Die jungen, direkt aus der Schule kommenden, Studierenden steigen immer stärker mit der Vorstellung ins Studium ein, es handle

sich lediglich um den nächsten Schritt zum Arbeitsmarkt. So wenig Zeit wie möglich mit dem Studium zu „verlieren“ ist zentral für die Attraktivität des Lebenslaufs. Bestätigt wird ihre Vorstellung von den Strukturen, die sie dank Bachelor/Master an den Unis vorfinden: erstes Semester mit fixem Stundenplan; Frontalunterricht, der keine eigenständige Mitarbeit fordert; Lehrende und administrative Kräfte, die über die „Masse“ der Studierenden jammern und somit das Gefühl vermitteln, nicht erwünscht zu sein. Dazu kommt der Druck schnell und besonders „gut“ sein zu müssen, um die Multiple-Choice-Prüfungen möglichst beim ersten Antritt zu schaffen.

Durch die Einführung der STEOP, die als unbedingte Voraussetzung für alle weiteren Lehrveranstaltungen gilt, sahen sich die Lehrenden plötzlich einer Vielzahl an Studierenden gegenüber, die innerhalb kürzester Zeit geprüft werden mussten. Um nicht wegen Studienverzögerung verklagt werden zu können, muss dies von Seiten des Instituts gewährleistet werden. Eine möglichst ökonomische Prüfungsmethode wurde gesucht und im Multiple-Choice-Test (MC-Test) gefunden. Dieser ermöglicht es, 200–300 Studierende in weniger als zwei Stunden zu prüfen. Die darauffolgende administrative Arbeit wurde an die Tutor_innen abgeschoben. Selbst die Zusammenstellung und Erarbeitung der Prüfungsfragen wird häufig nicht mehr von den Lehrenden selbst erledigt. Die Funktion der Tutor_innen verlagerte sich von der Begleitung der Studierenden zur Administration der Lehrveranstaltung.

Trotz Beteuerungen in Zusammenarbeit mit dem Learning-and-Teaching-Center der Universität Wien, „intelligente MC-Tests“ zu entwickeln, bleiben sie dennoch eine reine Wissensabfrage. Und genau das vermitteln sie auch den Studierenden – und den Lehrenden. Kunstgeschichte als Kreuzerltest ähnlich einer Führerscheinprüfung. Die Bequemlichkeit des MC-Tests hat sich mittlerweile auch in anderen Vorlesungen durchgesetzt, also außerhalb der STEOP. Obwohl die Anzahl der Studierenden in diesen Spezialvorlesungen bzw. die Anzahl derer, die tatsächlich eine Prüfung absolvieren, derjenigen vor fünf bis acht Jahren relativ gleicht, ist das erste Argument für die MC-Prüfung: Es sind zu viele Studierende. Gefördert wird durch dieses Schnellabprüfen lediglich das sogenannte bulimische

Lernen: Schnell und möglichst viel Wissen wird hineingestopft, um es dann in einem 30-minütigen Text wieder hervorzuwürgen. Zwei Tage später ist alles vergessen. Ökonomisch betrachtet: 100 Punkte. Der Erkenntniswert aber liegt bei null.

Die zuvor zitierte Passage aus dem Universitätsgesetz beruft sich in ihren Grundzügen auf Wilhelm von Humboldts (1767–1835) Bildungsideal des mündigen Weltbürgers/der mündigen Weltbürgerin. Es steht außer Frage, dass sich die Studierenden des 21. Jahrhunderts in einer völlig anderen Lebenssituation befinden als die Studierenden zu Humboldts Zeiten. Wir kämpfen heute mit Studiengebühren, Beihilfensystemen, prekären Nebenjobs und dem permanenten Druck dem Arbeitsmarkt gerecht zu werden. Das neue Studienziel heißt dabei schlicht 180 ECTS-Punkte, die in der Bologna-Rechnung 4.500 Arbeitsstunden entsprechen. Kein Wunder, dass bei diesen irrwitzigen, bedrohlich klaren Zahlen, jegliche Lust abhandenkommt, an etwas teilzunehmen, das wir im Call for Papers zu unserer Veranstaltung als studentische Partizipation bezeichnet haben. Aber gerade in Zeiten wie diesen, in der eine humanitäre, kulturelle oder wirtschaftliche Krise auf die nächste folgt, sollten wir uns die Grundzüge des Humboldt'schen Bildungsideals wieder vor Augen halten. Der Lebensraum Universität sollte aus mehr bestehen als nur einem Hörsaal. Gerade die Kunst(-geschichte) kann uns dies zeigen: So wie ein Kunstwerk nie isoliert von seinem gesellschaftlichen, kulturellen Kontext entsteht, so leben und lernen auch wir nicht in einer abgeschlossenen Blase.

In einem Liedtext der Hamburger Indieband Blumfeld hieß es 1994: „Jeder geschlossene Raum ist ein Sarg“.⁵ Das heutige BA-/MA-System ermöglicht kaum mehr, Grenzen zu sprengen, aber vielleicht kann die heutige Diskussion uns helfen, mehr Beweglichkeit innerhalb der vorgegebenen Grenzen zu schaffen und damit den Sarg einen Spalt breit zu öffnen.

Barbara Praher: Meine erste Frage geht an Elisabeth Goldarbeiter: Was hat sich am Wiener Institut mit dem Umstieg auf den Bachelor verändert?

Elisabeth Goldarbeiter-Liskar: An unserem Institut waren glücklicherweise alle, die an der Neufassung der Curricula beteiligt waren, dem

Bologna-Prozess gegenüber sehr kritisch eingestellt. Wir taten daher etwas, das eigentlich nicht sein sollte: Wir gossen einiges an altem Wein in neue Schläuche, wodurch es meines Erachtens nicht ganz so schlimm geworden ist. Wir haben die ECTS umgesetzt, deren „Wahrheit“ nicht so streng genommen, auch das Modulsystem nicht.

Der größte Unterschied zum Diplomstudiengang ist sicher, dass es keine Anfänger_innenübung mehr gibt, die für angehende Kunsthistoriker_innen aber zentral wäre. Sie bot die Möglichkeit ins Fach hinein zu schnuppern und zu hinterfragen, ob es für einen selbst das Richtige ist. Der Abblockeffekt der STEOP kam erst später durch die Gesetzesänderung dazu.⁶ Aber natürlich ist das Bachelorstudium auch ein Abschluss für Studienabbrecher_innen, die dann zumindest etwas vorweisen und sich anders weiterorientieren können.

Dass das Studium nur mehr abgehakt wird, hat sich tatsächlich so eingespiegelt und alle sehr gewundert. Ich glaube aber, dass dies weniger am System liegt, sondern mit dem Modul zusammenhängt. Bei uns entspricht ein Modul oft einer Vorlesung, woran sich im Vergleich zum Diplom nicht viel geändert hat. Aber die Studierenden haben das Gefühl, nun alles scheibchenweise durchführen zu müssen. Ich frage mich, ob die heutige Zeit so ist oder die Menschen so sind. Sie meinten, dass die Studierenden schneller fertig werden müssen. Aber sie könnten sich auch heute noch zum Beispiel im Verband engagieren. Die vorgegebene Mindeststudienzeit kann durchaus überschritten werden. Natürlich kommen dann die Studiengebühren dazu, aber ansonsten ist es eigentlich genau wie früher: Wenn man will, dann macht man es auch.

Aber tatsächlich ist die geplante Flexibilität des Bachelor nicht eingetreten. Ich selbst habe ein Jahrzehnt lang den Erasmus-Austausch am Wiener Institut für Kunstgeschichte koordiniert und kümmere mich heute noch um die Anerkennungen ausländischer Erasmusleistungen. Im Vergleich erkennt man, wie locker wir in Wien tatsächlich waren. Es gibt andernorts Vorlesungen mit zwei ECTS-Punkten oder siebeneinhalb; in Italien ist man extrem kreativ: Dort kann eine Vorlesung sechs, zwölf oder achtzehn ECTS-Punkte haben. Das ist absurd. Meine Erkenntnis daraus ist: Es funk-

tioniert, wenn man das System nicht so ernst nimmt. Wir sitzen aber hier, weil es tatsächlich entschieden weniger Freiräume gibt. An der Universität Wien hat das Kernfach Kunstgeschichte 120 ECTS-Punkte und 60 davon müssen durch so genannte Erweiterungscurricula absolviert werden. Das sind durchstrukturierte Mini-Curricula mit 15 oder 30 ECTS-Punkten, die nichts mehr mit den freien Wahlfächern des Diplomstudiums zu tun haben.

Barbara Praher: Markus Neuwirth, wie sehr hat sich der Freiraum an der Universität Innsbruck durch die Bachelorumstellung verändert?

Markus Neuwirth: Die Freiräume sind wirklich weniger geworden, vor allem das Ziel des Bologna-Prozesses, flexibleres Studieren zu ermöglichen ist ins Gegenteil umgeschlagen. Wir haben mit Erasmus große Probleme, insbesondere weil die sechs Semester für den Bachelor sehr knapp sind. Glücklicherweise wird es dennoch genutzt, aber es erfordert hohen administrativen Aufwand. Dieser Zielpunkt Bolognas ist also definitiv nicht erreicht. Wir haben beabsichtigt, uns an Wien zu orientieren, was die ECTS-Punkte betrifft, die richtigerweise großzügig sind. Uns wurde dann aber von oben vorgeschrieben, die Punkte niedriger zu halten. Unser Anliegen ging nicht durch den Senat, obwohl wir Geld gespart und den Studierenden damit mehr Freiräume geboten hätten. Viele Kurse unserer Universität finden mittlerweile in Containern statt. Davor war die Kunstgeschichte gefeiert, da wir bestimmtes technisches Equipment benötigen. Aber auch in unseren Seminaren sitzen dreißig Studierende, statt zwölf oder achtzehn. Der Aufwand für die Lehrenden stieg enorm. Doch wo ist die Qualitätsbesserung und wo ist die Überprüfung? Die Studierenden lernen ihren Stoff, um ihn im nächsten Moment wieder zu vergessen. Multiple-Choice ist eine Möglichkeit, doch uns ist aufgefallen, dass die Kolleg_innen, die mit MC prüfen, deutlich schlechtere Ergebnisse haben. Letztendlich kommen wir immer auf dasselbe Problem zurück, nämlich das Verhältnis von Betreuenden zu Studierenden. An den Eliteuniversitäten wie Harvard oder Cambridge gibt es ein Verhältnis von 1:2. In Innsbruck haben wir 1:100; das wechselt natürlich ständig. Wir hatten auch schon 1:140; da ist uns der Kragen geplatzt. Wir müssen mehr Lehre und Betreuung anbieten können.

Barbara Praher: Machen wir nun einen Sprung über die Grenze nach Deutschland. Dominic Riemenschneider, welche Erfahrung kannst du uns mitteilen?

Dominic Riemenschneider: Als Magisterstudent in Mainz konnte ich die Umstellung auf das Bachelor-Master-System von außen beobachten. Ich habe sie aber als Fachschaftsvertreter und Fachbereichsrat begleitet und kann sagen, dass es das absolute Chaos war. In Deutschland gibt es kein einheitliches bundesweites Universitätsgesetz wie in Österreich, sondern (seit der Föderalismusreform 2006) sechzehn verschiedene. Hinzu kommt, dass jede Universität, sogar jede Studienrichtung, sich die Umstellung selbst erarbeiten musste/durfte/konnte, was aufgrund von Deadlines sehr rasch passieren musste. Das führte dann natürlich zu einem extremen Chaos; keine_r wusste mehr, was passiert, es kam zur Reform der Reform der Reform. Heute ist es ein System, das gerade eben funktioniert. In Mainz, aber auch an anderen Instituten versuchte man, den eigenen Magisterstudiengang so ins neue System zu verpacken, damit er halbwegs funktioniert. Jedoch änderte sich auch einiges an der Wahrnehmung der Studierenden und vor allem der Erstsemestrigen, was von der Kommunikation dieser neuen Begrifflichkeiten und Strukturen abhing. Meine Magisterprüfungsordnung zum Beispiel ist drei Seiten lang, die Zusammenfassung, was ich in meinem Magisterstudiengang zu machen habe nur eine halbe Seite. Der neue Bachelorstudiengang umfasst fünfundvierzig Seiten. Man hört auch oft den Begriff „Modul-Hunting“. Die Verpackung und Kommunikation der Studienpläne in Begrifflichkeiten wie Module, Prüfungen etc. bringen eine völlig andere Herangehensweise mit sich. Ich musste meine Seminare mit Hausarbeiten zwischen zehn und dreißig Seiten abschließen, nachdem ich ein Referat gehalten hatte. Diese Leistung, um meinen Schein zu bekommen, hätte ich nie als Prüfung bezeichnet, sondern als ein schrittweises Heranführen an das Schreiben von längeren Artikeln.

Gleichzeitig mit diesem riesigen Systemwechsel kam in Deutschland außerdem hinzu, dass die Strukturen der Bildungseinrichtungen und die Universitätsgesetze geändert wurden. Für jedes Bundesland wurde ein Rahmengesetz eingeführt, das die Universitäten in ihrem tiefsten Inneren

umstrukturierte: weg von der Gruppenuniversität hin zur unternehmerischen Universität. Die genannten Begrifflichkeiten vom schnellen Studieren, der Ausbildung usw. wurden verfestigt. Den Abiturient_innen werden die Unterschiede von Schule und Studium nicht kommuniziert: Eine Universität sollte Bildungs- und Freiräume bieten anstatt einer Ausbildung.

Barbara Praher: Edith Futscher, du hast sowohl Erfahrung mit wissenschaftlichen Instituten als auch mit Kunstuniversitäten. Wie würdest du die Unterschiede beschreiben?

Edith Futscher: Die Unterschiede sind mannigfaltig. Das hat zum einen mit den Studierendenzahlen zu tun, die den Vergleich generell schwierig machen. An der Universität für Angewandte Kunst haben wir eine Gleichzeitigkeit von Diplomstudiengängen (bspw. Lehrämtern, bildende Kunst), wir haben eine Doppelheit (bspw. in der Architektur, die als Diplom- als auch als Masterstudiengang belegt werden kann), wir haben reine Bachelorstudiengänge (bspw. Sprachwissenschaft) und reine Masterstudiengänge (bspw. Urban Studies, educating/curating/managing) und wir haben postgraduale Ausbildungsgänge. Es ist also eine ganze Palette unterschiedlicher Curricula vorhanden, was für die Lehrenden ein wenig verwirrend ist. Der Stellenwert des eigenen Bereichs (in meinem Fall Kunst- und Kulturwissenschaften) ist in jedem Studium unterschiedlich.

Von Seiten der Angewandten gab es von Anfang an kritische Stimmen zum Bologna-Prozess, namentlich jene von Prof. Daniela Hammer-Tugendhat, die immer wieder sehr klare Worte zum BA-/MA-System gefunden hat. Ein Teil der Bolognaisierung hat jedoch gegriffen und es wird für alle Studiengänge in ECTS-Punkten gerechnet, dadurch wird ein subversiver Umgang gepflegt. Bei uns entspricht in der Regel eine Semesterwochenstunde einem ECTS-Punkt. Das ist natürlich grotesk, denn wenn ich das buchstabengetreu lese, dürfte ich von den Studierenden kaum mehr als die bloße Anwesenheit verlangen. Es wird aber nicht so gehandhabt, weil niemand darauf eingestiegen ist in diesen Arbeitszeitrelationen zu rechnen oder auch zu denken. Das heißt, man macht im Wesentlichen entlang des Curriculums das, was man machen will. Die theoretischen Fächer wie Kunstgeschichte

und Philosophie stehen dabei in einem produktiven Konkurrenzverhältnis zueinander. Keine Kurse, außer vielleicht die Übungen vor Originalen, sind voll und wir haben überall Platz, denn in einem Seminar sitzen dreizehn, maximal fünfzehn Studierende. Die Studierenden haben tatsächlich diesen Freiraum zur Verfügung und wir als Lehrende müssen uns anstrengen, ein Programm zu machen, das die Studierenden auch wirklich interessiert. Von Verschulung und Abhaken sind wir weit entfernt. Zum Abhaken möchte ich sagen, dass es eine Sitte ist, die einer breiten gesellschaftlichen Tendenz entspricht: Wir finden das nicht nur bei den Studierenden, Ausbildungsjunkies und Leute, die sich der Weiterbildungsepidemie ergeben haben, sind gang und gäbe geworden. Aufgrund der herrschenden Quantifizierung übersetzen wir alles in Listen, ECTS-Punkte etc. Das beeinflusst junge Menschen stärker als ältere, die das System anders handhaben. Ich würde Elisabeth Goldarbeiter beipflichten, das alles nicht allzu streng zu sehen. Es gibt keine Notwendigkeit, diese Dinge von vorne nach hinten abzuhaken. Natürlich darf man die Bedeutung des neuen Systems nicht zu weit herunterspielen, denn individuelle Handhabung widerspricht jeder Form des politischen Verständnisses von Strukturen.

Barbara Praher: Eines müssen wir auf jeden Fall abhaken, nämlich den Multiple-Choice-Test. Frau Goldarbeiter, Markus Neuwirth erwähnte vorhin bereits die Noten in Innsbruck. Wie sind Ihre Erfahrungen; gibt es bei den MC-Prüfungen tendenziell schlechtere Ergebnisse als bei anderen Prüfungsmethoden?

Elisabeth Goldarbeiter-Liskar: Ja, das stimmt. Bei den mündlichen Prüfungen, wie wir sie früher hatten, wurden drei Studierenden in etwa 15 Minuten ein paar wenige Fragen gestellt. Wenn keine oder falsche Antworten kamen, konnte auf andere Fragen ausgewichen werden, wodurch leichter eine positive Note vergeben wurde.

Der MC-Test ist so konstruiert, dass über den gesamten Stoff der Lehrveranstaltung Fragen gestellt werden. Daher werden diejenigen offenbar, die weniger intensiv gelernt haben. Für Erstsemestrige, die gerade aus der Schule kommen, ist diese Prüfungsmethode wahrscheinlich besonders

ungeeignet, weshalb wir ihnen derzeit „Muster-Klausuren“ zeigen, damit sie sich an diese ungewohnte Art von Fragen gewöhnen können.

Der MC-Test wurde aus administrativen Gründen eingeführt: Für die STEOP gilt die Regelung, dass bereits bis Ende Jänner (im Wintersemester bzw. Ende Juni im Sommersemester) zwei Prüfungstermine verpflichtend abgehalten werden müssen. Dadurch verkürzt sich die Vorlesungsdauer. Außerdem müssen die Resultate innerhalb kürzester Zeit feststehen, um den negativ beurteilten Studierenden zu ermöglichen, nochmals beim zweiten Termin anzutreten. Eine andere Prüfungsmethode ist hier nahezu undenkbar. Aber Sie haben Recht, dass sich der MC-Test mittlerweile in das weitere Studium verschoben hat. Das wäre – mit Ausnahme der verpflichtenden Epochen-Vorlesungen (dem sogenannten Zyklus) – nicht unbedingt notwendig. Aber wir haben verglichen zur Universität für Angewandte Kunst sehr viel weniger Lehrende zur Verfügung. Die Zahl der internen Habilitierten, die Vorlesungen abhalten können, hat sich stark reduziert: Von den früher vorhandenen acht außerordentlichen Professor_innen, sind heute nur noch drei am Institut beschäftigt. Die Anzahl der Studierenden ist nicht dramatisch gestiegen. Es gibt einfach weniger Vorlesungen und deshalb sitzen in jeder Vorlesung auch mehr Studierende.

Dominic Riemenschneider: Mussten die Vorlesungen auch in den Diplomstudiengängen geprüft werden?

Elisabeth Goldarbeiter-Liskar: Ja, in Österreich gab es immer Vorlesungsprüfungen.

Dominic Riemenschneider: Die Frage ist, ob der notwendige Verwaltungsaufwand dieser Prüfungen (Computersysteme, Verwaltungsangestellte etc.), für den eine Menge Geld ausgegeben werden muss, überhaupt Sinn macht. Vor allem im Bereich der Geisteswissenschaften alles abzuprüfen und eine Note zu geben, die in irgendeine Gesamtleistung mit einfließt, erzeugt einen ziemlichen Druck und etabliert ein System, das wiederum einem schulischen Gedanken entspricht und nicht einem Universitätsstudium. Es ist die Frage, ob wir in den Geisteswissenschaften überhaupt solche Prüfungen brauchen. Meine Note in Deutschland besteht aus der Magisterarbeit und den zwei mündlichen Teilprüfungen aus den Neben-

Jeder geschlossene Raum ist ein Sarg.
Blumfeld, Verstärker (1994)

Podiumsdiskussion zum Kunstgeschichtestudium post-Bologna

Teilnehmende: Edith Futscher, Elisabeth Goldarbeiter-Liskar,
Markus Neuwirth und Dominic Riemenschneider

Moderation: Barbara Praher



Abb 2: V.l.n.r. Barbara Praher, Dominic Riemenschneider, Markus Neuwirth, Elisabeth Goldarbeiter-Liskar, Edith Futscher.

fächern, das war's. Das wäre doch eine Überlegung wert, ob man da nicht etwas an der gesamten Struktur ändern müsste.

Markus Neuwirth: Ich kann da nur beipflichten. Ich bin der Meinung, dass die Studierenden viel zu viele Prüfungen machen müssen, was ohne Zweifel auch zu Lasten von uns Lehrenden geht. Es ist tatsächlich eine Jagd nach ECTS-Punkten.

Barbara Praher: Edith Futscher, wie würdest du am liebsten abprüfen?

Edith Futscher: Ich würde lieber kleine Gespräche führen. Ich sehe ein, dass die Anzahl der Prüfungen schwer zu bewältigen ist, aber ein Bildungsquiz nach Art der Millionenshow kann nicht die Lösung sein. Das macht überhaupt keinen Sinn. Ich denke, dass damit auch eine neue Anforderung

favorisiert wird, die Geschicklichkeit heißt – anstelle von Reflexionsfähigkeit. Eine mögliche Lösung könnte beispielsweise sein, mit den Unmengen an Geldern, die für Hörsaalstreaming, Onlinetools, Vor- und Nachbereitung von MC-Tests, Ausbildungen, Verwaltung etc. benötigt werden, mehr Lehrende und höhersemestrige Tutor_innen zu beschäftigen.

Im Übrigen finde ich an den Multiple-Choice-Tests besonders traurig, dass sich die Lehrenden selbst die Möglichkeit nehmen, irgendeine Form von Resonanz in Bezug auf ihre Vorlesung zu bekommen. Man kann doch in einem Gespräch viel besser sehen, ob etwas bzw. was vom vorgetragenen Inhalt bei 150–200 Studierenden angekommen ist.

Barbara Praher: Ist neben der Resonanz nicht auch der Dialog als Methode zentral, durch den wiederum Erkenntnis gewonnen wird?

Markus Neuwirth: Ich kann mich da nur anschließen. Die Diskursfähigkeit in Österreich ist katastrophal. Aber der klassische *discours* ist gerade in den Geisteswissenschaften enorm wichtig. Trotzdem möchte ich klarstellen, dass Wissensabprüfung nach wie vor stattfinden muss. Das eidetische Gedächtnis muss so geschult sein, dass man die Bilder nicht mehr wegbekommt. Das ist die Potenz der Kunstgeschichte. Dieses eidetische Gedächtnis muss von der ersten Stunde an als Objektkenntnis geschult und geprüft werden. Diese Stärke der Wiener Schulen darf nicht verlustig gehen.

Diskurs findet aber nicht nur in Lehrveranstaltungen oder bei Prüfungen statt, sondern erst recht danach. In meiner Studienzeit war es selbstverständlich zu jeder Ausstellungs- und Galierieneröffnung in Innsbruck zu gehen. Das ist heute nicht mehr so. All diejenigen, die damals zu den Eröffnungen gingen, haben einen Job bekommen und sind heute Direktor_innen. Wie kommen wir aus diesem Gefängnis für die Studierenden raus und können eine offene Universität gestalten? Meine Antwort darauf: weniger Prüfungen und Lehrveranstaltungen, aber dafür mehr Räume. Wir brauchen eine Verdoppelung des Etats.

Franciska Schmitt aus dem Publikum: Bei uns an der Humboldt-Universität zu Berlin läuft es etwas anders ab. Zum einen gibt es keine Multiple-Choice-Tests. Nach der aktuellen Studienordnung für Bachelorstudierende werden schriftliche Prüfungen in Form einer Klausur oder einer

Hausarbeit durchgeführt. Abhängig vom Angebot der Dozierenden können alternativ mündliche Prüfungen absolviert werden. Das ist jedoch seltener der Fall. Für uns als Studierende hat das in Verbindung mit den unterschiedlichen Veranstaltungsformen einen gewissen Mehrwert, wie ich finde. Am Institut der Kunst- und Bildgeschichte schließen wir alle Module, die aus einem Seminar und einer Vorlesung oder auch aus zwei Seminaren bestehen, hauptsächlich mit einer schriftlichen Hausarbeit ab. Seminare erfordern gewiss einen größeren Arbeitsaufwand für die Dozent_innen sowie für die Studierenden. Nichtsdestotrotz lernen wir dadurch sehr viel und ich würde es missen, wenn sie einfach durch Vorlesungen und anschließender lexikalischer Wissensabfrage in Form eines MC-Tests ersetzt werden würden.

Barbara Praher: Das bringt uns wieder zum Zeitaspekt und der Frage, ob und wie studentische Partizipation noch möglich ist. Vorzeigebispiel für aktives, studentisches Mitgestalten innerhalb der Kunstgeschichte ist der einmal pro Semester stattfindende Kunsthistorische Studierendenkongress (KSK).⁷ Dominic, würdest du uns die Pläne des 85. KSK vorstellen, der vom 21.–24. November 2013 in Berlin stattfinden wird?

Dominic Riemenschneider: Anfang bis Mitte der Nuller-Jahre hat sich der KSK mehr und mehr zu einer thematischen Fachtagung entwickelt. Wir haben aber nicht nur einen akademischen, sondern auch einen gesellschaftlichen Auftrag, weshalb wir Fragen zur Studienstruktur und zu Debatten innerhalb der Kunstgeschichte wieder stärker einbeziehen wollen. Diese Diskussionen haben am Bamberger KSK im Frühjahr 2012 seinen Ausgang genommen und wurden über Wien und Zürich weitergetragen. Der kommende KSK soll ein Diskussionsforum werden, in dem Kunstgeschichte zwischen den zwei Polen Wissenschaft und Politik diskutiert wird. In der Vollversammlung werden wir versuchen, eine Stellungnahme der Studierenden zustande zu bringen. Von solchen Stellungnahmen der Betroffenen kann man sehr gut ableiten, was am System geändert werden müsste. Seit sechs, sieben Jahren formulieren darin Studierende durch Bildungstreiks und „Uni brennt“ die Probleme der Bachelor/Mas-

ter-Umstellung. Gerade Studierendenvertretungen sind nur noch gerade so existent, da studentische Partizipation durch das neu aufgezwungene Zeitmanagement immer schwieriger wird.

Leider haben die Studierenden, egal wie viele Zehntausende auch auf die Straße gegangen sind, wie viele Parlamente sie gestürmt und Ministerien sie besetzt haben, nicht genug politischen Druck aufbauen können, um die Bildungsministerien in diese Richtung beeinflussen zu können. Ich habe sehr lang mit Professor_innen darüber diskutiert, die sich alle darüber einig sind, wie schlimm Bachelor bzw. Master zumindest am Anfang waren, aber nicht wussten, was sie denn als Professor_innen machen sollten. Sie werden aber gehört, sie haben ihre Lobbys, haben ihre Verbände und Vereine, haben die Verbindung zu den Bildungsministerien. Der Senat hat die Mehrheit der Professor_innenschaft auf universitärer Ebene, es gibt die Sperrminorität für die Professor_innen in allen Universitätsgremien. Das ist es doch! Wir Studierenden stellen vielleicht 95 % an einer Universität dar, haben aber nur ein Fünftel oder Sechstel der Stimmen. Wenn die Professor_innenschaft geschlossen gesagt hätte, dass es so nicht geht und sie Gesetzesänderungen gefordert hätten, bin ich der Meinung, dass es schneller und einfacher gegangen wäre.

Markus Neuwirth: Ganz so ist das nicht. Die Studierenden haben die Möglichkeit, breiter zu agieren, aber es stimmt, dass die Professor_innen anders handeln müssten.

Meine Idee wäre, einmal ein ganzes Semester zu streiken und zwar nicht, um unsere Gehälter zu erhöhen, sondern um die Etats zu erhöhen. Man müsste einfach einmal ein Semester in ganz Österreich die Lehre aussetzen lassen.

Barbara Praher: Ich möchte noch einmal zur studentischen Partizipation zurückkommen und die Rolle von Tutor_innen in der Universitätslehre diskutieren. In den letzten Jahren und vor allem mit Einführung der Multiple-Choice Tests, scheinen sich ihre Aufgaben stark verändert zu haben. Anstatt Vorlesungstutorien als Repetitorien, Diskussionsräume oder auch zur Prüfungsvorbereitung zu veranstalten, werden Tutor_innen immer stärker für die administrative Abwicklung von Lehrveranstaltungen eingesetzt. Das heißt, Sie betreuen die E-Learning-Plattformen,

wickeln Prüfungen ab und werten die Ergebnisse aus. Ich denke, sowohl für die Studierenden als auch für die Tutor_innen geht mit dem Verlust des gemeinsamen Dialog- und Diskussionsraum sehr viel verloren.

Elisabeth Goldarbeiter-Liskar: Ja, die Rolle der Vorlesungstutor_innen hat sich komplett gewandelt und die Universitätsleitung reagiert darauf nicht. Allein die Tatsache, dass die Tutor_innen nur für die Vorlesungszeit angestellt sind, rührt aus der Zeit, wo sie während des Semesters in der Form eines Repetitoriums oder Lektürekurses die Lehrveranstaltung begleiteten. Heute beginnt die eigentliche Arbeit von Vorlesungstutor_innen gegen Ende der Vorlesung: Prüfungsfragen ausarbeiten, in Moodle⁸ einarbeiten etc. Sie sollen alle vier Prüfungstermine betreuen, die größtenteils im Folgesemester der Vorlesung stattfinden. Dafür werden sie entweder ausgebeutet oder privat von den Lehrenden bezahlt. Hier ist die Universitätsleitung dringend gefordert, etwas zu ändern.

Markus Neuwirth: Im Unterschied zu früher brauche ich derzeit jedes Semester eine Tutorin/ einen Tutor. Prinzipiell wäre das gut, wenn sie auch entsprechend bezahlt werden würden. Mit Tutorien wächst immerhin der wissenschaftliche Nachwuchs heran.

Barbara Praher: Wie kann damit der wissenschaftliche Nachwuchs heranwachsen? Wenn du sagst, du „brauchst“ Tutor_innen, klingt das für mich wieder nach reiner Verwaltungsarbeit.

Markus Neuwirth: Teils, teils. Ich selbst bin ja weder ausschließlich Forscher, noch Lehrender, noch Bürokrat. Bürokratie wird uns aufgezwungen. Die Tutor_innen müssen logischerweise ebenso das gesamte Spektrum abdecken, natürlich in Bezug auf die Lehre. Es ist eine Chance, die eigentlich besser bezahlt werden sollte, das steht außer Frage. Fixe Jobs sind ja fast nicht mehr zu bekommen, das muss auch ganz klar gesagt werden. Das gilt genauso für Projektassistent_innen, die nur für drei Jahre angestellt werden. Man züchtet sozusagen wissenschaftlichen Nachwuchs vom Besten und Feinsten heran, der keine Chance hat, weiter zu machen. Ich sage immer allen, dass sie in die USA oder sonst wohin gehen sollen. In meiner Zeit als Studienassistent in Innsbruck wollte ich selbst einmal weggehen, habe es aber aus privaten Gründen nicht getan. Inzwischen muss

ich allen sagen, dass sie Österreich möglichst schnell verlassen sollen. Dieses System ist perfide für wissenschaftlichen Nachwuchs; von Familienbildung und privaten Rahmenbedingungen möchte ich gar nicht sprechen. Unlängst habe ich erfahren, dass sich manche schon die Urlaube auszahlen lassen müssen. Das ist ein Alarmzeichen.

Rainald Franz aus dem Publikum: Zu den Tutor_innen kann ich von der Museumsseite aus sagen, dass sich bezüglich Praktika in den ehemaligen Bundesmuseen genau dieselbe Situation abzeichnet. Es gab einmal Zeiten, wo man für Praktika mit Universitäten und Instituten direkt zusammen arbeitete. Das ist nun alles vorbei. Es geht nur noch darum, in den Zielvereinbarungen zu bleiben und die gedeckelten Beiträge zu erhalten. Ich selbst traue mich nur noch in den seltensten Fällen ein Praktikum anzubieten, weil es keine Zukunft mehr gibt. Auf der anderen Seite führt das aber dazu, dass in Nischen wie angewandter Kunst kein Nachwuchs mehr vorhanden ist. Es gibt Stellen, die nicht besetzt werden können, weil es in der Ausbildung nicht mehr berücksichtigt wird und weil es, wie der berühmte österreichische Finanzminister [Karl Heinz Grasser, Anm. Red.] einmal sagte, ein Orchideenfach ist.

Elisabeth Goldarbeiter-Liskar: Bezüglich studentischer Partizipation habe ich das Gefühl, dass es für die Studierendenvertretung, die auch in der Studienkonferenz vertreten ist, unheimlich schwer ist, Nachwuchs zu finden. Genauso finden sich auch immer weniger Studierende, die mit Erasmus ins Ausland gehen möchten. Gleichzeitig steigen die Anfragen nach Skripten und Vorlesungsstreaming, um nicht an der Lehrveranstaltung teilnehmen zu müssen. Die Studierenden haben immer weniger das Gefühl, Teil des Instituts zu sein, selbst wenn es noch immer Gremien mit entsprechender Parität gibt.

Barbara Praher: In den früheren Diplomstudiengängen konnten Studierende Gremien- und z. T. auch Tutor_innenarbeit in Zusammenhang mit der Österreichischen Hochschüler_innenschaft für die „freien Wahlfächer“ anrechnen lassen. Im Bachelor ist dies nur mehr in sehr geringem Ausmaß möglich; im Master gibt es dafür gar keine Möglichkeiten mehr. Der Zeitdruck stieg dadurch stark.

Dominic Riemenschneider: Zu den Strukturen der Studierendenvertretung möchte ich sagen, dass es in Deutschland die akademische und studentische Selbstverwaltung gibt, wobei letztere in Form der allgemeinen Studierendenausschüsse oder -parlamente, im Moment nur noch von den Altmagister-Studierenden bzw. Altdiplomand_innen am Leben erhalten werden. Wie ich sind davon alle bereits im zweistelligen Semesterbereich, weil solche Aufgaben natürlich viel Zeit und Flexibilität fordern. Als Finanzreferent in Mainz hatte ich alleine für den Allgemeinen Studierendenausschuss (AStA) teilweise eine 30-Stunden-Woche inkl. Gremiensitzungen usw. Diesen Zeitaufwand konnte ich mir als Magisterstudent noch erlauben, da ich teilweise nur eine Vorlesung im Semester besuchte. Die neuen Systeme lassen das nicht mehr zu. Die nachrückende Studierendengeneration hat überhaupt kein Bewusstsein mehr dafür, dass es überhaupt so etwas wie Gremien gibt, in denen man zumindest anwesend sein und durch die Paritäten noch mitreden darf. Innerhalb der letzten fünf Jahre wurde diese Möglichkeit durch die unternehmerische Universität, der Einführung von Hochschulräten und – in den meisten Bundesländern – auch durch die Entmachtung des Senates ebenfalls abgeschafft. Es ist ein schleicher Vorgang, dass die Gremien ausgetrocknet und abgeschafft werden. Die Studierenden haben zum einen kein Interesse mehr daran, weil sie einfach keine Zeit dafür haben und zum anderen wird ihnen suggeriert, dass sie es nicht können, weil sie ihre 180 Punkte so schnell wie möglich einsammeln müssen. Ins Ausland kann man auch nicht, weil man nicht flexibel ist. Hinzu kommt dann die Finanzierung; das BAFÖG, das Bundesausbildungsförderprogramm in Deutschland, hat einen Maximalsatz von 679,— Euro, den nur ein Bruchteil der Studierendenschaft bekommt. Davon kann man nicht einmal in Berlin leben. Wir müssen an den Strukturen und an der Finanzierung etwas ändern. Wir benötigen ein ausgeglichenes Lehr- und Betreuungsverhältnis; was uns auch wieder zu den Tutorien bringt, die auch entsprechend bezahlt werden sollten. Als ich Tutor war, wurde ich nur für die tatsächliche Zeit des Tutoriums gezahlt, weder für Vor- noch Nachbereitung. Das Institut konnte dafür nichts, denn die Finanzierungspläne der Universitäten in Deutschland sind eingefroren

und es gibt Universalhaushalte. Man muss bei der Finanzierung ansetzen, um etwas ändern zu können und ein Betreuungsverhältnis von zumindest unter 100 zu erreichen. Dann hätte man auch wieder Zeit, um Freiräume zu schaffen.

Edith Futscher: Wir sollten uns wieder den ersten Paragraphen des UG2002 in Erinnerung rufen, in dem tatsächlich die Rede vom gemeinsamen Wirken Lehrender und Studierender war. Das ist eine erstaunliche Formulierung von etwas, das an unseren Universitäten nur mehr marginal in Forschungsprojekten oder post-gradualen Studien vorhanden ist. Unsere Herausforderung ist, die vorgegebenen Vorschriften und Regeln zu berücksichtigen und dennoch dieses gemeinsame Wirken von Lehrenden und Studierenden zu verwirklichen. ♡

Anmerkungen

- 1 Liedzeile aus: Blumfeld, Verstärker, 1994.
- 2 Es erscheint eine gekürzte und redigierte Niederschrift der Diskussion; Redaktion: Barbara Praher. Mein Dank für die Transkription der Audio-Aufnahme sowie wertvolle Hinweise und Anregungen für meinen Impulsvortrag gilt Petra Schönfelder.
- 3 Das European-Credit-Transfer-System (ECTS) wurde eingeführt, um die europäischen Studien besser vergleichbar zu machen und gegenseitige Anrechnungen zu ermöglichen. Jede Lehrveranstaltung wird mit einer bestimmten Anzahl ECTS-Punkte belegt, wobei ein Punkt der Leistung von 25 Arbeitsstunden entspricht. Für den Großteil aller Bachelor-Studien müssen 180 ECTS-Punkte absolviert werden.
- 4 Jedes Bachelor-Studium beginnt mit der „Studieneingangs- und Orientierungsphase“ (STEOP), die positiv absolviert werden muss, damit weitere Prüfungsleistungen abgelegt werden dürfen. Jede STEOP-Prüfung darf zweimal wiederholt werden. Wird eine Prüfung dreimal negativ beurteilt, hat dies einen Ausschluss aus dem Studiengang (für mindestens ein Jahr) zur Folge.
- 5 Blumfeld, Verstärker, 1994.
- 6 Die vollständig absolvierte STEOP ist seit dem Studienjahr 2011/12 Voraussetzung, um weitere Prüfungsleistungen ablegen und sich für prüfungsimmanente Lehrveranstaltungen anmelden zu dürfen.
- 7 Der Kunsthistorische Studierendenkongress (KSK) wurde 1969 in Bonn gegründet und versteht sich als Vollversammlung aller Studierenden der Kunstgeschichte und Kunstwissenschaften im deutschsprachigen Raum. Nähere Informationen finden Sie hier: http://www.ulmer-verein.de/?page_id=13324 (letzter Zugriff: 30. Jänner 2015); <http://der-ksk.org/> (letzter Zugriff: 30. Jänner 2015).
- 8 Moodle ist die derzeit gängige E-Learning-Plattform an der Universität Wien.

Bildnachweise:

Abb. 1 und 2: © Petra Schönfelder

Biographien

Anamarija Batista

studierte Betriebswirtschaftslehre an der Wirtschaftsuniversität in Wien sowie Kunstgeschichte an der Universität Wien. Derzeit arbeitet sie als Stipendiatin der Österreichischen Akademie der Wissenschaften an der Akademie der bildenden Künste in Wien. Außerdem unterrichtet sie an der Akademie der bildenden Künste sowie an der Technischen Universität Wien. Sie schreibt ihre Doktorarbeit zum Thema „KlangkünstlerIn als RaumplanerIn – ein Blick auf die Kooperation zwischen künstlerischer und urbaner Praxis.“

Sie hat bereits an mehreren Konferenzen, wie Metropolitan Regions in Europe (Budapest), Sound Signatures (Amsterdam), Festival Tuned City (Brüssel), Recomposing the City (Belfast) oder NECS (Mailand) teilgenommen. Im Oktober 2012 konzipierte und organisierte sie mit Szilvia Kovacs und Carina Lesky die Konferenz Art in Public Space. An Interdisciplinary Cooperation. Batista publiziert in Zivot umjetnosti, Word & Image, Oslobodjenje, Journal of Sonic Studies (in Vorbereitung), Urban Research & Practice (in Vorbereitung). Sie kuratierte u.a. folgende Ausstellungen: Das Gemeinsame, das es nicht mehr gibt (Künstlerhaus Wien, 2012), Ich erkenne Dich auf den ersten Blick (Bosnian National Theater, Zenica, 2011), Laces Lamp (Akta, St.Pölten, 2009).

Stefan Bürger

Stefan Bürger studierte nach einer Malerlehre in der Denkmalpflege in Erfurt zunächst Restaurierung in Potsdam, danach Kunstgeschichte, Mittelalterliche Geschichte und Evangelische Theologie in Dresden. Nach seiner Promotion 2004 war er wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Kunst- und Musikwissenschaft der Technischen Universität Dresden und an mehreren Projekten beteiligt, beispielsweise zu historischen Kunsttechniken, zu Werkmeistern der Spätgotik und im Rahmen des Sonderforschungsbereichs 804 zu Kirchen als Baustellen. Seine Lehrprojekte zur Dauerausstellung der Albrechtsburg Meißen und zur mittelalterlichen Kunst in Erfurt wurden 2009 mit einem Lehrpreis gewürdigt. Im Rahmen des Wiederherstellungsprojektes der Schlosskapelle in Dresden entwickelte er basierend auf den Forschungen zur spätgotischen Wölbkunst zwischen 1400 und 1600 die Formgebung für das Rippenwerk eines Schlingrippengewölbes. Nach seiner Habilitation zu Festungsbauaktataten des 17. Jahrhunderts war er Privatdozent, vertrat eine Professur am Kunsthistorischen Institut in Bonn und ist seit 2014 Professor für Kunstgeschichte an der Julius-Maximilians-Universität in Würzburg.

Maria-Luise Feher

1985 in Wien geboren, absolvierte Maria-Luise Feher zunächst ihre Matura an der Höheren Technischen Bundes-, Lehr- und Versuchsanstalt Mödling, an der Abteilung Innenraumgestaltung und Möbelbau. Von 2004 bis 2013 studierte sie Kunstgeschichte an den Universitäten Wien und Zaragoza mit einem Schwerpunkt auf Architektur des 19. und 20. Jahrhunderts. Sie schloss mit einer Arbeit zum Österreichischen Museum für Kunst und Industrie im Austrofaschismus ihr Studium ab. Neben der Absolvierung einiger Praktika

in Wien und Frankfurt am Main, war Maria-Luise Feher während ihres Studiums als Tutorin an der Universität Wien sowie als Studienassistentin am Institut für Kunstgeschichte, Bauforschung und Denkmalpflege der Technischen Universität Wien beschäftigt. Zuletzt war sie als freischaffende Lektorin für Publikationsprojekte zur Architektur des 19. Jahrhunderts tätig. Derzeit unterstützt sie an der Österreichischen Nationalbibliothek das Team der Abteilung Kommunikation und Marketing im Ausstellungsmanagement.

Nora Fischer

Freie Kunsthistorikerin; 2013: Dissertation an der Universität Wien bei Univ. Prof. Wolfgang Prohaska, Thema: „Zwischen Ästhetik und Geschichte. Theoretische Positionen zur Systematik der kaiserlichen Gemäldegalerie in Wien im 18. und 19. Jahrhundert“, 2009–2012: Wissenschaftliche Mitarbeiterin beim forMUSE Projekt „Zur Geburt der Kunstgeschichte aus dem Geist des Museums. Transformationen der kaiserlichen Gemäldegalerie in Wien um 1800“ des KHM, Wien (Publikation: Kunst nach Ordnung, Auswahl und System. Transformationen der kaiserlichen Gemäldegalerie in Wien im späten 18. Jahrhundert, in: Gudrun Swoboda [Hg.], Die kaiserliche Galerie in Wien und die Anfänge des öffentlichen Kunstmuseums, 2 Bde., Wien 2013, Bd. 1, S. 16–83; S. 162–307.); 2002–2009: Wissenschaftliche Projektleitung des Forschungsprojektes „Bildertausch Florenz – Wien 1792–1821“ am Da Ponte Institut Wien.

Forschungsschwerpunkte: Museumsgeschichte sowie Bild und Organisation des Wissens des 18. Jahrhunderts.

Edith Futscher

Edith Futscher ist Senior Scientist an der Abteilung Kunstgeschichte der Universität für angewandte Kunst Wien seit Juli 2013. Zuvor war sie Inhaberin einer Elise-Richter-Stelle des FWF (2008–2012) und Universitätsassistentin an der Universität Wien (2002–2008). Publikationen im Bereich der modernen und zeitgenössischen Kunst, der Filmwissenschaft und der Geschlechterforschung.

Elisabeth Goldarbeiter-Liskar

Studium der Kunstgeschichte, Romanistik und Archäologie an der Universität Wien; 1984: Promotion; seit 1985: Universitätslektorin; 1984–1991: Universitätsassistentin am Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien; seit 1991: Wissenschaftliche Beamtin; 1996–2005: ERASMUS-Koordinatorin Kunstgeschichte; 2000–2007: Redaktion Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte; seit Oktober 2004: Studienprogrammleiterin Kunstgeschichte und Europäische Ethnologie an der Universität Wien. Schwerpunkte in Forschung und Lehre: Österreichische Architektur des 19. und 20. Jahrhunderts; Adolph Menzel.

Beatrice Jaschke

Studium der Kunstgeschichte an den Universitäten Wien, Hamburg und Florenz; Ausbildung zur Fremdenführerin; 1997–2001 Organisation der Lehrgänge für KuratorInnen

am Institut für Kulturwissenschaft Wien; Aufbau der Vermittlungsabteilung im Leopold Museum als selbständige Kunst- und Kulturvermittlerin; Einrichtung des Infopools der basis wien im Museumsquartier; Vorsitzende von schnittpunkt. ausstellungstheorie & praxis und seit 2006 Co-Leiterin des /ecm – educating, curating, managing – Masterlehrgangs für Ausstellungstheorie und -praxis an der Universität für angewandte Kunst Wien. 2004–2013 Leitung der Kunstvermittlung im Stift Klosterneuburg. Seit 2013 selbständige Kunstvermittlerin, Kuratorin und Beraterin.

Manfred Koller

Geboren 1941 in Wien; Grundschule und humanistisches Gymnasium in Wien. 1959–72 Studien der Konservierung und Technologie an der Akademie der bildenden Künste und der Kunstgeschichte an der Universität Wien. 1982 Habilitation für Konservierung und Technologie an der Akademie der bildenden Künste, Wien. Seit 1962 bis heute Lehraufträge an Kunstakademien und Universitäten in Wien und in Deutschland. Seit 1965 Amtsrestaurator und 1980–2005 Leiter der Restaurierwerkstätten des Bundesdenkmalamtes. Eigene Restaurierungen an Gemälden, Wandmalerei, Architekturoberfläche. Konzept und Betreuung von über 30 Restaurierausstellungen z.T. mit Fachtagungen. Autor von 4 Büchern und über 600 Einzelbeiträgen zu Themen aus Kunstgeschichte, Denkmalpflege, Theorie und Praxis von Technologie und Konservierung im Bereich von Architektur, Skulptur und Malerei (Bibliografie in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, 2011, H. 4, S. 531–544).

Szilvia Kovács

Ökonomin und Soziologin, schreibt ihre Dissertation an der TU Wien, im Rahmen des ÖAW DOC-team Projekts: „Künstlerin als Raumplanerin – ein Blick auf die Kooperation zwischen künstlerischer und urbaner Praxis“ (2012–2016). Sie war Co-Entwicklerin des internationalen Projekts: „Art in Public Space – Interdisciplinary Cooperations“ (Budapest-Wien 2013–2014). Sie volontierte bei der Organisation von Kunstfestivals wie transmediale (Berlin 2013) oder Placc (Budapest 2013). Zwischen 2009 und 2012 arbeitete sie als Nachwuchsforscherin an der Ungarischen Akademie der Wissenschaften. Kovacs studierte an der TU Berlin, Eötvös (Budapest) und Széchenyi (Győr) University. Sie hat eine Tochter und einen Sohn. Kontakt: sylvia.edina.smith@gmail.com, urbanartresearch.wordpress.com

Carina Lesky

Geboren in Bludenz; Kulturwissenschaftlerin; sie hat an der Universität Innsbruck und an der Université Charles-de-Gaulle in Lille (FR) Anglistik und Amerikanistik studiert. Derzeit arbeitet sie als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Ludwig-Boltzmann-Institut für Geschichte und Gesellschaft in Wien. Sie ist Stipendiatin der Österreichischen Akademie der Wissenschaften und schreibt im Rahmen des DOC-team Projektes »KünstlerIn als RaumplanerIn« an ihrer Dissertation »Stepping into the Street: Film im öffentlichen Raum«.

Zuvor hat sie im FWF-Projekt »Archäologie des Amateurfilms« mitgearbeitet. Carina Lesky hat bereits bei mehreren internationalen Konferenzen vorgetragen, sowie in internationalen Journals und Sammelbänden publiziert, wie beispielsweise in *Word & Image*, in *Zivot umjetnosti* oder zuletzt im Band »Austria And America – Cross-Cultural Encounters 1865–1933«. Als Lehrbeauftragte hat sie am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaften an der Universität Wien sowie der Technischen Universität Wien unterrichtet und ist im Bereich der Filmvermittlung tätig. Zuletzt war sie im Rahmen ihrer Dissertation für ein Forschungssemester (2014/2015) an der Amsterdam School of Cultural Analysis.

Markus Neuwirth

Geb. 1960 in Innsbruck, 1979–87 Studium der Kunstgeschichte, Psychologie und Philosophie an der Universität Innsbruck; Dr. Phil.; Vertragsassistent am Institut für Kunstgeschichte, Universität Innsbruck; Forschungsstipendium Instituto Camões, Biblioteca Nacional Lissabon, Österreichischen Akademie der Wissenschaften; 1990/91 interimistischer Leiter der Abteilung „Ostasien und Islam“ am MAK Wien; ab 1991 Assistent am Institut für Kunstgeschichte, Universität Innsbruck.

Längere Forschungsaufenthalte „Europäische Expansion“ Lissabon 1996/97, 2003/04; 2000: Habilitation „Ästhetik des Staunens“ in Innsbruck; Lehraufträge in Wien; Gastprofessuren Universidade Nova de Lisboa Lissabon (2001) Universität Leiden/NL (2007); 2002: Leitung des Japanschwerpunktes in Tirol.

Vorstandsmitglied des Verbands österreichischer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker (1997–1999 und 2013–2014); Publikationen zu Kulturaustausch, Kunstammer, Kunst der Neu-Christen/Krypto-Juden, Kunst der Neuzeit.

Inge Podbrecky

Studium der Kunstgeschichte in Wien und Rom, Dr. phil.; Praktikum an der Albertina; Leitung der Sammlung zeitgenössischer Kunst der PSK; seit 1986 Inventarisierungen für das Bundesdenkmalamt; seit 2007 Referentin und Amtssachverständige am Landeskonservatorat Wien des Bundesdenkmalamtes.

Wissenschaftliche Publikationen u.a. zu Wiener Hochhausprojekten, Gottfried Semper, Adolf Loos (Veranstaltung eines Symposiums im Looshaus und Publikation der Ergebnisse 2008 unter dem Titel „Leben mit Loos“, zusammen mit Rainald Franz); Wiener Gemeindebauten; Architektur- und Kulturgeschichte Österreichs und Italiens in den 1930er Jahren im Vergleich sowie Architektur der Nachkriegsmoderne; Vorträge u.a. bei den docomomo-Konferenzen 2002 (Paris) und 2008 (Rotterdam); Seit 2010 Lehrbeauftragte an der Universität Wien.

Barbara Praher

Seit 2007 Studium der Kunstgeschichte in Wien und Berlin; 2009–2011 Studierendenvertreterin am Institut für Kunstgeschichte Wien; 2008–2013: Mitarbeiterin am Institut für Kunstgeschichte Wien (Unidam-Bilddatenbank, Tutorin, Studienassistentin); 2012: Orga-

nisation des 83. Kunsthistorischen Studierendenkongresses zum Thema „Fleisch. Material – Objekt – Denkfigur“; seit 2013 Angestellte am Institut für Kunstgeschichte Wien.

Verband österreichischer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker: 2011–2013 Vorstandsmitglied für die Studierendenkurie, seit 2013 Vorstandsvorsitzende; Organisation der Vereinstagung „Räume der Kunstgeschichte“ 2013.

Julia C. Reuckl

Julia C. Reuckl (Jahrgang 1984) hat Klassische Archäologie und Kunstgeschichte an der Universität Wien und der Università di Siena (IT) studiert. Zwischen 2006 und 2010 hat sie an verschiedenen archäologischen Grabungskampagnen in Österreich und der Türkei teilgenommen. Seit 2012 ist sie im Museum für angewandte Kunst / Gegenwartskunst in Wien für die Sammlung Metall / Wiener Werkstätte tätig, zunächst im Zuge des Jugendstilprojekts „Partage Plus“ und seit Sommer 2013 für ein vom vormaligen Bundesministerium für Kunst und Kultur finanziertes Museumsdatenbankprojekt, das die Digitalisierung und Online-Stellung eines Großteils des Sammlungsbestandes des MAK zum Ziel hat.

Kontakt: Julia.Reuckl@mak.at

Dominik Riemenschneider

Student der Kunstgeschichte, Christlichen Archäologie/Byzantinischen Kunstgeschichte und Evangelischen Theologie (15. Semester, Magister Artium) an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz, lebt seit 2012 in Berlin. Momentan Abfassung der Abschlussarbeit über die Materialikonographie von Eisen und Stahl in Kirchenbauten des 19. Jahrhunderts in Paris. Diverse Tätigkeiten, Workshops und Vorträge im Bereich der Hochschulpolitik (Fachschaft, AStA, Bundesvertretung, Kongresse) und der Kulturpolitik (Arbeitskreise, div. Netzwerke, Podiumsdiskussionen, Kongresse). Organisation des 85. Kunsthistorischen Studierendenkongresses (KSK) 2013 in Berlin. Demnächst selbstständig im Bereich Veranstaltungsmanagement, Organisation, persönliche Assistenz, PR & Homepagegestaltung, Funding, Publishing und Beratung.

Kontakt: dominicriemenschneider@gmail.com

Nora Sternfeld

Professorin für Curating and Mediating Art an der Aalto University in Helsinki, Mitbegründerin und Vorstandsmitglied von Büro trafo. K, das an Forschungs- und Vermittlungsprojekten an der Schnittstelle von Bildung, Kunst und kritischer Wissensproduktion arbeitet. Co-Leiterin des /ecm – educating, curating, managing – Masterlehrgang für Ausstellungstheorie und –praxis an der Universität für angewandte Kunst Wien sowie im Kernteam des Wiener Netzwerks schnittpunkt. ausstellungstheorie & praxis. Studium der Philosophie sowie Kunst- und Kulturwissenschaften an der Universität Wien und an der Akademie der bildenden Künste Wien, Promotion zu „Kontaktzonen der Geschichtsvermittlung“ an der Akademie der bildenden Künste Wien. Kuratorin und Vermittlerin, Autorin und (Mit-)Herausgeberin zahlreicher Bücher.

Karin Thun-Hohenstein

1980–1985: Studium der Rechtswissenschaften an der Universität Wien; 1985: Promotion zum Doktor der Rechtswissenschaften; 1981–1986: Assistentin am Institut für Völkerrecht und Internationale Beziehungen, Universität Wien; 1986–2007 Mehrjährige Auslandsaufenthalte: Schweiz (Genf), Deutschland (Bonn), USA (New York); 2004–2007: Einjährige Ausbildung und anschließend ehrenamtliche Tätigkeit (Kunstvermittlung in englischer und deutscher Sprache) mit laufender Ausbildung am Metropolitan Museum of Art, New York; 2007–2012: Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien, Titel der Diplomarbeit: „Josef Hoffmann – Sanatorium Purkersdorf (1904–1905)“; 2013: Sponson zum Magister der Philosophie; derzeit tätig als Freie Kunsthistorikerin in Wien.

Mechtild Widrich

Mechtild Widrich ist Assistant Professor of Contemporary Art History an der School of the Art Institute Chicago (2015) und Mitglied des Forschungsmoduls Cities on the Move, NFS Bildkritik (eikones) der Universität Basel. Widrich forscht an der Schnittstelle von zeitgenössischer Kunst und Architektur, zu ephemeren, zeitbasierten und partizipatorischen Kunstpraktiken, zu ästhetischer Theorie und zu globalen Kunstgeographien.

Widrich studierte Kunstgeschichte mit den Wahlfächern Romanistik und Geschichte an der Universität Wien und der Freien Universität Berlin und Kunst- und Architekturgeschichte im Department of Architecture am Massachusetts Institute of Technology (MIT, Promotion 2009). Widrich lehrte am MIT, der ETH, der Universität und der Akademie der Bildenden Künste in Wien, und der Kunstuniversität Linz.

Publikationen: Performative Monuments. The rematerialisation of public art, Manchester 2014; Ugliness. The Non-Beautiful in Art and Theory (Hg.), London 2013; Participation in Art and Architecture (Hg.), London 2015; Presence. A Conversation at Cabaret Voltaire (Hg.), Zürich 2015; Texte: <http://ethz.academia.edu/MechtildWidrich>.