GZ 02Z032871 M

P.b.b. Postamt 5000 Salzburg

Jahrgang XXXI 3–4/14

Kunstgeschichte aktuell

Mitteilungen des Verbandes österreichischer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker

Art matters.

Noit Banai hat seit diesem Semester die befristete Professur für zeitgenössische Kunst am Institut für Kunstgeschichte der Universtität Wien inne. Wir baten sie daher zum Interview.

Noit Banai, Foto: Franziska Niemand

Kunstgeschichte aktuell: *Your book on Yves Klein, which emerged from your dissertation at Columbia University, will be published this year. What fascinates you the most about his controversial artistic practice and what are the most important repercussions of his work for the art world?*

Noit Banai: My book on Yves Klein, part of the 'Critical Lives' collection published by Reaktion in London, appears this autumn 2014. Klein's short but prodigious output is a critical case study because of his search for a different definition of art, a new identity for the artist, and a novel model of the public.

Through complex circuits of meaning and a savvy understanding of the function of the image in consolidating a public identity, Klein synchronously associated himself with occult belief systems and a pragmatic market economy; the genealogy of a utopian avant-garde and the administrative, spectacle-saturated realm of consumer culture. During his lifetime and in his posthumous reception, both the mass public and defenders of advanced artistic practice found it difficult to understand the multiple strategies and identities that Klein kept constantly in play. They searched for unequivocal positions that would resolve rather than entertain the paradoxes that were fundamental to Klein's art and life.

My book proposes a new way of approaching Klein's oeuvre. I suggest that we do not gain clarity by diverting Klein's paradoxes into specific terrains of study or by separating between his 'art' and 'life'. Klein's radicality is that he made visible the emergence of both a historical model of artistic identity and a public body based on paradox. Second, I argue that one of his most crucial and understudied legacies is the fabrication of his own identity as an aesthetic project that cannily exploited the power of the image. Klein severely compromised the authority of both 'reality' and 'representation' as discrete fields of knowledge by turning both life and art into so many images at his disposal.

Rather than holding this multiplicity against him, I argue that Klein transformed the field of art in ways that contributed to the emergence of contemporary models. Countless artists have followed in his path, with practices nourished by the uncertain and disruptive relationship between biography and art – Nan Goldin, Tracy Emin, Jeff Koons, Ryan Trecartin, just to name a few. In the realm of popular culture, too, the emergence of social media has critically dissolved the boundaries between private and public identities or 'natural' and 'cultural' ones. Countless individuals make a daily habit of shifting identities on platforms like Facebook, Twitter, and YouTube. For me, Klein's precocious marshalling of a paradoxical and performative logic of identity, his embrace of the elision between biography and aesthetic practice, and his understanding that we become our 'self' through an image situates him as an avatar of our age.

What will be your main research focus during your Professorship at the University of Vienna?

My main research project is my current book project titled *Imagining Europe: From Nation State to Border State*. Framed by the signing of the Maastricht treaty in 1992 and the current crisis in the Eurozone, the central claim of this book is that one of the primary challenges of artistic practitioners and cultural institutions is imagining a uniquely European sphere that is still in the making, and envisioning new forms of sovereignty, publics, and models of citizenship within it. While many scholars have examined post-war and contemporary artistic and cultural production in specific European nation states, there is a lacuna in the disciplines of art history, museum studies, and visual culture regarding the urgent 'question of Europe' and, moreover, we have yet to articulate the ways in which this issue gained discursive and concrete forms through processes of cultural transfer and reception.

Using a set of case studies, the book examines the central tensions that animate the plurality of representations of Europe at this historical juncture. The following questions are seminal: Does the European public sphere reflect and construct a common culture, a plurality of cultures, or a form of multiculturalism? How do artists, architects, and cultural institutions offer singular iterations of national citizenship and its relation to the larger construct of the European polity? How do public institutions and aesthetic strategies sustain the tensions between individual nation states and a supra-national model of Europe? Who are the citizens of this new polity, how might a distinct European demos or public be conceived as existing both within and beyond the nation state, and could these tensions be mediated through 'cultural citizenship' or visual forms?

My study of the question of Europe connects with a larger field of contested issues that includes the status of migrants, refugees, and post-colonial subjects, anxiety about religious, ethnic and cultural difference, and the formulation of new types of citizenship from cosmopolitanism to multiculturalism.

Editorial

Ich darf Ihnen hiermit das letzte Heft des Jahres vorstellen:

Die befristete Professur für Gegenwartskunst am Wiener Institut für Kunstgeschichte wurde mit Noit Banai neu besetzt: Worin Ihre Forschungs- und Lehrinhalte bestehen und wie sie zur Kunstkritik steht, lesen Sie zu Beginn dieses Heftes. Richard Kurdiovsky und Anna Mader-Kratky berichten über die „Zürcher Erklärung zur digitalen Kunstgeschichte 2014", die sich mit neuen Möglichkeiten und Problemen der kunsthistorischen Praxis im Open-Access-Zeitalter auseinandersetzt. Wiltraud Resch stellt den vom Bundesdenkmalamt herausgegebenen Band *Standards der Baudenkmalpflege* vor.

Mit Bedauern haben wir das Ableben der Kunsthistoriker_innen Helmut Buschhausen, Liselotte Popelka und Andreas Tönnesmann vernommen, denen wir im vorliegenden Heft Nachrufe widmen.

Zum ersten Mal seit 1982 sind wieder Gemälde von Velázquez aus dem Prado im Kunsthistorischen Museum zu sehen. Über neue Vermittlungskonzepte des KHM für blinde und sehschwache Personen berichtet Eva Papst. Außerdem finden Sie Artikel zu Max Weilers Probierblättern, zur Zürcher Kunsthaus-Schau „Egon Schiele / Jenny Saville" und zu Rudolf Wacker.

Blick in die Bundesländer: Astrid Wentner erläutert Geschichte und öffentliche Rezeption des Grazer Altstadterhaltungsgesetzes. Über Planung, Umsetzung und Bedeutung ihrer Museumsprojekte sprechen Dieter Bogner (Salzburger Domquartier) und Florian Werner (Kunsthalle arlberg1800).

Ein zusammenfassendes Protokoll der ao. Hauptversammlung inkl. Arbeitsbericht des Vorstands finden Sie in dieser Ausgabe; das vollständige Protokoll und die neu beschlossenen Satzungen entnehmen Sie der Website. Markus Neuwirth hat den Vorstand auf eigenen Wunsch verlassen; wir bemühen uns derzeit um eine Nachfolge.

Anbei finden Sie einen Erlagschein mit der Bitte um Einzahlung Ihres Mitgliedbeitrages für 2015.

Bitte entnehmen Sie dem Heft außerdem die neuen Veranstaltungsankündigungen, insbesondere den Bücherflohmarkt am 30. Jänner 2015.

Barbara Praher

Have you already had time to familiarize yourself with the Viennese art scene? Can you imagine collaborating with Austrian art institutions during your time here?
The Vienna art scene is an international one and I have had the pleasure of meeting some artists, curators and theorists elsewhere but I am eager to dive in and be part of the community!
Teaching contemporary art is a privilege because it opens up many avenues of dialogue and cooperation with cultural practitioners; it's a living subject of study that is constantly renewing itself and that challenges us to contribute to its making. As an art historian and critic, I've spent many years visiting artists in their studios, participating in critiques in various art schools, conducting public conversations with artists and curators, writing catalogue essays for exhibitions, and participating in panels, conferences, symposia, etc. Apart from my teaching and research, I look forward to continuing my collaborations with both local and global institutions.

At Tufts University, where you were based for the last seven years, you offered courses like Contemporary Art: 1945 to Present *and* Contemporary Art: The Present. *Are you planning to offer such general lectures on contemporary art in Vienna, too?*
I will be happy to teach whatever my students desire. I am very accessible and love to hear what's on my students' minds. They should feel free to get in touch to discuss their interests – I am always open to suggestions and feedback.

My lecture course this winter, *The Social Turn, Sociability, and the Socius*, examines contemporary art through the particular lens of 'the social,' which has become the dominant currency for the production and consumption of aesthetic experience. By treating diverse currents that have come to define 'the contemporary', i.e., participation, research-based work, construction of archives, social- and time based-media, identity politics, performance etc., this course gives a conceptually driven analysis of the current state of the field.

As a university professor it will be part of your work to supervise master theses and dissertations. Will students who want to write their final papers with you have to do that in English, or do you see a possibility of supervising papers that are written in German as well?
I am excited about supervising master theses and dissertations and training the next generation of art historians, critics, curators, artists, gallery and museum administrators and other cultural practitioners and mediators. For the moment, I can do so in English and French; once I master German, I'd be happy to consider it.

You have been writing reviews for over fifteen years. In your opinion, what is the present condition of art criticism? In the German-speaking world, there has been a debate about the lack of a strong position for art criticism as a counterweight to the art industry's PR machinery. Is that problem being discussed in the U.S., too? Is it a problem for you? What would you advise young people who are interested in writing about art?
I'm going to give you two intertwined answers here: Art criticism is always 'in crisis' – that's what makes it so interesting; just like art practice, the challenge for the critic is to invent ways of writing that are politically transformative within the present context.

At the same time, we have to understand that pronouncements about the 'crisis' of art criticism or the 'crisis' of the art object coincide with historical conditions that create schisms and scandals to maintain the illusion of critical discourses that are all too often already neutralized and depoliticized.

To bring these two statements together – I would advise your people who are interested in writing about art to consider that a pertinent art criticism that is a political discipline and activity can only be written once we treat these critical questions: What are the specific conditions of appearance for the latest crisis and how is it connected to the logic of neoliberal capitalism and its construction of two ostensibly incongruous spheres, namely an increasingly privatized individual (autonomy/criticality through the voice of the writer) versus the deregulated 'commons' (contingency/descriptiveness stipulated by market forces)? How can we repoliticize criticism if it's completely entangled with the capitalist formation of the social sphere?

Since political acts are performed through enunciation, it seems to me that art criticism has the immense potential to interrupt current structures of power and knowledge, set parameters for new coordinates, and enact them discursively. Composing such transformed and transformative art criticism means turning our existing representational politics into new conditions of possibility. This is the challenge for brave, imaginative young writers today!

Many of the Israeli artists you have been writing about in your reviews are producing art with a strong political aspect. Do you believe in the possibility of art being politically effective? If yes, what could ways of functioning of politically effective art look like?
Art matters. However, unlike the high modernist narrative that prescribed a cataclysmic international political transformation as the only successful outcome of avant-garde art, I believe that there is no universal answer to this question as the demands and experiences of 'art' and 'politics' are not only different depending on the context but are also constantly changing.

Aesthetics can be politically transformative on the granular level and its potency is in its potentiality: It can stir or thwart desires; alter or sanction perceptions; raise questions about contemporary reality or endorse it; offer diverse fictions through which to negotiate 'the effects of the real'. 'Politics' – as structures, forces, and techniques of power – are everywhere, and I support artists who take risks by considering power relations that mediate individual and collective identity formation, invent new modes of representation, and turn existing ones into new conditions of possibility. The outcomes are most often not 'legible' if measured through the dominant structures of contemporary politics. They also cannot be prescribed or anticipated ahead of time.

Das Gespräch für Kunstgeschichte aktuell *führte Michael Wonnerth-Magnusson, Studierender der Kunstgeschichte, Universität Wien, am 12. September 2014.*

Standards der Baudenkmalpflege

Das als Handbuch konzipierte Werk soll als wichtige Grundlage für eine österreichweit auf gleicher Grundlage agierende, transparente und moderne Denkmalpflege im 21. Jahrhundert dienen. Wie die Präsidentin des BDA, Barbara Neubauer, in ihrem Vorwort betont, sind diese nun vorliegenden *Standards der Baudenkmalpflege* in ihrer detaillierten Form bislang einzigartig in der europäischen Denkmalpflege.

Das Werk will zeigen, was denkmalgerechtes Handeln am historischen Bauwerk im Einzelnen bedeutet und soll die denkmalfachlichen Entscheidungen nachvollziehbar sowie transparent machen. Die neuen Standards richten sich an alle Denkmaleigentümer_innen und alle Verantwortlichen, Planenden und Ausführenden, die mit einem Baudenkmal zu tun haben.

Die vorliegende Zusammenstellung umfasst die gesamte Baudenkmalpflege und, soweit in diesem Zusammenhang notwendig, Inhalte aus der Kunst-, Technik- und Gartendenkmalpflege sowie der archäologischen Denkmalpflege und Restaurierung. Die Standards sollen einen konkreten Einblick in die Denkweise und Methodik der Denkmalpflege ermöglichen, sie sollen Planungen in diesem Sinne steuern und schließlich die Entscheidungswege anleiten und nachvollziehbar machen.

Das Werk ist wie das ABC der Denkmalpflege in drei Säulen gegliedert. Am Beginn steht das ERFASSEN (A) mit allen Arten der Bestandsaufnahme und Voruntersuchung. Das ERHALTEN (B) nimmt naturgemäß den größten Platz ein (S. 66 - 253) und umfasst alle Bauteile eines Gebäudes, die Materialien ihrer Oberflächen sowie deren wandfeste, kunsthandwerkliche Ausstattung. Im Abschnitt VERÄNDERN (C) geht es schließlich um den adäquaten Umgang mit Veränderungsabsichten, welche sich aus Nutzungsansprüchen sowie aus technischen Anforderungen ergeben. Neue Standards in Bautechnik, Materialeinsatz und Nutzung können ohne entsprechende Aufmerksamkeit die historischen Objekte sehr rasch tiefgreifend verändern und zerstören. Baurechtliche Rahmenbedingen wie Fluchttürbreiten werden ebenso angesprochen wie die Problematik der Rekonstruktionen. Von besonderer, aktueller Bedeutung sind die umfassend behandelten Kapitel über Aufstockungen, Zubauten oder Hofüberdachungen.

Die *Standards der Baudenkmalpflege* sind sehr klar und übersichtlich aufgebaut. Ein detailliertes, 15 Seiten langes Inhaltsverzeichnis am Ende des Buches ermöglicht das präzise und rasche Auffinden gesuchter Informationen. Wenn das Werk auch nicht bebildert ist (nur die Kapitelüberschriften sind mit Bildern hinterlegt), so sind die Textseiten durch nummerierte Unterteilungen sehr anschaulich und gut lesbar gestaltet.

Dr. Wiltraud Resch,
Kunsthistorikerin und Vorstandsmitglied
Internationales Städteforum, Graz

Standards der Baudenkmalpflege
Arbeitsgruppe: Christian Brugger, Bernd Euler-Rolle, Walter Hauser, Beatrix Hoche-Donaubauer, Astrid M. Huber, Hanna A. Liebich, Johannes Sima.
Beiträge: Bernhard Hebert, Robert Linke, Johannes Sima
416 Seiten, 19 x 24,5 cm, 13 Abbildungen, Softcover (Online-Version unter www.bda.at) Herausgegeben vom Bundesdenkmalamt (BDA) Wien, 1. Auflage 2014

Lockerer Pinselstrich als ritterliche Geste

Das Kunsthistorische Museum zeigt Diego Velázquez zum Abschied der Direktorin der Gemäldegalerie, Sylvia Ferino.

Auch noch für Gegenwartskünstler Mark Wallinger ist Velázquez mit der „Modernität seines Blicks…der größte aller Maler". Der Maler der Maler, der Philosophen und vor allem einer, der die Kunsthistoriker_innen unermüdlich beschäftigt: Diego Rodríguez de Silva y Velázquez (1599 – 1660) war Hofmaler der spanischen Habsburger, weshalb eine Reihe großartiger Porträts an den österreichischen Zweig der kaiserlichen Familie ging. Dieser tolle Bestand des Kunsthistorischen Museums, der damals der Heiratspolitik beider Linien diente, ermöglicht nun eine Kooperation mit dem Museo Nacional del Prado in Madrid – endlich, wie die scheidende Direktorin der Gemäldegalerie, Sylvia Ferino, betont. Es ist das zu einer international gefeierten Ausstellungsmacherin passende Abschiedsgeschenk an das Museum, an dem sie seit 1988 tätig war.

Interessant ist, dass nach der Schau „Von Greco bis Goya" 1982 im Wiener Künstlerhaus bislang noch keine Kooperation der beiden Museen bezüglich Velázquez angedacht war. Damals waren fünf Bilder aus dem Prado in Wien, dabei das Porträt Philipp IV., seines Bruders Don Fernando als Jäger sowie dessen Hofnarr, Don Sebastián de Morra. Michel Foucault meinte zu Velázquez und seinem Hauptwerk *Las Meninas*, dass Worte nicht ausreichen, um jenes Zusammentreffen von Infantin, Hoffräulein, Maler, dem Königspaar als unscharfe Spiegelung, neben Zwergen und einem Hund zu beschreiben. Denn die verschiedenen Realitätsebenen, die Metaphern von Erscheinen und Verschwinden und verwirrend gekreuzten Blicken mit den Betrachter_innen bleiben auch in anderen Bildern rätselhaft. Der Künstler protestierte früh gegen einen kühlen Barock-Klassizismus, erfand neue Bildtypen, eine neue Art zu porträtieren und setzte sich gegen die herrschenden Bedingungen der Inquisition mit mythologisch unterlegten Aktdarstellungen durch: Seine mentale Stärke, psychologische Beobachtung sowie die besonders offene Malweise und delikate Farbgebung machen ihn zum Vorbild von Edouard Manet und Pablo Picasso sowie Francis Bacon und Sam Taylor-Wood.

1599 in Sevilla geboren, trat Velázquez zehnjährig ins Atelier Francisco Herrera d. Ä. ein, dessen Genremalerei innerhalb der Malschule der reichen Handelsstadt als avantgardistisch galt. Spaniens Maler waren vom Naturalismus Caravaggios beeindruckt. Mit elf wechselte Velázquez zu Francisco Pacheco, der als Theoretiker und Historiker zur malerischen Praxis die humanistische Bildung vermittelte. 1618 heiratete er dessen Tochter Juana, ein Jahr davor hatte er seine Zunftprüfung abgelegt und war selbstständig im Bereich religiöser Historien- und Genrebilder tätig. Der Conde Duque de Olivares vermittelte ihn 1623 an den Hof Philipps IV., wohl wegen seiner „Küchenstücke" (Bodegones nach Pachecos), die offenbar den Reformbestrebungen des königlichen Beraters entgegen kamen, aber auch wegen der Erfüllung der hohen Anforderungen in Sachen Porträt bei Hof. Dies erfüllte Velázquez, weil er der Formelhaftigkeit der Vorgänger eine nüchterne Würde entgegensetzte. Trotzdem gab es auch Niederlagen für ihn am Hof, vor allem als sein Reiterbildnis des Königs durch eines von Peter Paul Rubens ersetzt wurde, das er allerdings später mit seiner Werkstatt kopierte.

Vielleicht auf Ratschlag Rubens' im Jahr 1628, seines größten Konkurrenten, ging Velázquez zweimal auf (Bildungs-)Reise nach Italien, von 1629 bis 1631 und von 1649 bis 1651. Resultate der Veränderung zeigen sich in den berühmten Bildern *Apoll in der Schmiede des Vulkan* und der *Venus mit dem Spiegel (Rokeby Venus)*. Sie sind neben dem frühen Meisterwerk *Der Wasserverkäufer* aus London sensationeller Weise nach Wien gekommen. Ferinos Verhandlungsgeschick brachte weiters den jungen *Prinz Baltasar Carlos zu Pferd* (1635) von Madrid nach Wien, der als Signet

Diego Velázquez, Venus mit dem Spiegel (Rokeby Venus), 1648-51; © London, The National Gallery

der Ausstellung dient, aber auch den undurchsichtigen hockenden Hofnarren Juan de Calabazas (Calabacillas = kleiner Kürbis) von 1638, der alle Velázquez-Fanherzen höher schlagen lässt, da er doch genau dem Klischee des Vergleichs mit den Impressionisten, vor allem seinem Verehrer Manet, entspricht.

Als Draufgabe erscheinen die selbstsicheren Blicke aus den Gemälden eines unbekannten Mannes (José Nieto?) und die Bildnisse, die den vom König zum Ritter nobilitierten Künstler selbst zeigen; eines davon hat Pietro Martire Neri aus *Las Meninas* als Brustbild übertragen. Dazu passt das Familienbild des Künstlers Juan Bautista Martínez del Mazo, der Schüler, Schwiegersohn von, und Kopist nach, Velázquez war, in dessen Hintergrund ein „Bild im Bild" die bekannten *Meninas* zitiert. Doch das Spiel der aus den Bildern selbstsicher den Betrachter_innenblick aufnehmenden Gemalten beherrscht nur der Meister selbst, und es steht im Gegensatz zu den abschweifenden Narrenblicken, die dem strengen Hofzeremoniell einen ironischen Gegenpart boten, aber auch als Schutz der Kinder galten. Das Aufspüren dieser psychologischen Ebenen hat wohl mit der Malerei als Wissenschaft zu tun, die, zudem auf einer Höhe mit der Dichtung, von Velázquez über das Handwerk gehoben wurde. Die Kunstsinnigkeit des königlichen Mäzens sicherten ihm ein Hofamt, die Aufnahme in den Santiago-Ritterorden machte seine Malerei ab 1640 aber zur Nebentätigkeit.

Die Ausstellung über drei Säle und mehrere Kabinette gliedert sich in drei Abschnitte, von denen jeder seine Höhepunkte anzubieten hat: Die Jugendzeit in Sevilla, damals Spaniens heimliche Hauptstadt, zeigt frühe Heiligenbilder neben dem berühmten Bodegon *Der Wasserverkäufer*. Dieses „niedrige" Genre erregte durch die besondere Würde der dargestellten kleinen Leute die Aufmerksamkeit des reformwilligen Hofes. Die *Drei Musikanten* aus Berlin und die *Bauern bei der Mahlzeit* aus Budapest stehen Caravaggio nahe. Daneben sind Gegenüberstellungen von zwei Fassungen der *Unbefleckten Empfängnis Mariens* oder ein *Hl. Petrus* aus Privatbesitz mit anderen Halbfiguren und Hauptwerken wie der *Anbetung der Könige* aus dem Prado eine Gelegenheit für schöne Vergleiche einer thematisch zuweilen widersprüchlichen Genese.

Sensationell sind die in den Kabinetten beginnenden Porträts, wobei der Mittelsaal die höfischen in einer Architektur von Gerhard Veigel vereint, der schon öfter mit Sylvia Ferino Ausstellungen gestaltet hat. Es sind die 37 Jahre am Hof in Madrid, in denen viele Porträts des Königs, seiner zwei Frauen und zahlreichen Kinder entstanden sind. Von ehemals 14 Gemälden in Wien sind immerhin 12 hier verblieben, zwei gingen nach Boston und Budapest, in Zeiten als man Velázquez noch tauschte. Die ungeschönten Bildnisse lassen Francisco de Goya vorausahnen, der Stil geht jedoch auf jene Reformbestrebungen des Beraters Olivares zurück, und bewirkte nicht nur einfachere Halskrausen. Der *Infant Don Carlos* von 1628 aus Madrid lässt dies als Bruder des Königs mit seiner Haltung und dem geradezu provokant locker baumelnden Handschuh spüren. Ein weiterer Höhepunkt ist der Dichter *Don Luis de Góngora* von 1622 aus Boston und das von dort geliehene Doppelbildnis des *Infanten Baltasar Carlos mit einem Hofzwerg* von 1631/32.

Die Italienreisen zwischen den Themenkreisen illustriert auch die wunderbare Loggia mit Dianafigur und Park aus dem Prado, eine der wenigen Landschaftsdarstellungen des Künstlers aus den Medici-Gärten in Rom von 1630. Dabei ist die Berührung mit dem Spätwerk Tizians besonders spürbar, die nachhaltig auf Velázquez wirkte und ihn zu Varianten eines offenen Pinselstrichs lenkte. Ferino sieht die von Kunsthistoriker_innen so oft gemachte Vorausschau auf den Impressionismus richtiger als Ausdruck der „Leichtigkeit" und „Lässigkeit" des Hofmanns, der die Malerei als noble Tätigkeit betreibt, denn auch Tizian war Hofmaler bei Karl V. Dem hohen Rang dieses Meisters galt es nachzufolgen, aber auch der Delikatesse der Oberflächen- und Farbwirkung der am spanischen Hof so beliebten venezianischen Manier, die neben dem neuen Realismus nachwirkte. Der Saal mit den Gemälden Tizians ist demnach in der Raumfolge ausgelassen und wird beim Verlassen der Velázquezschau automatisch durchquert, eine schöne Idee Ferinos, damit den Malstil der beiden für Betrachter_innen verständlich zu konfrontieren. Die sichtbaren Pentimente und dünnen Lasuren Velázquez' hinterlassen trotzdem Rätsel – vor allem im Spottbild des *Don Juan de Austria* um 1633.

Unter den späteren Bildern finden sich im letzten Saal zu dem umwerfenden *Apoll in der Schmiede des Vulkan* und dem schielenden Hofzwerg Calabacillas Überraschungen wie eine Pinselskizze des verlorenen Profils von Apoll aus Privatbesitz und die *Sibylle* aus Dallas, die an den späten Guido Reni erinnert. Die radikalste Aussage bleibt die kauernde „lustige Person" des 1639 verstorbenen Zwergs in seiner „Andersheit", vielleicht auch unter Wirkung des Weins stehend, der durch die umgeworfenen Flaschen angedeutet wird. Der Künstler spricht über soziale Positionen an spanischen Höfen, doch lässt uns die so moderne Augenblickswirkung erschauern, weil hochemotional bei gleichzeitiger Distanz. Dialektische Effekte oder ein posthumes Bildnis? Hier wird Francis Bacons Angst verständlich, das Papstporträt *Innozenz X.* in direkter Ansicht zu sehen, nachdem er nach Fotos gearbeitet hatte.

Der verdichtete Seelenzustand hält sich auch im wunderbaren Rückenakt der Venus, deren Spiegelbild hingehaucht wie ein unscharfes Bild im Bild erscheint. Doch ist angeblich der hohe Adel der Malerei mit einer schönen Lovestory verbunden. Zwischen 1649 und 1651 soll Velázquez auf seiner zweiten Italienreise, befreit von Hof und Familie, ein Kind mit einer Römerin gezeugt haben. Der kleine Amor war demnach ein irdisches Wesen und kein Gott – das Gemälde aber, das 1914 ein Attentat durch eine Suffragette überstand, hing in einer „Cámera secreta" des Neffen von Duce Olivares, der selbst in politisch schlechten Zeiten in Ungnade gefallen war. 1648 unterschrieb Philipp IV. den Westfälischen Frieden, die Niederländer wurden unabhängig von Spanien, der Thronfolger Baltsar Carlos war tot, die Töchter heirateten nach Wien und Paris. Der König starb 1655, als sein Sohn Karl II. erst zehn war; fünf Jahre später folgte ihm sein Hofmaler und oberster Kämmerer.

Sylvia Ferinos Abschiedsgeschenk an das KHM ist besonders, sie selber wird statt Ruhestand ein Forschungsjahr an der Hertziana in Rom antreten sowie an internationalen Museen weiter Ausstellungen machen. In 26 Jahren konnte sie dem KHM außergewöhnliche Ausstellungen bescheren, ihre historisch rückführende Hängung der Gemäldegalerie als deren Direktorin seit 2010 wird wohl auch in die Kunstgeschichte eingehen. Eine derartige Ära wird nicht mehr kommen: von „Roben wie Rüstungen" (gemeinsam mit Christian Beaufort 1990) über Tintoretto, Mantegna, Parmigianino, Giorgione, Tizian und Arcimboldo bis zu den drei großen Frauen der Renaissance, Isabella d'Este, Sofonisba Anguissola und Vittoria Colonna, hat Ferino dem Wiener Publikum enorm viel geboten. Immer in einem eleganten Stil, der jener ritterlichen Leichtigkeit des Pinsels und dem Adel der Malerei eines Velázquez nicht nachsteht. Für die „Sprezzatura" ihrer Ausstellungen bekam sie in Spanien und Italien mehrere Preise und auch Orden verliehen – der vom „Cruz de Oficial del Merito Civil" ist eine weitere Parallele zu Velázquez. In Rom, Venedig oder Mailand kuratierte sie zusätzliche Ausstellungen, davon eine über Raffael, aber dessen kaum sichtbarer Pinselstrich gefiel – so überlieferte es Marco Boschini – dem grandiosen Velázquez gar nicht.

Brigitte Borchhardt-Birbaumer
Journalistin, Kuratorin und Kunstwissenschaftlerin

Zum 75. Todesjahr Rudolf Wackers (1893-1939)

Die Künstlergemeinschaft *Der Kreis* und Rudolf Wacker

Seit der Romantik bildeten Künstler_innen vermehrt Gemeinschaften, um ihre künstlerischen und wirtschaftlichen Interessen besser nach außen vertreten zu können. Besonders in der Zeit zwischen den zwei Weltkriegen, die durch politische Umbrüche und den Wiederaufbau geprägt war, suchten Künstler_innen die schützende Gemeinschaft auf. Fernab von Metropolen wie Dresden, Berlin oder Wien wurden in der Bodenseeregion bereits 1919 Künstlergemeinschaften gegründet, wie der Kunstverein St. Gallen und die *Vorarlberger Kunstgemeinde,*[1] der auch Rudolf Wacker angehörte.[2] Außerdem unterhielt Wacker regen Kontakt zu den Malern des Mühlauer Kreises, darunter Ernst Nepo, Alphons Schnegg, Rudolf Lehnert und Wilhelm Nikolaus Prachensky. Er war ebenfalls Mitglied der progressiven Künstlervereinigungen *Die Waage* und der *Secession Innsbruck*.[3] Diese regionalen Gruppierungen waren hinsichtlich ihrer strukturellen Organisation richtungsweisend für die Künstlervereinigung *Der Kreis*.[4]

Kreis Horizont
„`Je mehr man kennt, je mehr man weiss,
Erkennt man: alles dreht im Kreis.
Erst lehrt man jenes, lehrt man dies-´
So Goethe wahrhaft es uns wies.
Man hat es immer neu erfahren:
Die Richtung wechselt mit den Jahren;
Nur manchmal dauerts ein Jahrhundert,
Und immer ruft man ganz verwundert:
Die Welt hat wirklich neue Seiten,
[…]“ [5] *Prölss, 6.4.1929*

Der Kreis wurde am 19. Dezember 1925 von dem in Lindau lebenden Schriftsteller Norbert Jacques gegründet und hatte als Künstlervereinigung den größten Einfluss auf Rudolf Wacker.[6] Neben Jacques waren auch Gustav Prölss und der Politiker Max Haller für die Erfolge des Kreises zuständig und mitverantwortlich. Die Mitglieder des Kreises hatten im Gegensatz zu anderen Vereinigungen kein gemeinsames Streben nach einer einheitlichen Kunstauffassung. So sind etwa Hans Purrmanns Arbeiten vom Spätimpressionismus und den Fauves geprägt; Adolf Dietrichs Œuvre entsteht fast ohne künstlerischen Einfluss und Wacker orientiert sich an der Neuen Sachlichkeit.[7] Die einzige Gemeinsamkeit bestand darin, dass alle Mitglieder am Bodenseeufer ansässig waren. Die Organisation *Der Kreis* organisierte nicht nur Ausstellungen für die Künstler_innen, sondern versprach auch die publizistische Bekanntmachung des künstlerischen Werks, was zur damaligen Zeit einzigartig war.[8] So wurde der Schriftführer des Kreises, Gustav Prölss, ein überaus bedeutender Protegier für Wacker, der seit der Gründung des Kreises Mitglied war und an allen Ausstellungen teilnahm. Diese fanden zwischen 1926-1937 unter anderem in Lindau, Konstanz, St. Gallen, Bregenz, Winterthur, Schaffhausen, Basel, sowie in Ulm, Karlsruhe, Stuttgart, Kassel, Heidelberg und Pforzheim statt. Mit diesen überregionalen Ausstellungen versuchten die Mitglieder des Kreises vor allem die wirtschaftlichen Bedingungen der Künstler_innen zu verbessern.

Da die Künstlervereinigung bedeutende Kunsthistoriker_innen, Museumsdirektor_innen wie auch Kunstkritiker_innen an Entscheidungen und Entwicklungsschritten teilhaben ließ, konnte Wacker beispielsweise einen Bildverkauf an die öffentliche Einrichtung des Ulmer Museums (durch den Direktor Dr. Julius Baum) tätigen. Somit wurde das Gemälde *Hafen* ab 1928 erstmals in einer öffentlichen Institution gezeigt.[9] Durch die beginnenden Unruhen des Zweiten Weltkrieges und die damit einhergehende Unmöglichkeit der Grenzen überschreitenden Kunstvermittlung, war der Zerfall der Vereinigung 1937 vorprogrammiert. Die letzte Gemeinschaftsausstellung fand im Kunstmuseum St. Gallen statt.[10]

Im März 1938 geriet Rudolf Wacker auf Grund freundschaftlicher Beziehungen zu Kommunisten in ernsthafte Probleme. Der Verdacht, dass Wacker mit dem Kommunismus sympathisieren könnte, wurde laut. Es folgten Hausdurchsuchungen und Verhöre der Gestapo, die bei Wacker ernste Herzanfälle auslösten und seinen Gesundheitszustand stark beeinträchtigten. Durch seinen Bruder Romedius konnte sich Wacker 1939 im Kantonsspital St. Gallen gründlichen Untersuchungen unterziehen, allerdings konnten die Ärzte keine Maßnahmen für seine Genesung einleiten. Am 19. April 1939 starb Rudolf Wacker mit 46 Jahren in seinem Haus in Bregenz.[11]

Verena Nussbaumer,
Kunsthistorikerin, Innsbruck

1 Die Künstlervereinigung *Die Vorarlberger Kunstgemeinde* wurde am 31. März 1925 in Feldkirch von Florus Scheel als Vorsitzendem gegründet. Mitglieder waren unter anderen Albert Bechtold, Alfons Luger, Rudolf Wacker und Alois Mennel. Die Kritiker lobten nach der 1. Ausstellung besonders Bechtolds und Wackers Ausstellungsbeiträge. Vgl. Ingrid Adamer, Albert Bechtold 1885-1965, Wien 2002, S.111-112.

2 Vgl. Edeltraud Fürst, Der Kreis – Maler und Bildhauer am Bodensee, in: Vorarlberger Landesmuseum Bregenz (Hg.), Max Haller, Bregenz 1992, S.45.

3 Siglinde Hirn, Rudolf Wacker. Zeichnungen, in: Wilfried Kirschl (Hg.), Rudolf Wacker, Kat. Ausst., Innsbruck 1993, unpag..

4 Vgl. Fürst 1992 (wie Anm.2), S.45.

5 Kreis Horizont von Gustav Prölss, aufbewahrt im Franz-Michael-Felder-Archiv und Vorarlberger Literaturarchiv Bregenz. Signatur: N15:SD:11.

6 Vgl. Fürst 1992, S.45.

7 Vgl. Christoph Bertsch, Künstlervereinigungen als Avantgarde der Moderne, in: Edeltraud Fürst (Hg.), Die Künstlervereinigung Der Kreis. Maler und Bildhauer am Bodensee 1925-1938, Friedrichshafen 1992, S.5-9.

8 Vgl. Fürst 1992, S.46.

9 Vgl. Rudolf Sagmeister, Rudolf Wacker und „Der Kreis“, in: Im Bodenseeheft, Nr.7/8, 1992, S.9-11.

10 Vgl. Fürst 1992, S.46.

11 Vgl. Rudolf Sagmeister/Kathleen Sagmeister-Fox, Rudolf Wacker. 1893-1939, Leben und Werk, in: Bregenzer Kunstverein Amt der Vorarlberger Landesregierung-Kunsthaus Bregenz Vorarlberger Landesgalerie (Hg.), Rudolf Wacker und Zeitgenossen. Expressionismus und Neue Sachlichkeit, Kat. Ausst., Bregenz 1993, S.46-48.

In memoriam Andreas Tönnesmann (1953–2014)

Andreas Tönnesmann (Innsbruck 2010)

Die Freiheit des Betrachtens – so der Titel des 2013 erschienenen Sammelbandes mit nicht weniger als 33 Aufsätzen zu den Themenbereichen Renaissance, Moderne, Stadt, Kunst und Literatur – ist das vielleicht zentrale Leitmotiv im Œuvre Andreas Tönnesmanns, der zu den renommiertesten Kunst- und Architekturhistorikern der Gegenwart gehörte. Als Rheinländer von Geburt und Naturell verfügte er über jene weltoffene Neugier, die ihn oftmals die Grenzen seiner Disziplin überschreiten, aber auch an scheinbar Bekanntem immer wieder Neues und Besonderes entdecken ließ. Im Zentrum seines Interesses stand die Architektur der Renaissance, der schon seine erste Monografie zum Palazzo Gondi in Florenz gewidmet war (1983), entstanden aus der an der Universität Bonn approbierten Dissertation. Längere Studien- und Forschungsaufenthalte am Deutschen Kunsthistorischen Institut in Florenz sowie der Bibliotheca Hertziana in Rom mündeten schließlich in das mittlerweile schon in dritter Auflage gedruckte Buch *Pienza – Städtebau und Humanismus*, das ebenso schlüssig wie subtil die Entstehung dieser unvollendet gebliebenen toskanischen Idealstadt zwischen ambitioniertem päpstlichem Bauprogramm und begrenzten Realisierungsmöglichkeiten nachzeichnet. Damit 1989 an der TU München habilitiert, erhielt Andreas Tönnesmann wenig später Professuren in Bonn und Augsburg, ehe er 2001 zum Ordinarius für Kunst- und Architekturgeschichte an die ETH Zürich berufen wurde, wo ihm die Studierenden gleich mehrfach die „Goldene Eule“ für hervorragende Leistungen in der Lehre verliehen haben. Ansteckende Begeisterungsfähigkeit und eine geschliffene Sprache, vor allem aber die Fähigkeit, stets eine Balance zwischen präziser Beschreibung und scharfsinniger Analyse, zwischen Geschichte und Gegenwartsbezug herzustellen, kennzeichneten nicht nur seine Lehre, sondern prägen auch seine Schriften, von denen noch der präsentable Band *Der europäische Manierismus* (zusammen mit Daniel Arasse, 1997), die souverän durch Räume und Zeiten navigierende *Kleine Kunstgeschichte Roms* (2002), die dem polyvalenten Wirken des Federigo da Montefeltre gewidmete *Die Nase Italiens* (zusammen mit Bernd Roeck, 2005) und schließlich die kompakte *Kunst der Renaissance* (2007) genannt seien.

Wie weit Andreas Tönnesmann, der auch Mitherausgeber der *Zeitschrift für Kunstgeschichte* war, die Zwänge akademischer Grenzziehungen zu überwinden vermochte, zeigt nicht zuletzt seine 2011 erschienene Monographie über „Monopoly“, das vielleicht beliebteste Gesellschaftsspiel der Welt (in Österreich als „DKT“ bekannt), dessen Geschichte und Gesetzmäßigkeiten er in einen funkensprühenden Gegenstand der Ideen- und Kulturgeschichte verwandelt hat. Bis in die Gegenwart reichende Probleme der Urbanistik, die schon in seinen Arbeiten über Pienza angeklungen sind, spielen hier ebenso eine Rolle wie grundlegende Fragen von Kultur und Gesellschaft überhaupt, in die Andreas Tönnesmann alle seine Arbeiten in der einen oder anderen Weise einzubetten wusste.

So verwundert es nicht, dass auch die Architektur der Moderne einen nicht unerheblichen Platz in seinem Schrifttum einnimmt: Er ist Mitherausgeber eines Buches über Hans Scharoun (1992), hat sich über Le Corbusier ebenso geäußert wie über die Villa des 20. Jahrhunderts und auch den Staatsbauten in der Bundesrepublik Deutschland und der DDR eine Untersuchung gewidmet. Andreas Tönnesmann verfügte – so Vittorio Magnago-Lampugnani im Vorwort zur *Freiheit des Betrachtens* – über die „Fähigkeit, das Gesehene und das Gewußte miteinander zu verknüpfen… und die Gabe, das Kombinierte in einer Sprache zu vermitteln, die geradlinig und ausdrucksvoll zugleich ist.“ Seine Sprachaffinität zeitigte schließlich auch Texte zur Literatur, vor allem zu Thomas Mann, der seine späten Jahre in Zürich verbracht hatte. Auch Doderers *Strudlhofstiege* hat Andreas Tönnesmann mit einem Text bedacht.

Man konnte sich mit ihm, dem umfassend Gebildeten und Kultivierten, dem stets Empfänglichen und Zugewandten, nicht nur aufschlussreich über Kunst und Architektur sowie genüsslich über deren Schöpfer und Interpreten unterhalten, sondern genauso gewinnbringend auch über Klemperers Mahler-Interpretationen oder über Feinheiten der österreichischen Küche. Er wird nicht nur denen fehlen, die ihn persönlich gekannt haben.

Paul Naredi-Rainer
Institut für Kunstgeschichte
Universität Innsbruck

(Anm. d. Red.: Auf Wunsch des Autors wird dieser Beitrag nicht gegendert.)

Helmut Buschhausen

geb. am 7. 4. 1937 in Castrop-Rauxel, gest. am 1. 7. 2014 in Wien

Helmut Buschhausen

Früh zeigte sich Helmut Buschhausens weitgespanntes Interesse. Schon in der Schulzeit lernte er Hebräisch und Assyrisch. Nach Studienbeginn in Münster kam er über München nach Wien, wo er 1966 promovierte. Bis 1975 folgten Forschungsaufträge der Akademie der Wissenschaften und damit verbundene Reisen und Publikationen. Nach seiner Habilitation 1973 wurde er 1976 auf eine Professorenstelle neuen Typs berufen, mit der er zwei Universitätsinstituten zugeordnet war, dem für Kunstgeschichte und dem für Byzantinistik und Neogräzistik. Seine Lehrtätigkeit war ihm zeitlebens ein zentrales Anliegen. Ihm ging es vor allem um das Weitergeben von Erkenntnissen und Erkennen als paradigmatische Problembewältigung der Wissenschaft, die den Studierenden als Vorbild und Ertüchtigung für den menschlichen Alltag dienen sollten. Anstelle quantitativen Wissens sollte qualitativ geschulte Lösungskompetenz den jungen Leuten das Rüstzeug für ihr zukünftiges Leben geben.

Das Mittelalter mit den Hauptthemen Buchmalerei, Emailarbeiten und byzantinische Fresken war der erste der drei großen Forschungsbereiche Helmut Buschhausens. Besonders zu erwähnen sind das mit dem Staatspreis ausgezeichnete Buch über den Klosterneuburger Altar des Nikolaus von Verdun und das Buch über die Marienkirche in Apollonia im heutigen Albanien. *Die süditalienische Bauplastik im Königreich Jerusalem von König Wilhelm II. bis Kaiser Friedrich II.* beantwortet wichtige historische Fragen und ist heute von hohem dokumentarischem Wert, da inzwischen die meisten Kreuzfahrermonumente auf dem Tempelplatz in Jerusalem entfernt, beschädigt oder vernichtet worden sind. Die Kunst und Buchmalerei Armeniens haben Helmut Buschhausen am längsten und intensivsten beschäftigt. Neben vielen wissenschaftlichen Aufsätzen hat er fünf Publikationen zu diesem Thema verfasst, unter anderen die wissenschaftlich kommentierte repräsentative Ausgabe des Etschmiadzin-Evangeliars des Matenadaran in Erewan, des bedeutendsten Werks der armenischen Buchkunst, und schließlich sein letztes, 2009 verfasstes Buch über die armenische Buchmalerei und Baukunst auf der Halbinsel Krim. Bis dahin war dieser künstlerische Bereich noch völlig unbekannt und unerforscht. Darüber hinaus wirkte Helmut Buschhausen an drei großen Ausstellungen über die Kunst Armeniens mit. Seine Studien nahmen ihren Ausgang in den armenischen Sammlungen im Westen, zunächst im Mechitharistenkloster in Wien, und führten Helmut und Heide Buschhausen wiederholt nach Armenien und vor allem in den Matenadaran. Auch die Zeit des frühen Christentums begleitete Helmut Buschhausen sein Leben lang. Die ersten Ausgrabungen in Misis-Mopsuestia in der Türkei gehören dazu ebenso wie seine erste Publikation über *Die spätrömischen Metallscrinia und frühchristlichen Reliquiare*. Besonders wichtig waren ihm die 1986 bis 1992 im Auftrag der ägyptischen Altertumsverwaltung durchgeführten Ausgrabungen in Abu Fano in Ägypten, einer einstigen Ansiedlung von etwa tausend frühchristlichen Mönchen. Hier gelang es ihm, in der Wüste die Gebeine des zu seiner Zeit weithin berühmten koptischen Heiligen Apa Bane aufzuspüren – eine Sternstunde frühchristlicher Archäologie.

All diese dürren Fakten lassen kaum ahnen, welch unendliche Mühen damit verbunden waren. Zehn Bücher und an die hundert Aufsätze enthalten die Ergebnisse seiner wissenschaftlichen Forschungen. Dieses immense Arbeitspensum war nur in der Gemeinschaft mit seiner Frau Heide möglich. Beide waren ebenbürtige wissenschaftliche Partner als „H. und H. Buschhausen" im Tandem. Helmut Buschhausens Forscherpersönlichkeit war geprägt von umfassender Neugier. Sie machte ihn zum Entdecker, zum Abenteurer und zum Forschungsreisenden. Aber vor allem gehört dazu auch eine große Portion Fleiß und Mut, die notwendig sind, um sich ohne weitere personelle Unterstützung in die Knochenarbeit der Grundlagen- und Feldforschung zu begeben. Mut zu haben, heißt auch, nicht vor äußeren Schwierigkeiten zu kapitulieren. Sie reichten von politisch bedingten Hemmnissen bis zu schier unlösbaren Koordinations- und Organisationsaufgaben.

Aus einer kleinräumig denkenden europäischen Perspektive mag die Erforschung der frühen Kunst Armeniens als kunsthistorisches Randgebiet erscheinen. Auch könnte man meinen, dass frühchristliche Grabungen in der Wüste Ägyptens nicht von vorrangigem Interesse seien. Dass aber gerade diese Forschungen eine ungeahnte Wirkmächtigkeit in der Gegenwart entfalteten, hebt sie weit über die üblichen Früchte kunsthistorischer Tätigkeiten hinaus. Das armenische Volk, wiederholt vertrieben, verfolgt und vom Genozid heimgesucht, sah und sieht in seinen heiligen Büchern das Konzentrat seiner christlichen Kultur, Tradition und Geschichte. Das um seine Identität kämpfende Land sah in den Arbeiten Helmut Buschhausens einen wesentlichen Beitrag auf dem Weg zur Selbstfindung und zeichnete ihn dafür mit der selten verliehenen Mesrop Mashtoc-Medaille aus. In Ägypten war die mit Unterstützung des Bischofs Demetrius von Mallawi erfolgte Freilegung des frühchristlichen geistigen Zentrums von Abu Fano für die christlichen Kopten der Gegenwart von großer Bedeutung. Es stärkte ihr Bewusstsein im Abwehrkampf gegen den islamischen Fundamentalismus.

Helmut Buschhausen spürte den Anfängen der christlichen Kultur nach und verfolgte ihre Entwicklung und ihr Aufblühen bis ins Mittelalter. Er ging den Weg zurück zu den Ursprüngen des christlichen Abendlandes und scheute sich dabei nicht, wissenschaftliches Neuland zu betreten.

Eva-Maria Höhle,
Kunsthistorikerin Wien

Liselotte Popelka

Lieselotte Popelka
Fotoarchiv des Instituts für Kunstgeschichte, Wien

Am 27. Juni 2014 kam Liselotte Popelka, eine der bedeutendsten Vertreterinnen der Wiener Schule der Kunstgeschichte bei einem Brandunglück auf tragische Weise ums Leben. Sie entstammte einer angesehenen Historiker_innenfamilie. Geboren am 23. Mai 1931 in Wien studierte die Enkelin Oswald Redlichs 1950-57 an der Universität Wien, absolvierte das Institut für Österreichische Geschichtsforschung und promovierte mit einer Studie über das Susanna-Thema. Ikonographie blieb neben Quellenkunde auch später eines ihrer wesentlichen Interessensgebiete. Nach einer zweijährigen Tätigkeit am Kunsthistorischen Institut übernahm sie 1959 die kustodische Leitung der Kunstsammlung des Heeresgeschichtlichen Museums, die sie bis zu ihrer Pensionierung 1995 innehatte, zuletzt als Hofrätin und stellvertretende Direktorin - in der Männerdomäne der Landesverteidigung eine mitunter dornenreiche Aufgabe. Seit 1982 nahm sie Lehraufträge an der Universität Wien wahr, wo sie sich 1991 mit der Referenz-Abhandlung über barocke Trauergerüste (*Castrum Doloris oder „Trauriger Schauplatz"*, veröffentlicht 1994) für das Gesamtfach habilitierte. 2001 erhielt sie den Titel einer Außerordentlichen Universitätsprofessorin.

Zahlreiche Ausstellungen trugen ihre Handschrift. Viele Kataloge und Katalogbeiträge zeugen ebenso wie ihre sonstigen Publikationen von ihren weit ausgreifenden Kenntnissen und Neigungen, deren interdisziplinäre Ausrichtung längst selbstverständlich war, bevor derlei zum öffentlichen Schlagwort geriet. Schwierige Themenstellungen zogen sie an und mündeten häufig in pionierhafte Forschungsergebnisse. Überblickt man ihr Œuvre, so findet man neben dem frühen Büchlein über die Marchfeldschlösser, 1959, etliche Studien über Prinz Eugen und die Künste, gipfelnd in dem 1986 erschienenen Katalog *Eugenius in nummis*, weiters eine Monografie über Joseph Sellenys' Schaffen im Zusammenhang mit der Weltumseglung der „Novara", 1964, ferner eine beträchtliche Anzahl von Aufsätzen etc. zum Phänomen der Kriegsmaler. Erwähnt davon seien nur: *Albin Egger-Lienz*, 1976; *Vom „Hurra" zum Leichenfeld*, 1981; *Bildjournalismus und Schlachtenbild im 17. Jahrhundert*, 1984; *I „Kriegsmaler" durante la prima Guerra mondiale*, 1989; *Artisti nella guerra*, 1990; *Il volto del nemico…,* 1997. Der Funebralkunst widmete Popelka schon seit 1967 diverse Untersuchungen und behielt sie auch nach der Habilitation im Auge: *Der prunkvolle Tod*, 1992; *La morte del sovrano, Pietà o propaganda?*, 1996; *Trauer-Prunk und Rede-Prunk,* 1999. Einen zusätzlichen Schwerpunkt bildete ferner die barocke Medaillenkunst. 1986-89 wirkte Liselotte Popelka als Kommissarin für die XX. Europarats-Ausstellung in Paris. Ab 1989 war sie jahrelang im Vorstand des Österreichischen Kunsthistorikerverbands (heute VÖKK) tätig. 1972 erhielt sie das Silberne, 1985 das Goldene Ehrenzeichen für Verdienste um die Republik Österreich.

Popelkas humanistische Überzeugung und ihre stupenden Sprachkenntnisse prägten nicht nur die Forscherin, sondern auch ihre Lebensanschauung und ihre - vielen unbekannte - poetische Ader. Diese manifestierte sich sowohl in heiteren Gelegenheitsreimen wie in anspruchsvollem klassischen Versmaß, sogar lateinisch und italienisch, sowie in klangvoller Lyrik. Liselotte Popelka hat sich selbst nie aufs hohe Podest gestellt und ihre Leistungen stets mit Bescheidenheit gepaart. Wohl auch deswegen wurde sie manchmal weniger wahrgenommen, als ihr gebührt hätte. Sie hat an sich selbst und andere einen hohen Anforderungsmaßstab gelegt. Hinter einer manchmal herben Schale verbarg sich ein verletzlicher, jedoch warmherziger und gern humorvoller Mensch von reichem Empfinden. Das „Aliis inserviendo consumor" traf auf sie in besonderem Maß zu. Das Schicksal hat ihr nicht vergönnt, uns aus ihrer wissenschaftlichen Schatztruhe weiter zu bedenken. Sie hätte noch viel mitzuteilen gehabt. Ihre Impulse aber werden unvergessen bleiben.

Walter Krause,
Institut für Kunstgeschichte
der Universität Wien

Außerordentliche Hauptversammlung des Verbandes österreichischer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker (VÖKK):
Bericht 11. Oktober 2014, 14 Uhr,
Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien, Seminarraum 1
Eröffnung der ao. Hauptversammlung durch die Vorstandsvorsitzende Barbara Praher. Da weniger als 30% der Mitglieder anwesend sind, wird der Beginn satzungsgemäß um 30 Minuten verschoben. Begrüßung durch den Vorstand des Instituts für Kunstgeschichte, Raphael Rosenberg. Die Hauptversammlung wird um 14.30 Uhr eröffnet. Protokoll führt Stefanie Hoffmann-Gudehus.
Nachfolgend ein gekürzter Bericht der ao. Hauptversammlung mit Schwerpunkt auf den wichtigsten Punkten und Ergebnissen. Die ungekürzte Fassung ist auf der Website abrufbar.

Tagesordnung:

1. ***Genehmigung der Tagesordnung und Aufnahme weiterer Diskussionspunkte***
2. ***Nachträgliche Wahl der Rechnungsprüfer_innen der laufenden Periode***
3. ***Arbeitsbericht des Vorstands inkl. Finanzbericht des Kassiers***
4. ***Diskussion und Beschlussfassungen zu Änderungsvorschlägen bezüglich der Satzungen***
5. ***Die Zukunft des VÖKK – Meinungen der Mitglieder***
6. ***Allfälliges***

1. Genehmigung der Tagesordnung und Aufnahme weiterer Diskussionspunkte
Tagesordnung wird einstimmig angenommen, keine Anträge auf weitere Tagesordnungspunkte.

2. Nachträgliche Wahl der Rechnungsprüfer_innen der laufenden Periode
Wahl der Rechnungsprüfer_innen der laufenden Periode wird nachgeholt: Andreas Nierhaus wird einstimmig zum ersten Rechnungsprüfer und Ruth Hanisch zur zweiten Rechnungsprüferin gewählt.

3. Arbeitsbericht des Vorstands inkl. Finanzbericht des Kassiers

Arbeitsbericht des Vorstands (Moderation: Franziska Niemand, Anna Sauer):
Neuerungen:
- Neue Rubriken im Kunstgeschichte aktuell: „Mitteilungen des Vorstands“ inkl. „Finanzbericht des Kassiers“
- Wiedereinführung des Veranstaltungsprogramms
- Einführung Facebook-Seite (https://www.facebook.com/voekk)
- Email-Verteiler: Informationen nun per Email an unsere Mitglieder. Nachträgliche Bekanntgabe der Email-Adresse ist jederzeit möglich.
- Das Archiv des VÖKK hat durch die Hilfe von Renate Holzschuh-Hofer und durch Genehmigung von Andreas Lehne (Leiter der Abteilung für Inventarisierung und Denkmalforschung) einen fixen Standort im Bundesdenkmalamt.
- Die Studierenden-Kurie initiierte im Frühjahr 2014 das Kunstgeschichte-Festival mit über 100 Teilnehmer_innen österreichischer Institute sowie zahlreicher kooperierender Wiener Institutionen und Kunsthistoriker_innen. Aufgrund des großen Erfolgs wird das Festival 2015 fortgeführt.

Geplante Vorhaben:
- Erneuerung der Website mit Hilfe eines projektbezogenen Förderansuchens 2015
- Die Tagungsbände zu den Tagungen 2011 und 2013 sind in Arbeit. Thema und Ort für die nächste Tagung 2015 wurden noch nicht beschlossen. Anregungen jederzeit willkommen.

Finanzbericht des Kassiers (Richard Kurdiovsky):
Der aktuelle Kontostand beträgt € **6.185,65**.
Einnahmen und Ausgaben des VÖKK von Oktober 2013 bis September 2014:

Einnahmen von € **24.636,84** durch:
- Mitgliedsbeiträge: € 20.310,30 (inkl. ca. € 1.500 durch das Kunstgeschichte-Festival)
- Abonnements, Inserate, Sponsoring und Spenden
- Habenzinsen

Ausgaben von € **23.184,49** durch:
- Tagung Räume der Kunstgeschichte (Oktober 2013): € 8.787,52 (Honorarnoten, Druck, Reisekosten, Bewirtung, Porto, Büromaterialien, Kopien etc.)
- Kunstgeschichte aktuell (3 Ausgaben: 4/2013, 1/2014 und 2/2014): € 9.045,- (Druck, Grafik, Honorarnoten Redaktion, Porto).
- Website: € 864,- (Serverbereitstellung, Honorarnoten).
- Vereinsarbeit: € 3.628,06 (Arbeit des Vorstandes – Honorarnoten für Mitgliederverwaltung etc., Anreisekosten für Vorstandssitzungen, Porto, Büromaterial, Kopien, Lizenzen etc.)
- Bankspesen € 859,91

Aufgrund der schlechten finanziellen Lage wurden alle Honorare innerhalb des Vorstands seit Februar 2014 gestundet (Redaktion, Website, Vereinsarbeit).
Problematisch sind noch zu tätigende Ausgaben bis Dezember 2014, die durch den aktuellen Kontostand nicht gedeckt sind:
- Ausstände zur Tagung 2013: ca. € 434,-
- Kunstgeschichte aktuell 3 und 4/2014: ca. € 5.500,- Die Ausgaben 3 und 4/2014 werden aus Kostengründen eine Doppelnummer
- Nachzahlung gestundeter Honorare Redaktion, Website, Mitgliederverwaltung: ca. € 3.800,-
- Vorstandskosten: ca. € 1.025,-
- Bankspesen: ca. € 290,-

Um den laufenden Betrieb aufrecht zu erhalten, sind insgesamt € 11.049 notwendig.
Für die nächste Tagung 2015 ist mit Kosten von € 15.000 zu rechnen.

Die Wahl des Tagungsortes sollte auf einen unentgeltlichen Ort mit entsprechender Infrastruktur fallen. Wenn Förderungen der Stadt Wien in Anspruch genommen werden möchten, sollte die Tagung in Wien stattfinden.

4. Diskussion und Beschlussfassungen zu Änderungsvorschlägen bezüglich der Satzungen (Moderation: Barbara Praher)
Anfang Februar 2014 hat der Vorstand eine Klausur zur Aktualisierung der Satzungen abgehalten, um Unklarheiten der letzten Hauptversammlung 2013 zu klären. Es wurden Vorschläge für Überarbeitungen zusammengetragen und mit der IG Kultur Österreich besprochen. Über die ausformulierten Vorschläge wird auf Basis der einfachen Mehrheit abgestimmt.

Übergreifende Änderungen:
1.) Gender-Richtlinien: Der im *Kunstgeschichte aktuell* eingeführte Gender-Gap soll in den Satzungen fortgeführt werden. Änderung wird einstimmig angenommen.
2.) Einführung des Vereinsorgans der „Kurien“: Die Satzungen sollen die Struktur des Vereins abbilden, daher sollen die fünf Kurien in den Satzungen Platz finden. Änderung wird einstimmig angenommen.
3.) Einführung einer klaren Gliederung der Satzungen nach Vorbild der Musterstatuten des Vereins IG Kultur Österreich. Änderung wird einstimmig angenommen.

Vorschläge zu Satzungsänderungen und Ergebnisse der Abstimmung:
§1: Sitz des Vereins: nicht der Hauptwohnsitz des/der Vorsitzenden, sondern Wien als Bundeshauptstadt soll Vereinssitz sein. Änderung wird einstimmig angenommen.
§2a: Anstelle von „Öffentlichkeit und deren gewählten VertreterInnen“ soll nur „Öffentlichkeit“ stehen. Änderung wird einstimmig angenommen.
§3: Präzisierung der Überschrift. Aus „Mittel“ werden „Mittel zur Erreichung des Vereinszwecks“, die Punkte 1 und 2 werden neu ausformuliert, Mittel in „ideelle“ und „finanzielle“ Mittel unterteilt. Die vormaligen Unterpunkte von §2.2 werden zugunsten einer klaren Gliederung hierher transferiert.
§3, Abs. 1 neu heißt „Ideelle Mittel“. Erläuterung der Maßnahmen zur Erreichung der Vereinsziele.
§3, Abs. 1.a Änderung: „elektronische“ auf „verfügbare“ Medien.
Änderungen werden einstimmig angenommen.
§3, Abs. 1.b ist neu und legt die „Dokumentation und Archivierung der eigenen Publikationstätigkeit“ fest. Änderung wird einstimmig angenommen.
§3, Abs. 1.c: Sprachliche Vereinfachung: Streichung von „audiovisuellen und Filmproduktionen... “. Änderung wird einstimmig angenommen.
§3, Abs. 1.f: Sprachliche Präzisierung. Statt „Koordination“ wird „Sammeln und Bereitstellen“ eingeführt. Änderung wird einstimmig angenommen.
⋆Antrag aus Plenum zu §3, Abs. 1.f: Beim Satz „Art der Bereitstellung...“ soll der Anhang „bevorzugt über die Homepage des Verbandes“ gestrichen werden. Änderungsvorschlag wird einstimmig angenommen.
§3, Abs. 2 neu heißt „Finanzielle Mittel“.
§3, Abs. 2.b. Sprachliche Präzisierung: „vereinseigene“ Veranstaltungen. Änderung wird einstimmig angenommen.
§4, Abs. 1.a: Sprachliche Präzisierung. Akademische Grade werden gestrichen. Der Begriff „Absolvent_innen“ wird eingeführt. Ergänzung gemäß Musterstatuten der IG Kultur Österreich: Rechte der Mitglieder werden festgeschrieben. Änderung wird einstimmig angenommen.
§4, Abs. 1.c präzisiert Rechte der ao. Mitglieder (kein Stimmrecht) und definiert die beiden Arten der ao. Mitgliedschaft. Schaffung der zwei Unterpunkte „Physische Personen“ und „Juridische Personen“.
⋆ Antrag aus Plenum zur sprachlichen Korrektur in §4, Abs. 1.c.ii: „den dreifachen Mitgliedsbeitrag von ordentlichen Mitgliedern“ (statt „wie ordentliche Mitglieder“). Änderungen werden einstimmig angenommen.
§4, Abs. 1.d: Ergänzung analog zu vorangehenden Punkten: Recht auf Nennung auf Website wird festgehalten. Änderung wird einstimmig angenommen.
⋆ Antrag aus Plenum: Der Satz „Stifter_innen genießen alle Rechte der korrespondierenden Mitglieder“ soll gestrichen werden, stattdessen: „Stifter_innen, die keine ordentlichen Mitglieder sind, genießen alle Rechte der außerordentlichen Mitglieder“. Änderung wird einstimmig angenommen.
§4, Abs. 1.e: Sprachliche Präzisierung: „Zu korrespondierenden Mitgliedern können in- und ausländische Einrichtungen (vertreten durch max. 5 physische Personen) vom Vorstand ernannt werden“. Am Ende des Absatzes Verweis, dass korrespondierende Mitglieder kein Stimmrecht haben. Änderung wird einstimmig angenommen.
§4, Abs. 2 ist neu: Hier werden gemäß Musterstatuten der IG Kultur Österreich die Pflichten der Mitglieder definiert. Änderung wird einstimmig angenommen.
§4, Abs. 3.c: Präzisierung zur Beendigung der Mitgliedschaft: Bei Nichtbezahlung des Mitgliedsbeitrags nach zweimaliger Ermahnung. Die Abstände der Mahnungen legt der Vorstand fest (Ende März 1. Mahnung, vor dem Sommer 2. Mahnung). Änderung wird angenommen.
§4, Abs. 4.a präzisiert, wann die Zahlung zu erfolgen hat: „innerhalb der vom Vorstand festgesetzten Frist“ (derzeit bis Ende Februar). Änderung wird einstimmig angenommen.
§5: Neue Gliederung auf Empfehlung der IG Kultur Österreich: Auflistung und Definition der fünf Organe des Verbands. Änderung wird einstimmig angenommen.
§6, Abs. 1: Präzision: Definition und Erläuterung des Begriffs der Hauptversammlung (Versammlung aller Mitglieder). Änderung wird einstimmig angenommen.
§6, Abs. 5: Statt „Statuten“ Verwendung des Begriffs „Satzungen“. Änderung wird einstimmig angenommen.
§6, Abs. 7: Ergänzung zum Ablauf der Kandidatur. Bei Problemfällen kann ein entsprechender Antrag auch spontan eingebracht werden. Änderung wird einstimmig angenommen.
§7 ist neu und beinhaltet den Begriff „Kurien“ im Titel sowie Erläuterung, warum sich der Verband in Kurien unterteilt.
§7cc: Änderung der Kurienbenennung.
§7dd: Änderung der Kurienbenennung.
Zusätzlich Erläuterung bzgl. Zuordnung zu einer Kurie bzw. zu den Modalitäten eines Kurienwechsels. Verweis auf §6.8. Änderungen werden einstimmig angenommen.
§8, Abs. 2: Änderung der Wiederwahlmodalität: nach zweijähriger Funktionspause soll die Zählung von neuem beginnen, um die Schwierigkeit der Nachbesetzungen zu erleichtern. Änderung wird angenommen.
§8, Abs. 5 ist neu: Erläuterung der Rechte und Pflichten „ao. Vorstandsmitglieder“. Änderung wird einstimmig angenommen.
§8, Abs. 6.c: Präzisierung: Begriff „auf Honorarbasis“ wird eingeführt. Korrektur: richtiges Gendern. Änderung wird einstimmig angenommen.
§8, Abs. 6d: Ergänzung: Auch Erstellen des Budgetvorschlags und Verwaltung des Vereinsvermögen sind Aufgaben des Vorstandes, nicht nur deren Überprüfung. Änderung wird einstimmig angenommen.
§9 ist neu und betrifft „Besondere Obliegenheiten einzelner Vorstandsmitglieder“.
§9, Abs. 1.a: Ergänzung: in Geldangelegenheiten muss auch der Kassier unterzeichnen. Änderung wird einstimmig angenommen.
§9, Abs. 1.c: Präzisierung: Streichung des unklaren Satzes „falls sie/er nicht aus dem Kreis der Vorstandsmitglieder (§ 5, Abs. 2a) gewählt worden war.“ Änderung wird einstimmig angenommen.
§9, Abs. 2: Grammatikalische Richtigstellung. Keine Abstimmung notwendig.
§9, Abs. 3 Ergänzung: in Geldangelegenheiten ist die Unterschrift des Kassiers notwendig (vgl. §9.1.a). Vgl. §9, Abs. 1.a. Änderung wird einstimmig angenommen.
§10: Sprachliche Korrektur. Keine Abstimmung notwendig.
§12 Haftung: Neu: Verweis auf das Vereinsgesetz ersetzt die Formulierung „Für seine finanziellen Verbindlichkeiten haftet der Verein mit seinem Vermögen, nicht aber das einzelne Mitglied“. Änderung wird einstimmig angenommen.

5. Zukunft des VÖKK – Meinungen der Mitglieder (Moderation: Manuel Kreiner, Lisa-Maria Gerstenbauer)
Dieser Programmpunkt ist der Zukunft des VÖKK gewidmet. Zu folgenden Themenfeldern diskutieren Kleingruppen:
a) Was sind die Aufgaben des VÖKK als Vernetzungsorgan?
b) Was sind die Aufgaben des VÖKK als Berufsvertretung?
c) Was sind die Aufgaben des VÖKK als Veranstalter und Publikationsorgan? Was kann der VÖKK anbieten, zu welchen Themen und passiert das ausreichend durch Zeitung und Website?
Nach 15 Minuten: offene Diskussion.

Abschließende Worte durch Barbara Praher. Ende der ao. Hauptversammlung um 18.25 Uhr.

Wenn Kunst wirklich gut ist, muss sie sich auch in einem anderen Kontext bewähren

In St. Christoph am Arlberg entsteht ein neues Kunstquartier für zeitgenössische Kunst und Musik. Wir baten den Hotelier, Sammler und Initiator des Projektes, Florian Werner, zum Interview.

Florian Werner, © Klaus Andorfer

Kunstgeschichte aktuell: *Warum eine „Kunsthalle" am Arlberg, einer Region welche in erster Linie vom Wintersporttourismus lebt?*
Florian Werner: Kunst und Kultur findet nicht nur in Metropolen statt. Das Interesse von Seiten der Bevölkerung und Gäste ist groß, die Region definiert sich nicht nur über Wintersport allein, sondern auch in Hinblick auf ganzjährige Freizeit- und Urlaubsangebote. Antony Gormleys „Landschaftsprojekt" *Horizon Field* 2010 – 2012 (initiiert vom Kunsthaus Bregenz) mit über 100 lebensgroßen Figuren, die in einem Gebiet von 150 Kilometern rund um den Arlberg verteilt waren, hat gezeigt, auf welches Interesse Kunst in dieser Region stößt. Der Arlberg liegt im Drei-Ländereck Österreich, Deutschland und Schweiz und hat ein großes Einzugsgebiet. Rund 6.000 Autos fahren pro Tag über die Passhöhe, im Einzugsgebiet haben wir ca. zwei Millionen. Nächtigungen im Jahr, das Potenzial lässt sich noch steigern.

In der näheren Umgebung gibt es einige hervorragende Kultureinrichtungen, mit vielen davon kooperieren wir auch, z. B. dem Kunsthaus Bregenz und dem Kunstmuseum in Vaduz. In diesem Umfeld sehen wir das Kunstquartier St. Christoph (Artists in Residence, Galerie, Hospiz Kunstpreis, etc.) und künftig auch die Kunsthalle arlberg1800.

Die Kunsthalle arlberg1800 entsteht auf dem südlichen Parkplatz des Arlberg Hospiz Hotel St. Christoph: Zwei Landhäuser inklusive 16 Hotelsuiten und eine unterirdische Halle mit Konzertsaal, dem Ausstellungsraum White Space sowie einem Studio für das Artist in Residence Programm sind geplant. Warum diese direkte Verbindung von Tourismus und Kunst? Welches Feedback erhalten Sie dazu von Seiten der Fachwelt im Kunst- und Kulturbereich?
Nicht nur bei Städtereisen spielt der Kulturtourismus heute eine wesentliche Rolle, sondern auch in Regionen wie der unseren. Am Arlberg bietet sich dieses Thema genauso an wie der Wintersport. Jüngste Untersuchungen haben gezeigt, dass Gäste sich viele verschiedene Optionen in ihrem Urlaub wünschen. Attraktive Angebote bestehen daher vielerorts sowohl aus Sport, Wellness und Erholung aber auch aus einem kulturellen Angebot. Das Hotelgewerbe und der Tourismus sind der Kontext, aus dem ich selbst komme, das Umfeld, in dem ich aufgewachsen bin, lebe und arbeite. Ich habe das Glück, meine Leidenschaft für die Kunst mit meinem beruflichen Umfeld verbinden zu können. Kunst entsteht heute im Dialog und in der Auseinandersetzung mit einem bestimmten Ort oder einem gesellschaftlichen Kontext, sie wird nicht mehr ausschließlich im „geschützten" Umfeld einer Galerie oder eines Museums gezeigt. Wenn Kunst wirklich gut ist, muss sie sich auch in einem anderen Kontext bewähren. Diese Herausforderung, die Dialoge und der Austausch, das ist, was mich interessiert und offensichtlich auch zahlreiche Künstler_innen.

In den letzten Jahren haben bereits über 100 Künstler_innen bei uns gearbeitet, Ausstellungen gemacht und ihre künstlerischen Spuren im Hotel hinterlassen. Die Resonanz von Seiten der Künstler_innen auf unsere vielfältigen Kunstaktivitäten (In Situ Arbeiten, Ausstellungen, Hospiz Art Prize, Publikationen, etc.) ist sehr beachtlich. Auch Künstler wie Anselm Kiefer oder Antony Gormley haben uns entdeckt und bereits einige Zeit hier verbracht. An Bewerbungen und Projektvorschlägen mangelt es uns in St. Christoph nicht.

Sie bieten im Rahmen des Arlberg Hospiz Hotel St. Christoph bzw. der Hospiz Galerie St. Christoph in Form von Ausstellungen und Studio bereits seit 2007 Raum für zeitgenössische Kunst und bringen nationale und internationale Positionen auf den Arlberg. Was wird sich durch das neue Projekt arlberg1800 am bisherigen Programm ändern?
Bisher hat die Kunst sich im Hotel ihre Orte immer erobern müssen – dies war nur in einem eingeschränkten Maß und nur während der vier Wintermonate möglich. Ab 2016 können wir ein professionelles Ausstellungsumfeld und einen umfassenderen Einblick in das Werk unserer Künstler_innen bieten.

Der größte Unterschied wird jedoch sein, dass wir mit arlberg1800 ein ganzjähriges Programm machen können, und nicht nur auf die vier Wintermonate beschränkt sind. Die Kunsthalle arlberg1800 und der angegliederte Konzertsaal sind darüber hinaus als Kulturzentrum für den Ort St. Christoph und die ganze Arlbergregion konzipiert, ein multifunktionales Veranstaltungszentrum, das es hier oben bisher nicht gibt. Mit der arlberg1800 verfügen wir ab 2016 über eine professionelle 8m hohe und 600 m^2 große Ausstellungshalle und einen professionellen Konzertsaal mit bester Akustik und 300 Plätzen, die Hallen entsprechen professionellen Anforderungen.

arlberg1800_Esther Stocker, „O.T.", 2013, Raum- und Wandobjekte, © arlberg1800, Rendering I

Gibt es einen programmatischen bzw. inhaltlichen Schwerpunkt für Ausstellungen und Residence-Programm (z. B.: lokal/international, jung/etabliert, künstlerisches Medium)?
Ich persönlich interessiere mich besonders für junge Künstler_innen, ich begleite ihren Weg eine Zeit lang, unterstütze sie und möchte wissen, was aus ihnen wird.
Der Schwerpunkt unserer Aktivitäten im Kunstquartier St. Christoph liegt auf ortsspezifischen Arbeiten. Die Künstler_innen kommen zu uns im Rahmen einer Residency, sie leben mit und bei uns und so entstehen hier In Situ Arbeiten. Bisher waren dies nationale und internationale Künstler_innen, wir haben aber auch seit vielen Jahren eine Kooperation mit der National Art School in Sydney/Australien. In Zukunft wird es sowohl lokale Kunst, wie auch internationale Positionen zeitgenössischer Kunst zu sehen geben.
Eine Ausstellung in arlberg1800 soll dem aus St. Christoph stammenden Fotografen Stefan Kruckenhauser gewidmet sein, dessen Nachlass u.a. vom Tiroler Landesmuseum betreut wird und der in der renommierten Wiener Galerie für Fotografie *WestLicht* eine vielbeachtete Ausstellung hatte. Eine wirkliche Entdeckung. Der Schwerpunkt der zweimal jährlich wechselnden großen Ausstellungen wird aber auf international relevanten zeitgenössischen Künstler_innen liegen. Bei den Installationen und auch beim Artist in Residence-Programm möchte ich weiterhin einen Ortsbezug herstellen, d.h. es werden vor allem In Situ Projekte und Realisierungen in verschiedensten Medien (Malerei, Skulptur, Installation und audiovisuelle Medien) gefördert werden.

Wer ist Ihr Zielpublikum?
Unser Publikum setzt sich zusammen aus den Anwohner_innen der Region, Gästen, die zum Wintersport und zum Wandern auf den Arlberg kommen, und Tagesbesucher_innen und Kunstliebhaber_innen, die uns gezielt wegen arlberg1800 besuchen kommen. arlberg1800 ist ein so außergewöhnliches Projekt an einem ungewöhnlichen Standort, das einen ganz eigenen Anreiz schafft nach St. Christoph zu kommen.

Wer wird die Ausstellungen kuratieren? Gibt es neben der section.a weitere Gastkurator_innen bzw. haben Sie eine_n interne_n Kurator_in?
Wir arbeiten seit einigen Jahren mit den Kurator_innen der section.a, Andreas Krištof und Christine Haupt-Stummer aus Wien, zusammen. Die Zusammenarbeit kam zustande, als meine Leidenschaft für Kunst und meine Sammlung an Werken nach einer professionellen Betreuung verlangt haben, und hat sich seitdem als sehr erfolgreich und fruchtbar erwiesen. Im Musikbereich arbeite ich mit Steinway zusammen und habe zahlreiche direkte Kontakte zu Musiker_innen und Orchestern. Derzeit sind wir mit den 12 Cellisten der Berliner Symphoniker in Kontakt, mit welchem wir Konzertpläne für die Eröffnung von arlberg1800 schmieden.

arlberg1800 kombiniert zeitgenössische Kunst und klassische Musik – warum gerade diese Kombination? Was ist der Gedanke dahinter?
Zeitgenössische Kunst und klassische Musik bieten zwei komplett unterschiedliche Ansatzpunkte, Kunst und Musik sprechen ein unterschiedliches Publikum an. Im Kunstbereich werden wir jährlich zwei große Ausstellungen zeigen und unsere vielfältigen Residencies fortsetzen. Parallel dazu wird es ein ganzjähriges Musikprogramm mit verschiedenen Schwerpunkten geben. Ich interessiere mich besonders für grenzüberschreitende Projekte und kann mir gut vorstellen, dass Musiker_innen und bildende Künstler_innen in unserem Kunstquartier mit den neuen Raummöglichkeiten auch stärker kooperieren bzw. ihre Arbeit sich gegenseitig befruchtet. Das möchte ich gerne unterstützen.

Wie kommen Sie persönlich zur zeitgenössischen Kunst, welchen Bezug haben Sie dazu?
Zur Kunst bin ich eher über einen Zufall gekommen, als ich als Geschenk für meine Schwester selbst ein Bild gemalt habe. Dabei habe ich die Möglichkeiten der Kunst entdeckt. Die Malerei hat mich sehr fasziniert, heute komme ich leider nicht mehr dazu. Ich habe dann später bei Hermann Nitsch und Markus Lüpertz Meisterkurse besucht. Dadurch hat sich mir eine neue Welt erschlossen und ich habe in den letzten Jahren viele verschiedene Positionen in der Kunstwelt für mich ausprobieren können. Als erstes habe ich mit meiner Frau begonnen, eine Sammlung aufzubauen, dann hat mich interessiert, wie der Kunstmarkt funktioniert. Mehrere Jahre habe ich in Bregenz eine eigene Galerie betrieben und viel dabei gelernt – ich bin aber kein Kunsthändler. In erster Linie faszinieren mich die persönlichen Begegnungen mit Künstler_innen, zu sehen was hier im Hospiz entsteht und die gegenseitige Inspiration.

Sie sind selbst begeisterter Sammler. Für arlberg1800 ist - soweit wir erfahren konnten - keine eigene Sammlung geplant. White Space ist ein Ausstellungsraum für zwei Wechselausstellungen pro Jahr. Welche Beweggründe gibt es für diese Entscheidung?
Ich sammle was mir gefällt, zu meinem Vergnügen. Am meisten reizt mich jedoch mitzuerleben, wie etwas eigens für uns geplant wird und hier oben in St. Christoph entsteht. Mit einem Ausstellungskonzept, das auf wechselnden Präsentationen basiert, nicht nur auf meiner Sammlung und meinem Blick auf die Kunst, habe ich mehr Freiheiten. Ich finde es spannend, über die Wechselausstellungen neue Künstler_innen und ihre Positionen zu entdecken.

Wie finanziert sich das Projekt? Ist es gänzlich privat finanziert oder gibt es andere Unterstützer_innen bzw. sogar öffentliche Förderungen?
arlberg1800 hängt zusammen mit der Erweiterung des Arlberg Hospiz Hotels St. Christoph. Es entstehen zwei neue Häuser mit Appartements und Suiten, aus deren Verkauf finanziert sich arlberg1800, die Kunsthalle und der Konzertsaal. Das Ganze basiert auf einem neuartigen, von uns entwickeltem Modell: Die Wohnungen sind zwar Privateigentum und werden von den Besitzer_innen auch temporär genutzt, die restliche Zeit, in der sie frei stehen, werden sie aber über das Hotel vermietet. Die Kunsthalle arlberg1800 und der Konzertsaal ist eine reine Privatinitiative – wir bekommen keine finanzielle öffentliche Förderung – die Gemeinde St. Anton und das Bundesland Tirol unterstützen uns jedoch sehr.

Wann wird die offizielle Eröffnung stattfinden und wie gestaltet sich das erste Jahresprogramm?
Das Pre-Opening ist für Herbst 2015 geplant, die endgültige Fertigstellung für 2016. Ab 2015 planen wir bereits Kunstaktivitäten. Der internationale Kunst am Bau Wettbewerb ist entschieden und soll 2015/16 umgesetzt werden. Eine internationale Jury, der u.a. auch Yilmaz Dziewior (Kunsthaus Bregenz, designierter Direktor des Museum Ludwig in Köln) und Christiane Meyer-Stoll (Kunstmuseum Vaduz) angehört haben, hat dem österreichischen Künstler Hans Schabus (u.a. Österreichischer Pavillon auf der Biennale Venedig 2005) den mit 30.000 Euro dotierten Preis zugesprochen. Schabus wird für arlberg1800 eine neue Arbeit umsetzen: Er hat sich mit dem Heiligen Christophorus, unserem Patron, beschäftigt und das Thema des Christophorus Stabes neu interpretiert. Der Entwurf zeigt eine monumentale „Stecknadel", die durch das ganze Gebäude geht, wie bei Google Maps oder früher auf Landkarten, markiert sie einen bestimmten Punkt, ein Landmark.

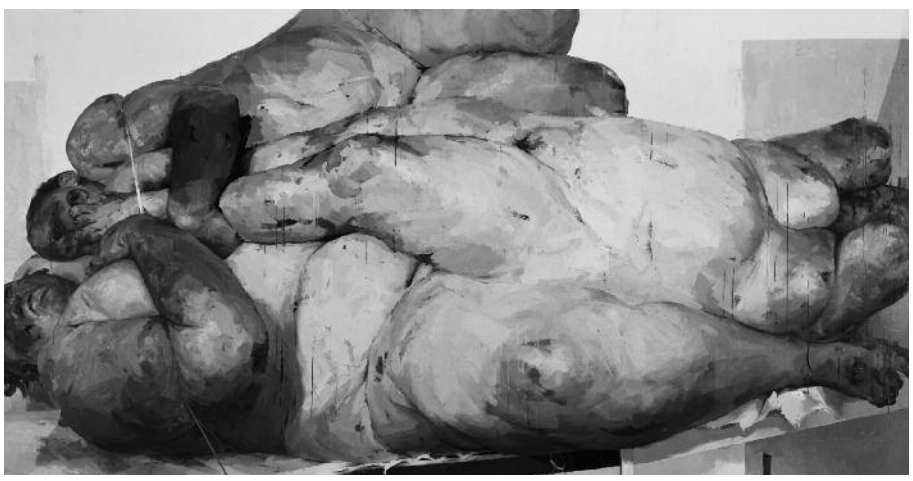
Zum Jahresprogramm von arlberg1800 möchte ich mich zum jetzigen Zeitpunkt noch nicht äußern, da wir noch im Prozess der Planung sind.

Das Interview für Kunstgeschichte aktuell *führten Christina Bartosch und Judith Stöckl, freie Kunsthistorikerinnen, Wien, am 6. November 2014*

Intime Blicke und Irriationen

„Egon Schiele / Jenny Saville" im Kunsthaus Zürich bis 25.01.2015

Egon Schiele, Selbstakt mit gespreizten Fingern, 1911, Bleistift und Gouache, weiss gehöht, auf Papier, 53 x 29,1 cm, Leopold Museum, Wien



Jenny Saville, Fulcrum, 1998/99, Öl auf Leinwand, 261,6 x 487,7 cm, Collection of Larry Gagosian
© 2014 ProLitteris, Zürich

Das Kunsthaus Zürich konnte mit Kurator Oliver Wick das Leopold Museum als Kooperationspartner für ein Schiele-Projekt gewinnen. Dass sich das Kunsthaus Zürich mit Egon Schiele (1890–1918) beschäftigt, hat historische Gründe. Vom 12. Mai bis zum 16. Juni 1918 fand unter dem Titel „Ein Jahrhundert Wiener Malerei" eine Leistungsschau in Zürich statt, bei der Schiele mit vier Gemälden und 21 Zeichnungen vertreten war. Bereits 1915 hatte sich Direktor Wilhelm Wartmann vergeblich bemüht, über die Galerie Arnot eine große Schiele-Schau auszurichten. Nun, 100 Jahre später, ist Egon Schiele in Zürich angekommen.

Nur wenige direkte Vergleiche zwischen Schiele und Saville lässt Oliver Wick in seiner Präsentation zu. Zu groß sind die Größenunterschiede der Gemälde, zu heftig der malerische Zugriff Savilles. Die riesigen Formate und die Sprezzatura ihrer „Malpranke" erschlagen die Werke Schieles problemlos. Wo die Werke der beiden aufeinandertreffen, wirkt der Wiener deutlich fragiler, eleganter, dem Stilidiom des Jugendstils verpflichteter als in der Einzelpräsentation des Leopold Museum. Hierfür ist auch Oliver Wicks Entscheidung verantwortlich, die Wiener Sammlung mit *Agonie* (1912) aus München, *Tod und Mädchen* (1915) aus dem Belvedere, *Waldandacht* (1915) und *Kahle Bäume* (1912) aus Zug sowie vielen delikaten Zeichnungen zu ergänzen.

Auch ist bei thematischen Vergleichen Vorsicht geraten: Savilles *The Mothers* (2011) zeigt die Künstlerin hochschwanger mit ihrem gerade zu laufen beginnenden, erstgeborenen Sohn. Ihre Überforderung wird durch die Vervielfältigung des zappelnden Buben deutlich. Diesem Werk schräg gegenüber Schieles *Mutter mit zwei Kindern* (1915) zu hängen, zeigt die Grenzen des direkten Vergleichs auf, geht es bei Schiele symbolisch um Werden und Vergehen.

Doch was lässt sich aus der ungewöhnlichen und mutigen Gegenüberstellung lernen? Mitnichten geht es Schiele, und hier schließt Jenny Savilles Körperbild nahtlos an, um eine repräsentative Qualität von Malerei. Seine Tabubrüche, seine Darstellungen von nackter Haut und Sexualität, seine Blicke auf junge Menschen finden im Werk der Britin (* 1970) Entsprechungen in Schönheitswahn, Magerkult und Geschlechterdiskurs. Wie auch Schiele nutzt Saville ihren eigenen Körper und inszeniert diesen, um einen schonungslosen Blick auf Körperkonstruktionen zu werfen. *Fulcrum* (1998/99), *Hyphen* (1999) über *Rubens Flap* (1998/99), *Transvestite Paint Study* (um 2003/04) und *Compass* (2013) zeigen den Körper als Spiegel der Gesellschaft. Diese als Resultate gesellschaftlicher Prozesse zu begreifen, funktioniert bei Saville aufgrund ihrer Zeitgenossenschaft spontaner als bei Schiele. Während letzterer das Geheimnis des Lebens aber auch des Todes auf eine mystische Ebene hebt, ist es bei Saville im OP-Saal des Schönheitschirurgen oder in der schonungslosen Präsentation fülliger, miteinander verknüpfter Körper gebannt. Jüngst überrascht Saville mit der Beschäftigung mit der Odaliske, Symbol des männlichen Begehrens. Schiele und Saville durchbrechen beide die Vierte Wand, um im Blickkontakt mit den Betrachter_innen zu treten. Intime Blicke und Irritationen inklusive!

Alexandra Matzner, freie Kunsthistorikerin, Chefredakteurin von www.textezukunst.com, Wien

bogner.cc

die museumsplaner
Geschäftsführung:
Dieter Bogner, Katharina Knoll

Zu unseren Aufgaben gehören die kuratorische Entwicklung und organisatorische Umsetzung der
NEUAUFSTELLUNG VON SAMMLUNGEN 2001–2014

Museum Ladin Südtirol, 2001
UMJ Volkskundemuseum Graz, 2003
UMJ Jagdmuseum Schloss Stainz, 2006
Stift Klosterneuburg, 2006
Salzburg Museum, 2007
UMJ Landwirtschaftsmuseum, 2009
Zentrum für Vermögenberatung Marburg, 2011
KHM Kunstkammer, Co-Kuratoren, 2012
UMJ Naturkundemuseum Graz, 2013
Schloss Hof, 2013+

NEUE PROJEKTE
Stadtmuseum Wiesbaden
Galerie Alte Meister Dresdner Zwinger
Musée du Léman Nyon
Pôle Muséal Lausanne
FHDW Marburg
Weingut am Nil Kallstadt

bogner.cc KG
Krugerstraße 17/2, 1010 Wien
office@bogner-cc.at
www.bogner-cc.at

40 Jahre Grazer Altstadterhaltungsgesetz

Zur Geschichte des Sondergesetzes GAEG 1974–2014

„Da Kriege im Geist der Menschen entstehen, muss auch der Frieden im Geist der Menschen verankert werden." (Aus der Präambel der Verfassung der UNESCO, 1945)

Die vernichtenden Erfahrungen des Zweiten Weltkrieges führten zur Gründung der UNESCO, Organisation der Vereinten Nationen für Bildung, Wissenschaft und Kultur zum Schutz und zur Sicherung des Kultur- und Naturerbes der Menschheit (Gründungsvertrag 16. November 1945). Nach Kriegsende kam es durch einen unkontrollierten Bauboom zugunsten auswuchernder Stadtlandschaften und Zerstörungen qualitativer Altbauten zu einer zunehmenden Wertschätzung historischer Stadtkerne in Europa. 1954 wurde ein nächstes internationales Abkommen ratifiziert, die Konvention zum Schutz von Kulturgut bei bewaffneten Konflikten (Haager Konvention).

1972 appellierte die UNESCO an ihre Signatarstaaten, eine umfassende Bestandsaufnahme ihres historischen Baubestandes und ihrer Kunstwerke vorzunehmen. Gleichzeitig beabsichtigte der Europarat, das Jahr 1975 zum Jahr des Denkmalschutzes zu erklären. Zahlreiche Staaten beteiligten sich mit mustergültigen Aktionen, darunter Deutschland, Frankreich, die Schweiz und auch Österreich.

In Österreich wurde eine Reihe von Vorschriften zum Schutz der Ortsbilder und Altstädte erlassen, um das wachsende Bewusstsein vom Wert des „Alten" legistisch zu festigen. Das Salzburger Altstadterhaltungsgesetz war 1967 das erste dieser Art in Österreich und wirkte auch vorbildlich beispielsweise für die Bauabwicklungen in den Schutzgebieten von Graz (1974 beschlossenes Grazer Altstadterhaltungsgesetz, GAEG).[1] Bereits 1972 war in Wien eine Altstadterhaltungsnovelle zur Bauordnung beschlossen worden. Es folgten das Salzburger Ortsbildgesetz 1975, das Tiroler Stadtkern- und Ortsbildschutzgesetz 1976, das Ortsbildgesetz für die Steiermark 1977 und das Kärntner Ortsbildpflegegesetz 1979.

Zur Grazer Situation

„Schönheit gehört wohl mit dazu, aber es darf keine bewußte, keine herausfordernde sein, die von jedem Schmarotzer der Liebe auf den ersten Blick bemerkt wird und ihn nur zu flüchtigem Stelldichein verführt. Es muss jene sein, die sich erst dem zweiten und dem dritten Blick offenbart und nur dem andächtig Suchenden. Und so ergeht es dem, der Graz zum ersten Mal betritt." (Franz Nabl)[2]

Ab den 1960er Jahren gab es zahlreiche Aktionen und Bürgerinitiativen vor allem in Graz und der Steiermark zum Thema „RETTET DIE GRAZER ALTSTADT!" - ABER WIE?[3] Wissenschaftliche Forschungen und Publikationen zur historischen Grazer Altstadt, medialer und öffentlicher Druck und die Schaffung ausreichender Rechtsinstrumente gaben die Antwort. Initiativen wie der Färbelungsplan in Graz setzten frühe positive Impulse.

Publikationen:[4] Eine erste fundierte kunsthistorische Dokumentation des Baubestandes der Grazer Altstadt wurde 1956 im Dehio-Handbuch Die *Kunstdenkmäler Österreichs* (Band Steiermark) erstellt. Als zwischen 1946 und 1965 Adalbert Klaar im Bundesdenkmalamt die Baualterpläne historischer Märkte und Städte als systematische Bestandsaufnahme der bedeutsamsten Ensembles anfertigte, widmete er sich bereits 1948 der Altstadt von Graz. Eduard Andorfer, Direktor des Stadtmuseums Graz, fertigte 1969 einen kunsthistorischen Baualterplan der Altstadt. Das Historische Jahrbuch, wissenschaftliches Publikationsorgan der Stadt Graz, widmete 1973 einen großen Teil des Doppelbandes 5/6 unter dem Titel „Rettet die Grazer Altstadt–aber wie?" dem Thema Altstadtforschung, –Erhaltung und Revitalisierung. 1972 konzipierte das Bundesdenkmalamt eine „Übersichtskarte zum Schutz von Kulturgütern im Kriegsfall".

Medien: Ein emotionaler Aufruf 1972-73 in der Kleinen Zeitung Graz zum Thema „Rettet die Grazer Altstadt" erbrachte mehr als 105.000 Unterschriften[5]. Auch ein 1972 geplanter Tiefgaragenbau im Grazer Landhaushof war ein öffentlicher und medialer Aufreger und führte u.a. zur Initiative für ein Grazer Altstadterhaltungsgesetz.

Recht und Organisation: Das Denkmalschutzgesetz war seit der Beschlussfassung 1923 primär auf die Erhaltung von Einzeldenkmalen von geschichtlicher, künstlerischer und sonstiger kultureller Bedeutung ausgerichtet. In der Novelle des Denkmalschutzgesetzes 1978 wurde zwar die Möglichkeit des Ensembleschutzes eingeführt, doch erforderte die Problemlösung zur Altstadterhaltung darüber hinausgehende Rechtsvorschriften, welche die Festlegung von Schutzzonen vorsahen. Der Antrag zur Verfassung und Beschließung eines **Grazer Altstadterhaltungsgesetzes** (nach französischem Vorbild „Loi Malraux" und Salzburger Altstadterhaltungsgesetz[6]) im Steiermärkischen Landtag durch die Abgeordneten Dorfer, Fuchs, (Johanna) Jamnegg, Hasiba und Schaller, fachliche Beratung durch Heimo Widtmann (Lehrbeauftragter für Christliche Kunstgeschichte an der Theologischen Fakultät der Universität Graz) erfolgte am 5. Dezember 1972 in der 29. Sitzung des Steiermärkischen Landtages und wurde wie folgt begründet: *„Die gegenwärtigen gesetzlichen Bestimmungen reichen nicht aus, um die Grazer Altstadt schützen zu können, insbesondere dann, wenn nicht nur einzelne Bauwerke, sondern die Altstadt in ihrer Gesamtheit bzw. charakteristische Baukomplexe erhalten werden sollten. Unerlässlich ist daher der Ensembleschutz im Sinne internationaler gesetzlicher Vorbilder."*[7] Die 1972 formulierten Zielsetzungen dienten als Grundlage der bis heute weitgehend gültigen Gesetzes- bzw. Verordnungsbestimmungen des Grazer Altstadterhaltungsgesetzes (Gesetz vom 11. Juni 1974).[8] Dieses wurde seit seinem Inkrafttreten mehrfach novelliert, schließlich 1980 wieder verlautbart.[9] Im Stadtgebiet von Graz wurden vier Schutzzonen festgelegt, welche die Altstadt, die ehemaligen Vorstädte, die überwiegend gründerzeitlichen Stadterweiterungsgebiete und die historischen Vororte umfassen. Die Altstadt-Sachverständigenkommission wurde bei der Rechtsabteilung 6 des Amtes der Steiermärkischen Landesregierung (jetzt A 9) eingerichtet.

Das Grazer Altstadterhaltungsgesetz ist 1985/86 durch drei Verordnungen zu besonders relevanten Themen ergänzt worden: Fenstergestaltungs-Verordnung, Dachlandschaftserhaltungs-Verordnung und Ankündigungsgestaltungs-Verordnung. Die ursprünglichen vier Schutzzonen wurden 1991/92 durch eine fünfte Schutzzone rund um den Kalvarienberg erweitert. Aktuell ist wiederum eine Zonenregulierung in Diskussion. Die Schutzzone I nach dem Grazer Altstadterhaltungsgesetz diente auch der UNESCO 1999 als Grundlage für die Erklärung der Altstadt von Graz zum Weltkulturerbe (seit 2010 um Schloss Eggenberg erweitert, „Stadt Graz-Historisches Zentrum und Schloss Eggenberg"). Der kontroversiellste Punkt am Grazer Altstadterhaltungsgesetz vor der Novelle 2008 war der Umstand, dass die Altstadt-Sachverständigenkommission (ASVK) über keine rechtliche Möglichkeit verfügte, gegen einen Baubescheid vorzugehen, wenn sich die Baubehörde gegen das Gutachten der Kommission entschieden hatte. Der fehlenden Parteistellung der Kommission im Verfahren begegnete die Novelle 2008 mit der Einführung der Altstadtanwaltschaft (GAEG 2008, § 15).

Trotz Novellierung erscheinen viele Überlegungen und Kritikpunkte, die Franz Benda bereits 2006 äußerte, weiterhin aktuell: „Letztendlich ist vor allem das regionale Interesse für die Altstadt der treibende Motor für die Altstadterhaltung geworden. Wichtig erscheint in diesem Zusammenhang, dass eine Akzeptanz für die gesetzlichen Normen in der gesamten Bevölkerung – auch im Sinne des Gleichheitssatzes – nach Art 7 B-VG nur dann besteht, wenn diese Regelung für alle gleichermaßen gilt. Immer wieder setzen sich Großprojekte über die altstadtrechtlichen Bestimmungen hinweg, während sich der Einzelne strikt an die vorgeschriebenen Normen zu halten hat. Dies hat zu einem gewissen Verdruss über das Altstadterhaltungsgesetz geführt".[10] In der Öffentlichkeitswahrnehmung wird die Effizienz der Altstadt-Sachverständigenkommission, deren Zusammensetzung als „architektonisch-ökonomisch" geprägt empfunden wird, zunehmend negativ hinterfragt. Nicht das Gesetz per se stellt das Problem dar, sondern die es zu ihren Gunsten interpretierenden Akteur_innen. Seriöser Altstadt- und Denkmalschutz ist Geschichtsschutz und benötigt daher oberste politische und gesellschaftliche Priorität. Seine Missachtung bedeutet Geschichts-und Identitätsverlust für das „Kulturland" Österreich und für die Menschen in diesem Land.[11]

Features (2003- 2013)

- Die alte Stadt- Kulisse oder Lebensraum? Vor 30 Jahren startete die Aktion „Rettet die Grazer Altstadt", Peter Laukhardt in: ISG-Magazin, Graz 1/2003
- Das neue Grazer Altstadterhaltungsgesetz: GAEG 2008 Bericht von Edith Zitz im gat; Architektur: www.gat.st 1/12/2008; Links zu GAEG 2008, WKE –MP 2007; die fünf Grazer Schutzzonen, Vorgeschichte Altstadtschutz
- „Wer schützt die Stadt vor der ASVK"?: www.gat.st/news/wer-schuetzt-die-stadt-vor-der-asvk,17.12.2012
- „MEHR Zeit für Graz", MZfG-Forum: Bericht vom 37.Forum - 08.10.2013, Rathaus Thema: „Grazer Altstadt – wieviel Neues verträgt das Alte"? www.mehrzeitfuergraz.at
  Kurzreferat Soko Altstadt, vertreten durch Sarah Andersson und Dipl-Dolm. Peter Laukhardt (Präsentation) Weiterführende Links: www.grazerbe.at/ www.unverwechselbaresgraz.at
  Vorstellung der Neuen Initiative für ein „Unverwechselbares Graz „vertreten durch Dipl. Rest.in Erika Thümmel und Dipl.-Ing. Heinz Rosmann (Präsentation)
- Kammer für ZiviltechnikerInnen für Steiermark und Kärnten, Positionspapier zur Grazer ASVK, 5.12.2012: www.gat.st/news/positionspapier-zur-grazer-asvk
- Stadt Graz, Bericht an den Gemeinderat, 14.11.2013, Ersuchen an das Land Steiermark auf Novellierung des Grazer Altstadterhaltungsgesetzes 2008–GAEG 2008
- Beschluss im Grazer Gemeinderat hinsichtlich der Überarbeitung des Grazer Altstadterhaltungsgesetzes, 15. November 2013: Stellungnahme von Peter Laukhardt in UNVERWECHSELBARES GRAZ, Bürgerinnenbewegung
  „Bewegt sich etwas in der Causa ASVK": www.gat.st/news/bewegt-sich-etwas-der-causa-asvk. 20.11.2013

Graz, Sackstraße, Dach des Großkaufhauses Kastner & Öhler: Bronzedach? Bitte warten! (seit 2010)
Foto: Bundesdenkmalamt

Astrid. M. Wentner, Kunsthistorikerin, Stadt Graz – Stadtbaudirektion

1 Franz Merli, Das Grazer Altstadterhaltungsgesetz- ein Papiertiger; in: ÖGZ, Österreichische Gemeindezeitung, Jg. 48, Nr.24/1982, S. 550-563.

2 Franz Nabl, Die zweite Heimat, Graz 1963, S.41.

3 Historisches Jahrbuch der Stadt Graz, Bd. 5/6, Graz 1973, S. 235 – 404 (1974 als Sonderdruck erschienen).

4 Dehio-Handbuch, Die Kunstdenkmäler Österreichs (Band) Steiermark, von E. Hempel u. E. Andorfer, 3.Aufl. Wien – München 1956, S.64 ff. (4. Aufl. 1960 neu bearbeitet von M.Schaffler, E. Hempel u. E. Andorfer). - Eduard Andorfer, Kunsthistorischer Baualterplan der Altstadt von Graz, in: Atlas der Steiermark, Graz 1969 .- S. Maurer-H. Widtmann, Altstadterhaltung, Altstadterneuerung- eine Aufgabe der Gegenwart für die Zukunft; in: Historisches Jahrbuch der Stadt Graz, Bd.2, Graz 1969, S. 159 – 190. - S. Dimitriou u. a., „Rettet die Grazer Altstadt!" – Aber wie?, in: Historisches Jahrbuch der Stadt Graz, Bd.5/6, Graz 1973, S. 235 – 404 (auch als Teildruck aus dem Historischen Jahrbuch der Stadt Graz 5/6, Graz 1974).

5 Max Mayr, Tausendfaches Ja zur Qualität!, in: Kleine Zeitung, Graz vom 18.1.1973, S.3.

6 H. Foramitti – P. Leisching, Wiederbelebung historischer Stadtviertel – Die Lösung in Frankreich als mögliches Vorbild. Graz – Köln 1965=Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege 1. Landesgesetz für das Land Salzburg, Jg.1967, 18.Stück, Nr.54; ausgegeben am 15.Juli 1967.

7 Steiermärkischer Landtag, VII Periode, 1972, Einl.-Zahl 563. Antrag der Abgeordneten Dipl.-Ing. Hasiba, Dipl.-Ing. Schaller, Dipl. Ing. Fuchs, Jamnegg und Dr. Dorfer, betreffend die Vorlage eines Altstadterhaltungsgesetzes für Graz. Eingebracht in der 29. Sitzung des Steiermärkischen Landtages am 5. Dezember 1972 (archiviertes Manuskript), in: Stadt Graz, Amtsblatt der Landeshauptstadt Graz, vom Donnerstag, den 18. Juli 1974, Nr.14/15, Jahrgang 70, S.164; siehe auch Heimo Widtmann, Grazer Altstadterhaltungsgesetz-Initiativen, Richtlinien, Grundlagen. Teildruck aus dem Historischen Jahrbuch der Stadt Graz 5/6, Graz 1974, S. 330-332.

8 Landesgesetzblatt für das Land Steiermark, Jg.1974, 18. Stück, LGBl. Nr. 117/1974: Gesetz vom 11. Juni 1974, mit dem besondere Bestimmungen zum Schutz der historisch, städtebaulich und architektonisch bedeutsamen Altstadt von Graz getroffen werden (GAEG 1974), in Karl-Heinz Mally- Heimo Widtmann, Das Grazer Altstadterhaltungsgesetz 1980 (GAEG) samt Durchführungsverordnungen. Mit Einführung, Kommentar und Judikatur GAEG 1980, S.19ff.

9 Weitere Novellierungen: GAEG 2008; Stammfassung LGBL.Nr.96/2008 (XV. GPStLT RV EZ 1767/1 AB EZ 1767/5); Novellen: (1) LGBL.Nr.115/2008 (XV. GPStLT IA EZ 2430/1 AB EZ 2430/3; (2) LGBL.NR.12/2009 (XV. GPStLT IA EZ 2501/1 AB EZ 2501/2; (3) LGBL.Nr.5/2010 (XV. GPStLT RV EZ 3290/1 AB EZ 3290/4).
Link: www.umwelt.steiermark.at/Bau und Umwelt/Altstadterhaltung Graz

10 Franz Benda, Das Grazer Altstadterhaltungsrecht in nationaler wie internationaler Betrachtungsweise, phil. Diss. Karl-Franzens-Universität, Graz 2006, S. 265-266.

11 Ein Land zerstört seine Geschichte, In keinem EU –Staat werden so viele historische Häuser abgerissen wie in Österreich, in: NEWS Nr.44, 30. Oktober 2014, S. 52 ff.

Visueller, emotionaler und intellektueller Reichtum

Interview mit Dieter Bogner zum DomQuartier Salzburg

Kunstgeschichte aktuell: *Sie haben das DomQuartier in Salzburg konzipiert, der dazu gehörige Audioguide ist bereits fertiggestellt. Können Sie uns mehr über das Projekt erzählen?*

Dieter Bogner: Das DomQuartier ist der zweite Teil einer Trilogie, die ich 2006 in einem Masterplan zur Stärkung der Salzburger Museumslandschaft ausgearbeitet habe. Drei große Themen verband ich jeweils mit einem dem Inhalt entsprechenden historischen Gebäude: „Salzburgs Aufstieg zur Macht" ist als Leitthema für die Festung Hohensalzburg geplant. Dort soll die gesamte Anlage der Vermittlung der Geschichte Salzburgs bis um 1500 dienen, mit den gotischen Räumen und den Exponaten des Salzburg Museums im Mittelpunkt. Ich hoffe, dass sich dieses Konzept in naher Zukunft umsetzen lassen wird. Unter dem Arbeitstitel „Himmel und Erde in einer Hand" legte ich im Residenz-Dom-Komplex den Schwerpunkt auf die Lebenswelt der barocken Salzburger Fürsterzbischöfe. Bei diesem Rundgang um den Domplatz in den Innenräumen der Residenz, des Doms und der Erzabtei St. Peter handelt es sich um ein völlig neues „Produkt" in der Salzburger Museumslandschaft. Es konnte nur durch die produktive Zusammenarbeit mit allen dort angesiedelten Institutionen und einem starken politischen Willen verwirklicht werden. Im Rahmen der Übersiedlung des Salzburg Museums in die Neue Residenz kuratierte ich die Neuaufstellung der Sammlungen unter dem Titel „Mythos Salzburg" (eröffnet 2007). In diesem dritten Teil der Trilogie liegt der Schwerpunkt auf dem bürgerlichen Salzburg und dessen kultureller und wirtschaftlicher Nutzung des Erbes der barocken Fürsterzbischöfe. Die drei Komplexe gewähren in ihrer Verbindung von Bauwerk und thematischer Erzählung einen außergewöhnlich dichten und vielfältigen Einblick in die Geschichte Salzburgs, vom Mittelalter bis in die Gegenwart.

Im DomQuartier verzichteten wir weitgehend auf Beschriftungen, um den Eindruck der historischen Räume nicht durch eine Fülle von Texttafeln zu stören. Alle Besucher_innen erhalten deshalb einen Audioguide, der sich nicht nur mit dem Gebäude und seiner Ausstattung, sondern vor allem auch mit der politischen Funktion der Fürsterzbischöfe beschäftigt. Wir haben aber in den Salzburger Burgen und Schlössern eine völlig neue Vermittlungsebene eingeführt: Für die Vermittlung der Geschichte der Residenz, der Festung Hohensalzburg sowie der Burgen Hohenwerfen und Mauterndorf verbinden wir eine moderne Technologie mit einem etablierten und in hohem Maße populären Medium: Auf mobilen Mediengeräten erzählen wir die Geschichte und Geschichten an Hand von Comics.

Was bietet das DomQuartier seinen Besucher_innen im Gegensatz zu anderen Museen, abgesehen von der umfangreichen Barock-Sammlung?

Der visuelle, emotionale und intellektuelle Reichtum des DomQuartiers beruht auf einer ungewöhnlichen Kombination zweier typologisch unterschiedlicher Angebote. Der Rundgang verbindet die Besichtigung des prunkvollen fürstlichen Appartements, der rekonstruierten frühbarocken Kunstkammer und der Gemäldegalerie in der Langen Galerie sowie den Blick in den Salzburger Dom mit dem Besuch von vier institutionell selbständigen und räumlich klar definierten Museen: die Residenzgalerie mit ihrer bedeutenden Sammlung internationaler Barockkunst, das Dommuseum mit Schätzen aus dem Dom und dem Land Salzburg, das neu geschaffene Museum St. Peter – welches erstmals dauerhaft einen kleinen Teil seiner enormen Sammlungsbestände zeigt – und schließlich die Sammlung Rossacher des Salzburg Museums im Nordoratorium. Aufgabe war es, Museen, die dem Land und der Stadt unterstehen, mit den einem anderen Referat zugeordneten Schauräumen der Residenz sowie mit zwei kirchlichen Organisationen zu einer gemeinsamen Betriebsstruktur zu verknüpfen, ohne deren rechtliche Eigenständigkeit einzuschränken. Das war nur möglich, weil bei den Verantwortlichen die Überzeugung vorherrschte, das DomQuartier würde einen großen Mehrwert für Salzburg und seine Besucher_innen darstellen. Die ersten Monate haben – Anlaufschwierigkeiten zum Trotz – gezeigt, dass diese Entscheidung richtig war.

Allein die Tatsache, dass die Lange Galerie auf Kosten der Erzabtei St. Peter aufwendig restauriert und zugänglich gemacht wurde und dass die Erzabtei erstmals in ihrer langen Geschichte über ein eigenes Museum verfügt, bringt Salzburg eine bedeutende neue Sehenswürdigkeit.

Was sind die Ziele des DomQuartiers für die Zukunft? Sind konkrete Kooperationen angedacht?

In der Betriebsvereinbarung der beteiligten Institutionen wurde festgeschrieben, dass diese abwechselnd das Nordoratorium mit temporären Ausstellungen bespielen. Parallel dazu führt die Residenzgalerie ihr Ausstellungsprogramm in den eigenen Räumen weiter. In regelmäßigen Abständen sollen große thematische Ausstellungen gemeinsam organisiert werden, wobei die verschiedenen Teile des DomQuartiers einbezogen werden. Als Generalthema – so ist zumindest die Absicht – soll im Ausstellungsprogramm ein Barockschwerpunkt verfolgt werden. Abgesehen von Ausstellungen mit internationalen Leihgaben stehen dafür – neben den Sammlungen der Residenzgalerie – auch die Barocksammlung des Salzburg Museums, des Dommuseums und der Erzabtei St. Peter zur Verfügung. In der Entwicklungsphase des DomQuartiers wurde ein auf Barockkunst fokussiertes Forschungsprogramm ins Gespräch gebracht. Die Finanzierung ist jedoch, wie so oft, nicht gesichert.

Um aber große gemeinsame Ziele verfolgen zu können, bedarf es in den nächsten Jahren eines Zusammenwachsens der beteiligten Institutionen, in wirtschaftlichen, organisatorischen und nicht zuletzt in inhaltlichen Fragen. Das ist wohl das wichtigste Ziel für die Zukunft.

Wie war die Zusammenarbeit mit dem Bundesdenkmalamt während dieses Projektes?

Die Zusammenarbeit zwischen Hochbauamt und Denkmalamt hat durch intensive und geduldige Gespräche schrittweise zu Ergebnissen geführt, die für beide Seiten akzeptabel waren. Die schwierigsten Diskussionen betrafen drei Eingriffe in die historische Bausubstanz: Der Ausbau der Terrasse auf dem nördlichen Dombogen, um eine Verbindung zwischen Residenz und Dom zu schaffen. Der atemberaubende Ausblick auf die Salzburger Altstadt ist zweifellos ein großer kultureller Gewinn dieses minimalen Eingriffs. Im Nordturm war aus dem gleichen Grund der Einbau einer neuen Treppe notwendig. Dabei hat das architektonische Know-how des Denkmalamts mitgeholfen, eine ebenso sensible wie moderne Lösung zu finden. An der Sinnhaftigkeit der finanziell überaus aufwendigen Erhaltung des aus dem 19. Jahrhundert stammenden Dachstuhls des Wallistrakts scheiden sich bis heute die Geister. Um das Projekt zu retten – die Hör- und Seminarräume der Universität mussten in das Dachgeschoß verlegt werden, um über den Wallistrakt die Verbindung zwischen der Erzabtei St. Peter und der Residenz herzustellen – hat sich das Land bereit erklärt, die hohen Kosten zu übernehmen.

Das Interview für Kunstgeschichte aktuell *führten Christina Bartosch, Flora Renhardt und Hanjörg Weidenhoffer, am 3. November 2014*

Digitale Kunstgeschichte

Herausforderungen und Perspektiven

Heute braucht sich niemand mehr genieren: Wer schlägt nicht zuerst im Internet nach, weil ja kaum jemand *nicht* am Computer arbeitet bzw. ständig online ist? Mittlerweile steht uns eine Vielzahl an erstaunlich vielfältigen und breit gefächerten Ressourcen im Netz zur Verfügung, auf die wir schnell und unentgeltlich zugreifen können. Die Onlinekataloge der Bibliotheken werden absolut selbstverständlich benutzt (Zettelkataloge wurden bereits vor der Jahrtausendwende zu Ausstellungsobjekten) und das bei weltweiter Zugriffsmöglichkeit. Literatur und Fachjournale stehen ebenso im Netz wie historische Texte (entweder als Bilddateien oder transkribiert mit der Möglichkeit der Volltextsuche, die das mühsame Erstellen eines Registers obsolet macht).

Unsere Arbeitsbedingungen haben sich gewandelt und werden sich auch weiterhin verändern, denn die Möglichkeiten, die digitale Datenverarbeitung bietet, sind keineswegs erschöpft – auch nicht in der Kunstgeschichte. Seit Jahren können wir Kunstsammlungen oder zumindest Teile davon online durchforsten. Einen beeindruckenden Weg beschreitet hier das Rijksmuseum in Amsterdam: In einer beinahe aggressiv auf öffentliche Nutzung abzielenden Haltung fordert das Museum dazu auf, die Bilder aus den eigenen Beständen digital in die Öffentlichkeit zu tragen – selbstverständlich mit dem (werbewirksamen) Hinweis auf die Provenienz des betreffenden Bildes. „Download this work (and get creative)", so der vielsagende Slogan. Derzeit stehen 476.918 Objekte aus diversen Sammlungen des Museums online zur Verfügung, und es werden laufend mehr. Auch das Metropolitan Museum of Art in New York hat bereits 402.213 Objekte aus seinen Sammlungen ins Netz gestellt und ermöglicht den gebührenfreien Download in bester Qualität.

Inzwischen kann es sich kein Museum mehr leisten, seine Bestände nicht online zu präsentieren, von den Möglichkeiten, die Rijksmuseum oder Metropolitan Museum of Art bieten, sind die meisten aber noch meilenweit entfernt. Vielfach stehen nur ausgewählte „Meisterwerke" in niedriger Auflösung zur Verfügung, oder die hochauflösenden Bilder sind erst nach Zahlung einer erklecklichen Geldsumme zugänglich. Doch welche Konsequenzen hat dieses Ungleichgewicht für die Praxis der Kunstgeschichte?

Diese Frage war nur eine unter zahlreichen, die die Teilnehmer_innen einer internationalen Arbeitstagung am Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft (SIK-ISEA, Zürich, 26.–27. Juni 2014) bewegte: Ziel des zweitägigen Workshops war die Verabschiedung eines gemeinsamen Statements, der *Zürcher Erklärung zur digitalen Kunstgeschichte 2014*, um den Anliegen der kunstwissenschaftlichen Community gegenüber Entscheidungsträgern in Politik und Forschungsförderung Ausdruck zu verleihen. Dazu luden das SIK-ISEA gemeinsam mit dem Kunsthistorischen Institut der Uni Zürich und dem Institut gta der ETH Zürich Interessierte aus allen Fachbereichen und Sparten ein, um über die Herausforderungen und Perspektiven der digitalen Kunstgeschichte grenzüberschreitend zu beraten.

Nach Impulsreferaten von Anna Schreurs-Morét (Freiburg i. Br.), David Gugerli (ETH Zürich) und Hubertus Kohle (München) stand die Arbeitstagung v. a. im Zeichen intensiver Diskussionsrunden im kleinen Kreis zu folgenden Themen: Methodologie, Normdaten, Archive und Sammlungen, Big Data, Digital Workspace, Open Access, rechtliche Aspekte und Nachhaltigkeit. Schlusspunkt der Veranstaltung war die gemeinsame, von Tristan Weddigen (Uni Zürich) moderierte Formulierung der *Zürcher Erklärung*. Seit Anfang Juli ist die gesamte *Zürcher Erklärung* online abrufbar (inkl. weiterer Informationen und der Möglichkeit zu unterzeichnen): http://www.sik-isea.ch/digital-art-history.

Im Folgenden einige Kommentare und Überlegungen dazu: Die für die kunsthistorische Forschung wichtigsten Punkte betreffen den möglichst barrierefreien Zugang zu unseren Untersuchungsgegenständen über Suchportale, deren es schon viele gibt, deren gezielte Vereinheitlichung und/oder Bündelung den systematischen Zugriff bei der Suche aber erheblich verbessern könnte. Inter- und Transdisziplinarität als bewusstes Überwinden der eigenen Disziplinengrenzen sind ein Merkmal nicht nur der grenzenlos globalisierten Welt, sondern gerade auch digitaler Wissenschaft. Wenn z. B. das weitere Anlegen von Normdaten (von normierten Begriffen, die eindeutige Zuordnungen zu Personen, Orten, Dingen etc. herstellen) gefordert wird, darf man nicht vergessen, dass es keine kunsthistorischen Institutionen sind, die etwa die Gemeinsame Normdatei GND verwalten, sondern im deutschsprachigen Raum die Deutsche Nationalbibliothek.

Fragen des Open Access haben sich, etwa durch die Open-Access-Policy des FWF, eigentlich schon beantwortet, wenn Forschungsförderungen an den „freien und nachhaltigen Zugang zu wissenschaftlichen Publikationen und Forschungsdaten" gebunden werden. Im Klartext heißt das, dass der FWF alle Projektleiter_innen verpflichtet, „ihre Forschungsergebnisse im Internet frei zugänglich zu machen." Für die Kunstgeschichte ergeben sich hier aber grundlegende Probleme mit den Bildrechten, da Sammlungen nicht ohne Weiteres Reprogenehmigungen für online-Publikationen erteilen bzw. diese erheblich teurer sind, als bisher üblich. Gerade die Kunstwissenschaft wird also vorne weg kämpfen müssen, wenn es um rechtliche Aspekte geht und die Frage, zu welchen finanziellen und organisatorischen Konditionen v. a. Bilder aus öffentlichen Sammlungen im Netz aufscheinen dürfen.

Wie sich die digitale Kunstgeschichte als Teil der Digital Humanities entwickeln wird, lässt sich jetzt freilich noch nicht sagen. Dass sie es tun wird, ist unzweifelhaft. Um einen Eindruck von internationalen Aktivitäten zu gewinnen, sei auf das Diskussionsforum von H-Soz-u-Kult „The Status Quo of Digital Humanities in Europe" hingewiesen, das in einer Reihe von Aufsätzen die Situation in einzelnen Länder präsentieren will – mit Schweden wurde der Auftakt gemacht.

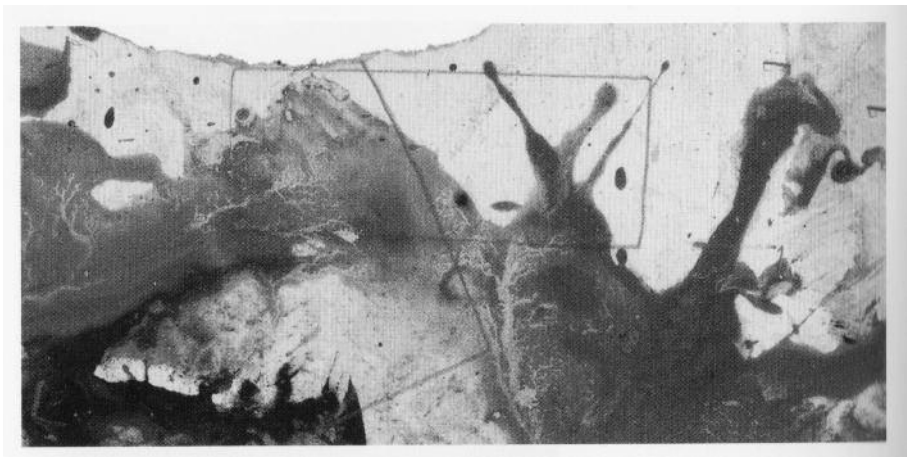
Richard Kurdiovsky und Anna Mader-Kratky (Abteilung Kunstgeschichte, Institut für kunst- und musikhistorische Forschungen, Österreichische Akademie der Wissenschaften)

Max Weilers Probierblätter

Die Grundlage des Spätwerks.

Immer wieder tauchen im Handel Probierblätter Weilers auf — besonders seit der neuerdings nachgewiesenen Bedeutung für das gesamte späte Werk. Das erfordert dringend eine verbindliche Definition ihres Status.

Als Probierblätter verwendete Max Weiler ca. 20 bis 60 cm große Papiere unterschiedlichster Qualität, vom Büttenpapier bis zu Zeitungsseiten. Der Künstler benützte diese Papiere als Paletten Ersatz, um Farben auszuprobieren und zu mischen,



Max Weiler, Probierpapier mit Ausgrenzung zu Wie eine Landschaft, rostroter Berg*, 1962/63, © Yvonne Weiler*

um Pinsel auszuwischen, um überflüssige Farbe abzuspritzen, etc. Das machen viele Maler_innen so. Max Weiler aber hat diese Artefakte stapelweise aufbewahrt – aus Sparsamkeit oder weil ihn der malerische Reichtum des spontan und völlig zufällig Entstandenen fasziniert hat? Er hortete sie schon lange bevor er dafür, ab 1962, eine künstlerische Verwendung finden sollte.

Zieht man die Absicht von Künstler_innen als wichtigstes Kriterium für die Definition von Kunst heran, handelt es sich bei den Probierblättern ganz eindeutig nicht um Kunstwerke. Weiler hat den, ohne künstlerische Absicht, nur aus dem Malprozess entstandenen Probierblättern nämlich nie eine autonome künstlerische Bedeutung zugemessen oder sie gar zu Ready-mades oder Objets trouvés [1], also zu Werken erklärt. Auch diejenigen nicht, in denen er nachträglich Aus- oder Eingrenzungen von Motiven vorgenommen hat, die wohl größten Teils in Werke umgesetzt worden sind auch wenn diese bisher nur teilweise identifiziert werden konnten.

Die Entdeckung der Probierblätter als Grundlage des gesamten Spätwerks erfolgte bereits 2009 durch die Kunsthistorikerin Margret Boehm. Obwohl die darauf beruhenden wissenschaftlichen Erkenntnisse in zwei großen Ausstellungen und in den Textbeiträgen der zugehörigen Kataloge ihren Niederschlag gefunden haben, wird diese Tatsache auch in der Fachwelt leider nicht ausreichend zur Kenntnis genommen. Es sei deshalb auf den Katalog der gleichnamigen Ausstellung *Max Weiler. Die Natur der Malerei* (Essl Museum, 2010, Hirmer Vlg. GmbH) und die dazugehörige DVD (Essl Museum) verwiesen sowie auf den Katalog der Ausstellungen *Max Weiler. Der Zeichner*, Albertina Wien, 2011 und Pinakothek der Moderne, 2012 (Pinakothek der Moderne, München, 2. Auflage, 2012, Hatje Cantz Vlg., Ostfildern).

Auch wenn Probierblätter grundsätzlich nur Atelierrelikte und keine Kunstgegenstände sind, funktional einer Palette oder einem Malfetzen gleichzusetzen, sind sie weder ideell noch ökonomisch wertlos. Die Mutation von Gegenständen einer geschätzten oder verehrten Person zu Erinnerungs- und Verehrungsstücken folgt allerdings eigenen Gesetzen, ebenso wie deren Markt und die dafür erzielten Preise.

Für das Werk Weilers und die Kunstgeschichte relevant sind aber nur jene Probierblätter, auf denen sich von ihm später vorgenommene rechteckige Aus- oder Eingrenzungen von handtellergroßen Details befinden – in der Regel mit Bleistift und Lineal. Die damit vorgenommene Auswahl eines Motivs und die exakte Festlegung einer Komposition sind eindeutig künstlerische, bewusst und gezielt getroffene Entscheidungen. Solchen Blättern wird deshalb zumindest der Status eines künstlerischen Entwurfs, eines Konzepts, einer Vorstudie nicht verweigert werden können. Damit ist ihnen auch ein entsprechender Handelswert zuzuschreiben, zumindest dann, wenn die Motiveingrenzung im Probierblatt durch den Künstler tatsächlich auch transponiert, das heißt, in ein größeres Format, in ein Bild übersetzt wurde. Solche Blätter ermöglichen erst den wichtigen Vergleich der Inspirationsquelle Probierblatt (bzw. eines Ausschnitts daraus) mit dem Ergebnis des malerischen Umsetzungsprozesses: dem eigentlichen Werk.

Fälschungen von Probierblättern

Probierblätter tauchen regelmäßig im Handel auf. Sie lagen offen im Atelier herum und Max Weiler hat sie Atelierbesucher_innen auf deren Drängen oft als Geschenk mitgegeben. Wenn sie heute zum Verkauf angeboten werden, kann man nur dann von einem Betrugsversuch sprechen, wenn diese Blätter als Werke – und nicht als Probierblätter – deklariert werden. Der Verkauf von „Devotionalien" ist nicht verboten.

Es muss auch darauf hingewiesen werden, dass eventuell nach Weiler produzierte Probierblätter durch Imitation des Entstehungsprozesses — bei einigermaßen vorhandener Geschicklichkeit und entsprechendem Wissen der Fälscher_innen — wohl kaum als solche identifizierbar sind: es sind ja Zufallsprodukte!

Probierblätter bringen aber nur relevante Preise, wenn sie als Kunstwerke deklariert werden. Sie als Werke Weilers glaubwürdig erscheinen zu lassen erfordert in den meisten Fällen die Überarbeitung der Zufallsprodukte auf unterschiedliche Weise. Bisher sind folgende Varianten von Fälschungen (wahrscheinlich echter Probierblätter?) im Handel aufgetaucht:

- Probierblätter (echte oder falsche?), die lediglich mit einer Signatur versehen wurden. Sie sind leicht zu entlarven, da Probierblätter vom Künstler mit Gewissheit nie signiert worden sind.
- Probierblätter (echte?) die von Fälscher_innen mit Hinzufügungen versehen wurden. Dahinter steht die Absicht, in den Zufallsprodukten landschaftlich Assoziierbares zu erzeugen oder zu verstärken beziehungsweise eine Komposition vorzutäuschen. Jeder Eingriff in die zufälligen und freien Form- und Farbkonstellationen der Probierblätter ist durch geschulte Augen relativ leicht erkennbar.
- Echte Probierblätter mit gefälschten Aus- oder Eingrenzungen von Motiven wären auch denkbar, Eingriffe für die es keiner besonderen Kunstfertigkeit bedarf.

Es empfiehlt sich deshalb, solchen Blättern erst dann Bedeutung und Wert zuzuschreiben, wenn dazugehörige Werke identifiziert worden sind.

- Vor 1962 datierte Kompositfälschungen (aus verschiedenen Bildmotiven Weilers zusammengestellte Kompositionen) verraten sich oft durch stilistische Merkmale, die erst Arbeiten nach 1962 aufweisen.

Edelbert Köb,
Wien, Juli 2014

1 Ein Objet trouvé (französisch für „gefundenes Objekt") ist ein Kunstwerk beziehungsweise Teil eines Kunstwerks, das aus vorgefundenen Alltagsgegenständen oder Abfällen hergestellt wird. Ready-mades werden sie genannt, wenn der Künstler am vorgefundenen Objekt keine oder kaum Eingriffe vornimmt (Wikipedia).

KULTURELLES PROGRAMM FÜR UNSERE MITGLIEDER

Zu Beginn möchte ich mich bei all jenen bedanken, die uns im Rahmen des kulturellen Programms unseres Verbands immer wieder durch neue Erkenntnisse und interessante Ausführungen bereichern – und das unentgeltlich. Diesmal gilt unser besonderer Dank Katja Brandes, Monika Dachs-Nickel, Friedrich Dahm, Christine Haupt-Stummer, Jasper Sharp und P. Augustinus Zemann.

Als neue Programmpunkte haben wir diesmal Beiträge ganz unterschiedlicher Art zusammengestellt, von aktueller isländischer Kunst, die im Rahmen der neuen Kulturinitiative on site präsentiert wird, über Interventionen im berühmten Josephinum mit einer Sichtung der dortigen Wachsmodelle, zu einer Sonderöffnung des frisch restaurierten Hofpavillons bei Schönbrunn.

Ich hoffe, Ihr Interesse geweckt zu haben, und freue mich auf ein Wiedersehen,

Manuel Kreiner

Mittwoch, 10. Dezember 2014, 18:00 Uhr

Judith Stöckl und Giulia Tamiazzo,
Kuratorinnen und Initiatorinnen von on site
Führung zur Ausstellung *ice ice baby* mit isländischen Künstler_innen in Wien
Ausstellungsdauer: 28. November bis 11. Dezember 2014
Für Informationen zu Ausstellung und Begleitprogramm (mit einem Vortrag am Institut für Kunstgeschichte) siehe www.onsite-artprojects.com
Alserbachstraße 30 (5. Stock), 1090 Wien
Treffpunkt: 17:50 Uhr, vor Ort
Dauer ca. 1 Stunde, max. 20 Teilnehmer_innen
Anmeldung erforderlich – siehe unten

Donnerstag, 22. Jänner 2015, 18:30 Uhr

Moritz Stipsicz, Kurator
Führung zur Ausstellung *Unter die Haut – Rokitanksy-Skoda-Zuckerkandl – Die Geburt der modernen Medizin*, mit Interventionen von Yuri Ancarani, Ali Kazma und Ville Lenkkeri sowie *Sichtung der Sammlung historischer medizinischer Wachsmodelle im Josephinum*
Ausstellungsdauer: 19. Dezember 2014 bis 16. Mai 2015
Josephinum, Währinger Straße 25, 1090 Wien, www.josephinum.ac.at
Treffpunkt: 18:20 Uhr, Vorgarten des Josephinums
Dauer ca. 1,5 Stunden, max. 20 Teilnehmer_innen
Anmeldung erforderlich – siehe unten
Führung für Verbandsmitglieder kostenfrei
Eintritt EUR 4,- (ermäßigt EUR 2,-)

Freitag, 20. Februar 2015, 15:30 Uhr

Andreas Nierhaus, Kurator Architektur und Bauplastik, Wien Museum
Otto Wagner Hofpavillon Hietzing - Sonderöffnung und Führung
Schönbrunner Schlossstraße, 1130 Wien / U4-Station Schönbrunn
http://www.wienmuseum.at/de/standorte/ansicht/otto-wagner-hofpavillon-hietzing
Treffpunkt: 15:20 Uhr, Eingang des Hofpavillons
Dauer ca. 1 Stunde, max. 30 Teilnehmer_innen
Anmeldung erforderlich – siehe unten
Führung/Eintritt für Verbandsmitglieder kostenfrei

Anmeldung unter:
manuel.kreiner@kunsthistoriker-in.at
oder Telefon +43 664 4029690 (Di bis Do 08:00-09:30)

Gemeinsam anders sehen

Das etwas andere Museumsbuch für Sehende und Menschen mit Sehbeeinträchtigung.

Dem Kunsthistorischen Museum Wien ist es seit mehreren Jahren ein großes Anliegen, allen Besucher_innen seine reichhaltigen Sammlungen im Sinne der Inklusion anzubieten. Dabei liegt der Schwerpunkt auf Kunstvermittlung für sehbeeinträchtigte Menschen aller Altersstufen.

Im musealen Umfeld stellt die Vermittlung von zweidimensionaler Kunst für sehbeeinträchtigte Menschen eine besondere Herausforderung dar, wobei der Schwerpunkt auf haptischen und auditiven Elementen liegt. Die Publikation *Gemeinsam anders sehen – Das etwas andere Museumsbuch für Sehende und Menschen mit Sehbeeinträchtigung* präsentiert vier weltweit bekannte Werke der Gemäldegalerie in einer Weise, dass Menschen aller Altersstufen und egal welchen Sehvermögens die Kunst der Alten Meister mit allen Sinnen allein oder im Dialog mit anderen erleben können. Es ist in dieser Art in Österreich einzigartig.

Die Auswahl der Gemälde (Giuseppe Arcimboldo, Diego Velázquez, Pieter Bruegel d. Ä., Peter Paul Rubens) versucht die unterschiedlichen Altersstufen zu berücksichtigen. Die Werke repräsentieren außerdem vier in der Galerie häufig vertretene Bildgattungen, die Allegorie, das Portrait, die Landschaft und die Mythologie.

Zu Beginn des Buches folgen nach einer kurzen Einleitung zwei CDs in leicht handzuhabenden Polybags. Die eine ist eine klassische Audiodatei, die zweite – sie ist zur Unterscheidung in Braille beschriftet – wurde im Daisy Format produziert, das sehbeeinträchtigten Menschen ein vereinfachtes Navigieren ermöglicht. Die CDs bieten ausführlichere Bildbeschreibungen, Künstlerbiografien und vertiefende Informationen zum Kunsthistorischen Museum und der Gemäldegalerie an (Spieldauer ca. 80 Minuten).

Ein haptisch und optisch ansprechendes Zwischenblatt markiert den jeweiligen Anfang eines neuen Kapitels. Zu Beginn finden Leser_innen eine Gesamtabbildung der besprochenen Komposition, farblich in verstärkten Kontrasten wiedergegeben, sodass auch für möglichst viele Personen mit eingeschränkter Farbwahrnehmung das Erkennen erleichtert wird. Darüber liegt ein Tastrelief in Form einer taktilen Transparentfolie, die das Erfassen der Bildkomposition unterstützen soll. Es folgt die Kurzbildbeschreibung und Erläuterung der Bildgattung in gut lesbarer, großer Schwarzschrift, danach eine Detailansicht des Gemäldes. Auf diesem Bilddetail sind Linien in unterschiedlicher Stärke appliziert. Die unterschiedlichen Linienstärken bieten eine Hilfestellung zur Erfassung von Tiefenräumlichkeit. Zuletzt folgt der zuvor erwähnte Schwarzschrifttext in Braille. Diese Buchseiten sind etwas kleiner als die anderen, damit ein des Brailles kundiger Leser rasch die spezielle Aufbereitung des Textes finden kann.

Dieses inklusive Museumsbuch steht für Führungen als Vermittlungstool zur Verfügung und kann auch im Museumsshop käuflich erworben werden.

Dr. Rotraud Krall
Abteilung Kunstvermittlung,
Kunsthistorisches Museum Wien

Puzzle aus Formen und Worten

Bei Sehverlust steht die Lösung ganz banaler Alltagsprobleme meist im Vordergrund, umso erfreulicher ist es, mit diesem inklusiven Museumsbuch an die schönen Dinge des Lebens herangeführt zu werden.

Für mich und viele andere blinde Menschen war und ist das gesprochene oder besser noch geschriebene Wort die wichtigste Basis, wenn es darum geht, ein Bild zu beschreiben. Farben, Entfernungen, Stimmungen – all das lässt sich nur mit Worten einigermaßen zuverlässig transportieren. Denn ein Bild ist deutlich mehr als die Summe der dargestellten Elemente.

Die tastbare Darstellung hingegen, auch wenn sie farb- und stimmungslos bleibt, entwickelt ihre Stärken, wenn es darum geht, die geografische Position eines Details, Formen und Größenverhältnisse zu transportieren. Durch das Begreifen im wörtlichen Sinn fügen sich im Kopf einzelne Elemente viel leichter zu einem Gesamtbild, so als würden erst durch Berührung die Dinge an ihren richtigen Platz gerückt.

Blinde Menschen trainieren ihren Tastsinn im Laufe des Lebens und können mitunter relativ gut auch feine Nuancen mit den Fingern wahrnehmen und differenzieren. Die Frage ist aber, ob sich durch das ertastete Muster eine Verbindung zu bekannten Formen herstellen lässt. Bei Personen, die früher sehen konnten, ist das meist der Fall. Wer jedoch auf keinerlei visuelle Erinnerungen zurück greifen kann und keinen Bezug zu Farben und deren Stimmungen hat, kann Formen zwar meist besser erkennen als im Laufe des Lebens erblindete Menschen, die ertasteten Elemente jedoch oft nicht ihrer Bedeutung zuordnen. Umso wichtiger sind dann detaillierte Beschreibungen aus fachlicher Sicht.

Verbale Beschreibung von Gemälden und die taktile Darstellung derselben oder einzelner Bereiche ergänzen einander also perfekt.

Durch die visuelle, haptische und auditive Gestaltung des Buches werden gleich drei Sinne angesprochen und somit der teilweise oder komplette Verlust visueller Wahrnehmung bestmöglich kompensiert: Wer schlecht oder gar nicht sehen kann, erlebt durch die Tastbilder eine eigene Wahrnehmung der Kunstwerke und lernt durch die professionelle verbale Bildbeschreibung durch die Augen von Kunstvermittler_innen "sehen". Darüber hinaus lädt dieses Buch zur gemeinsamen Betrachtung ein und eröffnet sicher auch dem interessierten Laien ganz neue Perspektiven.

Eva Papst
Vorsitzende der Plattform „accessible media“, WAI Austria, zuständig für Aufbau und Inhalt der Website des ÖBSV

EINZAHLUNG DES MITGLIEDSBEITRAGS 2015

Dieser Ausgabe beiliegend finden Sie einen Erlagschein zur Einzahlung des Mitgliedsbeitrags 2015. Angesichts der prekären finanziellen Situation des VÖKK (siehe Finanzbericht der ao. Hauptversammlung) und um das Vereinsperiodikum *Kunstgeschichte aktuell* sowie die Tagung und Hauptversammlung im Herbst 2015 finanzieren zu können, bittet der Vorstand alle Mitglieder, die dazu bereit sind, einmalig den doppelten Mitgliedsbeitrag für 2015 als Spende zu zahlen.

Bitte um Angabe der zugehörigen Kategorie am Erlagschein.

Ordentlich: 50 €, Außerordentlich: 50 €, Ermäßigt: 20 €, Abonnement aktuell: 30 €
Spende (hier der erbetene Beitrag in der Höhe des jeweiligen Mitgliedsbeitrags für 2015)

Herzlichen Dank,
der Vorstand

BÜCHERFLOHMARKT

Liebe VÖKK-Mitglieder sowie Kunst- und Buchinteressierte!
Zum Auftakt des neuen Jahres organisieren wir einen Bücherflohmarkt, der für alle Beteiligten einen Gewinn bringen wird. Wie bei der letzten ao. Hauptversammlung angesprochen, benötigt der Verband finanzielle Hilfe. Aus diesem Grund organisiert der Vorstand einen Bücherflohmarkt dessen Erlös dem Verband zu Gute kommt. Wir rufen daher alle auf, ungewollte, alte, neue, große, kleine, dicke oder dünne Bücher oder Kataloge bei uns abzugeben.

Abgabe: 12. - 16. Jänner 2015, täglich zwischen 10 - 12 und 16 - 18 Uhr
in der Aula des Instituts für Kunstgeschichte Wien.
Bücherabholung ab 20 Stück am 12. und 13. Jänner
nach Terminvereinbarung mit Manuel Kreiner unter:
(manuel.kreiner@kunsthistoriker-in.at) oder 0664 4029690

Bücherflohmarkt am 30. Jänner 2015 von 14 - 18 Uhr
Seminarraum 1 des Instituts für Kunstgeschichte, Universität Wien,
Universitätscampus Hof 9, Spitalgasse 2, A-1090 Wien
Preis: 5 € pro Zentimeter (gemessen am Buchrücken).
50% Ermäßigung für alle VÖKK Mitglieder (Bitte Ausweis mitbringen!)

Wir freuen uns auf Ihre Bücher und Ihr Kommen,
der Vorstand

IMPRESSUM

Kunstgeschichte aktuell
früher u.T. Kunsthistoriker aktuell

Medieninhaber und Herausgeber:
Verband österreichischer
Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker -
Barbara Praher
c/o Institut für Kunstgeschichte
Universität Wien
Spitalgasse 2-4
Universitätscampus Hof 9
1090 Wien
www.kunsthistoriker-in.at

Redaktionsteam:
Christina Bartosch, Stefanie Hoffmann-Gudehus, Manuel Kreiner, Richard Kurdiovsky, Markus Neuwirth, Franziska Niemand, Barbara Praher, Anna Sauer, Judith Stöckl, Hansjörg Weidenhoffer.

Chefredaktion:
Christina Bartosch
Judith Stöckl

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

Einsendungen an: redaktion@kunsthistoriker-in.at
Redaktionsschluss für die Ausgabe 1/2015:
27. Februar 2015

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

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

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

Für Mitglieder im Jahresbeitrag inkludiert.
Abonnementbestellung:
redaktion@kunsthistoriker-in.at

Auflage 1.500

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

ISSN 1015-0129

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