

# Kunstgeschichte

Mitteilungen des Verbandes österreichischer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker

## aktuell

## KUNSTRECHT – ein neuer Lehrgang an der Donau-Universität Krems

**Der Verband österreichischer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker im Gespräch mit Dr. Alexandra Pfeffer, RA Dr. Leonhard Reis und Univ.-Prof. DDr. Thomas Ratka, Initiator\_innen des Lehrgangs.**

**Kunstgeschichte aktuell:** Welche Motivation gab es zur Entwicklung des neuen Lehrgangs Kunstrecht?

**Alexandra Pfeffer:** Die Bedeutung der rechtlichen Rahmenbedingungen für das Kunstschaffen und den Kunstmarkt hat in den letzten Jahren deutlich zugenommen. Die Idee zu dem Lehrgang entstand daher bereits während unseres Buchprojekts „Handbuch Kunstrecht“, weil wir den Lehrgang als sinnvolle Erweiterung dazu ansehen: Ein Programm, das berufs begleitend, den unterschiedlichsten Zielgruppen auf intensive Weise mit praktischem Bezug das Kunstrecht näher vermittelt.

*An welche Zielgruppen richtet sich der Lehrgang?*

**Alexandra Pfeffer:** Die Zielgruppe des Certified Program (CP) sind Künstler\_innen und Kunstschaffende, Kunsthändler\_innen und ihre Mitarbeiter\_innen, Kunstsachverständige, Museumsmitarbeiter\_innen (Verwaltung, Rechtsabteilung, Leihverkehrsabteilung usw.), Jurist\_innen, Art Consulter, Restaurator\_innen, Mitarbeiter\_innen von Kunstversicherungen sowie Kunsthistoriker\_innen, die eine Spezialisierung im Bereich des Kunstrechts anstreben.

*Das Zertifikat dient primär zur Wissensweiterung der Teilnehmer\_innen und erweitert die berufliche Qualifikation. Wird dieses österreichweit bzw. im Ausland anerkannt?*

**Thomas Ratka:** Die Donau-Uni Krems ist eine staatliche Universität; daher werden der Abschluss selbst und auch die erworbenen ECTS Punkte national und international anerkannt. Das Department für Wirtschafts-



Buchpräsentation „Handbuch Kunstrecht“. © MANZ

recht und Europäische Integration ist zudem der österreichweit führende Anbieter juristischer Postgraduate- und Weiterbildungsprogramme, weshalb ein Abschluss aus Krems ein besonderes Gütesiegel für eine hochqualitative Ausbildung ist.

*Die Dauer des Lehrgangs umfasst ein Semester berufs begleitend. Ist es in diesem Zeitraum möglich eine Zusatzqualifikation zu erlangen, zumal sich der Lehrplan eher an Personen ohne juristische Ausbildung richtet?*

**Alexandra Pfeffer:** Zu Beginn des jeweiligen Moduls werden jene juristischen Grundlagen, die für das Verständnis erforderlich sind, mit den Teilnehmer\_innen erarbeitet. Dadurch, dass das Kunstrecht eine Querschnittsmaterie ist, können relevante Rechtsfiguren wie Gewährleistung, Irrtum usw., gleich anhand von kunstrechtlichen Beispielen erklärt werden. Ziel ist, eine Synthese zwischen juristischen Grundlagen, rechtlichem Fachwissen und den Kunstbezügen herzustellen. In einem intensiven Semester ist ausreichend Zeit, das Wissen umfassend zu vermitteln.

*Der Lehrplan für das Zertifikat befindet sich derzeit noch in den Kinderschuhen. Auf welche Weise werden die Studierenden in die Weiterentwicklung des Lehrplans miteinbezogen?*

**Alexandra Pfeffer:** In die Planung floss bereits eine Diskussion mit Kunsthistoriker\_innen und Praktiker\_innen ein. Durch fortlaufende Gespräche mit Studierenden des CP können deren Wünsche, Anforderungen der Praxis, wie z.B. des Kunsthandels für die jeweilige Lehrveranstaltung berücksichtigt werden.

*Wie beurteilen Sie die Situation der Restitutionsen in Österreich im europäischen Vergleich?*

*Welche Verbesserungsnotwendigkeit sehen Sie beim Restitutionsgesetz?*

**Leonhard Reis:** Die Regelung des österreichischen Kunstrückgabegesetzes für während des Nationalsozialismus in Österreich enteigneten und geraubten oder im Notverkauf weit unter dem Wert abgegebenen Vermögenswerten an ihre rechtmäßigen Eigentümer\_innen gilt international als vorbildlich. Dennoch gibt es Verbesserungsbedarf, insbesondere, weil den Restitutionswerber\_innen keine Parteistellung in dem Verfahren und auch keine Akteneinsicht zustehen. Die Empfehlungen der Rückgabekommission sind somit nicht überprüfbar. Da es sich um eine fiskalpolitische Ermächtigung an den zuständigen Minister handelt, ist beispielsweise fraglich, ob das Leopoldmuseum davon erfasst ist. Großen Aufholbedarf hat Österreich jedoch im Bereich der Rückführung illegal ausgeführter Kulturgüter. Österreich ist der entsprechenden UNESCO-Konvention 1970, die den illegalen Kulturgüterhandel eindämmen soll, immer noch nicht beigetreten, obwohl mittlerweile 128 Staaten die Konvention bereits ratifiziert haben.

*Die Anzahl an unbezahlten Praktika im Kunst- und Kulturbereich in Österreich ist extrem hoch, wie könnte man das ändern?*

**Alexandra Pfeffer:** Das stimmt. Es ist leider wirklich so, dass im Kunst- und Kulturbereich interessante unbezahlte „Praktika“ angeboten werden. Generell werden Ausbildungsverhältnisse (Pflichtpraktikum oder Volontariat) nicht als Arbeitsverhältnisse beurteilt, mit allen daraus folgenden Konsequenzen bezüglich Sozialversicherung, Arbeitszeit und Urlaub. Es steht auch kein reguläres Entgelt zu. Ein „Praktikum“, welches neben der Universität oder danach

### Editorial

Mit dem Jahresthema „Digital Art History“ beschäftigen sich im vorliegenden Heft folgende Artikel: Marianne Dobner stellt die Smartphone-App PABLO MEDIA GUIDE vor, die an der Ludwig-Maximilians-Universität in München realisiert wurde und analysiert das notwendige Zusammenspiel technischen und kunsthistorischen Know-Hows, um neueste Möglichkeiten der Kunstvermittlung in die Museen zu bringen. Hingegen geht es im Beitrag von Julia Rüdiger um die Einbindung von digitaler Kunstgeschichte in die universitäre Lehre und den notwendigen methodenkritischen Umgang mit derselben.

Am 15. Juni 2015 findet in Wien ein Informationsabend zum neuen Lehrgang Kunstrecht der Donau-Universität Krems statt (mehr dazu in unseren Veranstaltungshinweisen auf Seite 8). Vorab äußern sich Alexandra Pfeffer, Leonhard Reis und Thomas Ratka zum Lehrplan sowie zu Fragen des Urheberrechts im Internetzeitalter, der österreichischen Restitutionsgesetzgebung und unbezahlten Praktika.

Die Wiener Diözesankonservatorin Elena Holzhausen erzählt im Interview über das Spannungsfeld zwischen Sakral- und Denkmalraum, die Zusammenarbeit mit zeitgenössischen Künstler\_innen und die Arbeit mit digitalen Medien in der Denkmalpflege. Die Verbindung von religiösem Raum und zeitgenössischer Kunst schafft die Ausstellung INNEN raum in der Dornbacher Pfarrkirche, die Giulia Tamiazzo nachträglich für uns bespricht. Italienische Gegenwartskünstler\_innen bespielen in Zukunft die diplomatischen Räume des Palais Metternich in Wien; über die Auftaktausstellung von Sissa Micheli berichtet Ruth Horak auf Seite 5. Einen Blick nach Kärnten wirft Petra Schönfelder mit Ihrem Beitrag zum Museum Liaunig in Neuhaus.

Außerdem im Heft: Eine Rezension über das 2014 erschienene Werkverzeichnis der Handzeichnungen Hans Purmanns und eine Bildanalyse zu Joos van Craesbeecks Die Versuchung des Heiligen Antonius.

Barbara Praher

absolviert wird, ist in der Regel arbeitsrechtlich als befristetes Dienstverhältnis zu qualifizieren. Mit 1.1.2015 traten Verschärfungen des Lohn- und Sozialdumping-Bekämpfungsgesetzes in Kraft, wodurch sich die Folgen im Falle einer Umqualifizierung eines als Ausbildungsverhältnis deklarierten Arbeitsverhältnisses verschärften.

*Wie ist Ihre Einschätzung zur aktuellen Entwicklung des Urheberrechts? Wird es sich ändern bzw. sogar obsolet werden? Werden in baldiger Zukunft Bilddaten von öffentlichen Sammlun-*

*gen so ähnlich wie unter den Bedingungen der *creativecommons-Lizenzen* frei verfügbar sein?*

**Leonhard Reis:** Das Urheberrecht hat sich stets den notwendigen Gegebenheiten angepasst. Von den Nachdruckprivilegien Albrecht Dürers bis hin zu New Media Art durchlief es eine stetige Entwicklung. Das Verhältnis zwischen Urheber\_innen, Verwerter\_innen und Nutzer\_innen steht derzeit auf dem Prüfstand. Auch das Internet birgt eine spannende Entwicklung.

**Alexandra Pfeffer:** Das Urheberrecht wird daher nie obsolet werden, sondern sich auch

weiterhin den Bedürfnissen der Zeit anpassen. Wer selbst einmal ein Werk geschaffen hat, weiß, wie viel Leistung von einem selbst darin steckt, und wie man sich fühlt, wenn dieses Werk oder Produkt dann vielfach kopiert und man selbst aber nicht einmal zitiert wird. Als Kulturbloggerin wünsche ich mir natürlich, dass die Bilddaten von öffentlichen Sammlungen frei verfügbar wären, wie dies zum Beispiel beim Rijksmuseum Amsterdam bereits der Fall ist.

**Leonhard Reis:** Andererseits ist es natürlich auch ein legitimer Ansatz der Museen,

mit Reproduktionsgebühren der von ihnen verwalteten Werke auch nach Ablauf der urheberrechtlichen Schutzfrist Einnahmen zu erzielen.

*Das Gespräch für Kunstgeschichte aktuell führten Christina Bartosch, Richard Kurdiovsky, Flora Renhardt und Judith Stöckl, am 26. April 2015.*

## „Eine Sammlung, die nicht gezeigt wird, ist eigentlich keine Sammlung.“

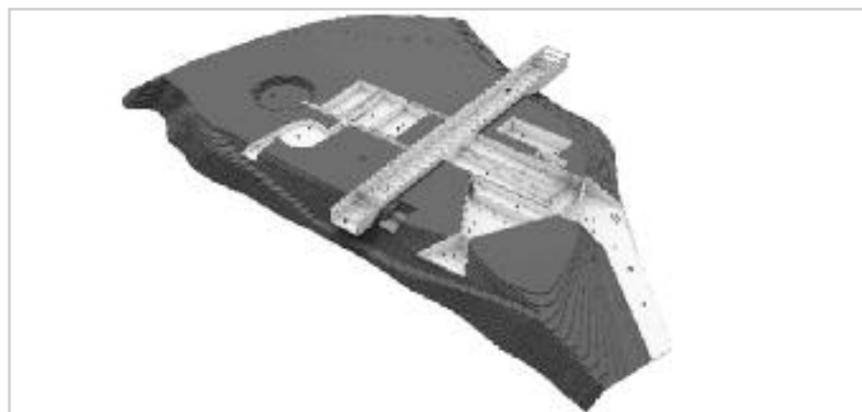
Zur Erweiterung des Museums Liaunig, über Kunstvermittlung in der Peripherie und den Einsatz für bildende Kunst in Österreich seit 1945.

In Anbetracht der politischen Ungeheuerlichkeiten aus den vergangenen Jahren und Jahrzehnten fallen Assoziationen zum Stichwort „Kärnten“ oft dementsprechend negativ aus. Auf der anderen Seite verbinden wir reichlich verkitschte Landschaftsbilder mit diesem Bundesland, in dem sich wunderbar Freizeit verbringen lässt. Kunstinteressierte finden eine hohe Dichte an Burgen und Sakralbauten aus der Romanik vor. Doch sich eigens dafür auf den Weg zu machen, um Werke junger österreichischer Kunst zu sehen, kommt nicht vielen in den Sinn. Plädoyers für die Peripherie bildet neben dem Museum Moderner Kunst Kärnten und dem Museum des Nötscher Kreises seit einigen Jahren auch das Privatmuseum des Sammlers Herbert Liaunig, das nach einjähriger Umbaupause Anfang Mai wiedereröffnet wurde.

Mit seiner Sammlung begann Liaunig bereits während seines Studiums in den 1960er Jahren in Wien und griff dabei auf das Naheliegende zu, indem er mit bescheidenen Mitteln Werke befreundeter Künstler\_innen kaufte. Aus Interesse wurde Leidenschaft, wenn wir seinen Worten Glauben schenken, die wie ideale Voraussetzungen für Kunsthistoriker\_innen klingen: „In den Bann gezogen von einer Materie ohne Grenzen, wuchs nicht nur das Verlangen nach Kunst, sondern auch der eigene Horizont. Die beste Weiterbildung war Sehen und wieder Sehen, Besuche in Ausstellungen und Museen und die Begegnung mit Künstler\_innen in deren Ateliers.“ Mit dem beruflichen Erfolg als zielstrebigem Unternehmer kamen zunehmend bessere finanzielle Verhältnisse und die vorrangig österreichische Sammlung, ergänzt durch ausgewählte internationale Positionen, ist mittlerweile auf über 3.000 Werke angewachsen.

Weil er sie für die Öffentlichkeit sichtbar machen wollte, begab sich Liaunig bereits in den 1980er Jahren auf die Suche nach einem geeigneten Ort. Fündig wurde er in Neuhaus – slowenisch *Suha* – westlich von Lavamünd nahe der slowenischen Grenze in Unterkärnten. Ein Fleckchen Provinz, das touristisch bis heute kaum erschlossen ist, was aber wiederum genau seinen Vorstellungen entsprach. Er erwarb das Schloss Neuhaus im Ortszentrum – ein „kindischer Kaufimpuls“, wie er heute zugibt, denn es erwies sich trotz Adaptierung als unbespielbar. Doch der Ort gefiel ihm und die Idee für einen Neubau begann zu reifen. Als Beispiele für seine Affinität zu ungewöhnlicher und auffälliger Architektur seien die *Funderwerke* in St. Veit/Glan – mit dem Umbau des Werks 2 von Günther Domenig wie dem Neubau des Werks 3 von Coop Himmelb(l)au – und sein Privathaus in den Catskills, NY – das sog. Y-House von Steven Holl sowie seinem Sohn Peter Liaunig – genannt. Unterstützung für seinen Mu-

seumsbau holte sich Liaunig von Peter Baum, dem Gründungsdirektor des Lentos Kunstmuseums Linz. Die innovative Zeichensetzung auf ehemaligem Ackergrund am Fuße des Dorfes vom Wiener Architekturteam



Übersichtsplan vom erweiterten Museum Liaunig. © Museum Liaunig / *querkraft*

*querkraft* schlug ein wie die sprichwörtliche Bombe. Nach der Eröffnung 2008 überschlugen sich die Stimmen („architektonischer Paukenschlag“, „maximale Kunsteffizienz“, „auf Bilbao wird gepfiffen“ usw.), es regnete Auszeichnungen und nach nicht einmal fünf Jahren seines Bestehens wurde das Haus bereits unter Denkmalschutz gestellt.

Für eine energieeffiziente Betriebsführung wurde das Objekt mit Oberflächen aus Beton, Glas und Blech größtenteils eingegraben. Sichtbar sind nur ein Teil der Ausstellungshalle, die als lange Röhre in das Hochplateau eingelassen ist und deren Enden über die Böschung hinausragen – als drücke man einen Bauklotz in einen Klumpen Knetmasse – sowie das zum Ortskern ausgerichtete Eingangsportale mit großzügigem Vorplatz. Vom lichten Foyer erfolgt der Aufstieg am Schaudepot vorbei über eine konisch zulaufende, nach oben hin zunehmend verschattete Rampe, um in die große, vom Tageslicht durchflutete Halle zu gelangen. Dort ist dieses Jahr die Ausstellung *WIRKLICHKEITEN. Malerei gegen den Strich*, kuratiert vom Direktor der Kunsthalle Krems, Hans-Peter Wipplinger, zu sehen und zeigt Werke der gleichnamigen Künstler\_innengruppe bestehend aus Wolfgang Herzig, Martha Jungwirth, Kurt Kocherscheidt, Peter Pongratz, Franz Ringel und Robert Zeppel-Sperl. Durch zahlreiche Stellwände sind die Dimensionen der Röhre von 160 m Länge, 13 m Breite und 7 m Höhe kaum auszumachen. Die verglasten Stirnseiten bieten einen nahezu ablenkenden Ausblick auf die umliegende Landschaft. Alle weiteren Ausstellungsräume sind vom großen Saal aus erreichbar. So liegt das Grafikabinett entlang des Hallenzugangs und gibt am Ende den Blick auf den Eingangsbereich frei. Ein dunkler Korridor – einzig beleuchtet durch eine an der Decke angebrachte, die geografischen

Koordinaten des Standorts angebenen Installation von Brigitte Kowanz – führt in einen unterirdischen Raum, der seit der Eröffnung eine Goldsammlung der westafrikanischen Akan birgt.

Die neuen Bauteile liegen teils hinter der Goldausstellung und erschließen sich von der Röhre über einen zweiten Korridor, dessen Sichtbetonwände von Esther Stocker mit einer ähnlichen Rasterstruktur ausgestattet wurden, die sich auch in der TONSPUR\_passage im Wiener MQ findet. Das links abgehende Skulpturendepot besticht mit kreisrunder Form und einer kegelförmigen Kuppel, durch ein Opaion dringt Tageslicht herein. Gegenüberliegend führt eine Rampe zu einem unterirdischen Raum, der durch seine Zugangsmöglichkeit geteilt wird und in dem Miniaturporträts aus der Familiensammlung von Eva Liaunig sowie dekorative Gläser jeweils vom 16. bis 19. Jh. inszeniert sind. Augenfälliges Highlight der neuen Zugaben bietet ein Multifunktionsraum, welcher als neuer Auftakt direkt vom Foyer betreten und in dem heuer die von Peter Baum kuratierte Ausstellung *Sean Scully – Malerei als Weltaneignung* gezeigt wird. Der Saal besitzt die Form eines gleichschenkligen Dreiecks mit einer Kantenlänge von jeweils 37 m und wird von einer auffälligen Betonsträgerstruktur überspannt, die mittels Trapezen, Rauten und Dreiecken ausformuliert zentral zu einem sechsstrahligen Stern zusammenläuft. Tageslicht dringt durch vereinzelt zwischen dem Trägersystem eingelassene Oberlichter. Hängende Leuchtstoffröhren akzentuieren durch ihre Platzierung zusätzlich die grafische Deckenstruktur. Die formale Verschränkung mit der Haupthalle bilden Wände aus Sichtbeton sowie die verglaste Öffnung zu einer Terrasse, welche den Innenraum trichterförmig spiegelt. Das architektonische Wagnis hat sein zweites Kapitel aufgeschlagen und bietet nun auf 7500 m<sup>2</sup> Platz zur Kunstbetrachtung angereichert durch kontemplative Ruhezone und eine sanfte Wegführung über Rampen, mit denen sämtliche Niveauunterschiede über-

wunden werden. Die Öffnungen zum Außenraum und die reiche Versorgung mit Tageslicht lässt leicht vergessen, dass sich der Gebäudekomplex hauptsächlich unter der Erde befindet.

Das Privatmuseum möchte ebenso erhellend wirken, wenn es um die Forschung geht. Die wissenschaftliche Aufarbeitung der Sammlung erfolgt peu à peu durch Katalogpublikationen und mithilfe von sachkundigen Kurator\_innen. Auch bei der Entstehung von Werkverzeichnissen öffnet das Museum seine Sammlung und gibt sich dabei großzügiger als manch öffentliche Einrichtung, denn Reproduktionen für wissenschaftliche Arbeiten werden kostenlos zur Verfügung gestellt. Doch Herbert Liaunig gibt sich skeptisch und meint, dass die österreichische Kunst nach 1945 an unseren Universitäten zu wenig vermittelt wird. „Viele Studierende, die mich für ihre Arbeiten konsultieren, scheinen mir wenig oder gar keine Ahnung zu haben. Dabei wäre es ein Leichtes, alles Wichtige über die bildende Kunst Österreichs der Nachkriegszeit in einem doppelstündigen, zweisemestrigen Seminar zu vermitteln,“ und fügt selbstbewusst hinzu „das würde sogar ich mir zutrauen!“ Peter Baum teilt die Ansichten Liaunigs und bringt die wiederum in öffentlichen Museen herrschende Absenz auf den Punkt: „Das wiederholt feststellbare Manko einer Unterrepräsentation neuer österreichischer Kunst in den Schausammlungen nicht jedoch in den Beständen unserer Museen will das Museum Liaunig ausgleichen. Auch das im eigenen Land nicht ausreichend wahrgenommene Potential der vielen beachtlichen Kärntner Künstler\_innen wird angemessen berücksichtigt. Ausschlaggebend dafür sind nicht Lokalpatriotismus und übertriebener Regionalismus, sondern die internationalen Vergleichen standhaltende Qualität.“

Mit ihrer außergewöhnlichen Vielfalt an eigenwilligen wie innovativen Positionen ist es die hiesige Kunst wert, betrachtet, vermittelt und studiert zu werden, auch wenn dies mit einem Ausflug in die Peripherie verbunden ist. Etwa 10.000 Besucher\_innen steuern das Haus jährlich an, das von Mai bis Oktober offen ist. Das Museum Liaunig ist in seiner Umgebung zu einem Wirtschaftsfaktor geworden, doch das Land Kärnten verhält sich mit seiner Unterstützung eher zurückhaltend. Im achten Jahr seines Bestehens sollen nun – zumindest auf der Landstraße – Wegweiser zum Museum aufgestellt werden.

*Hinweis: Für das Frühjahr 2016 plant der Verband österreichischer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker eine Exkursion nach Kärnten, deren Weg auch nach Neuhaus führen wird (Informationen folgen).*

*Petra Schönfelder, Studierende der Kunstgeschichte an der Universität Wien.*

# Joint venture: Digitale Kunstgeschichte und forschende Lehre

Die Digitale Kunstgeschichte selbst ist nicht mehr als Wagnis zu bezeichnen, hat sie sich doch bereits als sinnvoller Ansatz in Kunstgeschichte und Bildwissenschaften etabliert. Nicht nur für Online-Archivierung, sondern gerade als partizipative Methode, unterstützt sie interdisziplinäres Arbeiten und ermöglicht gemeinsame Forschungsfragen. Eine verbindliche Grundlage für einheitliche Standards wurde zuletzt mit der *Zürcher Erklärung zur digitalen Kunstgeschichte* gelegt.<sup>1</sup>

Während die Forschung also bereits vielfach digitale Infrastrukturen nutzt, findet die Vermittlung digitaler Praktiken und Methoden in der Lehre nur selten Platz. Diesem Umstand begegnete das *Forum Digitale Kunstgeschichte* auf dem Deutschen Kunsthistorikertag im März 2015, wo die *Mainzer Erklärung zur Digitalen Kunstgeschichte in der Lehre* als Ergänzung der *Zürcher Erklärung* vorgestellt wurde.<sup>2</sup> Dies bedeutet nicht nur den Einsatz computergestützter Infrastrukturen als Werkzeuge, sondern vor allem „den methodenkritischen Umgang mit denselben“.

Wie könnte dieses gemeinsame Wagnis von Digitaler Kunstgeschichte und Lehre aussehen? Welche digitalen Spielwiesen gibt es in der kunsthistorischen Lehre?

Hier sollen zwei Beispiele vorgestellt werden, in denen Studierende angeleitet wurden, „bild“-bezogene Aspekte in der digitalen Praxis adäquat umzusetzen und

gleichzeitig das Wissen aus dem universitären Kontext heraus in die Gesellschaft zu tragen.<sup>3</sup>

Im Rahmen des Promotionsstudiengangs Digitale Kunstgeschichte an der LMU München werden dort jedes Semester Lehrveranstaltungen zur Vermittlung digitaler Kompetenz angeboten.<sup>4</sup> Im Wintersemester 2014/15 leitete Prof. Dr. Stephan Hoppe das Seminar mit dem eingängigen Titel „Wir basteln uns eine Denkmäler-App“. Aufgabe der Studierenden war es detaillierte Konzepte für Mobile Applications für Münchner Sehenswürdigkeiten zu entwickeln, in denen einerseits die kunsthistorischen oder denkmalpflegerischen Aspekte dem Medium entsprechend aufbereitet werden und andererseits zusätzliche Funktionen wie beispielsweise *Location Based Photo Sharing* zur interaktiven Beteiligung der User\_innen einladen sollte.

Am Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien wurde von a.o. Prof. Dr. Ingeborg Schemper und der Autorin dieses Artikels ein Denkmäler-Wiki entwickelt, das in drei aufeinanderfolgenden Lehrveranstaltungen<sup>5</sup> unter forschender Mitarbeit der Studierenden die Ergebnisse der Erforschung der Denkmäler der Universität Wien dokumentiert. Entstanden ist es in enger Kooperation mit dem Forschungsprojekt *Ge(l)ehrte Köpfe*, das sich den Arkadenhof-Denkmalen der Uni-

versität Wien widmete.<sup>6</sup> Gemeinsam konnte hier die Präsentation aktueller und studentischer Forschung in einem digitalen Umfeld erprobt werden. Neben biografischen Angaben sollten vor allem die Denkmäler sowohl in ihrer Memorialfunktion innerhalb der Wissenschaftsgeschichte als auch als Kunstwerke behandelt werden. Hierzu besuchten die Studierenden das Archiv der Universität Wien, um die Denkmälakten auszuwerten und die Erkenntnisse daraus in das Media-Wiki einzuarbeiten.

Die Wiki-Plattform bot für dieses Wagnis zwischen Lehre und Forschung mit mehr als 150 zu bearbeitenden Denkmälern die ideale Infrastruktur. Nach der verbindlichen Übereinkunft zur Struktur und Benennung der anzulegenden Artikel konnten die Studierenden sowie die Forschungsmitarbeiter\_innen das Wiki ergänzen, korrigieren und Verknüpfungen untereinander bestimmen. Im Gegensatz zu klassischen Seminararbeiten sind in dieser Dokumentationsform Verweise (Hyperlinks) untereinander möglich, wodurch nicht nur einmal gemeinsame Entstehungsbedingungen für vermeintlich distanzierte Denkmäler aufgezeigt werden konnten.

Die Veröffentlichung des Wikis unter dem Titel *u:monuments*<sup>7</sup> bringt diese kollaborativen Ergebnisse von Forschung und Lehre in die Öffentlichkeit und macht die einzelnen Beiträge per QR-Code am Denkmal direkt am Smartphone verfügbar.

Der Einsatz digitaler Spielwiesen in der Lehre ist daher nicht nur ein Wagnis, er bietet vor allem die Möglichkeit den Nach-

wuchs auf die praktischen Anforderungen in der Kunstgeschichte im 21. Jahrhundert vorzubereiten.

Schreiben Sie uns, welche Lehrveranstaltungen zur Digitalen Kunstgeschichte Sie kennen. Wir freuen uns auf Ihren Leserbrief an [redaktion@kunsthistoriker-in.at](mailto:redaktion@kunsthistoriker-in.at)!

Julia Rüdiger, Kunsthistorikerin, Wien.

1 Zürcher Erklärung zur digitalen Kunstgeschichte (2014), [http://www.sik-isea.ch/Portals/0/docs/Z%C3%BCrcher%20Erkl%C3%A4rung%20zur%20digitalen%20Kunstgeschichte%202014\\_d\\_150914.pdf](http://www.sik-isea.ch/Portals/0/docs/Z%C3%BCrcher%20Erkl%C3%A4rung%20zur%20digitalen%20Kunstgeschichte%202014_d_150914.pdf).

2 Mainzer Erklärung zur Digitalen Kunstgeschichte in der Lehre (2015), [http://www.digitale-kunstgeschichte.de/wiki/Erkl%C3%A4rung\\_zur\\_Digitalen\\_Kunstgeschichte\\_in\\_der\\_Lehre](http://www.digitale-kunstgeschichte.de/wiki/Erkl%C3%A4rung_zur_Digitalen_Kunstgeschichte_in_der_Lehre).

3 Vgl. Mainzer Erklärung, Punkte 1, 4 und 6.

4 [http://www.kunstgeschichte.uni-muenchen.de/studium/studiengang/promotion/prom\\_stud/digitale-kunstgeschichte.html](http://www.kunstgeschichte.uni-muenchen.de/studium/studiengang/promotion/prom_stud/digitale-kunstgeschichte.html).

5 UE „Die Denkmäler im Arkadenhof der Universität Wien I-III“ von Ingeborg Schemper (SoSe 2013 und SoSe 2014), Julia Rüdiger (SoSe 2013 und WiSe 2013/14) und Andrea Mayr (SoSe 2014).

6 Das Forschungsprojekt *Ge(l)ehrte Köpfe. Ikonographie und Stellenwert der Denkmäler im Arkadenhof der Universität Wien* (1.3.2014 – 31.5.2015) wurde vom Jubiläumsfonds der Oesterreichischen Nationalbank unterstützt. Projekt-Team: Inge Schemper (Leitung), Julia Rüdiger, Andrea Mayr, Martin Engel. <http://kunstgeschichte.univie.ac.at/forschungsprojekte/gelehrte-koepfe/>.

7 <http://monuments.univie.ac.at>. Gefördert durch die Historisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät und das Jubiläumsbüro der Universität Wien.



## Der PABLO MEDIA GUIDE Eine Fusion von Kultur und Technologie

Wie sollte der perfekte Multimediaguide aussehen? Was gibt es für technische Möglichkeiten? Lenkt neuartige Technik von den eigentlichen Inhalten ab? Wieso fühlen sich nicht alle Besucher\_innen gleichermaßen angesprochen? Wo liegt die Zukunft von sogenannten Multimediaguide-Lösungen?

Man würde annehmen, dass es sich hierbei um Fragen handelt, die in erster Linie von Kunsthistoriker\_innen und Kunstvermittler\_innen behandelt werden. Es waren allerdings vier junge Informatik- und Wirtschaftstudent\_innen, die sich intensiv mit dieser Thematik beschäftigten und eine passende Lösung präsentierten: Im Rahmen des „Centure Venture“ am „Center for Digital Technology and Management“ (CDTM) entwickelten 18 Studierende und drei Doktoranden der LMU München und der TU München von 14. bis 18. Oktober 2013 einen Prototypen für eine Multimediaguide-Lösung. Während der „Langen Nacht der Münchner Museen“ wurde die erste Version mit dem Produktnamen „PABLO – Deine persönliche Kunstsammlung auf dem Smartphone“ präsentiert. Im Januar 2014 wurde diese Idee weiterentwickelt und der „PABLO MEDIA GUIDE“ von Ignaz Forstmeier, Erik Muttersbach, Patrick Gebhard und Anna Schwarz gegründet. Ich selbst war zeitweise als kunsthistorische Beraterin bei diesem Projekt tätig. Anstoß war die derzeitige Vermittlungssituation in Museen.

Der Status quo hat sich in den letzten Jahren so gut wie nicht verändert. Museumseigene Apps bilden die Ausnahme. Falls vorhanden, unterscheiden sie sich kaum hinsichtlich Bedienung und Inhalt. Der traditionelle Audioguide mit gewohnter Num-

meringabe lässt sich nur schwer ersetzen. Der heutige Stand der Technik hat noch kaum Einzug in Museen gehalten – die Kunstvermittlung ist und bleibt Stiefkind der Museumsverwaltung, insbesondere in Deutschland und Österreich.

Aus Museumssicht lässt sich dies jedoch leicht nachvollziehen: Die Entwicklung einer individuellen App ist nicht nur kostenintensiv, sondern eben auch sehr zeitintensiv. Bedenkt man, dass Kurator\_innen im Schnitt kaum mehr als eineinhalb Jahre für die Umsetzung einer Ausstellung haben, inklusive Katalog und Vermittlungsprogramm, erklärt sich die Situation von selbst. Die Lösung stellt in vielen Fällen die Auslagerung der Inhalte dar. Doch genau hier liegt das Problem. Der Inhalt wird nicht mehr von den Kurator\_innen selbst erstellt, sondern von Audioguide-Firmen, die das Haus weder kennen, noch die Intentionen der Kurator\_innen nachvollziehen können. Das Ergebnis ist emotionslos und neutral.

Häufig fühlen sich Museumsbesucher\_innen fremd und verloren. Gründe dafür sind schwer verständliche Wandtexte, faktenpezifische und passive Audioguide-Inhalte sowie eine fehlende Kunstvermittlung. In Zeiten von Smartphones scheint dieses Vermittlungskonzept veraltet. Fakten können in nur wenigen Sekunden über das Internet abgerufen werden. Kurzum: Audioguide-Touren sind viel zu lang und kaum bis gar nicht auf die Interessen der jeweiligen Besucher\_innen abgestimmt.

Fest steht: trotz technischen Fortschritts kann es keine Einheitslösung geben, da es weder DAS Museum, DEN und DIE Museumsbesucher\_in noch DEN Multimediaguide gibt. Die Lösung muss eine individuell angepasste sein. Der perfekte Multimediaguide sollte jede\_n Besucher\_in gleichermaßen ansprechen, egal welchen Alters oder mit welchem Bildungshinter-

grund und im besten Fall persönliche Führungen ersetzen. Das Kunstvermittlungspersonal könnte sich damit voll und ganz auf die Erstellung der Inhalte konzentrieren.

Die technische Lösung stellten im Fall des „PABLO MEDIA GUIDES“ iBeacons dar. iBeacon ist eine auf dem „Bluetooth Low Energy“-Standard basierende, von Apple vorgestellte Technologie, die eine einfache Interaktion eines Smartphones mit seiner Umgebung sowie eine präzise Indoor-Positionierung ermöglicht. Mit iBeacons können Nutzer\_innen auf einfachste Art und Weise umgebungskontextabhängige Informationen übermittelt werden. Die Anschaffungskosten pro Beacon liegen bei unter 10 Dollar und aufgrund seiner Größe, vergleichbar mit einer 2 Euro Münze, wird das ästhetische Konzept von Ausstellungen nicht mehr durch unnötige Beschilderungen gestört.

Der „PABLO MEDIA GUIDE“ hatte sich folgende Punkte zum Ziel gesetzt:

1. Einfache Bedienung: Besucher\_innen jeglichen Alters sollten die Museumsapp steuern können. Leihgeräte gehören der Vergangenheit an, fast jeder besitzt ein Smartphone und hat damit Zugang zu Apps.
2. Flexible Inhalte: Kein Museum gleicht dem anderen, keine Sammlung gleicht der anderen und keine Ausstellung gleicht der anderen. Eine Einheitslösung gibt es nicht, weshalb die grundlegende Idee darin lag, verschiedene Ebenen für unterschiedliche Besucher\_innengruppen zu entwickeln. Kunsthistoriker\_innen haben andere Ansprüche als Kinder, Jugendliche oder Erwachsene, die nur selten ins Museum gehen. Während Kunsthistoriker\_innen den Blick hinter die Kulissen, kuratorische Einblicke und restauratorische Hintergrund-

geschichten lieben, ziehen Kinder den spielerischen Umgang mit Werken vor.

3. Kein fester Rundgang: Dank der neuartigen iBeacon-Technologie sind vorgegebene Rundgänge kein Zwang mehr. Künftig können Besucher\_innen eine Tour durchlaufen, ohne das Gerät jemals aktiv bedienen zu müssen. Alters- und Barrieregrenzen spielen daher keine Rolle mehr. Die Werke, die sich in unmittelbarer Nähe befinden, werden automatisch angezeigt. Das Original steht im Mittelpunkt, nicht die technische Vermittlung

Die größte Problematik bei der Umsetzung des Projekts betraf jedoch nicht nur die langen Vorlaufzeiten der Museen, sondern ebenso deren Zurückhaltung mit Start-ups zusammenzuarbeiten. Zu groß scheint die Angst, dass sich Start-ups nicht lange genug finanzieren können, um das Projekt erfolgreich abzuschließen. Ein weiterer Problemfaktor fand sich in den sogenannten Knebelverträgen bekannter Audioguide-Firmen, denen sich kaum ein Museum ohne finanzielle Schäden entziehen kann. Auch wenn es mittlerweile einige Vorreiter\_innen wie die schwedische Firma „Avantime“ (Moderna Museet-App) oder die App des Rijksmuseums in Amsterdam gibt, findet ein Umdenken nur sehr langsam statt.

Das Erfolgskonzept eines Multimediaguides liegt aus meiner Sicht in der transdisziplinären Bearbeitung: Ohne das technische Know-How wäre eine Umsetzung nicht möglich, ohne das inhaltliche Know-How wäre der Nutzen für die Museumsbesucher\_innen nicht gegeben. Kultur und Technologie schließen einander nicht aus, sie zeigen einander neue Wege und Lösungen auf.

Marianne Dobner, Kunsthistorikerin, Berlin.

## „Mein Beruf oszilliert zwischen bewahren und erneuern“

Ein Gespräch mit Diözesankonservatorin Mag. Elena Holzhausen, Leiterin des Referats für Kunst und Denkmalpflege der Erzdiözese Wien

**Kunstgeschichte aktuell:** Wie sahen Ihre ersten Berührungspunkte mit der Kunstgeschichte aus?

**Elena Holzhausen:** Die ersten Berührungspunkte, an die ich mich ganz bewusst erinnere, sind der Bau von Wallraf-Richartz-Museum und Museum Ludwig in Köln. Ich ging dort zur Schule und habe den Bau und auch die Einrichtung der Museen vom ersten Moment an miterleben dürfen. Dazu auch alle damit zusammenhängenden Fragestellungen: Wie hängt man Bilder, was für Licht braucht man? Das war meine erste bewusste Begegnung mit der Kunstgeschichte. Ich glaube aber, dass meine wirklich erste Begegnung viel weiter zurück liegt. Ich bin in einem sehr alten Gemäuer ohne Heizung aufgewachsen. Meine Mutter ist Restauratorin und hat auch, als wir Kinder klein waren, noch restauriert und dadurch waren Gemälde und Skulpturen – und überhaupt das Alte – für mich sehr präsent.

*Sie sind Diözesankonservatorin der Erzdiözese Wien. Skizzieren Sie bitte kurz Ihren Aufgabebereich.*

In einem Satz gesagt bin ich zuständig für alle Kunst- und Restaurierungsfragen sämtlicher Kirchen und kirchlicher Gebäude der Erzdiözese Wien mit Ausnahme des Stephansdomes, der vom Domkapitel selber verwaltet wird. Um sich darunter mehr vorzustellen, muss man verstehen, was das heißt. Jedes Mal, wenn ich ein Gebäude betrete, kommen in dem Moment, in dem ich hineingehe – angefangen vom Innenraum mit Wandgemälden und der Ausstattung, bis zu Einzelrestaurierungen von Kelchen, Kerzenleuchtern und kleinen Klosterarbeiten – Fragen, zum Beispiel hinsichtlich des Umgangs mit einer Architekturoberfläche und der Möglichkeit künstlerischer Interventionen, auf.

Für die Restaurierungen ist es wichtig, das Denkmal gut zu erhalten, mit dem staatlichen Denkmalamt gemeinsam Restaurierungsziele zu finden, Restaurator\_innen auszusuchen, die Arbeiten zu überwachen und zu schauen, dass sie in dem Zeitrahmen und der Qualität, in der man sie haben will, umgesetzt werden. Das ist eine meiner Hauptaufgaben. Daneben behandle ich aber auch für sämtliche Pfarren der Erzdiözese Wien alle Leihverträge, alle Bildrechtsfragen, Urheberrechtsfragen und ich mache Ausbildungsmodule für hauptamtliche und ehrenamtliche Mesner, aber vor allem Dingen auch für die neuen Pfarrer und für die Seminaristen, die quasi immer die Hauptverantwortlichen dieser Kirchengebäude oder auch der alten Pfarrhöfe sein werden.

Ein weiterer wichtiger Teil ist die Inventarisierung. Das heißt, wir erfassen seit über fünfzehn Jahren Kirchen in der Erzdiözese Wien – das ist die größte Diözese Österreichs mit der größten Dichte an Kunstwerken. Sämtliches Kunstinventar, beginnend vom Außenbau bis zum kleinsten Kerzenleuchter, Fresken, Kirchgestühle, Bänke – alles. Und das ist eine wesentliche Arbeit auch für die weiteren Aufgaben: Wenn wir eine Kirche inventarisiert haben und dort restaurieren, tun wir uns mit allen weiteren Arbeiten sehr viel leichter.

*Sehen Sie wesentliche Unterschiede zwischen kirchlicher und staatlicher Denkmalpflege?*

Ich kann jetzt mit einem eindeutigen „Ja“ und mit einem eindeutigen „Nein“ antworten. Ja, der wesentliche Unterschied ist, dass ich als Denkmalpflegerin der Erzdiözese Wien Eigentümervertreterin bin. Ich verrete die Interessen der Eigentümer\_innen, aber die katholische Kirche ist eine der wenigen Eigentümer\_innen, die es sich ganz bewusst leisten, innerhalb des Eigentums-konglomerats einen Sachanwalt für die Kunstwerke zu haben. Ich bin dem Kunstwerk verpflichtet, das heißt, ich stehe eigentlich in einer Doppelposition. Die Position staatlicher Denkmalpfleger\_innen ist ganz klar, dort gibt es das Denkmalschutzgesetz und die Ideen des Denkmalschutzes, die Charta von Venedig, der wir natürlich alle verpflichtet sind; aber meine Aufgabe geht darüber hinaus. Ich muss die Pfarren dafür gewinnen, ihr Eigentum zu erhalten. In diesem Sinne bin ich immer genau in einer Zwischenposition, denn den Pfarren gegenüber bin ich Sachanwalt des Denkmals, aber dem Denkmalamt gegenüber bin ich die Eigentümervertreterin und muss darauf achten, dass das Eigentum so gut es geht erhalten wird. Wir haben nur begrenzte Mittel, und diese Mittel müssen bestmöglich eingesetzt werden.

*Welche Probleme ergeben sich aus dem Spannungsfeld zwischen den beiden Komponenten eines Kirchenbaues, nämlich Sakralraum und kunstgeschichtliches Denkmal?*

Mit dieser Frage kommen Sie ganz genau auf den Kernpunkt meiner Arbeit. Es gibt immer das Bewahren, das hat sehr viel mit dem Denkmal zu tun: Das Denkmal zu schützen, zu bewahren, und auf der anderen Seite auch die Erneuerung möglich zu machen. Mein Beruf oszilliert zwischen Bewahren und Erneuern. Eine Kirche ist in erster Linie eine Kirche, das heißt ein Ort, der eine bestimmte Funktion hat. Sie ist Ort des Gebetes, der gemeinschaftlichen Versammlung zum Hören des Wort Gottes und der Eucharistiefeyer. Kirchen sind Orte, die hier in Österreich noch ihrer Primärfunktion gewidmet sind. Wenn wir im Vergleich dazu das Belvedere an: Das Belvedere war einmal das Sommerschloss des Prinzen Eugen, heute ist es ein Museum, dazwischen hat es andere Nutzungen gehabt. Es entspricht nicht mehr seiner Originalnutzung, entsprechend muss es verändert werden, trotz Denkmalschutz. In den Kirchen ist es ähnlich, die Veränderungen werden aber viel behutsamer vorgenommen. Im Laufe der Jahre änderte sich das Feiern, aber es geht nach wie vor um das Glaubensleben in der Kirche. Das Zweite, das kunsthistorische Denkmal, ist ein sehr schwieriger Begriff. Was ist ein Denkmal? Das Denkmal erinnert uns an eine vergangene Zeit. Das ist der sehr stark noch vom 19. Jahrhundert, der Romantik und Winckelmann geprägte Denkmalbegriff. Das Denkmal gibt uns mit der Erinnerung an das Alte auch stark unsere eigene Identität: Wo komme ich her? Wenn ich wissen will, wo ich hingehe, muss ich auch wissen, wo ich herkomme. Also die Wurzeln und das Reflektieren über das eigene Sein sind ganz wichtig. Aber wenn ich ein Denkmal nur noch als Denkmal erhalte, dann rücke ich mich weg davon.

Wenn wir die Gebäude, die wir haben nicht verändern würden, dann hätten wir keinen Michelangelo. Die große Frage der Denkmalpflege ist, wann und in welcher



Mag. Elena Holzhausen, im Hintergrund der Turm der Michaelerkirche in Wien. (Foto: H. Weidenhoffer)

Form Erneuerung ermöglicht wird, ohne das Alte vollständig zu zerstören.

*Wie gestaltet sich Ihre Zusammenarbeit mit zeitgenössischen Künstlerinnen und Künstlern?*

Sehr gut und sehr langsam. Die Zusammenarbeit mit den Künstler\_innen ist überhaupt nichts Problematisches, aber die Umsetzung von zeitgenössischer Kunst, zeitgenössischen Interventionen in Kirchen – vor allem, wenn sie nicht temporär sind – ist sehr schwierig. Seit dem Zweiten Vatikanischen Konzil werden in allen Kirchen die Altäre nach und nach so umgebaut, dass man sich wirklich um den Altar versammeln und gemeinsam Eucharistie feiern kann. Man ist damit natürlich mit großen denkmalpflegerischen Problemen konfrontiert, die auch verständlich sind. Was kann man verändern, ohne das Denkmal zu zerstören? Die Arbeit mit den Künstler\_innen und die Arbeit mit dem Denkmalamt sind für mich eine sehr fruchtbare. Die größte Herausforderung ist eigentlich, innerhalb der Kirche zeitgenössische Positionen zu vermitteln. Ich glaube, wir brauchen viel mehr Zeit zeitgenössische Kunst anzuschauen. Was ist Kunst, was will ich haben und was nicht, wo ist der Unterschied zwischen Kunst und Design? Kunst ist ja immer Dialog und Selbstreflexion und bringt mich zur Reflexion. Also hat sie immer auch eine übergeordnete Wirkung, und die ist oft sehr schwer in der Kirche durchzusetzen.

Ein Beispiel: Jochen Höller entwarf einen sehr schönen Altar für eine Pfarrkirche der Erzdiözese Wien. Die Menschen in der Pfarre haben mir gesagt: „Frau Holzhausen, wir verstehen, dass Sie das schön finden, aber die Leute hier am Land können das nicht nachvollziehen.“ Ich glaube, da bedarf es noch viel Zeit, Dialog und gemeinsames Anschauen von zeitgenössischer Kunst; dem widme ich mich, unterstützt von Kardinal Schönborn.

*Welchen Stellenwert nehmen digitale Medien in Ihrer Arbeit ein?*

Sie sprechen meinen Alptraum und Traum an. Ich bin kein „digital native“ – das sind meine Kinder – aber ich bin, glaube ich, dennoch sehr weit fortgeschritten mit den digitalen Medien. Wir haben 1400 Kirchen und Kapellen, dazu kommen die Pfarrhöfe – da wäre ich ohne eine Datenbank, ohne

digitale Verarbeitung völlig aufgeschmissen. Ich brauche diese Hilfsmittel, um effizient arbeiten zu können, und ich glaube, die digitalen Medien sind für die Arbeit unerlässlich geworden. Sie sind ein viel besseres Dokumentations-Tool für die Restaurierungen. Ich kann Leinwandrisse in Gemälden oder Firnisreparierungen aufnehmen und weitergeben; ich kann das Vorher und das Nachher fotografieren. Darin liegt eine große Chance für das Monitoring: In zehn Jahren brauche ich mir nur den Laptop zu nehmen, das Bild aufzumachen und genau die Stelle anzusehen und werde nachvollziehen können, in welcher Form eine Restaurierung altert. Daraus kann man Rückschlüsse für die Zukunft ziehen.

Bei der Inventarisierung der Kunstwerke haben wir ungefähr achtzig Prozent erreicht, aber diese müssen nun in eine neue Datenbank migriert werden. Dabei müssen zukünftige Datenformate mitgedacht werden. Mit unseren JPEG-Daten werden wir bald am Ende sein. Das sind sehr komplexe Aufgaben, die man mit Spezialist\_innen gemeinsam langsam erarbeiten muss. Ich habe das schon für meinen vorherigen Arbeitgeber machen dürfen und habe daraus gelernt, dass ein präzises Durchdenken sämtlicher Prozesse die allerbeste Grundlage ist, um ein funktionierendes System zu entwickeln.

*Worin sehen Sie die größten Herausforderungen der kirchlichen Denkmalpflege in naher Zukunft?*

Ganz eindeutig im Erhalt der uns anvertrauten, uns überlieferten kirchlichen Gebäude und vor allen Dingen des Inventars. Wir haben sehr oft Restaurierungen, wo wir gerade das Dach dicht kriegen, wo wir vielleicht noch den Fußboden machen oder auch die Kirchenbänke verbessern, aber für die Gemälde ist kein Geld mehr da. Meine größte Sorge ist, wie wir 1400 Kirchen und Kapellen in der Erzdiözese Wien erhalten und unsere Schwerpunkte setzen können. Wir müssen über die eigenen Standpunkte nachdenken, über unsere eigenen Ansprüche, wie wir restaurieren wollen. Das sind die wichtigsten Fragen, und das sind auch die großen Herausforderungen der nächsten Jahre.

*Das Gespräch für Kunstgeschichte aktuell führte Hansjörg Weidenhoffer, Kunsthistoriker im Bundesdenkmalamt, Abteilung für Steiermark, am 26. April 2015.*

# Glaube an Kunst?

Rezension zur Ausstellung *INNEN raum: Erkundungen der Leiblichkeit im sakralen Raum* (20. Februar - 7. April 2015), Dornbacher Pfarrkirche



Suzie Léger, {Uterus = Space = Universe}, 2007, Ausstellungsansicht, INNEN raum, Mariazeller Kapelle, Dornbacher Pfarrkirche, 2015. (Foto: Márton Hegedüs)

Nachdem die Ausstellung *Leiblichkeit und Sexualität* in der Votivkirche im Frühjahr 2014 ein Erfolg war, öffnet nun auch die Dorfpfarre Dornbach im 17. Wiener Gemeindebezirk ihre sakralen Räume der zeitgenössischen Kunst. So präsentierte die Organisation *Kunstglaube* mit Kurator David Rastas in Kooperation mit Pfarrer Wolfgang Kimmel die Ausstellung *INNEN raum*.

International bekannte Künstler\_innen wie Marina Abramović und Bill Viola zeigen zeitgenössische Installationen, ebenso die Österreicher\_innen bzw. in Österreich lebenden Suzie Léger, Line Kondrup Meyer, Leo Zogmayer & Stefan Zeisler und ein\_e anonyme\_r Künstler\_in.

Im Zentrum steht das Verhältnis von Innen- und Außenraum, das nicht nur auf das Innere der Kirchenarchitektur als Sinnbild des Körpers bezogen ist, sondern auch die innere religiöse Erfahrung veranschaulicht. Die Ausstellungsdauer erstreckt sich über den Zeitraum der Fastenzeit, die Zeit der inneren Einkehr, und thematisiert bewusst die Bedeutung des Körpers und dessen Beziehung zu Architektur, Theologie und Liturgie.

Neben dem Eingang links sticht die Videoinstallation *{Uterus = Space = Universe}* von Suzie Léger hervor. In einem (außer Funktion befindlichen) Tabernakel der „Mariazeller Kapelle“ verbindet sie Ultraschallbilder eines leeren Uterus mit Tönen des Hubble-Weltraumteleskops. Die Tiefen des Körperinneren stehen den Tiefen des Weltalls gegenüber. Hörbar sind Sinustöne unterschiedlicher Frequenzen.

Gegenüber wurde Marina Abramovićs Fotografie  *Holding Emptiness*  positioniert. Das Bild zeigt die Künstlerin, die mit einer Handgeste andeutet etwas zu halten – zu sehen ist jedoch nur Leere. Es ist tatsächlich nichts sichtbar, jedoch ist eine gewisse Schwere deutlich spürbar. Wenn man das Bild genauer betrachtet, spiegelt sich in der Verglasung die gegenüberliegende Pietà und der/die Betrachter\_in erkennt auch hier, dass diese „Spiegelung“ kein Zufall ist.

Bill Violas Videoarbeit *Hatsu Yume* (First Dream) wurde im Beichtstuhl installiert. *Hatsu Yume* steht für den ersten, prophetischen Traum eines jeden Menschen im Neuen Jahr. Bill Viola produzierte diese Ar-

beit während seines 18-monatigen Aufenthalts in Japan, wo er sich eingehend mit Zen-Buddhismus beschäftigte. Im Video wird die Relation zu Japan nicht sofort ersichtlich. Nicht die Szenen in den Wäldern, mit Steinen und Fischerbooten verleihen dem Video seinen meditativen Charakter, sondern die unberechenbare Kameraführung, die Verlangsamung der Aufnahmen, die Veränderung ihres Fokus, das Spiel mit der Zeit. Dinge werden hervorgehoben, denen man normalerweise keine Beachtung schenkt, wie etwa Wasser oder Licht. Der Beichtstuhl als Raum für Einkehr und Gegenüberstellung unterstützt diese Wirkung.

Auch die gegenüberliegende Arbeit *You can stay for a bit longer* von Line Kondrup Meyers impliziert, sich mehr Zeit für Kontemplation zu nehmen. Zu sehen ist eine Meereslandschaft, in die eine Amöbe als Teil des Ganzen eingefügt wurde. Die Bedeutung des Mikrokosmos in Relation mit dem Makrokosmos wird hier nochmals deutlich hervorgehoben.

Im Mittelpunkt der Ausstellung steht die eindrucksvolle Präsentation des 9 x 5 m großen Fastentuchs, das den Altarraum komplett verdeckt. Die Darstellung von Leo Zogmayers Entwurf für einen Ornat (Foto: Stefan Zeisler) zeigt einen großen roten Schlitz auf weißem Hintergrund. Der Schlitz, eine Wunde oder Öffnung, ist hier als Übergang und/oder Verbindung zwischen Innen(raum) und Außen(raum) zu verstehen. Dem Fastentuch gegenüber liegt der Schriftzug „Durch seine Wunden sind wir geheilt“, der nur vom Altar bzw. vom vorderen Teil der Kirche sichtbar ist und nicht auf Anhieb als künstlerische Position (Künstler\_in anonym) erkennbar wird.

Zeitgenössische Kunst im kirchlichen Rahmen zu präsentieren ist eine Herausforderung, der Mut und Feingefühl bedarf. Kurator David Rastas hat eben dieses bewiesen, ohne vor möglichen provokanten Arbeiten zurückzuweichen. Die Kirche setzt mit der Ausstellung *INNEN raum* ebenfalls ein positives Signal, sich vor dem Zeitgeist nicht verschließen zu wollen.

Giulia Tamiazzo, Kuratorin, Wien.

# Die italienische Botschaft in Wien lud zum „Tanz der Diplomatie“

Mit Sissa Micheli eröffnet Kurator Marcello Farabegoli eine neue Schiene für zeitgenössische Kunst im Palais Metternich.

Eine Menschentraube vor dem Eingang gilt als Indikator für ein gefragtes Event. Am 22. April hatte sich am Rennweg 27 eine solche gebildet und auf Einlass zur Ausstellung *Dance of Diplomacy* von Sissa Micheli im Palais Metternich gewartet. Auf Initiative des Kurators Marcello Farabegoli und des Botschafters Giorgio Marrapodi bestritt die gebürtige Südtirolerin den Auftakt zu einer kontinuierlichen Präsentation italienischer Gegenwartskünstler\_innen in der Botschaft.

Entsprechend subtil reagierte Sissa Micheli auf die Situation. Im Treppenhausempfang empfing sie uns mit einem Porträt des ehemaligen Hausherrn, Klemens Wenzel Lothar von Metternich. Sein Gesicht war als Variation in Pink auf eine römische Büste projiziert – ein kleiner Eingriff, der jedoch bereits viel von dem vorwegnahm, was die Besucher\_innen in der Belle Epoque erwartete: eine Reflexion auf das Gebäude und seine Besitzer, auf Architektur und Ausstattung des frühhistorischen Palais sowie auf die politische Diplomatie Metternichs als Leiter des Wiener Kongresses 1814/15.

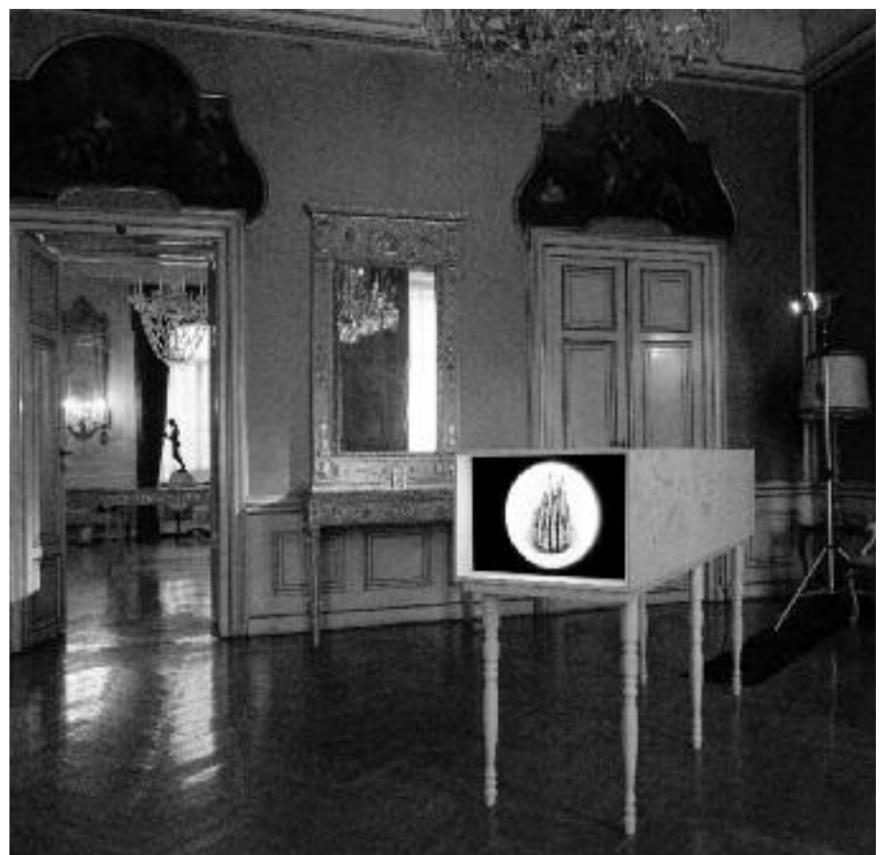
Gleich einem diplomatischen Tanz hat Sissa Micheli das historische Ambiente buchstäblich Raum für Raum für die zeitgenössische Kunst erschlossen. Sieben Repräsentationsräume mit ihren reichen Wand- und Deckenverzierungen, ihren monumentalen Lüstern, dem vergoldeten Stuck, Statuetten und Gemälden wurden zum Ausgangspunkt für Michelis mediale Interventionen. Wie es ihre Art ist, hat sie eine Choreografie für die Räume geschrieben, die in einer zentralen Installation kulminiert: Im verdunkelten Festsaal drehen sich Details der Decke, der Lünetten und Lüster auf fünf freistehenden, kreisrunden Projektionsschirmen. Langsam, nicht synchron, vielmehr wie selbständige Tanzpaare, drehen sie sich im Takt zum Haydn-Trio No. 16 in D-Dur, live vorgetragen von Ernesto Insam (Cello), Luca Lavuri (Klavier) und Yury Revich

(Violine) und in der gesampelten Version von Valeria Merlini. Man darf sich an „die Bedeutung des Tanzes und des Balls für den Wiener Kongress“ erinnert fühlen, beschreibt Farabegoli.

Licht und Bewegung setzten sich auch in den angrenzenden Räumen fort und ziehen die Besucher\_innen förmlich durch die Salons. In vier Leuchtboxen kehren die runden Deckenelemente wieder, diesmal in Form von vier Bewegungsstadien einer partiellen Sonnenfinsternis, wie sie am Tag der Filmaufnahmen vom Palais aus zu sehen war. Die Drehbewegung steigert sich noch ein weiteres Mal im sogenannten Schlachtensalon: Ein sich horizontal drehender Filmprojektor schickt seinen (leeren) Lichtkegel durch den opulent ausgestatteten, verdunkelten Salon und streift mit seinem Spot immer aufs Neue ein großformatiges Gemälde, das die Befreiung Wiens von den Türken darstellt und das Porträt Paulines von Metternich (schillernde Salonnière, Enkelin und Schwiegertochter Metternichs, u.a. auch von Edgard Degas porträtiert) bzw. die Besucherinnen, die durch den Salon flanieren. Micheli: „Ich drehe das Prinzip Film quasi um: Es wird kein Film in einen leeren Raum projiziert, sondern die pompöse Fülle des Raumes auf einen leeren Film.“ Allein durch das Akzentuieren von Details, Filmaufnahmen mit einfachen Kamerafahrten, kleinen Ergänzungen oder Hinweisen auf historisch relevante Figuren funktioniert der differenzierte und gleichzeitig wirkungsvolle Umgang der Künstlerin mit den Räumen des Palais Metternich.

Eine Besichtigung eines Teils der Ausstellung ist nach Voranmeldung unter [info@marcello-farabegoli.net](mailto:info@marcello-farabegoli.net) noch bis 30. Juni möglich.

Ruth Horak  
Kunstkritikerin, Kuratorin  
und Lektorin.



Sissa Micheli, Ausstellungsansicht „Dance of Diplomacy“, 2015. (Foto: Diego Mosca)

# „Lust am Schrecken“

Die Versuchung des Joos van Craesbeeck.

Mit einem Kommentar zur Ausstellung der Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste.

Lust und Schrecken – zwei konträre menschliche Empfindungen, deren auf den ersten Blick paradoxes Zusammenwirken in der bildenden Kunst jüngst eine Ausstellung der Gemäldegalerie der Wiener Akademie thematisierte. Ausgehend von Aristoteles untersuchten Philosophen und Kunsttheoretiker von der Antike bis zum Klassizismus die komplexen Korrelationen der beiden Phänomene und betonten im Sinne des Horaz'schen Postulates „ut pictura poesis“ die affektive, unterhaltende und belehrende Dimension der visuellen Kombination von Lustvollem und Erschreckendem.<sup>1</sup>

In sieben thematischen Kapiteln präsentierte die Schau siebzig Gemälde und Skulpturen, wobei Objekte aus dem großartigen Bestand der Akademie ebenso gezeigt wurden, wie einige prominente Leihgaben verschiedener österreichischer und internationaler Museen. Von den hauseigenen Gipsabgüssen antiker Originale bis hin zu Werken des 19. Jahrhunderts erschlossen sich so die mannigfaltigen, im Untertitel der Ausstellung genannten *Ausdrucksformen des Grauens*. Den dramaturgischen und inhaltlichen Kulminationspunkt bildeten dabei die im letzten Saal unter dem Titel *Die dunkle Seite* versammelten Arbeiten rund um das *Weltgerichtstriptychon* Hieronymus Boschs. Dieser abschließende Ausstellungsteil schloss hinsichtlich der Werkauswahl unmittelbar an eine 2008 von Michael Philipp kuratierte Schau des Bucerius Kunst Forums in Hamburg an, die unter dem fast identen Titel *Schrecken und Lust* zwar ausschließlich die Ikonographie der Antoniusversuchung thematisierte, insgesamt aber vier der im letzten Raum der Wiener Ausstellung gezeigten Werke schon zusammengeführt hatte.<sup>2</sup> Im parallelen zur Präsentation der Gemäldegalerie erschienenen, von der Kuratorin Martina Fleischer herausgegebenen Katalog finden diese inhaltlichen Referenzen erstaunlicherweise keine dezidierte Erwähnung.

Kaum eine Kunstepoche hat das reizvolle Zusammenspiel von Lust und Schrecken so nachhaltig und einfallreich für sich instrumentalisiert, wie das niederländische 16. und 17. Jahrhundert. Nicht erst seit, aber vor allem im Anschluss an Bosch, bezeichnete das lustvolle Erschrecken nördlich der Alpen ein zentrales Funktionsprinzip bildlicher Erzählung und erfreute sich in den Diablerien der sogenannten Bosch-Nachfolge größter Beliebtheit. Vor allem die um 1650 entstandene *Versuchung des Heiligen Antonius* Joos van Craesbeecks bildete im Rahmen der Wiener Schau ein herausragendes Beispiel für das über einen Zeitraum von 150 Jahren hinweg nicht abebbende Interesse an der boschesken Darstellung lustvoller Schreckensszenarien.

Erzählt wird darin die Geschichte des frühchristlichen Mönches Antonius, der sich als Eremit in die Wüste zurückzog, wo ihn der Teufel auf verschiedene Arten zu verführen und von seinem tugendhaften Weg abzubringen versuchte. Die textuelle Basis für die Verbildlichung des Themas bot die im 13. Jahrhundert entstandene und in den frühneuzeitlichen Niederlanden weit verbreitete *Legenda Aurea* des Jacobus de Voragine, die ihrerseits auf die Antonius-Vita des Athanasius von Alexandria aus dem 4. Jahrhundert zurückgriff.

In ikonographischer Hinsicht knüpft Craesbeeck dabei eindeutig an Boschs Interpretation des Themas im sogenannten *Lissabonner Altar* an. Wie in der wissenschaftlichen Literatur schon mehrfach bemerkt, hat

die Darstellung trotz medieninhänter Differenzen in Komposition und Motivik einen ebenso engen Bezug zur 1556 entstandenen Druckvorlagezeichnung der *Antoniusversuchung* Pieter Bruegels des Älteren.<sup>3</sup> Es handelt sich dabei um die früheste erhaltene Zeichnung Bruegels, in der der Künstler seine Aufmerksamkeit von der reinen Landschaftsdarstellung abwandte und seinerseits in thematischer sowie gestaltungsprinzipieller Hinsicht auf die allseits bekannten und beliebten Bildmodi Boschs zurückgriff. Bruegels Zeichnung muss daher als Quelle des bei Craesbeeck noch immer deutlich feststellbaren Bosch-Bezuges verstanden werden – es



Joos van Craesbeeck, *Die Versuchung des Heiligen Antonius*, um 1650, Öl auf Leinwand, 78 x 116 cm. © Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe.

lässt sich eine kontinuierliche Wirkungs- und Entwicklungslinie vom *Lissabonner Altar* über Bruegel als Bosch-Nachfolger bis in die Zeit um 1650 zeichnen.

Bei Bruegel wie bei Craesbeeck kauert Antonius vor einem knorrigen Baum im rechten Vordergrund, während das Bildzentrum von einem riesenhafte, im Wasser liegenden Kopf dominiert wird. Die Ursprünge dieses Motives liegen in der Darstellung sogenannter Höllenschlund in der mittelalterlichen Buchmalerei. Während die meist tierischen Köpfe dort noch den Eingang zur Unterwelt symbolisierten, finden sie bei Bruegel und ihm folgend bei Craesbeeck eine Übersetzung ins Menschliche und beschreiben weniger eine transitorische Pforte als einen im Raumkontinuum der Handlung verorteten Bestandteil des teuflischen Versuchungspersonals. Rund um dieses zentrale Sujet entspinnt sich in beiden Gemälden ein Gewirr von dämonischen Kreaturen, die Antonius auf unterschiedlichste Arten in Versuchung zu führen trachten und dabei Bezüge zu zeitgenössischen Moralvergehen herstellen.<sup>4</sup> Von zentraler Bedeutung für die Bildaussage ist die Tatsache, dass Antonius in beiden Fällen von ihm umgebenden Treiben relativ unberührt zu bleiben scheint. Ganz anders als noch in Boschs Version des Themas, wo der Heilige direkt bedrängt, von Dämonen in die Luft getragen und körperlich gepeinigt worden war, ist Antonius bei Bruegel und Craesbeeck als introvertierter Eremit bei der Lektüre dargestellt und nimmt von seinen teuflischen Verführer\_innen kaum Notiz.

Diese Art der Darstellung des Antonius als kontemplativer Betender wurde – in Verbindung mit den schon im Ursprungstext des Athanasius als eindeutig nicht-reale Visionen beschriebenen Versuchungsszenarien – als Grundlage für eine Interpretation herangezogen, die die allgegenwärtigen Teufelwesen als Ausgeburten der Fantasie des Eremiten

versteht.<sup>5</sup> Für Bruegel lässt sich also festhalten, dass er den Betrachter\_innen in seiner *Antoniusversuchung* eine rein introspektive Welt zeigt und die Monstren daher als Hirngespinnste des Heiligen verstanden werden müssen. Während die versuchenden Gestalten bei Bosch noch als physisch erfahrbare, in der Realwelt existierende Bedrohung aufgefasst worden waren, bedient sich Bruegel zwar eines boschesken Bildvokabulars, verlagert die teuflischen Gestalten jedoch vor das innere Auge des Eremiten und macht diese Umdeutung mittels einer in sich gekehrten, unantastbar wirkenden Antonius-Figur nachvollziehbar.

Craesbeeck geht rund 100 Jahre später noch einen Schritt weiter in der auktorialen Abstraktion des Versuchungsgeschehens. In seinem Gemälde lässt sich der fortschreitende malerische Realismus beobachten, der auch die Diablerien der Bosch-Nachfolge nicht unberührt ließ: Der Horizont ist im Vergleich zu Bruegels Darstellung weiter nach unten gerückt, viele Figurengruppen tragen genrehafte Züge<sup>6</sup> und insbesondere der zentrale Höllenkopf verblüfft durch seine wirklichkeitsnahe Wiedergabe. Im Vergleich zu den anderen Protagonist\_innen des Gemäldes zeichnet sich sein Gesicht durch fast portraithafte Qualitäten aus, weswegen das Motiv in der Literatur überzeugend als Selbstbildnis Craesbeecks interpretiert wurde.<sup>7</sup> Unterzieht man das im Kopf stattfindende Treiben vom weit geöffneten Mund über die aufgerissenen Augen bis hin zur aufgeklappten Stirnhöhle einer genaueren Betrachtung, so sticht vor allem eine Figur ins Auge, die Craesbeecks Darstellung in konzeptueller Hinsicht grundlegend von Bruegels Antonius-Zeichnung unterscheidet: Neben drei anderen Männern ist in der Stirn des monströsen Hauptes ein Maler mit blauer Kappe erkennbar, der vor einer Staffelei Platz genommen hat und im Begriff ist, ein Gemälde anzufertigen. Seine prominente Position im Bildgeschehen markiert ihn als Schlüsselmoment der inhaltlichen Bedeutung des Werkes. Die verführenden Teufelwesen entspringen in Craesbeecks *Versuchung* nicht mehr ausschließlich der Fantasie des Heiligen am rechten Bildrand, sondern werden zusätzlich als geistige Schöpfungen des Malers ausgewiesen. Die Visionen des Antonius sind für die Betrachter\_innen nur erkennbar, weil der Künstler – also Craesbeeck – sie seinerseits imaginiert und auf der Bildfläche festgehalten hat. Das auf der Staffelei stehende Bild wird zum Platzhalter für das reale Gemälde.<sup>8</sup> Die zugrundeliegende Aussage, dass alle Versuchung nicht nur im

Geiste des Heiligen, sondern auch im Maler und somit im Menschen allgemein ihren Ursprung hat, stellt eine radikale Neuformulierung der traditionellen Antonius-Ikonographie dar. Die in der Welt lauernden Verführungen werden als geistiger Teil des Menschen definiert, der an ihrer Entstehung maßgeblich beteiligt ist. Wie zur Erklärung ist die Figur des Malers an der Staffelei dabei nicht an einer beliebigen Stelle des Bildes positioniert, sondern just am Ort der kreativen Imagination – im Gehirn des Höllenkopfes. Vor dem Hintergrund dieser Interpretation gewinnt auch die bereits angesprochene Deutung des monströsen Gesichts als Selbstbildnis Craesbeecks an Relevanz. Der Künstler setzt sich zweifach als Mit-Erfinder des Versuchungsszenarios ins Zentrum seines Gemäldes: Indem er sich bei der Arbeit, beim „Aus-Denken“, in seinen eigenen Kopf blicken lässt, zeigt er den Betrachter\_innen die Welt, die er – gewissermaßen synchron zu Antonius – produziert. Zusätzlich betont wird diese geteilte Urheberschaft durch die jeweilige Blickrichtung der Protagonisten: Während der Höllenkopf aus den Augenwinkeln auf den Heiligen zu schielen scheint, sind dessen Pupillen nach links oben auf die Figur des Malers gerichtet. Eine weitere Bedeutungsebene findet sich schließlich im nach rechts hin aufgeklappten Hautlappen der Stirn als einzigen Teil des Bildes, der mit breitem, offenem Pinsel gemalt ist. Durch den Kontrast zwischen ausgesprochen fein und realistisch ausgeführter Gesichtspartie und in lockeren Strichen hingeworfener Schädelfront hebt Craesbeeck diesen Bereich auch in materieller Hinsicht hervor. Das inhärente Bildthema der aktiven Produktion des Versuchungsmoments durch den Künstler wird so nicht nur auf motivischer, sondern auch auf maltechnischer Ebene akzentuiert.

Abschließend lässt sich festhalten, dass die *Versuchung des Heiligen Antonius* zusammen mit den 16 anderen Plastiken und Malereien des finalen Ausstellungsraumes anhand des thematischen Fokus auf „Die dunkle Seite“ eine effektvolle (Re-)Inszenierung von Boschs *Weltgerichtstriptychon* als zentrales Werk aus dem Bestand der Akademie ermöglichte. Angesichts der im doppelten Wortsinn fantastischen Komplexität von Craesbeecks Gemälde wird es nicht überraschen, dass das Bild darüber hinaus als medienwirksames Marketingobjekt auf Broschüren, Eintrittskarten und Katalogcover der Wiener Schau Verwendung fand. Nicht zuletzt stellte die Ausstellung somit eindrucksvoll unter Beweis, dass die authentische „Lust am Schrecken“ noch heute einen effektiven Anreiz zur freudvollen Kunstbetrachtung bieten kann.

Laura Ritter, Kunsthistorikerin, Wien.

1 Siehe Martina Fleischer (Hg.), *Lust am Schrecken. Ausdrucksformen des Grauens* (Ausst. Kat. Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste, Wien 2014/2015), Wien 2014, S. 10–11.

2 Siehe Michael Philipp (Hg.), *Schrecken und Lust. Die Versuchung des Heiligen Antonius von Hieronymus Bosch bis Max Ernst* (Ausst. Kat. Bucerius Kunst Forum, Hamburg 2008), München 2008.

3 So etwa bei Gerd Unverfehrt, *Hieronymus Bosch. Die Rezeption seiner Kunst im frühen 16. Jahrhundert*, Berlin 1980, S. 284; Eva Marina Froitzheim, „Die Versuchung des Heiligen Antonius von Joos van Craesbeeck“, in: *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg*, 25/1988, S. 93; Philipp 2008 (op. cit.), S. 189.

4 Siehe genauer Froitzheim 1988 (op. cit.), S. 85–95.

5 Siehe etwa Niklaus Largier, *Die Kunst des Begehrens. Dekadenz, Sinnlichkeit und Askese*, München 2007, S. 156.

6 Es finden sich zahlreiche Referenzen zum *Euvre* Adriaen Brouwers, in dessen Atelier Craesbeeck seine Lehrzeit absolvierte. Siehe Froitzheim 1988 (op. cit.), S. 93–95.

7 Siehe Froitzheim 1988 (op. cit.), S. 96–101.

8 In jeweils leicht divergierenden Ansätzen findet sich diese Deutung bereits bei Froitzheim 1988 (op. cit.), S. 101–106 und Philipp 2008 (op. cit.), S. 130.

## Hans Purrmann – der Meister der Farbe in Schwarzweiß

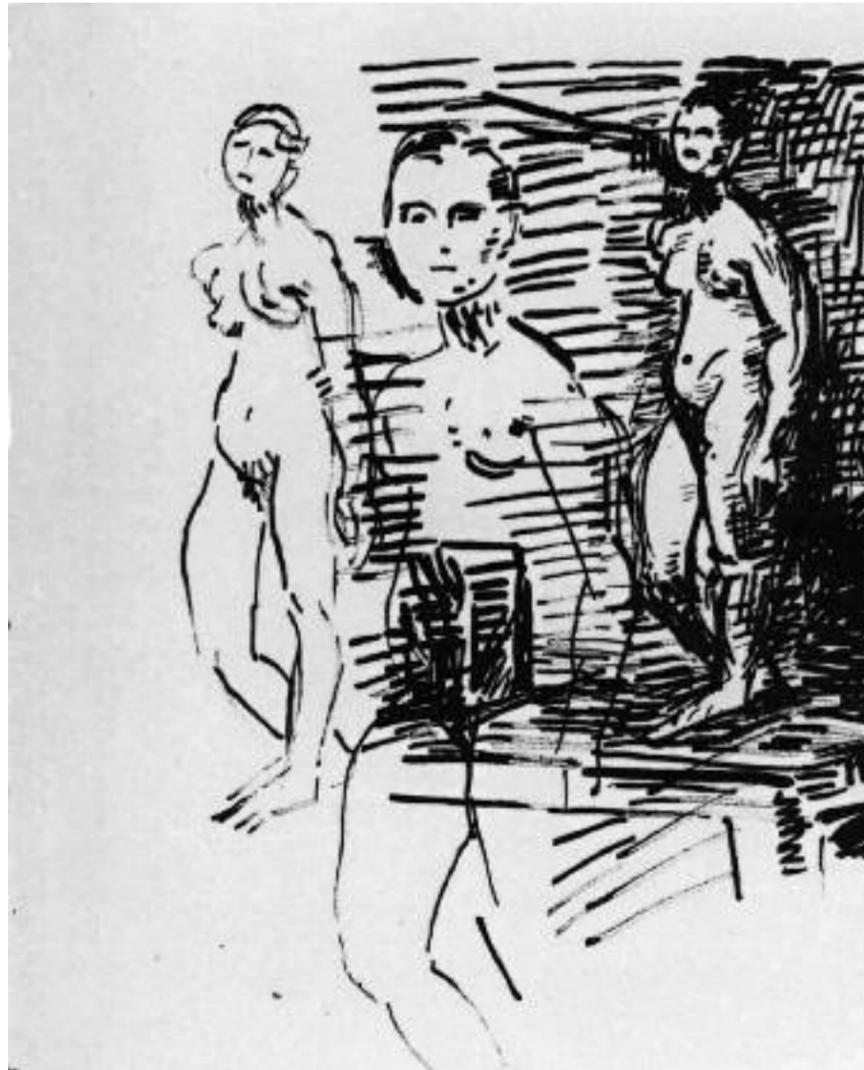
Die tiefe Leuchtkraft seiner Gemälde brachte Hans Purrmann (1880–1966) einen einzigartigen Stellenwert in der deutschen Malerei des 20. Jahrhunderts ein. Doch kaum bekannt ist, dass über 1200 Zeichnungen von der Hand des Matisse-Schülers erhalten sind. Felix Billeter und Pia Dornacher trugen sie in einer intensiven Forschungsarbeit zusammen. Ihr umfassendes Werkverzeichnis der Handzeichnungen schließt nun die wissenschaftliche Erfassung des Purrmann-Ceuvres ab.<sup>1</sup>

Hans Purrmann liebte Farbe. Er malte rote Häuser mit grünen Fensterläden vor schneeweißen Berggipfeln und tintenblauen Himmel und Seen. Wie von Feuer erleuchtet erscheinen seine südlichen Stilleben. In den 1950er und 1960er Jahren gehörte der 1880 in Speyer am Rhein geborene Künstler zu den erfolgreichsten deutschen Malern. Nobelpreisträger Hermann Hesse widmete ihm das Gedicht „Alter Maler in der Werkstatt“, und Fußball-Legende Fritz Walter nahm 1951 sogar einen Kredit auf, um ein Gemälde des Malers zu erwerben. Auch heute gibt es einen nicht unbedeutenden Kreis von Kenner\_innen und Sammler\_innen, die die tiefe Leuchtkraft seiner Bilder schätzen und bewundern.

Doch den Maler der Farbigeit präsentieren nun Felix Billeter und Pia Dornacher erstmals als monochromen Zeichner. Über Jahre trugen die beiden Purrmann-Expert\_innen rund 1200 Zeichnungen des Künstlers in intensiver Forschungsarbeit zusammen und erstellten ein knapp 500-seitiges Werkverzeichnis der Handzeichnungen, das im Herbst 2014 bei Hatje Cantz in einer zweisprachigen Ausgabe erschienen ist und die wissenschaftliche Erfassung des Purrmann-Oeuvres abschließt. Felix Billeter, Leiter des Münchner Purrmann Archivs, betont darin vor allem den Einfluss von Henri Matisse, den Purrmann in Paris traf. Im damaligen Zentrum der Avantgarde entdeckte Purrmann im Salon d'Automne die Malerei der „Fauves“ und berichtete begeistert nach Deutschland: „In Paris fand ich gleich die ganz ungeheure Ausstellung von 40 Manets, gute Bilder von jüngeren Malern und eine Reihe Bilder von Cézanne.“ Über die Auseinandersetzung mit der französischen Moderne, vor allem Paul Cézanne und Henri Matisse, entwickelte Hans Purrmann seine eigenständige Bildsprache. Henri Matisse wurde sein Lehrer und Freund. Hans Purrmann vermittelte Ausstellungen des Franzosen nach Deutschland, unternahm mehrere Reisen mit ihm und wurde 1908 sogar Vorstand der gegründeten privaten „Académie Matisse“, wo er seine spätere Frau Mathilde Vollmoeller, Malerin und Tochter eines Stofffabrikanten, kennenlernte. In einem Brief an sie beschreibt er sein Verhältnis zu Matisse: „Mit Matisse bin ich viel zusammen, jeden Tag, der mit Sonnenschein anfängt, schickt er mir ein Telegramm, doch den Tag mit ihm und seiner Familie zu verbringen. Jeden Tag sucht er mich und ich bin gern mit ihm (...) was ich zuletzt mache, liebt Matisse sehr entschieden und es deckt sich mit meinen Empfindungen, macht mich stärker und sicherer, mit seinem Urteil aus dem meinen gedeckt zu sein.“

Die Kritik des großen Vorbilds Matisse an Purrmanns Zeichnungen und seine Ermunterung, „sich gehen zu lassen und eine größere Freiheit anzustreben“, haben ihn auf seinem künstlerischen Weg maßgeblich beeinflusst, erklärt Felix Billeter.

Purrmanns Strich entwickelte sich daraufhin fort: Er ging nun strichelnd, fast kritzelnd vor und machte dabei kreisende Bewegungen mit dem Stift. Um zu schattieren oder Flächen mit Grauwerten zu erzielen, verwischte Purrmann gelegentlich den Strich mit den Fingern oder dem Handballen. Ganz selten lavierte er die Zeichnung mit einem feuchten Pinsel. Das freie Zeichnen lässt sich an den Aktzeichnungen in Tusche gut nachvollziehen, die Purrmann um 1908/1910 schuf, aber auch an den expressiven Landschafts-



Hans Purrmann, *Weibliche Akte (Motivwiederholungen)*, Paris, Tusche auf Büttchen, 326 x 235 mm, Privatbesitz Süddeutschland.

zeichnungen seiner Beilsteiner Zeit (1914–1916). Die Autor\_innen konnten darüber hinaus verschiedene Werkabschnitte ausmachen wie etwa die Berliner und die Pariser Zeit. Die Lebensstationen Purrmanns am Anfang des Werkverzeichnisses geben den Leser\_innen hier Orientierung: Den Ausbruch des Ersten Weltkrieges erlebte Purrmann in Beilstein, in der Nähe von Heilbronn, anschließend lebte er mit seiner Familie in Langenargen am Bodensee. Ab 1916 war der Hauptwohnsitz des Künstlers Berlin. 1935 übernahm Hans Purrmann die ehrenamtliche Leitung der Deutschen Künstlerstiftung in der Villa Romana in Florenz. Die Arbeitsstätte wurde Treffpunkt der im Deutschen Reich missliebigen und verfeimten Maler\_innen, Bildhauer\_innen und Schriftsteller\_innen. Hans Purrmann wurde verhaftet und gelangte schließlich mit einem vom Schweizer Konsul gestellten Visum „als Kranker in Ärztinnenbegleitung“ im Herbst 1943 ins Tessin.

Mit über 700 von 1200 Blättern überwiegen die Aktdarstellungen im zeichnerischen Cœuvre Purrmanns. Sie sind in allen Schaffensphasen vertreten, doch etwa die Hälfte davon entstand allein in der Académie Matisse von 1908 bis 1911. Sei-

ne Aktmodelle zeichnete der Künstler meistens in ganzen Figuren. Er ließ sie Posen einnehmen und hielt sie stehend, sitzend oder liegend von vorne, von der Seite oder mit Blick auf den Rücken fest. Felix Billeter unterstreicht besonders den autonomen Wert dieser Zeichnungen: „Sie stellen keine vorbereitenden Studien für Figurenbilder in Öl dar, sondern stehen in der Regel für sich.“ Generell benutzte Purrmann ganz traditionell vor allem Stift und Feder, vor allem Blei- und Kohlstifte, seltener schwarze oder farbige Kreiden, Rötelfstift sowie Tuschefeder, die er auch zum Briefeschreiben gebrauchte. Nur gelegentlich arbeitete der Künstler mit Buntstift, Kopierstift und Kugelschreiber.

ne Signatur fest. Entsprechend sind die Seiten im Werkverzeichnis mit „a“ (Vorderseite) und „b“ (Rückseite) vermerkt. Erotische Aktzeichnungen, wie man sie von Auguste Rodin (1840–1917), Egon Schiele (1890–1918) oder auch Henri Matisse (1869–1954) kennt, finden sich bei Purrmann – wenn überhaupt – in gemäßigter Form erst ab Mitte der 1920er Jahre und in seiner Florentiner Zeit (1935–1943). Um 1918 kombinierte Purrmann Landschaften mit weiblichen Aktfiguren und schuf sogenannte Badeszenen. Diese kleinen Grafiken entstanden meist in Langenargen am Bodensee und zeigen den Einfluss früher Matisse-Bilder von 1905. Das Zeichnen lernte Purrmann an der Kunstgeweschule in Karlsruhe, davon zeugen zwei erhaltene Skizzenbücher von 1896/97. Hier finden sich neben den üblichen Kopierübungen auch freie Bildnisse in Bleistift und Rötel. Aber erst in Berlin (Winter 1904/05) begann er sich ernsthaft für die Zeichnung zu interessieren, was möglicherweise mit der Bekanntschaft von Lovis Corinth zusammenhängt und mit den Beständen des Berliner Kupferstichkabinetts. Letztmals griff Hans Purrmann um 1940 in Florenz zur Feder, um Landschaftszeichnungen von der Toskana und von Castiglione anzufertigen. Insgesamt sind von Hans Purrmann 14 Skizzenbücher erhalten geblieben. Allein acht Skizzenbücher stammen aus der Zeit in Montagnola (1943–1966). Einige Skizzenbücher löste Purrmann selbst auf und trennte die guten Blätter heraus. Im Werkverzeichnis sind diese leicht an den Lochungen bzw. Perforationen am Rand zu erkennen.

Besonders beeindruckend sind die Porträts in Bleistift, obwohl Purrmann einmal gestand, dass Bildnisse nicht zu seinen Lieblingsthemen gehörten. Häufig porträtierte er Verwandte, hin und wieder erhielt er auch bedeutende Aufträge, zum Beispiel von Polyxena von Hößlin (1872–1960), der Tochter des griechischen Politikers Konstantin von Hößlin und Frau des Schriftstellers Ernst Hardt (1876–1947). Die Schauspielerinnen Tilla Durieux, Ehefrau des Kunsthändlers Paul Cassirer, ließ sich ebenfalls von Purrmann porträtieren. Die Kohle-Zeichnung stellt eine Vorstudie zum Gemälde von 1916 dar. Mehrere Porträtzeichnungen (insgesamt sieben) schuf Purrmann in Montagnola von dem Schweizer Kunsthistoriker Gottfried Jedlicka (1899–1965), der einer seiner Förderer war. Vier Porträts gibt es von Eva-Maria Henschel. Die Journalistin arbeitete in den 1950er Jahren als Sekretärin für Purrmann und saß ihm Modell. Ein querformatiges Blatt mit zwei Bildnissen eines Kleinkindes aus der Pariser Zeit (Privatbesitz Süddeutschland) stellt möglicherweise eines der Purrmann-Kinder dar, die zwischen 1912 und 1916 geboren wurden. Auch einige Selbstporträts gibt es zu bewundern. Eines davon steht im Zusammenhang mit dem Ölbild gleichen Datums.

Der Band von Felix Billeter und Pia Dornacher erfüllt zweifellos die Kriterien, die ein wissenschaftlich exakter Werkkatalog erfordert und ist somit ein zuverlässiges, bis ins Detail verbindliches Kompendium. Fazit: Für jede ernsthafte Auseinandersetzung mit Hans Purrmann ist das Opus ein unentbehrliches Instrument.

Ute Strimmer  
Kunsthistorikerin, München.

<sup>1</sup> Hans Purrmann, *Handzeichnungen 1895–1966. Catalogue Raisonné*. Felix Billeter und Pia Dornacher (Hg), Ostfildern 2014.



## MITTEILUNGEN DES VORSTANDS

Wir freuen uns, Ihnen mitteilen zu können, dass der Call for Papers der kommenden, dem Nachwuchs gewidmeten Tagung „Newest Art History. Wohin geht die jüngste Kunstgeschichte?“ regen Zuspruch fand. Ein herzliches Dankeschön an die zahlreichen Kolleg\_innen, die Beiträge eingeschickt haben! Alle Einreichungen werden derzeit vom Vorstand gesichtet.

Das fixierte Programm können Sie der Ausgabe 3/2015 des Kunstgeschichte aktuell (erscheint Anfang Oktober) und unserer Website entnehmen.

Als kleinen Vorgeschmack möchten wir Ihnen bereits jetzt den Eröffnungsabend vorstellen: Nach einer kurzen Begrüßung von Seiten des Vorstands, findet eine prominent besetzte Podiumsdiskussion statt, die sich (auch generationsübergreifend) mit der Bandbreite der kunsthistorischen Methoden und aktuellsten Fragen auseinandersetzen wird. Es diskutieren: Lena Bader (Paris), Daniela Hammer-Tugendhat (Wien) und Stephan Hoppe (München).

Wir hoffen, Sie bei der Tagung vom 6.–8. November 2015 am Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien als Teilnehmer\_in begrüßen zu dürfen!

Derzeit zählt der Verband 486 aktive Mitglieder (aktueller Stand der Einzahlungen für 2015), die sich auf die Kurien wie folgt aufteilen:

- Universität und Forschungseinrichtungen: 49
- Museum, Ausstellungswesen, Sammlungen: 104
- Denkmalschutz, -pflege und -forschung: 23
- Freie Berufe, Selbstständige und andere Tätigkeiten: 116
- Studierende: 242

Der Vorstand hatte sich für die laufende Periode vorgenommen, die Verbandswebsite grundlegend zu erneuern. Aufgrund zahlreicher anderer Aufgaben und Aktivitäten, denen vorrangig nachgegangen wurde, müssen wir dieses Vorhaben leider dem nächsten Vorstandsteam als Desiderat weitergeben.

### Aufruf an alle Mitglieder:

Wir bitten Sie (gemäß den Statutenänderungen vom 11. Oktober 2014), Ihre Vorstands- bzw. Vorsitzkandidatur für die kommende Vorstandsperiode (2015–2017) spätestens eine Woche vor der Hauptversammlung per Mail bekannt zu geben (contact@kunsthistoriker-in.at). Die ordentliche Hauptversammlung findet wie üblich während der kommenden Tagung statt und ist für Samstag, 7. November 2015 geplant. Alle Kandidat\_innen werden vor der Wahl kurz vorgestellt. Bei Fragen können sie sich gerne an uns wenden.

Der Vorstand

# KUNSTGESCHICHTE FESTIVAL

WIEN  
28. – 31. MAI 2015  
WWW.KUNSTGESCHICHTE-FESTIVAL.AT

## KULTURELLES PROGRAMM FÜR UNSERE MITGLIEDER

Mit einem abwechslungsreichen Veranstaltungsprogramm und bevorstehenden Begegnungen mit Kurator\_innen und Sammler\_innen darf ich Ihnen schon jetzt erholsame Tage und einen schönen Sommer wünschen, Ihr Manuel Kreiner

Mittwoch, 24. Juni 2015, 16:00 Uhr  
Mag. Patrizia Fusco, Büro des Botschafters, Mag. Marcello Farabegoli, Kurator  
Sissa Micheli: „Dance of Diplomacy – Transpositions“  
<http://www.marcello-farabegoli.net/dance-of-diplomacy.html>  
Italienische Botschaft – Palais Metternich, Rennweg 27, 1030 Wien  
Treffpunkt: 15:50 Uhr, Haupteingang  
Dauer ca. 1 Stunde,  
max. 20 Teilnehmer\_innen  
Anmeldung erforderlich unter:  
info@marcello-farabegoli.net  
Führung/Eintritt für Verbandsmitglieder kostenfrei

Mittwoch, 1. Juli 2015, 18:30 Uhr  
Elsy Lahner, Kuratorin für Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts  
Drawing Now: 2015  
Der Versuch einer Bestandsaufnahme dessen, was Zeichnung heute bedeutet.  
Albertina, Albertinaplatz 1, 1010 Wien,  
[www.albertina.at](http://www.albertina.at)

Treffpunkt: 18.20 Uhr, Kassahalle  
Dauer ca. 1 Stunde, max. 25 Teilnehmer\_innen  
Anmeldung erforderlich  
Führung kostenfrei  
Eintritt: selbst bei der Kassa vor der Führung zu begleichen

Freitag, 25. September 2015, 16:00 Uhr  
Dr. Richard Kurdiovsky, Institut für kunst- und musikhistorische Forschungen der ÖAW, Mag. Christian Liebl, Phonogrammarchiv der ÖAW  
Die Österreichische Akademie der Wissenschaften: ihre architektonische Hülle (ehem. Aula der Universität) und ihre Mitglieder (anhand der Dokumentationen des Phonogrammarchivs)

Treffpunkt: 15:50 Uhr,  
Dr. Iganz Seipel-Platz 2, 1010 Wien  
Dauer ca. 1,5 Stunden,  
max. 30 Teilnehmer\_innen  
Anmeldung erforderlich  
Führung/Eintritt für Verbandsmitglieder kostenfrei

Samstag, 10. Oktober 2015, und Sonntag, 11. Oktober 2015  
INNSBRUCK im Fokus  
Alle sind willkommen!  
Halten Sie sich das Wochenende 10./11. Oktober 2015 frei, denn da werden wir Ihnen am Samstagnachmittag und am Sonntagvormittag interessante Führungen in Innsbruck (möglichst kostenfrei) anbieten. Sie sind herzlich eingeladen, auch in Begleitung zu kommen, denn die Veranstaltungen werden auch jenen offen stehen, die nicht Verbandsmitglieder sind.  
Anreise und Übernachtung: individuell, für Interessent\_innen werden wir uns bemühen, ein kostenloses Couchsurfing zu organisieren  
Nähere Details folgen

Samstag, 17. Oktober 2015, 10:30 Uhr  
Dr. Dieter und Dr. Gertraud Bogner, Sammler\_innen  
Schloss Buchberg und Park und KUNST-RAUM Buchberg mit permanenten Rauminstallationen und Sammlung konkreter Kunst  
Schloss Buchberg, Buchberg am Kamp 1, 3571 Gars am Kamp, [www.bogner-cc.at](http://www.bogner-cc.at)  
Anreise: individuell per Bahn (Buchberg am Kamp) oder Auto  
Treffpunkt: 10:20 Uhr  
Dauer ca. 1 Stunde, im Anschluss Zeit für Fragen  
Anmeldung erforderlich  
Führung/Eintritt für Verbandsmitglieder kostenfrei

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

## IMPRESSUM

Kunstgeschichte aktuell  
früher u.T. Kunsthistoriker aktuell  
Medieninhaber und Herausgeber:  
Verband österreichischer  
Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker –  
Barbara Praher  
c/o Institut für Kunstgeschichte  
Universität Wien  
Spitalgasse 2–4  
Universitätscampus Hof 9  
1090 Wien  
[www.kunsthistoriker-in.at](http://www.kunsthistoriker-in.at)

Redaktionsteam:  
Christina Bartosch, Lisa-Maria Gerstenbauer,  
Stefanie Hoffmann-Gudehus,  
Manuel Kreiner, Richard Kurdiovsky,  
Franziska Niemand, Barbara Praher,  
Flora Renhardt, Julia Rüdiger, 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](mailto:redaktion@kunsthistoriker-in.at)  
Redaktionsschluss für die Ausgabe 3/2015:  
11. September 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](mailto: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 €