

# Kunstgeschichte

Mitteilungen des Verbandes österreichischer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker

## aktuell

## Die Villa Blitz in Baden bei Wien

Im Zuge von Dissertationsrecherchen<sup>1</sup> kam es zur Entdeckung eines bisher unbekannt und unpublizierten Werkes der Arbeitsgemeinschaft Josef Frank (1885–1967) und Oskar Wlach (1881–1963).<sup>2</sup> Im Auftrag von Hugo und Malvine Blitz zeichneten die Wiener Architekten 1928/29 für einen Zubau im Stil der Internationalen Moderne an ein bestehendes Wohnhaus aus dem 19. Jahrhundert in der niederösterreichischen Kurstadt Baden verantwortlich.

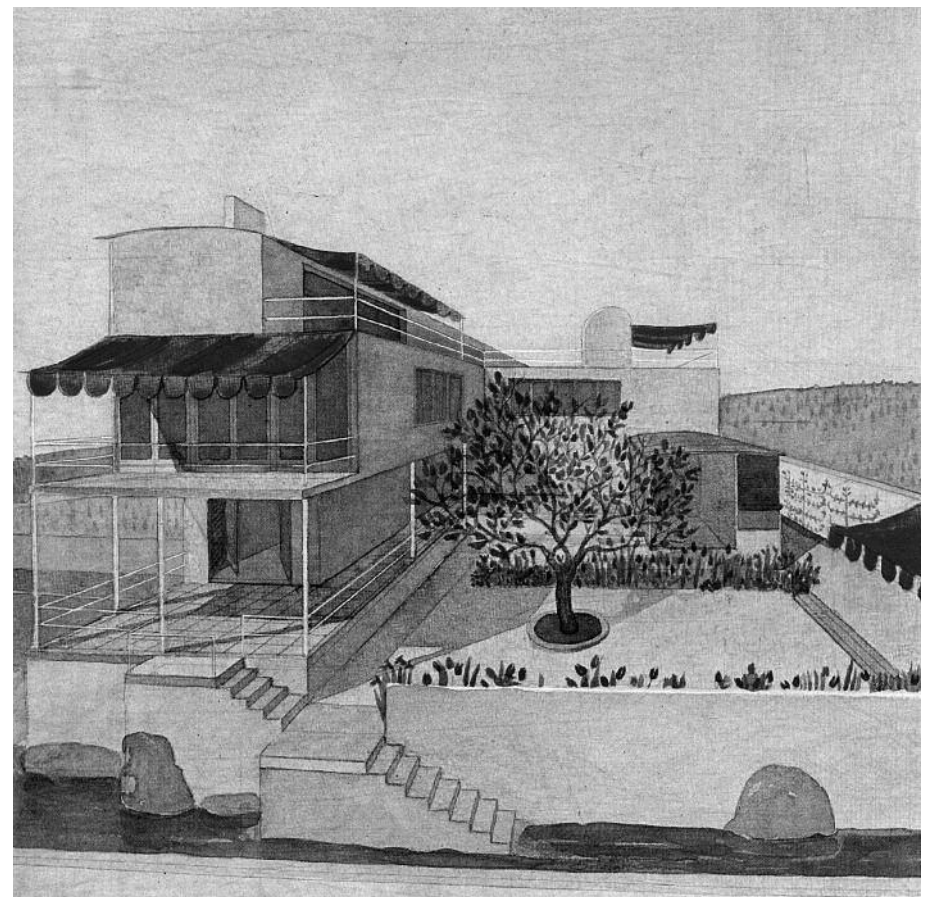
### Die Architekten

Josef Frank zählte zu den einflussreichsten Architektenpersönlichkeiten der Zwischenkriegszeit in Österreich. Gemeinsam mit Oskar Strnad (1879–1935) prägte er eine typisch wienerische, gemäßigt moderne Ausformung der Neuen Sachlichkeit. Darüber hinaus war er als einziger österreichischer Architekt maßgeblich an der internationalen Architektorentwicklung beteiligt. Im Rahmen der Realisierung der Weißen-

hofsiedlung in Stuttgart, als Werkbundmitglied sowie in seiner Funktion als österreichischer Delegierter der CIAM-Vereinigung war Josef Frank in das internationale Architekturgeschehen eingebunden. Die seit 1913 bestehende Zusammenarbeit mit Oskar Wlach erfuhr 1925 durch die Gründung der gemeinsamen Einrichtungsfirma Haus & Garten eine Intensivierung. Der Betrieb entwickelte sich in den 1920er- und 1930er-Jahren mit seinen zwanglos arrangierten Interieurs, flexiblen Einzeilmöbeln sowie farbenfrohen Textilien zum führenden Unternehmen im Bereich der Innenausstattung in Wien. Die Klientel von Haus & Garten entstammte dem wohlhabenden, überwiegend jüdischen Bürgertum. Zu den wichtigsten Auftraggebern der Firma gehörte die Familie Blitz.

### Die Auftraggeber

Hugo Blitz (1875–1955) betrieb ein Hypothekenbüro und war im Immobilienge-



Josef Frank, Entwurf für ein Landhaus mit Terrasse in Baden bei Wien, um 1928 (in: *Innen-Dekoration*, 1928)

schäft tätig. Am 29. Juni 1902 heiratete er Malvine Adler (1875–1941). Das Paar hatte zwei Söhne, Wilhelm (1903–1987) und Felix (geb. 1910). Neben einer umfangreichen Kunst- und Antiquitätensammlung besaß die vermögende jüdische Familie zwei Mietshäuser in Wien und eine Villa in Baden.<sup>3</sup> In der Wiener Innenstadt bewohnten Hugo und Malvine Blitz ab 1926 eine herrschaftliche Wohnung, die sich gegenüber der Universität, am Dr. Karl-Lueger-Ring 8 befand. Für die Ausstattung der Räumlichkeiten waren Josef Frank und Oskar Wlach verantwortlich. Die fast ausschließlich mit Haus & Garten-Möbeln eingerichteten Interieurs wurden kürzlich im Rahmen der im Hofmobiliendepot – Möbel Museum Wien stattfindenden Ausstellung „Wohnen zwischen den Kriegen“ eingehend thematisiert.<sup>4</sup> Ein weiterer bekannter Auftrag der Familie Blitz an das Unternehmen Haus & Garten beinhaltete die Ausstattung der Wohnung des Sohnes, Wilhelm Blitz. Diese befand sich in der Rathausstraße 5 in Wien I. Die Einrichtung der Räume setzte sich ebenfalls aus den leichten und beweglichen Modellen der Firma Haus & Garten zusammen.<sup>5</sup>

### Das Haus in Baden

Bis dato völlig unbekannt blieb allerdings die dritte Zusammenarbeit der Familie Blitz mit der Architektengemeinschaft Josef Frank und Oskar Wlach. Es handelt sich hierbei um eine Stockwerksaufsetzung

sowie einen Terrassenneubau der Villa in Baden bei Wien in der Weilburgstraße 22. Das Grundstück befand sich in exquisiter Lage am Schwechat-Bach. Das ebenerdige Wohnhaus wurde 1860 erbaut. Hugo Blitz erwarb das L-förmige Spätbiedermeierhaus 1907, anschließend ließ er es vom Baumeister Josef Schmidt um eine Attikazone erhöhen.<sup>6</sup> 1911 erfolgte die Erweiterung des Längsflügels um einen ebenerdigen Anbau, der mit einer begehbaren Dachterrasse versehen wurde.<sup>7</sup>

Ein Jahr nach Fertigstellung des auf der gegenüberliegenden Seite der Schwechat befindlichen Strandbades suchte Hugo Blitz 1927 um die Herstellung einer über den Fluss auskragenden Terrasse an.<sup>8</sup> Im Oktober 1928 wurde ein weiteres Bauansuchen eingereicht. Dieses beinhaltete nun neben dem bereits projektierten, grundstücksbreiten Terrassenbau eine Stockwerksaufsetzung des 1911 errichteten Zubaus. Wie den erhaltenen Bauplänen<sup>9</sup> zu entnehmen ist, stammte der Entwurf des streng kubisch gehaltenen Baukörpers von Josef Frank und Oskar Wlach. Der Altbestand sollte um ein Obergeschoss mit vorgelagerter Terrasse sowie ein zusätzliches Geschoss mit anschließender Dachterrasse erweitert werden.

### Zuschreibungsfragen

Bezüglich einer exakten Zuschreibung ist es wahrscheinlich, dass auch Ernst Plischke (1903–1992) an dem Entwurf des Anbaus beteiligt war. Der junge Architekt – ein

## Editorial

Der Verband österreichischer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker möchte in dieser Ausgabe unserer verstorbenen Kollegin Eleonora Louis gedenken, die über viele Jahre dem Vorstand angehört hat und mit zahlreichen kreativen Beiträgen auf die Möglichkeiten einer erfolgreichen Museumsarbeit hingewiesen hat.

Deren beschränkte Rahmenbedingungen sind perpetuiert, wenn auch nun, nach Jahren der Planung, die Ergebnisse der Museumsreform präsentiert wurden. Die ohnehin kaum mehr ohne Imageverlust aufschiebbare Sanierung der Kammer des KHM und die Fertigstellung der Renovierung des 20er Hauses sind deren Hauptpunkte; ein kulturpolitisches Konzept für die „Sammlung Österreich“ mit europäischer Strahlkraft, das dem von Politikern gerne ins Treffen geführten Anspruch Österreichs als Kulturnation entsprochen hätte, fehlt weiterhin.

Dennoch wird in unserem Lande weiter geforscht: so stellen wir das umfangreiche Projekt über die Wiener Hofburg vor, ebenso die Aufarbeitung der Sammlungsbestände des Kupferstichkabinetts der Akademie der bildenden Künste in Wien. Wir präsentieren die jüngste Publikation von Daniela Hammer-Tugendhat, der wir zur Verleihung des Gabriele-Possaner-Preises,

des Österreichischen Staatspreises für wissenschaftliche Leistungen, die der Geschlechterdemokratie in Österreich förderlich sind, gratulieren. An einigen Universitäten ist es in den vergangenen Monaten zu Neuberufungen gekommen, die in vielerlei Hinsicht auch eine spannende Veränderung der bisherigen Forschungsschwerpunkte und Methoden mit sich bringen. Dazu interviewen wir in loser Folge die neuen KollegInnen. Den Beginn machen wir mit Raphael Rosenberg, der nun am Wiener Institut tätig ist. Des Weiteren möchten wir schon jetzt auf unsere für den Herbst geplante Exkursion in die Steiermark aufmerksam machen, für die man sich bereits anmelden kann (Mitglieder: 85 €, Studierende: 70 €, Externe: 110 €; weitere Informationen auf Seite 7).

Dieser Ausgabe legen wir eine Unterschriftenliste bei, die zum Weiterbestand einer eigenständigen Abteilung für historische Gärten im BDA aufruft. Diese Forderung wird unserem Vorstand grundsätzlich unterstützt.

Doch vorerst wünschen wir Ihnen einen schönen Frühling und gedeihliches kunsthistorisches Wirken und Wirken.

Peter Bogner  
Vorsitzender

Schüler von Frank und Strnad an der Wiener Kunstgewerbeschule – war nämlich von März 1927 bis August 1928 als einziger Mitarbeiter im Büro Frank und Wlach beschäftigt.<sup>10</sup> Im Zuge dessen war er am Umbau des Wohnhauses von Robert und Anna Lang in der Cobenzlgasse in Wien beteiligt. Ebenso wie bei der Villa Blitz handelte es sich bei der bestehenden Bausubstanz um ein ebenerdiges Spätbiedermeierhaus, das aufgestockt sowie um einen Wintergarten vergrößert wurde. Darüber hinaus lässt sich eine formale Ähnlichkeit des Blitz-Entwurfes zu einem ausgeführten Bau von Plischke nachweisen. Die flusseitige Terrasse des Obergeschosses der Badener Villa sollte von drei schlanken Säulen getragen werden. Dieselbe Säulenkonstruktion entwickelte sich zum Leitmotiv des 1933/34 entworfenen Hauses Gamerith am Attersee. Anstelle der Terrasse wurde hier allerdings das Flachdach des zurückversetzten Hauses gestützt.<sup>11</sup>

### Entwurf und Ausführung

Trotz vorhandener Baubewilligung kam besagter Entwurf für den Terrassen- und Stockwerksbau der Villa Blitz nicht zur Ausführung. Stattdessen wurde das Bauvorhaben 1929 nach abgeänderten Plänen von Josef Frank und Oskar Wlach realisiert. Die technische Durchführung übernahm



Josef Frank und Oskar Wlach, Villa Blitz in Baden bei Wien, 1928/29 © Stadtarchiv Baden/Fotosammlung, Foto: R. Luxbacher, 2007

der Stadtbaumeister Robert Schmidt.<sup>12</sup> Die Architekten verzichteten auf die vorgelagerte Terrasse im ersten Obergeschoss und ersetzten die projektierten Türen durch ein Fensterband. Zusätzlich erfuhr der Baukörper eine flusseitige Erweiterung, nur der Eingangsbereich blieb zurückversetzt und wurde von einer Säule umrahmt. Der somit erfolgte Einschnitt in den Baukörper hatte eine Auflockerung der strengen kubischen

Grundform zur Folge. Warum es allerdings zu der Entwurfsänderung kam beziehungsweise wer für deren Durchführung verantwortlich war, lässt sich anhand des erhaltenen Quellenmaterials nicht nachvollziehen.

In der Zeitschrift „Innen-Dekoration“ wurde 1928 eine aquarellierte Zeichnung eines Landhauses in Baden von Josef Frank veröffentlicht. Diese zeigt allerdings einen kompletten Neubau. Es handelt sich hierbei aber ebenso um ein L-förmiges Gebäude mit einer über den Fluss auskragenden Terrasse (siehe Abb. S. 1). Es ist daher anzunehmen, dass diese Zeichnung im Zusammenhang mit den Erweiterungsarbeiten der Villa Blitz entstanden ist.

### Enteignung und Weiterbestand

Hugo und Malvine Blitz bewohnten die Immobilien in Wien und Baden nur bis 1938. Nach dem „Anschluss“ Österreichs an das Deutsche Reich wurde das gesamte Vermögen der jüdischen Familie beschlagnahmt. Die Villa in Baden wurde zwangsweise veräußert.<sup>13</sup> Hugo Blitz flüchtete vor dem nationalsozialistischen Regime nach New York. Seiner Ehefrau gelang die Flucht nicht, sie blieb in Wien zurück und beging 1941 Selbstmord. Nach Kriegsende kehrte Hugo Blitz in seine Heimatstadt zurück, wo er bis zu seinem Tod 1955 lebte. Die Villa in Baden wurde 1994 revitali-

siert und befindet sich heute im Besitz eines Wiener Architekten.

Marlene Ott  
Kunsthistorikerin, Wien

1 Marlene Ott, Josef Frank (1885–1967) – Möbel und Raumgestaltung, phil. Diss., Universität Wien 2009. Für ihre kompetente Betreuung danke ich Univ.-Prof. Dr. Hellmut Lorenz und Dr. Eva B. Ottlinger (Hofmobiliendepot – Möbel Museum Wien) herzlich.

2 Freundlicher Hinweis von Dr. Rudolf Maurer und Regina Luxbacher (Rollettmuseum/Stadtarchiv Baden).

3 Sophie Lillie, Was einmal war. Handbuch der enteigneten Kunstsammlungen Wiens, Wien 2003, S. 188–197.

4 Siehe: Marlene Ott, Die Wohnung Blitz von Josef Frank, 1926/27, in: Eva B. Ottlinger (Hg.), Wohnen zwischen den Kriegen. Wiener Möbel 1914 – 1941, Ausstellungskatalog, Wien/ Köln/Weimar 2009. Siehe auch: Doris Bauer, Zutiefst wienerisch. Wohnen zwischen den Kriegen. Möbel zwischen 1914 – 1941“ im Wiener Hofmobiliendepot, in: Kunstgeschichte aktuell 4/2009, S. 1–2.

5 Siehe: Ott (zit. Anm. 1), S. 184–185.

6 Ansuchen vom 11.10.1907, Baubehörde Baden.

7 Ansuchen (inklusive Plan) vom 23.3.1911, Baubehörde Baden.

8 Ansuchen vom 19.9.1927, Baubehörde Baden.

9 Der in der Baubehörde Baden erhaltene Plan ist mit August 1928 datiert und trägt den Stempel der Architekten Frank und Wlach sowie die Unterschrift von Oskar Wlach.

10 Maria Welzig, Josef Frank (1885–1967). Das architektonische Werk, Wien/Köln/Weimar 1998, S. 148.

11 Eine Abbildung findet sich in: Eva B. Ottlinger/August Sarnitz, Ernst Plischke. Das Neue Bauen und die Neue Welt, München/Berlin/London/New York 2003, S. 74.

12 Plan vom Juni 1929, Baubehörde Baden.

13 Lillie (zit. Anm. 3), S. 189–190.

## Sabine die Kühne

Während andere Museen in Seerosenteichen tümpeln, sich diktatorischen Monumentalkünsten und –träumen hingeben oder sich an die Brust von Orden wie Kunst sammelnden Investoren begeben, herrscht im Reich des Kunsthistorischen Museums Besinnung auf innere wie eigene Werte.

Schon kurz nach dem Abgang des ehemaligen Generaldirektors Wilfried Seipel begann die hausintern besetzte Sabine Haag als Elfenbeinexpertin und nunmehrige Direktorin mit einer anderen Ausstellungspolitik. Waren in Seipelschen Zeiten Blockbuster mit aus aller Welt angereisten „gestressten“ Bildern an der Tagesordnung, rückten nun wieder die eigenen Bestände in den Mittelpunkt der Betrachtung. Eine von Karl Schütz, dem Direktor der Gemäldegalerie, zusammengestellte Präsentation von Interieurdarstellungen gab einen interessanten Überblick über die Entwicklungen dieser Kunstgattung in der Neuzeit und führte in attraktiver Weise vor, wie kunsthistorische Betrachtungs- und Arbeitsweisen auch einem dafür bereiten Publikum nahegebracht werden können.

Thematisch neue Herangehensweisen wurden mit der Ausstellung „sinnlich, weiblich, flämisch – Frauenbilder rund um Rubens“ versucht. Objekte aus allen Sammlungen wurden hier zusammengeführt, und in opulenter Weise wurden einmal mehr die unglaublich reichen Bestände der Schatzkammer Österreichs präsentiert.

Die erste wirkliche Großausstellung über „Karl den Kühnen“ wurde desgleichen nicht einem vordergründig publikumsträchtigen, die Charts des Kunstmarkts anführenden Namen gewidmet, sondern einem kunsthistorischen Thema, das in atmosphärischer und didaktischer Gestaltung das Publikum erfolgreich ansprechen konnte. Die exzellenten Objekte stammten größtenteils aus eigenen Kunstkammerbeständen. Die Ausstellung war in den bereits seit 2002 geschlossenen Räumlichkeiten der Kunst-

kammer zu sehen, was einmal mehr die Dringlichkeit der Renovierung und Öffnung dieser Schatzkammer vor Augen führte. Eine Wunderkammer wird nun auch spätestens ab 2013 wieder in Wien zusätzlich die Massen in das Kunsthistorische Museum locken können, ähnlich, wie es im Grünen Gewölbe in Dresden schon jetzt der Fall ist. Das Konzept wird derzeit ausgefeilt und in einer der kommenden Ausgaben von „Kunstgeschichte aktuell“ vorgestellt.

Leider wurde bei der Museumsreform (Mitte März präsentiert) für das noch immer dem Reich der Sabine Haag zugehörige Völkerkundemuseum, das seit Jahren brach liegt und dem eventuell das Volkskundemuseum inkorporiert wird, noch immer keine Zukunftsperspektive erkennbar. Auch in diesem Museum von Weltgeltung können die Sammlungen wegen fehlender finanzieller Mittel zur Einrichtung nicht besichtigt werden. Andernorts, im Pariser Musée des arts et civilisations d’Afrique, d’Asie, d’Océanie et des Amériques am Quai Branly wird nichteuropäische Kunst in neuen Konzepten publikumsnah durch die Präsentation hervorragender Objekte als künstlerische Ausstellungsstücke und durch den Einsatz aller neuen medialen Informationsmedien erfolgreich gezeigt.

Die durch Sylvia Ferino-Pagden als Streifzug durch Zeiten und Kulturen unter Einbeziehung aller Teilsammlungen kuratierte Ausstellung „Wir sind Maske“ hatte trotz des reizvollen Themas und der gelungenen Präsentation nicht den verdienten Erfolg bei den BesucherInnen. Dies liegt wohl nicht zuletzt daran, dass die Räumlichkeiten des Museums für Völkerkunde am Heldenplatz in Vergessenheit geraten sind. Hier wird einmal mehr deutlich, wie wichtig die Wiedereröffnung dieses Museums in der Wiener Hofburg wäre.

Mustergültig und aufgrund der laufenden Restitutionsforderung höchst aktuell wurde eines der malerischen Haupt-



Sabine Haag, Kunsthistorisches Museum, Foto: Stefan Zeisler

werke des Hauses, Jan Vermeers „Mal-kunst“, mit allen Methoden der technischen und geistigen Wissenschaften analysiert; die Ergebnisse dieser Recherche zeigt man noch bis 25. April im Haus am Ring in einer fabelhaften Ausstellung. Dennoch wünschte sich das KunsthistorikerInnenherz gelegentlich, mehr von den nur 37 bekannten Werken Vermeers an einem Ort versammelt zu sehen.

Das Kunsthistorische Museum unter der Direktion von Sabine Haag hat sich mit sei-

ner Ausstellungspolitik im Kampf unter den Bundesmuseen gut geschlagen und mit einer von den eigenen Beständen ausgehenden Konzeption der Ausstellungen bewiesen, dass man die Schätze der „Schatzkammer“ Österreichs nicht nur fokussiert präsentieren, sondern diese auch gleichzeitig wissenschaftlich aufarbeiten kann. Und so soll und sollte es ja auch sein.

Peter Bogner

# Kunstgeschichte des Unsichtbaren

## Daniela Hammer-Tugendhats Blick auf die holländische Malerei des 17. Jahrhunderts

Noch vor dem Lesen fällt die Gestalt des Textes auf: Was sonst auf Kapitel, Tafeln und Apparat aufgeteilt ist, wird in Daniela Hammer-Tugendhats Buch „Das Sichtbare und das Unsichtbare. Zur holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts“ vereint: Fließtext, dazugehörige Fußnoten und Abbildungen finden sich jeweils auf einer Seite, sodass das oft so lästige, das Lesen unterbrechende Hin- und Herblättern unterbleiben kann. Alles wird getan, damit der eigentliche Text sich immer als eine epistemisch eingebettete und in sich vielstimmige Konstruktion erweist. So kommt die Gestaltung nicht nur dem Wunsch der LeserInnen nach Überblick entgegen, sondern inszeniert die Symbiose von Schrift und Bild in einer Form, die die Leitfrage des Buches zugleich sicht- und unsichtbar kommentiert.

Die Verknüpfung von Fragestellung und Material kommt nicht von ungefähr: Zum einen gilt die holländische Malerei dieser Zeit in ihrer detaillierten und naturnahen Schilderung unterschiedlicher Lebenswelten als realistische Malerei schlechthin, ja gar als der Sichtbarkeit zugewandter Spiegel; zum anderen – und der vorhergehenden Annahme diametral entgegengesetzt – werden am Ursprung dieser Bilder häufig Texte vermutet, die – unsichtbar bleibend – doch den symbolischen Gehalt der Bilder bestimmen. Von diesen grundverschiedenen Voraussetzungen leitet sich eine die holländische Kunstgeschichte seit Jahrzehnten beherrschende methodische Kontroverse ab. Was die Autorin daran interessiert, ist allerdings genau das, was beide Positionen als ihre selbstverständlichen Bedingungen gleichzeitig reklamieren und verdrängen: das semantische Potential der Bilder selbst, die als Medien die Realität immer schon überformen und allein vermittelt ihrer ästhetischen Struktur und unabhängig von Sprache Sinn erzeugen. Es sind also einerseits blinde Flecken der Kunstgeschichte, die Hammer-Tugendhat aufs Korn nimmt, zum anderen geht es ihr um die Leerstellen der Bilder selbst, die als Unsichtbares das Sichtbare gleichwohl mitbestimmen und gerade deshalb Gegenstand der Analyse sein müssen.

Freilich gibt es der Unsichtbarkeiten viele: Im ersten Teil des Buches – „Sichtbares wird unsichtbar“, in dem anhand der Malerei Rembrandts nach der Inszenierung und Konstruktion von Geschlechterverhältnissen gefragt wird – meint Unsichtbarkeit in erster Linie das Verschwinden einzelner Protagonisten aus dem Feld der Sichtbarkeit. Dabei interessieren die Autorin zunächst Rembrandts Weiblichkeitsentwürfe, wie er sie mit den Darstellungen biblischer und mythologischer Heroinnen – Bathseba, Susanna, Danae, Lukretia – vorgelegt hat; bemerkenswert ist an diesen Bildern, dass sie, abweichend von den textlichen Vorlagen, die für die sexuellen und emotionalen Verstrickungen der Frauen verantwortlichen Männer nicht darstellen. Diese narrative Ökonomie hat – wie Hammer-Tugendhat durch eine minutiöse Rekonstruktion der jeweiligen Rezeptionsgeschichte zu zeigen vermag – viel mit der Ausdifferenzierung der Medien und der Privatisierung von Malerei im bürgerlichen Holland zu tun, mehr noch aber ist sie Folge einer massiven Verdrängung: allein der weibliche Körper durfte von Sexualität und Leiblichkeit affiziert sein, der männliche

jedoch nicht. Und wiewohl die dargestellten Frauen Opfer männlicher Übergriffe sind, werden sie durch ihre sexualisierte Inszenierung letztlich selbst für ihr Schicksal verantwortlich gemacht. Die aus dem Bild verschwundenen Männer dagegen sind als Täter nicht nur entlastet, sondern ermöglichen den Betrachtern vor dem Bild, sich an ihrer statt in das Bildgeschehen zu fantasieren – sexuelle Gewalt wird solcherart in Blickmacht transformiert.

Soweit vermeint die Autorin auch Rembrandt den damals üblichen Darstellungskonventionen verhaftet, für sie setzen sich seine Interpretationen jedoch insofern von denen seiner Zeitgenossen ab, als er die dargestellten Frauen mit Zeichen von Individualität versieht, die die Wahrnehmung problematisieren: Denn die von Trauer und Melancholie gezeichneten Gesichter einer Bathseba oder Lukretia zeugen von dem ihnen zugefügten Leid und sind damit der Ort, an dem die verschwundenen Männer zumindest in den Folgen ihrer Taten sichtbar werden. Und auch Danae ist nicht bloß passives Blickobjekt; ihr Gesicht reflektiert den goldenen Glanz des ankommenden Gottes, zugleich aber erstrahlt es in freudiger Erwartung und selbstbestimmtem Begehren gleichsam von innen. Wie diese Ambivalenz in Rembrandts Frauenbild zu beurteilen ist, lässt die Autorin zunächst im Vagen: Zeichnet Rembrandt hier tatsächlich ein alternatives Bild von Weiblichkeit, wie es selbst gender-kritische KunsthistorikerInnen immer wieder behauptet haben? Dies würde ihn zu einem prominenten Vertreter eines alternativen Weiblichkeitsdiskurses machen, der nicht zuletzt durch die Blindheit einer konservativen Kunstgeschichte bis heute marginalisiert wird. Oder dient diese differenzierte Darstellung weiblicher Individualität lediglich einem gesteigerten Naturalismus, der die BetrachterInnen umso mehr dazu verführt, das Konstruierte der Bilder zu übersehen und die auf ihnen dargestellten Geschlechterverhältnisse für wahr zu halten?

Üblicherweise bleiben die Analysen hier stecken, nicht jedoch jene Hammer-Tugendhats: Um den Stellenwert dieser Ambivalenz und damit auch Rembrandts Konzeption von Weiblichkeit einschätzen zu können, genüge es eben nicht, die Entwürfe von Weiblichkeit zu untersuchen, auch die Repräsentation von Männlichkeit müsse hinterfragt werden. So wendet die Autorin sich im zweiten Teil des Kapitels dem zu, was die zuvor behandelten Darstellungen ausgeblendet hatten: den Bildern des Mannes. Als Ausgangspunkt dafür dienen ihr insbesondere Rembrandts Selbstporträts, in denen der Künstler sich in immer wieder neuen Verkleidungen und Rollen darstellt. Und wiewohl von dieser Form des self-fashioning eigentlich alternative Männlichkeitsentwürfe zu erwarten wären, ist Hammer-Tugendhats Fazit ein anderes: Der Künstler vermag mit diesen Mitteln zwar die Grenzen der Gattung zu erweitern, nicht jedoch sein einem bürgerlichen Selbstverständnis angepasstes Männerbild zu revidieren. Dieses bleibt auf Individualität, Geist und Vernunft festgelegt; Körperlichkeit, Sexualität gar, bleiben außen vor. Mehr noch als für die Selbstporträts gilt dies für die Porträts von Regenten und Gildenvorstehern, die im öffentlichen Raum des bürgerlichen Hollands allgegenwärtig waren. Auch hier setzt Rembrandt mit sei-

nen Staalmeesters neue Maßstäbe, indem er durch eine Vereinheitlichung der Raum- und vor allem der Handlungssituation die BetrachterInnen ganz unmittelbar adressiert. Dies erzeugt einen *effet du réel*, der die einer solchen Repräsentation zugrunde liegenden Ausschließungsmechanismen vergessen macht. Ausgeschlossen bleiben aus diesen Bildern einer idealen politischen Gemeinschaft nicht nur die Frauen, deren Wirkungsbereich eben auf das Private eingeschränkt bleiben sollte, sondern alles, was den gängigen Männlichkeitsvorstellungen widerspricht.

Es ist der vermeintliche Realismus der holländischen Malerei und insbesondere auch Rembrandts differenzierte Darstellung von Individualität, die dem Blick so viel anzubieten haben, dass das aus den Bildern verschwundene nicht weiter vermisst wird. Eine Kunstgeschichte des Unsichtbaren, wie sie Hammer-Tugendhat vorschwebt, geht diesem Verschwundenen nach und setzt es in Relation zu dem, was in den Bildern verblieben ist. Erst über einen Vergleich werden die Asymmetrien in der Inszenierung der Geschlechterverhältnisse sichtbar, und nur was sichtbar ist, wird auch verhandelbar.

War es der Autorin bisher darum gegangen, die Aufmerksamkeit für das ins Off der Bilder Verschobene und Verdrängte zu schärfen, so führt sie im zweiten Teil des Buches vor, dass Bilder selbst ein Bewusstsein für ihr Unsichtbares entwickeln können. Und so heterogen und daher schwer zu fassen dieses Unsichtbare hier auch sein mag, gemeinsam ist den behandelten Bildern jedenfalls der Mechanismus der Sichtbarmachung: Über ins Bild integrierte Bilder, die als Gemälde oder Spiegelbilder die Wände der dargestellten Räume schmücken, werden den BetrachterInnen zusätzliche Aspekte erschlossen, die deutlich machen, dass gerade die holländischen Maler die Medialität und Wirkung ihrer Bilder zu reflektieren wussten. Wenn etwa Frans van Mieris eine Dame aus ihrem Spiegelbild völlig anders herausblicken lässt als sie hineinblickt, wird damit nicht nur die Diskrepanz zwischen der Wirklichkeit und ihren Bildern demonstriert, es wird auch die Bedeutung von Bildern bei der Konstitution von Identität reflektiert. Diese bilden eben nicht bloß ab, sondern sind an der Formulierung und Durchsetzung gesellschaftlicher Dispositive wesentlich beteiligt.

Wie sehr die Malerei dabei in die Diskurse anderer kultureller Praktiken verwoben ist, die auf je eigene Weise ihre Wirklichkeiten erzeugen, demonstriert Hammer-Tugendhat an einer Reihe von Gemälden, die das Motiv einer brieflesenden Frau variieren. In Gabriel Metsus Fassung des Themas absorbiert der Inhalt eines Briefes die gesamte Aufmerksamkeit seiner Leserin und weckt darüber auch die Neugierde der BetrachterInnen, die der bloßen Gestalt des Briefes natürlich nichts ablesen können. Des Rätsels Lösung findet die Autorin in einem Gemälde an der Wand, von dem gerade ein Vorhang weggezogen wird. Naheliegender ist es, in dem so sichtbar gewordenen Bild eines Seesturms einen Hinweis auf den unsichtbaren Text des Briefes zu vermuten, und tatsächlich evoziert das Sujet den in Dichtung und Emblematik geläufigen Vergleich von Liebe und See, Liebenden und Schiffen, sodass der geheimnisvolle Brief als Liebesbrief lesbar wird.

Die solcherart inszenierte Dialektik

von Sehen und Lesen verweist nicht nur auf die enge Verbindung von Malerei und einer sich parallel entwickelnden Briefliteratur, sie führt auch die in der holländischen Kunstgeschichtsschreibung immer noch vorherrschende Dichotomisierung von Sprache und Bild ad absurdum; eine Dichotomisierung, die häufig zu Lasten des stummen Diskurses der Bilder geht, was sich – nach Hammer-Tugendhats Einschätzung – auch in kulturwissenschaftlichen Untersuchungen zum Thema bemerkbar macht. Im Fall von Metsus Briefleserin etwa ist mit der Metapher des Seesturms auch die affektive Lage der Protagonistin umschrieben; impliziert werden Emotionen und Gefühle, die der Lesenden bezeichnenderweise nicht ins Gesicht oder auf den Leib geschrieben sind, sondern von den BetrachterInnen assoziiert werden müssen. Doch während Metsu den Assoziationsraum zumindest noch andeutet, wissen andere Maler, wie etwa Vermeer oder Hoogstraten, die Enigmatisierung ihrer Bilder soweit zu steigern, dass die BetrachterInnen nunmehr vollständig auf ihre Imagination angewiesen sind. Im Nachspüren und -erleben eigener Empfindungen, die auf die Bildfiguren projiziert werden, sieht die Autorin ein Bewusstsein für das eigene Innenleben und damit so etwas wie Subjektivität entstehen. Von der kulturwissenschaftlichen Forschung wurde diese Form der Bewusstwerdung bislang mit der intimen und individuellen Rezeption von Romanen, also mit Sprache in Verbindung gebracht und erst ins 18. Jahrhundert datiert.

Die Anerkennung des diskursiven Potentials der visuellen Medien – die Wirklichkeit eben nicht nur nachahmen, sondern in ihr wirken, indem sie manche Verhältnisse unsichtbar machen und so der Kritik entziehen, andere wiederum erst hervorbringen – könnte nach Ansicht der Autorin noch so manche Chronologie durcheinander bringen; ihre Studie versteht sich deshalb auch als Appell an die Kulturwissenschaften, die Ergebnisse der Kunstgeschichte stärker als bisher zu berücksichtigen. Umgekehrt führt sie in exemplarischer Weise vor, wie sehr die Kunstgeschichte von einer Auseinandersetzung mit Fragen und Methoden anderer Disziplinen wie etwa der Linguistik, der Medienwissenschaft, der Philosophie profitieren kann. Deren Diskurse kontextualisieren die eigenen Überlegungen, die sich zum einen der äußerst produktiven Verknüpfung von Fragen der Genderforschung und der Bildtheorie verdanken, sich zum anderen aber auf etwas begründen, das ebenso selbstverständlich sein sollte und es nicht unbedingt ist: sorgfältige Empirie. Mit anderen Worten: Daniela Hammer-Tugendhats Methode selbst ist vom Thema abgeleitet – wer sich über Sicht- und Unsichtbares Gedanken machen möchte, muss zunächst einmal das eigene Sehen anwenden. Fraglos hat auch dieses Sehen notwendig seine blinden Flecken. Aber es rechnet damit.

Daniela Hammer-Tugendhat: *Das Sichtbare und das Unsichtbare. Zur holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts.* Wien: Böhlau Verlag, 2009

Catharina Kahane  
Kunsthistorikerin, Wien

# Bau-, Ausstattungs- und Funktionsgeschichte der Wiener Hofburg

Ein Projekt der Kommission für Kunstgeschichte, Österreichische Akademie der Wissenschaften



Luftansicht der Wiener Hofburg, anonyme Photographie um 1900 (HHSStA, PAB Inv.-Nr. HofburgHHSStA3943)

Im Rahmen eines groß angelegten Forschungsprojektes der Österreichischen Akademie der Wissenschaften (ÖAW) zur Wiener Hofburg als Baudenkmal höchster künstlerischer und politischer Relevanz untersuchen rund dreißig Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler interdisziplinär angelegte Themenkreise wie Planungs-, Bau- und Funktionsgeschichte, Architektur und Gartenanlagen, urbanistische Kontexte, bildnerische Ausstattungen und Einrichtungen sowie die dahinter stehenden programmatischen Konzepte von Bauherren und Architekten.

Die sieben Jahrhunderte umfassende, ausgesprochen komplexe Baugeschichte der Hofburg machte eine Teilung des Großprojektes in fünf Forscherteams notwendig. Als Projektträger agiert die Österreichische Akademie der Wissenschaften; der FWF (Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung) finanziert die Einzelprojekte zum überwiegenden Teil. Finanzielle Unterstützung gewährt aber auch die Stadt Wien (MA 7). Drei der fünf Projektgruppen haben ihren Sitz an der Kommission für Kunstgeschichte, die von Artur Rosenauer geleitet wird.

Das Projekt kann auf eine große Zahl an Kooperationspartnern zurückgreifen, einige dieser Institutionen gehören zu den heutigen Nutzern des Hofburgareals. Zu nennen sind das Bundesdenkmalamt und die Burghauptmannschaft Österreich, die eine Reihe von Bauforschungen in Zusammenhang mit Restaurierungsmaßnahmen mitgetragen haben; aber auch die Schloss Schönbrunn Kultur- und Betriebsgesellschaft (Kaiserappartements). Wichtigstes Arbeitsinstrument des Projektes ist eine Bilddatenbank, die derzeit rund 11.500 Datensätze beinhaltet. Grundlage dafür war die Digitalisierung aller Hofburg-relevanten Pläne und Ansichten aus den Beständen der Albertina und des Staatsarchivs, die in Kooperation mit der Albertina durchgeführt werden konnte. Inzwischen fanden auch Bildquellen aus anderen Sammlungen wie der Nationalbibliothek, dem KHM und dem Wien Museum Eingang in die Datenbank.

Parallel zur laufenden Forschungsarbeit werden Detailergebnisse in Form von Aufsätzen und Vorträgen veröffentlicht. Neben zahlreichen Beiträgen in Zeitschriften und Sammelbänden sind hier besonders zwei selbständige Publikationen zu nennen: „Die Österreichische Präsidentschaftskanzlei in der Wiener Hofburg“, herausgegeben von Richard Kurdiovsky (Wien: Brandstätter 2008) und „Die Wiener Hofburg und der Residenzbau in Mitteleuropa im 19. Jahrhundert“

von Werner Telesko, Richard Kurdiovsky und Andreas Nierhaus (Wien: Böhlau 2010). Am Ende der für sechs Jahre anberaumten Forschungstätigkeit (2005–2011) soll eine fünf Bände umfassende Publikation stehen.

Seit Projektbeginn wird reger Austausch mit der nationalen und internationalen Residenzforschung gepflegt. Gegenwärtig ist das Hofburgprojekt vor allem durch die Teilnahme am Palatium-Projekt der European Science Foundation (Herbert Kamber im Steering Committee und Renate Holzschuh-Hofer als Programme Collaborator) in der scientific community vertreten. In Kooperation mit anderen Institutionen realisierte die Kommission für Kunstgeschichte bis dato 15 Werkstattgespräche, im September 2007 fand an der ÖAW eine Tagung zum europäischen Residenzbau im 19. Jahrhundert statt. Im September 2008 war die Kommission Mitveranstalterin des 11. Symposiums der Residenzen-Kommission der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen zum Thema „Vorbild, Austausch, Konkurrenz“. Zu einer Tagung zur Wiener Burgbefestigung lud die Kommission im Dezember 2009, die Ergebnisse werden in diesem Jahr publiziert.

## Die Hofburg im Mittelalter<sup>1</sup>

Die Burg des 13. Jahrhunderts wurde durch Überformungen und Zerstörungen weitgehend verändert, sodass der mittelalterliche Bestand heute nahezu unsichtbar ist und für die Forschung bislang schwer interpretierbar war. Eine wesentlich verbesserte Kenntnis der mittelalterlichen Baugeschichte ist daher das Ziel der Mittelaltergruppe. Durch die Etablierung eines interdisziplinären Teams unter der Leitung von Mario Schwarz und damit verbunden durch den Einsatz verschiedener Forschungsmethoden sollten feste Daten gewonnen werden. Zentral war die Annahme, dass größere Teile des mittelalterlichen Bestandes durch das Anlegen kleiner Putzsondagen an neuralgischen Stellen erfasst werden können. Diese bauarchäologischen Untersuchungen sowie die Aufarbeitung archäologischer Ausgrabungen und baubegleitender Bauforschungen der letzten dreißig Jahre wurden von den Mittelalterarchäologen Paul Mitchell und Doris Schön durchgeführt. Die Arbeiten des Kunsthistorikers Günther Buchinger umfassten die Auswertung der Schriftquellen, die Analyse der Sakralbauten und die dendrochronologische Untersuchung der Dachstühle. Diese Aktivitäten erlaubten einerseits eine Dokumentation sämtlicher erhaltener

mittelalterlicher Baukörper der Burg und trugen andererseits zu Neudatierungen bei.

Zu den wichtigsten Einzelergebnissen zählen die Dokumentation der stadtauswärts gerichteten Burgfassade mit Buckelquadern, die Aufdeckung des bis in das Dachgeschoß erhaltenen Ostturms sowie die Freilegung eines spätmittelalterlichen Fensters im ehemals dritten Obergeschoß des Palas'. Mit den Befunden konnte der Bauphasenplan von Adalbert Klaar korrigiert und ergänzt werden. Die Burg wurde demnach nicht erst, wie bisher angenommen, in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts, sondern bereits in der ersten Jahrhunderthälfte, also in spätabenbergischer Zeit, gegründet. Ausbau und Vollendung setzten sich bis in die spätottokarisch/früh-habsburgische Zeit fort. Im 15. Jahrhundert, möglicherweise in Zusammenhang mit der Errichtung der heutigen Burgkapelle, wurde der Palas aufgestockt. Die dendrochronologische Untersuchung des Dachstuhls der Kapelle (Fälldatum der Balken 1421) führte ebenfalls zu einer baugeschichtlichen Neudefinition: Die Kapelle wurde unter Herzog Albrecht V. von 1423 bis 1426 errichtet (nicht erst unter Friedrich III.). Die Zuordnung der Bauherrschaft ist insofern von Belang, da nun die im frühen 20. Jahrhundert im Fundament der Hofburgkapelle aufgedeckten jüdischen Grabplatten in einem neuen Licht gesehen werden können: Der herzogliche Initiator des Judenpogroms von 1421 verwendete die Steine als Zeichen des „Triumphs der Ecclesia über die Synagoge“.

Ein weiterer Schwerpunkt lag in der Analyse des mittelalterlichen Häuserbestandes innerhalb des heutigen Burgareals. Mit Hilfe der archivalischen Quellen und der archäologisch und bauarchäologisch dokumentierten Baureste in den Kellern des Reichskanzleitraktes, der Amalienburg sowie unter dem Michaelerplatz können nun präzise Aussagen über die städtebauliche Entwicklung im 14. und 15. Jahrhundert von einem Adelsviertel zu einem vom Landesfürsten stetig arrondierten Areal getroffen werden. Als „Hofkloster“ wurde auch das südlich der Burg vorgelagerte, 1327 von Friedrich dem Schönen gestiftete Augustinerkloster untersucht. Am Institut für Österreichische Geschichtsforschung der Universität Wien wurden insgesamt 80 mittelalterliche Urkunden aus dem ehemaligen Augustinerarchiv gefunden. Unter der Vielzahl an damit verbundenen neuen Erkenntnissen ist hervorzuheben, dass die Weihedaten der Georgskapelle von 1341 und der Augustinerkirche von 1349 nun nicht mehr mit der Voll-

endung der Bauten gleichgesetzt werden können. Vielmehr wurde die Georgskapelle erst im späten 14. Jahrhundert, das Langhaus der Augustinerkirche im dritten Viertel des 14. Jahrhunderts und der Chor erst Mitte des 15. Jahrhunderts fertig gestellt.

## Die Hofburg in der Renaissance und im Frühbarock (1519/21–1705)<sup>2</sup>

Die Untersuchung setzt mit der Erweiterung der mittelalterlichen Kastellburg ein und endet mit der beträchtlich ausgeweiteten Anlage, die die Ausgangslage für die Ausgestaltung der Hofburg im 18. Jahrhundert bilden sollte. Mit dem Schweizertor, der Stallburg, der Amalienburg und dem Leopoldinischen Trakt entstehen Schlüsselbauten der Residenzanlage, bestückt mit einer Reihe heute nicht mehr existierenden Gebäuden, wie Ballspiel- und Theaterhäusern, Grotten, Reithallen am Rostummelplatz (heutiger Josefsplatz) und Hofkanzleien sowie der Galerie, dem Badehaus, dem Hofspital und der Bibliothek.

Bearbeitet wird dieser Komplex von den KunsthistorikerInnen Herbert Kamber (Projektleiter, 17. Jahrhundert), Renate Holzschuh-Hofer und Sibylle Grün (beide 16. Jahrhundert), vom Historiker Markus Jeitler, zuständig für die Erschließung der Quellen, der Theaterhistorikerin Andrea Sommer-Mathis und dem Gartenhistoriker Jochen Martz.

Die Projektgruppe arbeitet – wie sonst nur die Mittelaltergruppe – in besonderem Maß mit dem Instrument der Bauforschung. Gemeinsam mit RestauratorInnen und BauarchäologInnen wurden und werden Untersuchungen an der Bausubstanz des 16. und 17. Jahrhunderts durchgeführt. Die Strukturen aus diesem Zeitraum sind für die Wiener Hofburg bis heute zwar prägend, aber durch die Veränderungen in den folgenden Jahrhunderten mehrfach überformt worden, die Innenausstattung wurde entfernt.

In Konkordanz mit einem intensiven Quellenstudium konnten in den letzten drei Jahren im Bereich des Schweizerhofes und des Leopoldinischen Traktes offene Fragen zur Baugeschichte geklärt werden, darunter die Bau- und Raumstrukturen des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit, die programmatische Farb- und Formgebung im 16. Jahrhundert, die Entstehung der Hofarkaden im Schweizerhof im Zuge einer Umbauphase der späten 1620er-Jahre und die Freilegung eines bislang unbekanntem Renaissanceportals am Nordost-Trakt des Schweizerhofes. Erkenntnisse wurden auch hinsichtlich der ursprünglichen wandfesten Ausstattung des Leopoldinischen Traktes (2. Hälfte des 17. Jahrhunderts) gewonnen. Dies alles wurde nur möglich durch allergrößtes Entgegenkommen der Burghauptmannschaft Österreich (Burghauptmann Wolfgang Beer) und dem Bundesdenkmalamt (Landeskonservator für Wien Friedrich Dahm). Eine Folge der Kooperation ist die jüngst abgeschlossene Restaurierung der Reitschulhof-Fassade des Schweizerhofes nach dem Erscheinungsbild des frühen 17. Jahrhunderts.

Auf dieser Grundlage werden interdisziplinär angelegte ikonologische Studien für die Publikation vorbereitet. Sie behandeln Fragen der politischen Programme der Residenz, das Verhältnis der Wiener Hofburg zu anderen Residenzen des Reichs sowie der Manifestation von Repräsentationsanspruch und dynastischem Traditionsbewusstsein in Bau, Dekor, Ausstattung, Theater, Garten- und Festkultur. Ergänzt wird die Publikation von Untersuchungen zur Bauverwaltung und Baustellenlogistik sowie zum Wiener Hofzeremoniell.

## Die Hofburg 1705-1835<sup>3</sup>

Das Teilprojekt zur Hofburg im 18. und frühen 19. Jahrhundert umspannt verschiedene Phasen der künstlerischen Entwicklung von Barock, Rokoko und Klassizismus, die im Residenzareal der Hofburg unterschiedlich intensiven Niederschlag gefunden haben. Während zur Zeit Karls VI. monumentale architektonische Akzente gesetzt wurden, die das Bild der Hofburg bis heute prägen (Stalungen, Hofbibliothek, Winterreitschule), stand in der zweiten Jahrhunderthälfte die Interieurkunst im Vordergrund. Zwar blieb die Faszination an ausgreifenden Planungen unter Maria Theresia erhalten und führte in Schönbrunn, Laxenburg, Innsbruck oder Prag auch zu umfangreichen Neugestaltungen; im Residenzareal der Hofburg wurde jedoch außer der Fertigstellung des Josefsplatzes (1770-76) kein größeres Bauvorhaben realisiert. Erst die Sprengung der Burgbastei durch französische Truppen im Oktober 1809 stellte neue Herausforderungen, bot aber auch Erweiterungsmöglichkeiten, die in der Gestaltung und axialen Erschließung des Äußeren Burgplatzes (Burgtor 1821-24) mündeten.

Die erste Etappe der Projektarbeit (2005-08) war der klassischen Grundlagenforschung gewidmet (Erschließung des umfangreichen Plan- und Bildmaterials, Aufbereitung der schriftlichen Quellen in verschiedenen Archiven). In der zweiten Etappe (2008-11) überwiegen nun problemorientierte Forschungen zu den Prinzipien der Baupolitik in der Residenz, zu ihrer urbanistischen Einbindung sowie den Facetten ihrer unterschiedlichen Funktionen. Im derzeitigen Arbeitsteam (Leitung: Hellmut Lorenz) ist Manuel Weinberger mit der Durchsicht des Aktenmaterials sowie den Bauten der Zeit Karls VI. beschäftigt. Anna Mader-Kratky konzentriert sich in der Auswertung der Quellen auf die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts, während Christian Benedik die Bautätigkeit Franz' II./I. näher beleuchtet.

Den Bereich der Innenausstattung teilen sich Petra Kalousek (Barock und Rokoko) und Lieselotte Hanzl-Wachter (Klassizismus und Biedermeier). Die Hofburg als Ort höfischer Inszenierung und Prunkentfaltung im Theater und bei Festen untersucht Andrea Sommer-Mathis, Jochen Martz erforscht die gärtnerische Nutzung des Hofburgareals.

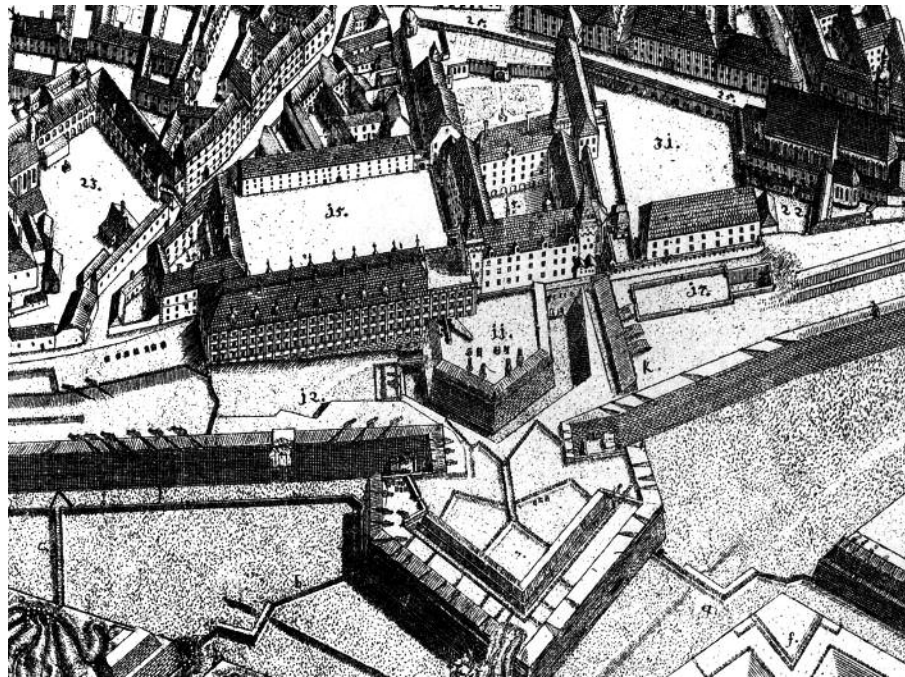
Komparatistische Analysen zur Einordnung des Geschehens in der Hofburg in den überregionalen Kontext der habsburgischen und gesamt-europäischen Residenzkultur werden vorwiegend in gemeinsamen Sitzungen erarbeitet. Für diesen Ausblick auf verwandte Residenzen – ein zentrales Thema der abschließenden Arbeit – haben sich Werkstattgespräche mit ausländischen FachkollegInnen als wertvolles Instrument wissenschaftlichen Austausches erwiesen. Darüber hinaus konnten von MitarbeiterInnen des Projektteams in Aufsätzen und Vorträgen bereits Teilaspekte des Themas und neue Erkenntnisse vorgestellt werden, zuletzt etwa bei der Tagung zur Wiener Burgbefestigung im November 2009 durch Christian Benedik, Anna Mader-Kratky und Jochen Martz.

## Die Hofburg 1835-1918<sup>4</sup>

Seit 2005 widmet sich die von Werner Telesko geleitete Projektgruppe der Erforschung des Hofburgkomplexes im 19. Jahrhundert. Während die erste Phase den Schwerpunkt auf die außergewöhnliche Neubautätigkeit um die Hofburg legte, vor allem auf die Neue Burg, konzentrieren sich die aktuellen Fragestellungen auf den Bereich der alten Burg, also auf den Umgang mit histori-

scher Architektur. Die breite methodische Basis, die durch die unterschiedlichen Forschungsausrichtungen der einzelnen Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter gewährleistet wird, ermöglicht, die Hofburg mit dem vergleichenden Blick auf die internationale Entwicklung des höfischen Residenzbaus im 19. Jahrhundert in ihrer vielschichtigen Komplexität zu erfassen und als politisch, gesellschaftlich und kulturell zentrales Bauobjekt der Habsburgermonarchie zu kontextualisieren.

Neben der chronologischen Aufteilung des Untersuchungszeitraumes konzentrieren sich die Forschungen der einzelnen Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter auf verschiede-



Daniel Suttinger, Luftansicht von Wien (Ausschnitt), Kupferstich 1683 (Wien Museum, Topographische Sammlung, Wien Gesamtpläne, Format A, Mappe 39, IN 31.045).

ne Themenbereiche: Die innen- und außenbaulichen Maßnahmen behandelt Bernadette Reinhold für die Regierungsphase Ferdinands I., Richard Kurdiovsky für den Zeitraum von 1848 bis zum Tod Carl Hasenauers 1894 und Andreas Nierhaus bis zum Ende der Monarchie. Die Schwerpunkte verteilen sich auf Fragen unter anderem nach den politischen und administrativen Systemen im Hintergrund (restaurativ-konservierende Stilwahl, Verhältnis zwischen Hof- und Staatsbehörden), nach außerkünstlerischen Phänomenen, die das endgültige Erscheinungsbild wesentlich prägten (Probleme der Materialbeschaffung), sowie nach veränderten kunstwissenschaftlichen Anschauungen und kulturellen Einschätzungen (Musealisierung, Neubewertung des Barock). Dem Bereich der Innenausstattung widmen sich Dagmar Sachsenhofer mit Schwerpunkt auf Textilien und Eva B. Ottilinger mit Fokus Mobilien. Das spannungsreiche Verhältnis der Hofburg zur Stadt Wien, mit dem sich eine für Herbst 2010 geplante Tagung befassen wird, behandelt Georg Vasold, während sich Jochen Martz dem Thema Gärten widmet. Werner Telesko beschäftigt sich mit Fragen der ephemeren und performativen Inszenierung der Hofburg, ihren ikonografischen Programmen (Michaelerfassade, Denkmäler) und ihrer Präsenz in zeitgenössischen Medien.

Der inhaltliche Aufbau der abschließenden Publikation wird, durch Gastbeiträge etwa von Elfriede Iby ergänzt, die Forschungsstruktur des Projekts wiedergeben. Erstmals wird eine fundierte Zusammenfassung auf breiter Quellenbasis geboten werden, die den aktuellen methodologischen und interpretativen Forschungsansätzen entsprechend die vielseitige Geschichte der Hofburg neu gewichtet und bisher unberücksichtigte oder wenig beachtete Fragestellungen in den Blickpunkt nimmt. Einen wichtigen Schritt dafür stellte die Ver-

öffentlichung der Ergebnisse der internationalen Tagung zum Residenzbau im 19. Jahrhundert als europäisches Phänomen dar (Böhlau 2010), die im September 2007 an der Akademie der Wissenschaften abgehalten wurde. Hier werden erstmals die wichtigsten zentraleuropäischen Residenzen gemeinsam vorgestellt und nicht nur die Bandbreite der für die Erforschung der Kunst des 19. Jahrhunderts möglichen Fragestellungen, sondern auch ihre Geschichte bis in die Zeit der Ersten Republik verfolgt, die den unterschiedlichen Umgang demokratisch organisierter Gesellschaften mit dem monarchischen Erbe verdeutlicht.

## Die Wiener Hofburg seit 1918<sup>5</sup>

Das Projekt zum Thema „Die Wiener Hofburg seit 1918: von der Residenz zum Museumsquartier“ unter der Leitung von Maria Welzig bildet den Abschluss des fünfteiligen Forschungsprojektes über die ehemalige Wiener Kaiserresidenz.

Inhalt der Forschungen ist die architektur- und kulturgeschichtliche Genese und Nutzungsgeschichte des Hofburgareals seit Ende der Monarchie bis in die Gegenwart und nahe Zukunft. Die Bandbreite an Fragen, welche diese „Residenz ohne Funktion“ nach dem politischen Umbruch von 1918 und durch den Wechsel der politischen Systeme und Regime aufwirft, verlangt nach einem kulturwissenschaftlichen sowie disziplinübergreifenden Zugang, dem nicht zuletzt auch durch die Wahl der ProjektmitarbeiterInnen mit ihren unterschiedlichen Forschungsschwerpunkten begegnet wird.

Anna Stuhlpfarrer knüpft mit ihrem Beitrag „Planungs- und Nutzungsgeschichte der Hofburg 1918-1980“ zeitlich an die Projektgruppe des 19. Jahrhunderts an und stellt erstmals eine ganzheitliche Betrachtung der Planungen in den Mittelpunkt. Nutzungskonzepte für den nach 1918 funktionslos gewordenen Bau, städtebauliche Problemstellungen, Entwürfe in Anlehnung an die Idee des Kaiserforums sowie ausgewählte Denkmalprojekte bilden dabei den Schwerpunkt der Forschung.

Maria Welzig beschäftigt sich mit der Zeit ab 1980, als die Überlegungen zu einer musealen Nutzung des „Messepalastes“ begannen. Im Zentrum ihrer Untersuchung stehen die Projekte und Realisierungen für das Museumsquartier sowie die Frage einer urbanistischen Neuordnung im Sinn der stadträumlichen (Wieder-)Anbindung des Bereichs an das übrige Hofburg-Areal.

Andreas Nierhaus analysiert in seinem Beitrag „Die Residenz als Museum und die

Musealisierung von „Herrschaft“ die Phasen, Tendenzen und Schwerpunkte der Musealisierung der Wiener Hofburg zwischen 1918 und dem Beginn der 2. Republik. „Die Gärten und Plätze der Wiener Hofburg“ sind Thema von Jochen Martz, der neben der Erforschung der Geschichte und Entwicklung der Grünanlagen diese erstmals auch als Gesamtkomplex einer Untersuchung unterzieht. Ein weiterer Forschungsteil beschäftigt sich mit dem Wiener Burgtor, wobei Barbara Feller durch die Auswertung unbearbeiteter Archivalien die vielfältige Nutzungs- und Bedeutungsgeschichte dieses Bauwerks aufzeigen wird.



„Wiener Spaziergang“ von Günter Brus, 1965 (aus: Alisa Douer, Wien Heldenplatz. Mythen und Massen 1848-1998, Wien 1998, S. 130)

In den Analysen „Die Wiener Hofburg als Schauplatz in österreichischer Literatur und deutschsprachigem Spielfilm“ von Melanie Letschnig und „Die Hofburg als Sinnbild Österreichs? Mediale Aufladungen der ehemaligen Residenz im 20. Jahrhundert“ von Martina Nußbaumer steht die Frage der Hofburg als Projektionsfläche, als Bühne für Spielfilm, Drama und Roman sowie das mediale Erscheinungsbild des Burgkomplexes im Zentrum des Interesses.

Ausgewählte Forschungsergebnisse der ProjektmitarbeiterInnen werden am 11. und 12. Juni 2010 in einem international besetzten Symposium an der Akademie der Wissenschaften zum Thema „Kulturquartiere in ehemaligen Residenzen. Zwischen imperialer Kulisse und urbaner Neubesetzung“ erstmals präsentiert und durch Gastvorträge etwa über Moskau, Madrid, Berlin und Budapest in einen internationalen Zusammenhang gestellt. Den Abschluss der Tagung bildet eine Diskussion zur Frage „Zeitgenössischer Weiterbau/Museumsforum“.

Günther Buchinger, Sibylle Grün,  
Markus Jeitler, Herbert Kamer,  
Richard Kurdiovsky, Hellmut Lorenz,  
Anna Mader-Kratky, Anna Stuhlpfarrer,  
Werner Telesko

1 FWF-Projekte P18954 und P21965: Die mittelalterliche Baugeschichte der Wiener Hofburg.

2 FWF-Projekte P18040 und P20844: Die Wiener Hofburg im 16. und 17. Jahrhundert.

3 FWF-Projekt P18199: Die Wiener Hofburg 1705-1835. Planungen-Bauten-Ausstattung-Funktion-Bedeutung; FWF-Projekt P21148: Funktions- und Ausstattungsgeschichte der Hofburg 1705-1835.

4 FWF-Projekt P17815: Die Wiener Hofburg von Kaiser Ferdinand I. bis 1918; FWF-Projekt P20810: Die Wiener Hofburg und der europäische Residenzbau im 19. Jahrhundert.

5 FWF-Projekt P20023: Die Wiener Hofburg 1918-2006.

# „Schöne Welt“ – gründlich erforscht.

Eine neue Publikation zur Graphik im österreichischen Spätklassizismus

Mit vorliegender Publikation wird das ambitionierte Projekt des Bestandskataloges des Kupferstichkabinetts der Akademie der bildenden Künste in Wien weitergeführt. Nach dem 2006 erschienenen Band „Wie im wachen Traume. Zeichnungen, Aquarelle, Ölskizzen der deutschen und österreichischen Romantik“<sup>1</sup> widmet sich die Autorin Cornelia Reiter, Sammlungskuratorin am Kupferstichkabinett, nun den Werken des deutschen und österreichischen



August Eisenmenger, Muse Erato (Farbstudie für das Deckengemälde im Musikvereinsgebäude Wien), 1868/69, Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste Wien

Spätklassizismus. Mit einem Werkverzeichnis des Nachlasses von Joseph Anton Koch, welcher sich ebenfalls im Kupferstichkabinett befindet, wird das umfassende Projekt, das im Wesentlichen vom österreichischen „Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung“ (FWF) finanziert wurde, in drei Bänden abgeschlossen sein.

Im Vorwort (S. 10) begründet die Autorin die Auswahl der hier unter dem Begriff „Spätklassizismus“ rubrizierten Werke damit, dass mit diesem Terminus drei Stilgruppen zusammengefasst würden, die in den Sammlungen des Wiener Kupferstichkabinetts hervorragend vertreten sind – die Zeichnungen von Bonaventura (1798–1868) und Camillo Genelli (1840–1867), jene von Carl Rahl und dessen Atelier (1812–1865) sowie Grafiken von Anselm Feuerbach (1829–1880), die sich auf die bekannte Ausstattung der Aula des Wiener Akademiegebäudes beziehen.

Insgesamt wird damit ein eindrucksvoller Materialkomplex vollständig dokumentiert, der einerseits zeitlich wesentlich weiter gespannt ist als man annehmen würde und andererseits zum Teil bekanntes, zum Teil neues Entwurfsmaterial zu Ausstattungen wichtiger Gebäude der Ringstraßenzeit (etwa Arsenal und Oper in Wien) durch die sogenannte Rahl-Schule erstmals vollständig dokumentiert. Dazu gehören unter anderem auch Eduard Bitterlichs Kartons für die Plafond-Bilder des großen Empfangssaales im Palais Epstein, Christian Griepenkerls Farbstudien für den Opernvorhang, die Decke der Aula der Wiener Akademie sowie dessen Entwürfe für den Sitzungssaal der Akademie der Wissenschaften in Athen und August Eisenmengers Entwürfe. Mit dieser Zusammenstellung wird auch ein wichtiger Beitrag zur Erforschung der Ringstraßenmalerei – insbesondere zu Carl Rahl (zu dem bis heute erstaunlicherweise

keine Monografie vorliegt) – geleistet, für den Werner Kitlitschka vor nunmehr fast dreißig Jahren den essentiellen Anstoß gegeben hatte<sup>2</sup>.

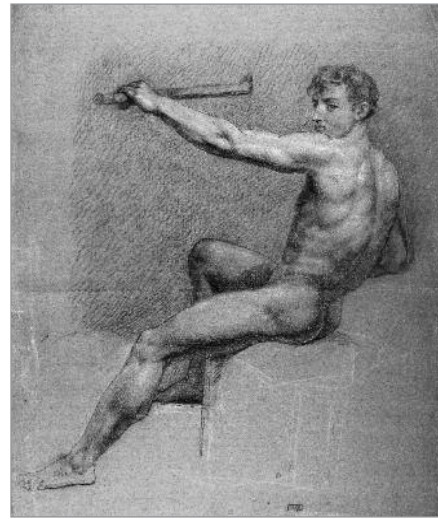
Da der Sammelbegriff „Spätklassizismus“ keineswegs selbstredend ist, macht Cornelia Reiter in ihrer Einleitung einerseits auf die wichtige – und bis an die Schwelle des 20. Jahrhunderts wirksame – lokale Bedeutung dieses Stilmodus für Wien aufmerksam und andererseits auf die durch personelle Verflechtungen gekennzeichnete Zusammengehörigkeit des im Band versammelten Materials, ist doch sowohl ein enger künstlerischer Konnex zwischen Bonaventura Genelli und Rahl einerseits sowie die Förderung Feuerbachs durch Rahl andererseits ständig im Blickpunkt zu behalten. Begriffliche Grenzbeziehungen sind jedoch schwierig, und nicht ohne Grund vereinigt auch der Bestandskatalog der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen in München (2003) Spätklassizismus und Romantik in einem Band<sup>3</sup>. Kennzeichnend in dieser Hinsicht ist auch Cornelia Reiters Charakterisierung von Carl Rahls malerischem Œuvre als „romantisierender“ Spätklassizismus (S. 124: von der Autorin unter Anführungszeichen gesetzt), dem daran gelegen war, „Bildinhalte zu Geschehnissen von grundsätzlicher Relevanz“ (ebd.) zu steigern.

Lohnend wäre in dieser Hinsicht auch eine Thematisierung der von Kitlitschka<sup>4</sup> angesprochenen grundsätzlichen Bedeutung des klassizistischen Ideals in der Wiener Kunst des 19. Jahrhunderts gewesen, die verschiedentlich auch als Reaktion auf den um die Jahrhundertmitte deutlich in Erscheinung tretenden Naturalismus interpretiert wurde. Möglicherweise wurden hier entscheidende Grundlagen für die essentielle Bedeutung von Antikenbezügen im Wiener Fin-de-Siècle<sup>5</sup> gelegt. Damit hängt schließlich auch die Frage nach den stilistischen und/oder inhaltlichen Bedeutungsebenen dieser Form des Klassizismus zusammen, wenden doch Rahl und seine Schule den klassischen Modus fast unterschiedslos auf alle Gelegenheiten der Themenwahl (Allegorien, biblische Sujets und solche aus der griechisch-römischen Mythologie) an. Mit der Fülle der von den unterschiedlichen Künstlern im Laufe der Jahre angefertigten Aktstudien (hier besonders Carl Rahls undatierte Studien, S. 165–180) war im Rahmen der Akademie der bildenden Künste ein umfangreiches und beeindruckendes Figurenrepertoire versammelt, das – fast durchwegs aus den Nachlässen angekauft – als wichtige Anregung für den Kunstunterricht dienen konnte.

Der Werkkatalog ist – analog zum ersten Band des Unternehmens – gründlich gearbeitet und lässt hinsichtlich der Vorstellung der notwendigen Eckdaten keinen Wunsch offen. Innerhalb der einzelnen Künstleröuvres sind die Blätter zu den jeweiligen Ausstattungen zusammengeführt und mit einer kurzen Einleitung versehen, die sich auf die Genese der Dekoration und die wichtigsten inhaltlichen Zusammenhänge bezieht. Dabei wird in verdienstvoller Weise nicht nur das gegenständliche Blatt an sich besprochen, sondern auch auf Parallelstudien und in anderen Sammlungen verwahrten Kartons und dergleichen verwiesen. Damit wird das einzelne Werk aus seinem isolierten und sonst schwer verständlichen Sammlungszusammenhang herausgehoben und in ein lebendiges Verhältnis zur malerischen Ausstattung gesetzt.

Für die österreichische Kunstgeschichte

zentral ist die erstmalige vollständige Dokumentation der 35 Blätter mit Entwurfszeichnungen für die Wandmalereien, die Carl Rahl für die „Ruhmeshalle“ in dem zwischen 1849 und 1856 erbauten „Arsenal“ in Wien ausführen sollte (S. 125–144). Rahls Werke sind auch deshalb von essentieller Bedeutung, da der Künstler seine Intentionen in den meisten Fällen programmatisch begründete, wodurch erstmals ein intensiver Einblick in seine Konzeption einer österreichischen Geschichtsgalerie möglich wird. Es ist für die österreichische Situation charakteristisch, dass die Realisierung eines solchen „idealistischen“ Konzepts scheiterte. Der im Wortsinn „ausführende“



Carl Rahl, Sitzende männliche Aktstudie nach links gewendet, mit Stab in der ausgestreckten Linken, um 1829, Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste Wien

Künstler Carl Blas (1815–1894) musste sich letztlich auf Beiträge zur künstlerischen Umsetzbarkeit eines von Militärhistorikern entworfenen Programms beschränken (1866 Vollendung der Fresken an den Schildbögen, Freskierung des linken Nebensaals im Jahr 1868 und des rechten Nebensaals im Jahr 1871). Kommentare zu inhaltlichen Problemen wurden von Blas nicht erwart-

et und sicherlich auch nicht akzeptiert. Die Versiertheit Rahls im Umgang mit großen Programmen zeigen auch seine Entwürfe für den Fries der Athener Universität, die sich inhaltlich auf die Entwicklung der griechischen Kultur beziehen (S. 144–149). Legitime Nachfolger in dieser Hinsicht sind Christian Griepenkerls Entwürfe für die Ausmalung des Sitzungssaales der Akademie der Wissenschaften in Athen mit dem Prometheus-Mythos (S. 190–194). Abgeschlossen wird der hervorragend gedruckte und sorgfältig edierte Band von einem umfangreichen Farbteil (S. 221–280) sowie von verdienstvollen Beiträgen zu den Papieren und Wasserzeichen von Helmgard Holle (S. 282–297) und zu den Fragen der Sichtbarmachung von Wasserzeichen durch Röntgentechniken von Manfred Schreiner (S. 298–301).

Cornelia Reiter, *Schöne Welt, wo bist Du? – Zeichnungen, Aquarelle, Ölskizzen der deutschen und österreichischen Spätklassizismus*. Bestandskatalog des Kupferstichkabinetts der Akademie der bildenden Künste in Wien, Verlag Müry Salzmann: Salzburg-Wien 2009, 323 Seiten, 584 Abb.

Werner Telesko, *Österreichische Akademie der Wissenschaften, Wien*

- 1 Siehe meine Besprechung in *Kunstgeschichte aktuell* 1/2007.
- 2 Werner Kitlitschka, *Die Malerei der Wiener Ringstraße*. Mit einem Beitrag von Fritz Novotny (Die Wiener Ringstraße X), Wiesbaden 1981, S. 52–115.
- 3 Die Neue Pinakothek München, *Gemäldekataloge: Band IV, Spätklassizismus und Romantik*, bearbeitet von Thea Vignau-Wilberg mit Felix Billeiter, Barbara Hardtwig, Christoph Heilmann, Ilse von zur Mühlen und Herbert Rott, München 2003.
- 4 Kitlitschka (wie Anm. 2), S. 52f.
- 5 Vgl. Jacques Le Rider, „Athen an der Donau“ 1800 bis 1900: Archäologie eines „Erinnerungsortes“, in: Jacques Le Rider, Moritz Csáky und Monika Sommer (Hrsg.), *Transnationale Gedächtnisorte in Zentraleuropa* (Gedächtnis – Erinnerung – Identität 1), Innsbruck-Wien-München-Bozen 2002, S. 141–161.

## WORKSHOP IM RESEARCH CENTER BELVEDERE



### Gelebtes Museum

#### Berufsbilder und Ausstellungspraxis im Belvedere

Das Research Center für österreichische Kunst im Belvedere führt die klassischen Museumsaufgaben Sammeln, Bewahren, Forschen und Vermitteln an einem Ort zusammen und erzielt damit neue Synergien.

Wir sehen das Research Center deshalb als geeigneten Ort, die unterschiedlichen beruflichen Arbeitsfelder für KunsthistorikerInnen in einem großen Museum zu präsentieren.

Anhand der Konzeption und Durchführung einer großen Ausstellung stellen wir Berufsmöglichkeiten und Aufgaben im kuratorischen Bereich, im Researchbereich (Archiv, Bibliothek, Bildarchiv, Digitales Belvedere), im Ausstellungsmanagement und im Marketing vor.

Im Verlauf des Workshops ist auch die Möglichkeit gegeben, tiefere Einblicke in die Sammlungen und Recherchemöglichkeiten des Research Centers sowie in Teile der Sammlungen des Belvedere zu bekommen.

Der Workshop richtet sich in erster Linie an Studierende der Kunstgeschichte und an junge KunsthistorikerInnen, die sich beruflich orientieren möchten.

**Termin: Donnerstag, 27. Mai 2010**  
**Dauer: 10 bis 16 Uhr**

Aufgrund der beschränkten TeilnehmerInnenzahl (max. 25 Personen) bitten wir um Voranmeldung bis zum 15. Mai 2010. Bei großem Interesse wird die Veranstaltung wiederholt.

**Anmeldung bei:**  
Christina Bachl-Hofmann  
c.bachl@belvedere.at

## Wissenschaftliche Vielfalt

**Das Salzburger Museum der Moderne verdankt Eleonora Louis Ausstellungen und Publikationen hoher Qualität, die Kunstuniversität Linz die Mitgestaltung einer Meisterklasse. Im Dezember des Vorjahres verstarb die profilierte Kunsthistorikerin.**

Nach schwerer Krankheit ist Eleonora Louis im Alter von 51 Jahren am Mittwoch, den 30. Dezember 2009 in Altmünster gestorben. Wir trauern um eine Persönlichkeit kreativer Präsenz in der Lehre, um eine Kunsthistorikerin und Kuratorin von internationalem Rang – und auch um einen herzlichen Menschen wie eine gute Freundin, die uns unwiederbringlich fehlt. Die Welt der Kunst und alle, die an kultureller Produktivität authentischen Anteil haben, sind um eine profilierte Expertin von unermüdlichem Engagement ärmer. Mit den Ausstellungen „Kunst auf der Bühne. Les Grands Spectacles II“ im Museum der Moderne (Mdm) am Mönchsberg und „Igor Strawinsky. Ich muss die Kunst anfassen. Zum 125. Geburtstag von Igor Strawinsky“ im Rupertinum bewies Eleonora Louis die Eigenständigkeit einer kuratorischen Handschrift – wobei ihr die Devise, die „Kunst anfassen zu müssen“, stets selbst Programm gewesen ist. Ihr großes Talent und ihre Stärke war, den Akt künstlerischer Ideenfindung und die Produktion von Kunst selbst im Vorgang ihrer Vermittlung noch als „künstlerische Einbil-

dungskraft“ lebendig und erfahrbar werden zu lassen. Diese Leidenschaftsfähigkeit „ästhetischen Erkennens“ beschreibt Eleonora Louis' ureigenste Begabung und trifft den Phantasiekern ihres bemerkenswerten Genius'.

Ihre kuratorische Geschmacksintelligenz hat sich einmal mehr in ihrer letzten Ausstellung „Die andere Seite. Alfred Kubin – Zeichner und Illustrator“ im Rupertinum gezeigt, obwohl sich bereits während der Ausstellungsvorbereitungen ihre Erkrankung erneut und aggressiv zu manifestieren begann. Eleonora Louis' große wissenschaftliche Leistung für das Mdm bestand in der zweibändigen Publikation „Vom Tafelbild zum Wandobjekt“, zu dessen Bestand an Gemälden und Wandobjekten. Gemeinsam mit Susanne Rolinek und Barbara Herzog konzipierte sie „Im Blättertausch. Zeichnungen, Aquarelle, Collagen bis 1945“ – das Erscheinen dieses Bestandskatalogs kann Eleonora Louis nicht mehr erleben. Als 2005 Toni Stooss zum neuen Direktor des Mdm ernannt wurde, mochte seine Freude, Eleonora Louis schon im Hause anzutreffen, nicht gering gewesen sein – kannte er sie doch als seine nächste Mitarbeiterin (und spätere Stellvertreterin) aus der Zeit seiner Direktion der Kunsthalle Wien seit 1992, wo sie mit großer Kraftanstrengung gemeinsam die schwierige Aufbauphase erfolgreich bewältigt haben. Als sich Toni Stooss Anfang 1996 von der Kunsthalle Wien trennte, hat Eleonora Louis in Loya-

lität zu ihm auch ihre Arbeit an dieser Institution beendet. Zwischenzeitlich nahm sie ein Stipendium des BMWFK an, welches sie an das renommierte DIA Center for the Arts in New York führte, wo sie mit Lynne E. Cooke zusammenarbeitete. Vor ihrem wissenschaftlichen wie vielfältig organisatorischen Wirken am Mdm Salzburg seit 2004 war Louis von 2002 bis 2003 auch als Kuratorin an der Grafischen Sammlung Albertina in Wien tätig.

Mit großem Engagement hat sie am Aufbau der früheren Meisterklasse für „Experimentelle Gestaltung“ an der Kunstuniversität Linz teilgenommen. Nebenbei wirkte sie von 1992 bis 1996 als Forschende und Lehrende am Kunstgeschichtlichen Institut der Universität Salzburg. Dies war auch Ort ihrer akademischen Ausbildung, wo sie 1985 in Kunstgeschichte promovierte. Anschließend verbrachte sie Jahre der Freiberuflichkeit als interdisziplinäre Kunsthistorikerin in Wien. Nach einem Konzept von Joseph Kosuth realisierte Eleonora Louis 1989 mit dem Künstler zusammen die Ausstellung „Ludwig Wittgenstein. Das Spiel des Unsagbaren“ in der Wiener Secession – dies brachte der jungen Kuratorin internationale Beachtung ein. Ihre Vielseitigkeit lässt sich auch daran ablesen, dass sie im Wintersemester 1977/78 in Innsbruck Medizin studierte, bevor sie sich für das Studium von Kunstgeschichte und Italienisch entschied. Auch in ihrer kuratorischen Karriere spiegelt sich die Komplexität ihrer mannigfachen Interessen wieder: so bei ihrer Mitarbeit an Ausstellungen wie „Work and Culture. Büro – Inszenierung von Arbeit“ im Oberösterreichischen Lan-



Eleonora Louis, bei einer Eröffnung im Museum der Moderne, Salzburg. Foto: Werner Reichel

desmuseum Linz 1998, „Himmelschwer“ im Kulturzentrum bei den Minoriten in Graz 2003 oder „Sound of Art. Musik in der bildenden Kunst. Les Grands Spectacles III“ in Salzburg 2008. Noch unter dem Eindruck des Schocks über ihren viel zu frühen Tod war uns die Teilnahme an ihrem Begräbnis am Donnerstag, den 14. Jänner in Altmünster Anlass, von einem überaus feinen, selbstlosen und klugen Menschen Abschied zu nehmen. Wir werden Eleonora Louis nie vergessen.

Herbert Lachmayer,  
Da Ponte Research Center, Wien

# MULTIPLE MATTERS

## Grafische Konzepte



**7. 5. – 13. 6. 2010**

International Print Network Kraków – Oldenburg – Wien

**künstlerhaus**

Künstlerhaus  
Karlsplatz 5  
1010 Wien

Täglich  
10 – 18 Uhr  
Donnerstag  
10 – 21 Uhr

www.k-haus.at

### Begleitprogramm

**Eduardo Chillida, Antoni Tàpies**  
13. 5 – 13. 6. 2010  
Künstlerhaus k/haus Galerie

**Papergirl – streetart-Aktion**  
26. – 28. 5. 2010  
Künstlerhaus k/haus Passagegalerie

**Multiple Matters Screening**  
Experimentelle grafische  
Animationsfilme  
27. 5. 2010, 20.30 Uhr  
28. 5. 2010, 22.30 Uhr  
29. 5. 2010, 11.00 Uhr  
Künstlerhaus k/haus Kino

**Symposium matrix**  
Mit Andrzej Bednarczyk (Polen)  
Philipp Maurer (Österreich)  
Sören Meschede (Deutschland / Spanien)  
Frieder Nake (Deutschland)  
Robert Peters (UK)  
Marta Raczek (Polen)  
Aisha Ronniger (Deutschland)  
28. – 29. 5. 2010  
Künstlerhaus k/haus

**Druckwerkstatt mutiple matters**  
10. – 26. 5. 2010  
Künstlerhaus k/haus Passagegalerie

**Führungen**  
Ab 14. 5. 2010 jeden Freitag, 16.30 Uhr  
Auf Anfrage auch in polnischer Sprache:  
01 / 587 96 63 / 46

## „Könnte es sein, dass die Art, wie wir Bilder beschreiben, falsch ist?“



Raphael Rosenberg

Foto: Institut für Kunstgeschichte, Universität Wien

**Raphael Rosenberg hat seit September 2009 eine Professur am Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien inne. Mit „Kunstgeschichte aktuell“ hat er über seine Untersuchungen zur visuellen Wahrnehmung, seine Spezialgebiete und die Wiener Studierenden gesprochen.**

**Kunstgeschichte aktuell:** Ihre Lehrtätigkeit in Wien haben Sie mit einer Vorlesung zur Skulptur der italienischen Renaissance und einem Seminar zu Bild und Titel begonnen. Darin zeigt sich fast emblematisch, was auch an Ihrer wissenschaftlichen Laufbahn schon ablesbar scheint, ein Interesse an Fragen zur Renaissance einerseits und an einer Thematisierung künstlerischer Problemstellungen des 19. Jahrhunderts andererseits. Wie stellt sich das Verhältnis Ihrer beiden zentralen Forschungsbereiche für Sie dar?

**Raphael Rosenberg:** Was mich seit meiner Magisterarbeit immer am meisten interessiert hat, ist die Frage der Geschichte der Betrachtung von Kunst, ob wir heute Werke – etwa Michelangelos Werke – ähnlich, gleich oder völlig anders wahrnehmen als die Zeitgenossen des Künstlers. Mich beschäftigt diese übergeordnete Frage stärker als die Auseinandersetzung mit einer bestimmten Epoche. Davon unabhängig haben Sie völlig Recht: Es gibt bestimmte Gebiete, in die ich mich besser eingearbeitet habe, dazu zählt in erster Linie die Skulptur, aber auch die Grafik, die Zeichnung der italienischen Renaissance. In letzter Zeit habe ich begonnen, mich verstärkt mit dem 19. Jahrhundert auseinanderzusetzen. Dazu zählt die Malerei von Gustave Moreau, die mir besonders am Herzen liegt und allgemein die französische Kunst und Malerei des 19. Jahrhunderts, aber auch die europäische klassische Moderne. Ein Gebiet, das mich ebenfalls sehr interessiert, ist die Geschichte der Kunstdliteratur vom 16. bis ins 18. Jahrhundert.

Sie haben Ihre Lehrtätigkeit in Wien in einer sehr turbulenten Zeit begonnen. Was sagen Sie zu Uniprotesten und Studienbedingungen?

Es wäre schön, wenn wir das Betreuungsverhältnis verbessern könnten. Allerdings sind

die Studienbedingungen am Wiener Institut für Kunstgeschichte gesamteuropäisch betrachtet nicht völlig katastrophal. Ein spezifisch österreichisches Problem, das mir aus Deutschland kommend besonders auffällt, ist die Tradition des uneingeschränkten Universitätszugangs. Der Weg, der an unserem Institut gewählt wurde, erscheint mir dabei sehr sinnvoll. Vorgesehen ist, eine starke Auswahl innerhalb des ersten Semesters zu treffen. Damit sollen die Studienbedingungen in den folgenden verbessert werden.

Von außen kommend fällt mir auf, dass österreichische Studierende sehr brav und hierarchiegläubig sind, weitaus mehr als ihre deutschen Kommilitonen. Vergleichbare Studentenproteste habe ich selber als sehr aktiver „Fachschaftler“ in München in den 1980er-Jahren organisiert, und ich habe sie in Freiburg und Heidelberg von Dozentenseite alle vier, fünf Jahre mehrfach erlebt. Die Probleme sind leider fast immer dieselben, insgesamt betrachtet ist aber die Ausstattung der Universität Wien eher besser gestellt als jene der Universitäten, die ich in Deutschland kenne.

*Zu Ihrer Forschung: Dabei scheint es ein besonderes Interesse an physiologischen Aspekten der Kunstbetrachtung zu geben. In einem Projekt mit dem Namen „Untersuchungen zur Psychophysiologie der ästhetischen Erfahrung“ dokumentieren Sie die Augenbewegungen bei der Rezeption von Bildern in einem Blicklabor. Können Sie uns zum Blicklabor Näheres sagen?*

Ausgangspunkt war die Untersuchung von Nachzeichnungen und Beschreibungen, an Hand derer ich versucht habe, die Geschichte der Betrachtung von Skulpturen Michelangelos zu rekonstruieren. Bei der Untersuchung der Beschreibungen fiel mir auf, dass viele Texte mit Blickbewegungen arbeiten. Sie beschreiben die Art und Weise, wie der Autor oder ein idealer Betrachter das zu beschreibende Werk mit seinen Augen abtastet. Das Erstaunliche ist, dass diese Form der Beschreibung so alt ist wie die Beschreibung von Kunst überhaupt, und viele von uns, falls sie darüber reflektieren, merken, dass sie selber diese Ausdrucksweise verwenden. Auf der anderen Seite steht die Tatsache, dass Ophthalmologen (Ophthalmologie = Lehre von den Augenkrankheiten, Anm. d. Red.) und Ärzte seit dem späteren 19. Jahrhundert wissen, dass das Auge nur wahrnehmen kann, wenn es etwas fixiert. Würde das Auge, wie es Kunsthistoriker annehmen, sich stets über die Bildfläche bewegen, dann würden wir gar nichts wahrnehmen. In der Regel fixieren wir Dinge für ein Drittel einer Sekunde, dann springt das Auge blitzschnell weiter, und es kommt wieder eine Fixationsphase von etwa 300 Millisekunden.

Das heißt, dass – nimmt man es wörtlich – die häufig verwendete Beschreibungsweise von Kunstwerken an Hand eines sich langsam oder schnell – aber nie sprunghaft – bewegenden Auges schlichtweg unmöglich ist. Dennoch verwenden wir sie weiter. Könnte

es sein, dass die Art, wie wir Bilder beschreiben, zwar falsch ist, dass es dennoch hierfür gute Gründe gibt?

Wir haben erstmals in Zusammenarbeit mit Psychologen (Christoph Klein von der University of Bangor in Wales) ein Blicklabor aufgebaut, das uns die Möglichkeit gibt, die Bewegung der Pupille über Zeiträume von 15 Minuten und länger zu registrieren. Wir zeigen den Versuchspersonen sehr gute Faksimilereproduktionen verschiedener Gemälde und registrieren die Bewegung ihrer Augen. Dafür haben wir auch eine eigene Software entwickelt, deren Aufgabe es ist, festzustellen, ob Sprünge zwischen Fixationen häufig wiederholt werden. Es war bekannt, dass diese Sprünge nicht willkürlich, aber auch nicht vorhersehbar waren. Gibt es aber eine Neigung, bestimmte Blicksprünge zu wiederholen? Die Ergebnisse unserer Untersuchungen zeigen, dass über Zeiträume von mehreren Minuten hinweg Versuchspersonen ganz bestimmte Fixationszonen verknüpfen und dass diese Verknüpfungen mit der Struktur des jeweiligen Gemäldes, also mit der Komposition dieses Gemäldes erstaunlich genau übereinstimmen.

*Nach welchen Kriterien erfassen Sie diese Versuchspersonen?*

Bei einer großen Studie, die wir in Heidelberg durchführten, haben wir einerseits Kunsthistoriker und andererseits Kunstlaien befragt. Unsere Erwartung war, dass wir Unterschiede in der Wahrnehmung feststellen würden. Es zeigte sich, dass Laien und Experten gleichermaßen mit ihren Blicken die Gemälde strukturiert haben. In den letzten Monaten wurde dann bei einer Auswertung der ersten Sekunden der Betrachtung deutlich, dass sich bei Gemälden, die eine komplexere Struktur haben, sehr wohl Unterschiede zwischen Laien und Experten ergeben. Die Folgerung, zu der ich im Moment neige, ist, dass Laien längere Zeit brauchen, um bei komplexeren Gemälden ein Verständnis zu entwickeln, das Kunsthistoriker bereits binnen weniger Sekunden haben.

*Welche Apparaturen haben Sie für die Messungen?*

Das Gerät, das wir in Heidelberg verwendet hatten, war eine kleine Kamera, die auf einem Fahrradhelm montiert ist, den die Versuchsperson auf dem Kopf trägt. Durch ein elektromagnetisches Sender-Empfängersystem wird die Position des Kopfes und der Pupille festgestellt. Auch wenn der Betrachter sich bewegt, wissen wir immer noch genau, worauf er schaut. Wir sind gerade dabei, ein neues Gerät zu installieren. Die Ver-

suchsperson setzt sich vor einen großen Monitor und braucht nichts auf dem Kopf zu tragen. Zwei Kameras erfassen automatisch beide Augen. Damit können wir sehr viel schneller und flexibler arbeiten, allerdings entspricht dies weniger der musealen Situation, weil die Versuchsperson nicht aufstehen kann, um mal ganz nah an das Gemälde zu treten. Wir werden je nach Anforderungen jetzt beide Systeme im Blicklabor einsetzen.

*Was können wir als KunsthistorikerInnen daraus lernen?*

Das eine ist, dass wir sehr viel genauer als vorher erfahren, was sich auf der physiologischen und kognitiven Ebene abspielt, wenn wir Bilder anschauen. Damit wollen wir herausfinden, ob die kulturelle Prägung sich auf die Bildbetrachtung auswirkt. Schauen Iraner, die von rechts nach links schreiben, anders als Europäer? Engländer anders als Deutsche? Nehmen Menschen, die durch religiöse Erziehung über ein ikonografisches Wissen verfügen, die Komposition von Altarbildern anders wahr als diejenigen, die keine kodifizierten Assoziationen mit den dargestellten Figuren verknüpfen, die beispielsweise eine Verkündigung an Maria nicht als solche deuten? Das Zweite ist die Frage nach Differenzen bei den betrachteten Objekten. Inwiefern führen die unterschiedlichen Strukturen der Kunstwerke zu einem Unterschied in der Wahrnehmungsweise? Natürlich kann ich eine historische Versuchsperson aus der Zeit Michelangelos nicht ins Blicklabor holen, aber wenn ich innerhalb der Gegenwart besser verstanden habe, wo sich Unterschiede ergeben, dann habe ich die Hoffnung, jene Parameter, die auch historisch relevant sind, besser zu bestimmen.

*Wie fühlen Sie sich denn nach den ersten Monaten in Wien?*

Mein Vater war Wiener. Er hat 1939 als jüdisches Kind zehnjährig das Glück gehabt, rechtzeitig Österreich verlassen zu können. Ich bin in Mailand geboren und aufgewachsen. Meine Mutter ist Französin, sodass ich eine doppelte Staatsbürgerschaft habe, mich aber bislang mehr mit Frankreich als mit Österreich identifizierte. Nun bin ich selber sehr überrascht, wie wohl ich mich hier fühle – das ist vielleicht auch ein Eingeholt-Werden von der Familiengeschichte. Ich bin an vielen Orten gewesen, aber ich glaube, dass es keinen neuen Ort gegeben hat, an dem ich mich so schnell heimisch gefühlt habe wie in Wien.

Christine Brandner  
Johanna Függer

### EXKURSION IN DIE OSTSTEIERMARK

#### Exkursion in die Oststeiermark

Zeit: Samstag, 9. Oktober 2010

Programm (Änderungen vorbehalten): Leitersdorf im Raabtal, Schloss Hainfeld (größtes Wasserschloss der Steiermark, u. a. Bibliothek des Orientalisten Joseph Freiherr von Hammer-Purgstall) – Pertlstein, Schloss Bertholdstein (ehem. Benediktinerinnenabtei, urspr. Wehrburg, ca. 100 m langer Arkadengang im Innenhof) – Feldbach, Tabor – Ilz, Tabakscheune.

**Anmeldung: [contact@kunsthistoriker.at](mailto:contact@kunsthistoriker.at), Preise siehe Editorial**

### IMPRESSUM

Kunstgeschichte aktuell,  
früher u. T. Kunsthistoriker aktuell

Medieninhaber und Herausgeber:  
Verband österreichischer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker  
Peter Bogner  
Künstlerhaus, Karlsplatz 5  
A-1010 Wien  
[peter.bogner@kunsthistoriker.at](mailto:peter.bogner@kunsthistoriker.at)  
[www.kunsthistoriker-in.at](http://www.kunsthistoriker-in.at)  
P.S.K. BLZ 60000; KtoNr.: 7612972

Redaktionsteam:  
Peter Bogner, Christine Brandner, Johanna Függer,  
Renate Holzschuh-Hofer, Catharina Kahane, Markus  
Kristan, Monika Leisch-Kiesel, Veronika Pirker-  
Aurenhammer, Alexandra Rotter, Nina Schedlmayer,  
Hansjörg Weidenhoffer

Chefredaktion:  
Renate Holzschuh-Hofer,  
Alexandra Rotter,  
Nina Schedlmayer,  
Layout: Matthias Klos

REMAprint, Neulerchenfelder Straße 37,  
A-1160 Wien  
Einsendungen an:  
[redaktion@kunsthistoriker.at](mailto:redaktion@kunsthistoriker.at)

Redaktionsschluss für die Ausgabe 2/10:  
**14.05.2010**

Die von AutorInnen gezeichneten Texte müssen nicht der Meinung der Redaktion von Kunstgeschichte aktuell entsprechen.

Preis der Nummer: 2,00 €  
Abonnement: Jahrespreis 20,00 €  
(4 Ausgaben Kunstgeschichte aktuell pro Jahr inkl. 1  
Kunstgeschichte Tagungsband alle zwei Jahre. Aus-  
land plus Versandkosten)

Abonnementbestellung:  
[redaktion@kunsthistoriker.at](mailto:redaktion@kunsthistoriker.at)

ISSN 1015-0129