

EVA KLEIN, MICHAEL FUCHSJÄGER,
CHRISTINA REIMANN-PICHLER (HG.)

DENK!MAL WANDEL

Die Villa Albrecher-Leskoschek und die Universitätsklinik für Radiologie als Modellfall transformativer Denkmalpflege

Graz University
Library Publishing

UNI GRAZ

Eva Klein, Michael Fuchsjäger, Christina Reimann-Pichler (Hg.)

Denk!mal Wandel

EVA KLEIN, MICHAEL FUCHSJÄGER,
CHRISTINA REIMANN-PICHLER (HG.)

DENK!MAL WANDEL

Die Villa Albrecher-Leskoschek und die Universitätsklinik für Radiologie als Modellfall transformativer Denkmalpflege

Graz University Library Publishing

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung durch:









Zitiervorschlag:
Eva Klein, Michael Fuchsjäger, Christina Reimann-Pichler (Hg.) (2026). *Denk!mal Wandel. Die Villa Albrecher-Leskoschek und die Universitätsklinik für Radiologie als Modellfall transformativer Denkmalpflege*. Graz University Library Publishing.

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über https://portal.dnb.de abrufbar.

© 2026 bei den Herausgeber:innen und Autor:innen



CC BY 4.0 2026 by Eva Klein, Michael Fuchsjäger, Christina Reimann-Pichler
Michael Fuchsjäger 0000-0002-5175-780X

Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 Lizenz (BY). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung der Urheberin die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell. (Lizenztext: https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de)
Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z. B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Bei der redaktionellen Bearbeitung dieser Publikation wurden KI gestützte Werkzeuge zur sprachlichen Optimierung, zur Unterstützung des Lektorats und für Übersetzungen eingesetzt. Inhalt und Verantwortung verbleiben bei den jeweiligen Autorinnen und Autoren.

Graz University Library Publishing
Universitätsplatz 3a
8010 Graz
https://library-publishing.uni-graz.at
Grafische Grundkonzeption: Roman Klug, Presse und Kommunikation, Universität Graz

Coverbild: Franz Konrad
Lektorat: Christina Reimann-Pichler, Margit Stadlober
Satz: Christina Reimann-Pichler
Typografie: Source Serif Pro und Roboto

eISBN 978-3-903374-51-5
DOI 10.25364/978-3-903374-51-5

Inhaltsverzeichnis

Mario Kunasek
Vorwort **8**

Willibald Ehrenhöfer
Vorwort **10**

Karlheinz Kornhäusl
Vorwort **12**

Elke Kahr
Vorwort **14**

Peter Riedler
Vorwort **16**

Andrea Kurz
Vorwort **18**

Gerhard Stark, Ulf Drabek
Vorwort **20**

Eva Klein, Margit Stadlober
Einleitung **23**

Eva Klein
Von der Wiederentdeckung zur Transformation **29**

Michael Fuchsjäger
Ein Jahrhundertprojekt **47**

Eckhard Conrad
Die neue Universitätsklinik für Radiologie **83**

Eva Klein
Das Wandgemälde *Allegorie der Freunde* der Villa Albrecher-Leskoschek **105**

Eva Klein, Valerie Peer-Soran, Margit Stadlober
Die Villa Albrecher-Leskoschek zwischen Architektur, Widerstand und Transformation **133**

Eva Klein
Transformation eines verlorenen Ortes **161**

Christiane Kada
Kunst mit dem Ort verwoben **195**

Eva Klein
Interview mit Roswitha Weingrill **201**

Eva Klein
Interview mit Franz Konrad **211**

Eva Klein
Interview mit Ed Höller **223**

Paul-Bernhard Eipper
Axl Leskoscheks matte Malweise **229**

Eva Kleinsasser
Die Konservierung der *Allegorie der Freunde* **243**

Marion Starzacher
Baukulturelles Erbe und gesellschaftliche Verantwortung **249**

Lothar Schultes
Die einst schönste Villa von Linz **259**

Philipp Lenhart
Bilder städtischer Selbstdeutung **273**

Michael Pansinger
Kommentar **293**

Kurzbiografien der Herausgeber:innen **295**

Vorwörter

Vorwort

Kunst erzählt die Geschichte eines Landes. Sie zeigt, wie Menschen gelebt, gedacht und gearbeitet haben, und macht unsere Vergangenheit auch für kommende Generationen erlebbar. Deshalb ist es wichtig, unser kulturelles Erbe zu bewahren und zugleich neue Wege zu finden, es sichtbar zu machen.

Das Projekt Kunstgeschichte Steiermark leistet dazu seit vielen Jahren einen wertvollen Beitrag. Mit großem Engagement werden bedeutende Kunstwerke, Gebäude und ihre Geschichte erforscht, dokumentiert und einer breiten Öffentlichkeit nähergebracht. Damit wird ein wichtiger Teil unserer steirischen Identität bewahrt.

Das Projekt rund um die ehemalige Villa Albrecher-Leskoschek und den Neubau der Universitätsklinik für Radiologie zeigt eindrucksvoll, wie Erinnerung und Zukunft miteinander verbunden werden können. Obwohl ein bedeutendes Bauwerk nicht erhalten werden konnte, lebt seine Geschichte weiter. Gerettete Elemente, neu geschaffene Kunstwerke und der Eichholzer-Raum schaffen einen Ort, an dem Vergangenheit und Gegenwart zusammenfinden.

Besonders freut mich, dass dieses kulturelle Erbe nicht hinter den Mauern eines Museums verborgen bleibt, sondern dort sichtbar ist, wo Menschen täglich zusammenkommen. So wird Geschichte lebendig und bleibt Teil unseres Alltags.

Mein herzlicher Dank gilt Dr. Eva Klein, Professor Margit Stadlober sowie allen Mitwirkenden, die mit großem Einsatz zum Gelingen dieses Projekts und dieser Publikation beigetragen haben. Ihr Engagement zeigt, wie wichtig es ist, unsere Geschichte zu bewahren und gleichzeitig den Blick nach vorne zu richten.

Ich wünsche dieser Publikation viele interessierte Leser und dem Projekt weiterhin viel Erfolg. Möge es dazu beitragen, die steirische Kunstgeschichte noch stärker ins Bewusstsein zu rücken und die Verbundenheit mit unserer Heimat weiter zu stärken.



©Andreas Hofer

Mario Kunasek
Landeshauptmann Steiermark

Vorwort

Als ich mich erstmals mit diesem Projekt beschäftigt habe, habe ich mich gefragt, warum es gerade im Zusammenhang mit dem Neubau der Universitätsklinik für Radiologie eine so intensive wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Geschichte dieses Ortes braucht. Ist das nicht ungewöhnlich? Die Antwort darauf ist ebenso einfach wie überzeugend: Weil Fortschritt nicht nur davon lebt, Neues zu schaffen, sondern auch davon, zu verstehen, worauf Neues entsteht.

Je mehr ich über die Geschichte der Villa Albrecher-Leskoschek erfahren habe, desto klarer wurde mir, dass es hier nie nur um ein Gebäude gegangen ist. Dieses Haus war ein außergewöhnlicher Ort der Grazer Moderne. Es war Treffpunkt von Menschen, die Architektur, Kunst und gesellschaftliches Denken miteinander verbunden haben. Vor allem aber war es ein Ort der Offenheit und des freien Austauschs – in einer Zeit, in der genau diese Werte zunehmend unter Druck gerieten. Herbert Eichholzer, der Architekt der Villa, bezahlte seinen Widerstand gegen das nationalsozialistische Regime schließlich mit seinem Leben. Auch deshalb erzählt dieser Ort weit mehr als Architekturgeschichte. Er erzählt von Haltung und Mut, von Menschlichkeit und Zusammenhalt in einer Zeit, in der beides nicht selbstverständlich war – und von der Verantwortung, für die eigenen Überzeugungen einzustehen.

Der Neubau der Universitätsklinik für Radiologie ist heute ein bedeutender Schritt für den Gesundheits- und Wissenschaftsstandort Steiermark. Er schafft moderne Rahmenbedingungen für Medizin, Forschung und Lehre. Gleichzeitig macht dieses Projekt deutlich, dass Fortschritt nicht bedeutet, Geschichte hinter sich zu lassen. Im Gegenteil: Gerade wenn sich Orte verändern, lohnt es sich, ihre Geschichten zu bewahren und weiterzuerzählen.

Mich beeindruckt deshalb besonders, dass hier nicht versucht wurde, Vergangenes zu rekonstruieren. Vielmehr wurde gefragt, wie sich die Geschichte dieses besonderen Ortes in die Gegenwart mitnehmen lässt. Wissenschaftliche Forschung hat dafür die Grundlage geschaffen. Sie hat Zusammenhänge sichtbar gemacht, Menschen und ihre Ideen wieder in Erinnerung gerufen und dafür gesorgt, dass das kulturelle und historische Erbe der Villa nicht mit ihrem Abbruch endet. Es lebt – in neuer Form – weiter.

Als Landesrat für Wissenschaft und Forschung sehe ich darin einen wichtigen Auftrag unserer Hochschulen und Forschungseinrichtungen. Wissenschaft erschließt nicht nur neue Erkenntnisse. Sie hilft uns auch dabei, unsere Geschichte

zu verstehen und daraus Orientierung für die Zukunft zu gewinnen. Gerade in einer Zeit, in der demokratische Werte und ein respektvoller gesellschaftlicher Dialog keine Selbstverständlichkeit sind, kommt diesem Auftrag besondere Bedeutung zu.

Geschichte lässt sich nicht bewahren, indem wir Veränderungen verhindern. Sie bleibt lebendig, wenn wir bereit sind, sie zu erforschen, zu verstehen und weiterzuerzählen. Genau dazu leistet dieses Projekt einen wichtigen Beitrag. Dr. Eva Klein, Professor Michael Fuchsjäger und Allen, die daran mitgewirkt haben, gilt mein aufrichtiger Dank.



©Foto Fischer

DI Willibald Ehrenhöfer
Landesrat für Wissenschaft
und Forschung

Vorwort

Ein Krankenhaus ist ein Ort, an dem genaues Hinsehen zum täglichen Handwerk gehört. In der Radiologie werden Strukturen sichtbar gemacht, die dem menschlichen Auge verborgen bleiben. Das Projekt „Transformative Prozesse“ zeigt, dass dieses genaue Hinsehen auch über die Medizin hinausreichen kann: auf die Geschichte eines Ortes, auf seine Spuren und auf das, was von ihm in der Gegenwart weiterwirkt.

Mit dem Abbruch der Villa Albrecher-Leskoschek im Jahr 2017 ist ein bedeutender Ort der Grazer Moderne verschwunden. Mit ihm drohte auch ein Stück jener Geschichte aus dem öffentlichen Bewusstsein zu verschwinden, die mit Axl Leskoschek, Herbert Eichholzer und dem Widerstand der 30er- bis 40er-Jahre verbunden ist. Dieses Projekt setzt der Vergessenheit keine Rekonstruktion entgegen, sondern eine zeitgemäße Form des Erinnerns. Die Geschichte der Villa wird in den Neubau der Universitätsklinik für Radiologie übersetzt und damit Teil eines lebendigen Ortes.
Das runde Fenster, der Eichholzer-Raum und die Arbeiten von Eduard Höller, Roswitha Weingrill und Franz Konrad machen diese Verbindung sichtbar. Sie sind nicht bloß künstlerische Ergänzungen eines medizinischen Gebäudes. Sie eröffnen Räume für Wahrnehmung, Auseinandersetzung und Reflexion. Besonders wertvoll ist dabei, dass diese Erinnerung nicht losgelöst vom Alltag bewahrt wird: Sie findet ihren Platz in Räumen, in denen heute gelernt, gearbeitet, geforscht und behandelt wird.
Als Landesrat für Gesundheit, Pflege und Kultur freut es mich besonders, dass hier zwei Bereiche miteinander in Dialog treten, die auf den ersten Blick weit voneinander entfernt erscheinen. Beide verlangen Offenheit, Aufmerksamkeit und die Bereitschaft, auch hinter das unmittelbar Sichtbare zu blicken. Gerade deshalb ist dieses Projekt mehr als eine Auseinandersetzung mit der Vergangenheit: Es zeigt, wie Erinnerung in einem modernen Gesundheitsstandort weiterleben und wie Kunst einen Ort der Heilung, des Wissens und der Begegnung bereichern kann.

Mein besonderer Dank gilt Dr. Eva Klein, Professor Dr. Michael Fuchsjäger sowie allen Künstlerinnen und Künstlern und den zahlreichen Beteiligten, die diese Verbindung von Medizin, Kunst, Architektur und Wissenschaft möglich gemacht haben. Die vorliegende Publikation hält dieses außergewöhnliche Projekt fest und trägt dazu bei, seine Geschichte und seine Impulse auch über den konkreten Ort hinaus weiterzugeben.



©Michaela Lorber

Dr. Karlheinz Kornhäusl
Landesrat für Gesundheit,
Pflege und Kultur

Vorwort

Es gibt Orte in unserer Stadt, deren Bedeutung weit über ihre Mauern hinausreicht. Das Haus Albrecher-Leskoschek in der Hilmteichstraße 24 war ein solcher Ort. Herbert Eichholzer hat hier nicht nur ein bedeutendes Werk der Grazer Architektur geschaffen, das Haus wurde auch zu einem Treffpunkt von Menschen, die sich in einer Zeit der Verfolgung und Unterdrückung für Freiheit und Demokratie einsetzten.
Herbert Eichholzers Leben verbindet künstlerische Schaffenskraft mit politischem Mut. Als Architekt gestaltete er Räume für Menschen. Als Kommunist und Widerstandskämpfer trat er einer Herrschaft entgegen, die Menschen entrechtete, verfolgte und ermordete. Sein Einsatz für die Befreiung Österreichs verdient einen festen Platz im Gedächtnis unserer Stadt.

Dass das Haus vielen Grazerinnen und Grazern am Herzen liegt, zeigt ihr Engagement für seinen Erhalt. Dieses Engagement ist Ausdruck eines lebendigen Geschichtsbewusstseins. Es erinnert uns daran, dass wir Verantwortung dafür tragen, wie wir mit den Zeugnissen unserer Vergangenheit umgehen.

Eva Klein von der Universität Graz und ihr Team haben mit ihrer Arbeit die Geschichte des Hauses und seiner Bewohnerinnen und Bewohner wieder sichtbar gemacht. Dafür gilt ihnen mein herzlicher Dank. Sie eröffnen uns einen Zugang zu den Menschen, ihren Hoffnungen und ihren Entscheidungen, und damit zu einer Geschichte, die uns bis heute etwas zu sagen hat.
Auch wenn das Haus nicht in seiner Gesamtheit erhalten geblieben ist, bleibt die Aufgabe, seine Bedeutung zu vermitteln und Herbert Eichholzers Andenken zu bewahren. Die Bereitschaft der KAGes, darüber ins Gespräch zu kommen, war ein wichtiger Schritt. Entscheidend ist, dass Erinnerung einen sichtbaren und zugänglichen Platz erhält. Mein Dank gilt dem Leiter der Universitätsklinik für Radiologie Prof. Michael Fuchsjäger, der dem Projekt in „seinem Haus“ ein neues Zuhause gegeben hat.
Für mich als Bürgermeisterin bedeutet dieses Erinnern auch die Verpflichtung, in der Gegenwart für soziale Gerechtigkeit einzutreten, Ausgrenzung entgegenzuwirken und die Würde jedes Menschen zu verteidigen. Herbert Eichholzers Mut fordert uns auf, hinzusehen und Verantwortung zu übernehmen.

Dieses Buch trägt dazu bei, sein Wirken und die Geschichte dieses besonderen Hauses weiterzugeben. Ich wünsche ihm viele aufmerksame Leserinnen und Leser.



© Stadt Graz/Foto Fischer

Elke Kahr

Bürgermeisterin der Stadt Graz

Vorwort

Geschichte bewahren, Gesellschaft verbinden!

Universitäten sind Orte des Wissens, der Begegnung und des gemeinsamen Gestaltens. Sie verbinden Forschung mit gesellschaftlicher Verantwortung und tragen Erkenntnisse in die Öffentlichkeit. Kunst und Kultur eröffnen besondere Zugänge zu Geschichte und Identität. Ihre wissenschaftliche Erforschung und Vermittlung machen gesellschaftliche Zusammenhänge sichtbar und eröffnen Perspektiven, die weit über eine Region hinausweisen.

Regionale Kunstgeschichte erschließt mehr als einzelne Bau- oder Kunstwerke. Sie rekonstruiert vielfach übersehene Lebensgeschichten und vermittelt kulturelles Erbe wissenschaftlich fundiert in die Gegenwart. Gerade wenn ein historischer Ort nicht erhalten werden kann, gewinnt diese Arbeit besondere Bedeutung. Denn auch ein verlorener Ort kann weiterwirken, wenn seine Geschichte erforscht, kritisch eingeordnet und in neuen Formen zugänglich gemacht wird. Das Projekt „Transformative Prozesse“ führt diesen Anspruch eindrucksvoll vor Augen. Es versucht nicht, die Villa nachzubilden, sondern überführt wesentliche Elemente, Themen und Haltungen in den Neubau der Universitätsklinik für Radiologie.

Universitäten, Medizin, Kunst, Architektur und öffentliche Institutionen haben ihre Kompetenzen zusammengeführt und gemeinsam Verantwortung für einen historisch bedeutsamen Ort übernommen. Kunst wird damit nicht in einen abgeschlossenen Erinnerungsraum verlagert. Sie begegnet den Menschen dort, wo gelernt, geforscht, gearbeitet, behandelt und miteinander gesprochen wird.

Mein besonderer Dank gilt Doktorin Eva Klein für die wissenschaftlich sorgfältige Entwicklung und Umsetzung des Projekts, Professorin Margit Stadlober für ihren langjährigen Einsatz für die Kunstgeschichte der Steiermark, dem Leiter der Universitätsklinik für Radiologie, Professor Michael Fuchsjäger, sowie allen weiteren Mitwirkenden.

Möge diese Publikation zum Dialog zwischen Wissenschaft, Kunst, Medizin und Gesellschaft beitragen und der kunsthistorischen Forschung in der Steiermark neue Impulse geben!



© Marija Kanzaj

Dr. Peter Riedler
Rektor Universität Graz

Vorwort

Das Projekt „Transformative Prozesse“ beschäftigt sich mit der Geschichte eines Ortes, der heute eine ganz andere Funktion hat. 2017 wurde die Villa Albrecher-Leskoschek abgebrochen. Das 1937 von Herbert Eichholzer entworfene Haus war ein wichtiges Beispiel der österreichischen Moderne und zugleich ein Treffpunkt für Künstler*innen, Intellektuelle und politisch engagierte Menschen. Herma Albrecher, Herbert Eichholzer, Axl Leskoschek und ihr Freundeskreis prägten diesen Ort. Die Geschichte der Villa ist dabei auch eng mit der Zeit des Nationalsozialismus und dem Widerstand gegen das Regime verbunden.

Heute steht an diesem Standort die Universitätsklinik für Radiologie. Hier werden Patient*innen behandelt, Studierende ausgebildet und medizinische Forschung betrieben. Mit dem Projekt „Transformative Prozesse“ wird die Geschichte des ehemaligen Hauses in diesen neuen Zusammenhang einbezogen. Es geht dabei nicht darum, die Villa wiederherzustellen, sondern darum, an ihre Geschichte zu erinnern und sie mit zeitgenössischer Kunst sichtbar zu machen.

Die künstlerischen Arbeiten befinden sich im heutigen Klinikgebäude und sind damit Teil des täglichen Universitäts- und Klinikbetriebs. Sie erinnern an den früheren Ort und geben zugleich die Möglichkeit, sich mit seiner Geschichte zu beschäftigen. Die Erinnerung wird somit ein Teil eines Gebäudes, das heute für Medizin, Forschung und Lehre steht.

Auch die Verbindung von Radiologie, Kunst und Kunstgeschichte finde ich sehr passend. In allen drei Bereichen geht es darum, genauer hinzusehen und Dinge sichtbar zu machen, die auf den ersten Blick nicht zu erkennen sind. Die Radiologie macht Strukturen im menschlichen Körper sichtbar. Die Kunstgeschichte untersucht Werke und historische Zusammenhänge. Die Kunst eröffnet wiederum einen anderen Blick auf einen Ort und auf das, was mit ihm verbunden ist. Dass diese unterschiedlichen Zugänge hier zusammentreffen, ist ein gutes Beispiel für den Wert interdisziplinärer Zusammenarbeit an einer Universität.

Mein besonderer Dank gilt Eva Klein für die kunsthistorische Erforschung und die kontinuierliche Begleitung des Projekts, Klinikvorstand Michael Fuchsjäger für seine Initiative und Offenheit sowie allen beteiligten Künstler*innen und den Partner*innen von Universität Graz, KAGes und Land Steiermark.

„Transformative Prozesse“ zeigt, dass die Geschichte eines Ortes auch dann weiterwirken kann, wenn der ursprüngliche Ort nicht mehr besteht. Für die Medizi-

nische Universität Graz ist das Projekt eine schöne Möglichkeit, die Geschichte dieses Standorts mit dem heutigen Universitäts- und Klinikalltag zu verbinden.



©Med Uni Graz/Lunghammer

Assoz. Prof. Priv.-Doz. Dr.med.univ.Andrea Kurz
Rektorin der Medizinischen Universität Graz

Vorwort

Hinschauen!

Was haben Radiologie, Kunst und Architektur gemeinsam? Diese Frage könnte man im ersten Moment beim Lesen des hier im Buch vorgestellten Projekts stellen. Ein Versuch der Zusammenschau:

Gesundheit bedeutet nicht, frei von Krankheit zu sein. Analog dazu gilt: eine Kunstgeschichte, die die Schatten- und dunklen Seiten der Kunst und der Gesellschaft unerwähnt lässt oder gar ignoriert, kann keinen Beitrag zu einem kulturellen Gedächtnis leisten. Insofern ist das Detektieren und Aufzeigen – der kulturell-radiologische Blick in der Kunst als Beobachter gesellschaftlicher Entwicklungen – sowie die Aufarbeitung und Einordnung durch die Kunstgeschichte ein Gebot, ein Prinzip, das der Gesellschaft eine Einordnung und vielleicht sogar so etwas wie „Heilung" kollektiv erlebter Traumata ermöglicht.

Mit der Errichtung des neuen Radiologiegebäudes wurde 2017 die Villa Albrecher-Leskoschek an der Adresse Hilmteichstraße 24 abgerissen. Sie war ein Zeugnis des Grazer Widerstands in den 1930er Jahren und ist untrennbar mit den Namen des Grafikers und Künstlers Axl Leskoschek und des Architekten Herbert Eichholzer (1943 in Wien ermordet) verbunden. Wie das Gedächtnis und die manifesten kunsthistorischen Zeugnisse davon nicht abgerissen, sondern durch die lebendige Sprache der Kunst und der Kunstvermittlung transformiert wurden, davon zeugt dieses Projekt.

Dieser Blick des Erinnerns ist daher keiner, der sich in den Schatten der Vergangenheit hüllt, sondern ein aufbrechender, der das Erbe des Aufspürens und Detektierens von Kunst und Kulturschaffenden in das Licht rückt.

Damit wird der Neubau der Universitätsklinik für Radiologie um die kunsthistorische Vermittlung des Mutes und des Aufbruchswillens von Herbert Eichholzer und Axl Leskoschek bereichert. Umgekehrt werden unsere Patient*innen und Mitarbeiter*innen der Universitätsklinik für Radiologie auf eine außergewöhnliche kunsthistorische Entdeckungsreise eingeladen.

Aufspüren, mutig sein und entdecken wollen gehören zur Radiologie ebenso wie zur Kunst. Beide mahnen das „Hinschauen" auf vielleicht Unangenehmes ein und leisten damit einen unersetzbaren Dienst für die Menschen und die Gesellschaft.

Wir danken Professor Michael Fuchsjäger, Vorstand der Universitätsklinik für Radiologie und Frau Dr. Eva Klein, Kunsthistorikerin der Universität Graz sowie allen Ausführenden für ihr Gespür und ihren Mut, dieser Transformation des Gedenkens und Erinnerns einen Ort des Heilens gegeben zu haben.



©Christian Jungwirth

Für die Steiermärkische Krankenanstaltengesellschaft m.b.H.

Univ.-Prof. Ing. Dr. Dr. h.c. Gerhard Stark
Vorstandsvorsitzender

Mag. DDr. Ulf Drabek, MSc MBA
Vorstand für Finanzen und Technik

Eva Klein, Margit Stadlober

Einleitung

Transformation eines Architekturdenkmals

Denk!mal Wandel, hg. v. Klein, Fuchsjäger, Reimann-Pichler, 2026, S. 23–27
https://doi.org/10.25364/978-3-903374-51-5_01

© 2026 bei Eva Klein, Margit Stadlober
Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz, ausgenommen von dieser Lizenz sind Abbildungen, Screenshots und Logos.

Eva Klein, Universität Graz, eva.klein@uni-graz.at.
Margit Stadlober, Universität Graz, margit.stadlober@uni-graz.at

Das Forschungsprojekt zur Villa Albrecher-Leskoschek in der Arbeitsgemeinschaft Kunstgeschichte Steiermark (vormals Forschungsstelle Kunstgeschichte Steiermark), angesiedelt an der Universität Graz in Kooperation mit der KAGes und dem Land Steiermark, nahm 2012 seinen Anfang. Damals war der Begriff „Transformation" noch nicht, wie heute, in aller Munde. Das Schlagwort hieß „Turn", inspiriert vom Paradigmenwechsel als ein Grundelement der neueren Wissenschaftsgeschichte der Linguistik der 60er Jahre, das zahlreiche, aufeinanderfolgende Bereichsanwendungen fand. Ein Neuansatz von Fragestellungen, Gegenständen, Erklärungsansätzen und Methodologien wurde postuliert und in die Entwicklung der Forschung implementiert. Diese Vorgangsweise diente nicht nur der Selbstbestimmung von Wissenschaft, sondern fokussierte auch deren Vermarktung und deren politische Durchsetzung.[1] Ein architektonischer „Turn" war aber für die hier erforderlichen Überlegungen nicht anwendbar, da viel zu wenig in Realiter für einen Wendepunkt verblieben war. Es handelte sich nicht um die Umgewichtung eines denkmalwürdigen Bauwerkes, sondern um dessen Abriss. Eine Inkunabel der Moderne drohte zu verschwinden. So galt es, ein völlig neues Konzept zu entwickeln, um karge Reste, aus nur wenigen Spolien bestehend, als Ausgangsbasis zu nutzen, das entsprechende Fachwissen zu erstellen, um diese formal und ideologisch singuläre Villa für Generationen sichtbar bleiben zu lassen und sie im kollektiven Gedächtnis zu verankern. Dies gelang prozessual durch ihre Transformation. Die neue Radiologie reagierte dankenswerterweise und in Kooperation mit der Kunstwissenschaft mit einem bezugnehmenden Raumkonzept sowie mit künstlerischen Interventionen von Roswitha Weingrill und Franz Konrad im Untergeschoss des Bauteils 1 im Neubau der Universitätsklinik für Radiologie - nahezu am alten Standort der Villa. So transformierte sich ihre Form und Idee fast ohne Altsubstanz zu einem neuen Kontext in Umwandlung und Übertragung ihres ursprünglichen Seins. Diese intensiv geplante und durchdachte, völlig neue Methode einer „Transformation" bietet sich als weiterführende Vorgangsweise an, wenn die Rettung einer historischen Architektur nicht möglich ist.

Die im Jahre 2017 devastierte Villa Albrecher-Leskoschek am Rande des KAGes-Geländes in Graz, Hilmteichstraße 24 konnte in ihrem Weiterwirken nur auf diese Weise gesichert werden. Der Denkmalschutz war durch einige Veränderungen an dem Objekt außer Kraft. Rettungsinitiativen mussten vor der Nutzungsdringlichkeit kapitulieren. Die kunstwissenschaftliche Forschung konzentrierte sich angesichts dieser Tatsachen zunächst auf Dokumentation, Spoliensicherung und architektonische Transformation im Sinne einer klassischen Metamorphose: „Kunst als Ausdruck eines kreativen Handelns und Sich-in-der-Welt-Orientierens spielt ge-

rade in der Auseinandersetzung mit Transformationsprozessen eine besondere Rolle."[2] Es ging darum, das komplexe Gesamtkunstwerk vor Ort in eine neue materielle Ebene zu bringen, um mit übertragenen Splitterformen die komplexe, unverzichtbare Gesamtheit zu überliefern und zu aktualisieren. Es sollte ein Ort des Erinnerns geschaffen werden, aber auch ein gegenwärtiger Raum zum Weiterdenken zwischen Human-Medizin, Kunst und Geschichte. „Transformation" bedeutet weit mehr als bloß eine Kette von Veränderungsprozessen. Der Begriff zielt auf einen sehr grundlegenden Strukturwandel [...]. In temporaler Deutung ermöglicht sie die Lokalisierung von Epochenbrüchen [...]."[3] Bereits Alois Riegl erkannte in seiner Schrift „Der moderne Denkmalkultus"[4] das Transformatorische des Denkmals an sich, nämlich „dass das Denkmal jeweils etwas ´anderes´ wird, da sein Wesen in der Umwandlung in immer neue Zeichen mit Symbolcharakter besteht, dass es also immer wieder neuer ´Sinnstiftungen´ bedarf."[5]

Selbst die Denkmalpflege[6] per se wird vom Paradigma des Wandels erfasst und entwickeln sich dadurch weiter.[7] Wilfried Lipps bahnbrechende Publikation „Kultur des Bewahrens. Schrägansichten zur Denkmalpflege"[8] geht diesen Weg mit fruchtbaren Denkanstößen. Ingrid Scheurmann schließt sich zehn Jahre später im Jahr des Denkmals 2018 mit ihrem Buchwerk „Konturen und Konjunkturen der Denkmalpflege" erfolgreich an. Die Forschungsstelle Kunstgeschichte Steiermark (heute Arbeitsgemeinschaft Kunstgeschichte Steiermark) wandelte mit einem Symposium und einer Buch-Reihe sogar den Namen durch ein eingefügtes Rufzeichen „Denk!mal"[9], der ein kollektive Mitdenken für neuen kulturellen Artenschutz anregen sollte.[10] Ein entscheidender Schritt ist somit auch in dem vorliegenden Fall die Bewusstseinsbildung für ein Identität und Diversität stiftendes Kulturgut mit Mehrwert für alle, die sich damit auseinandersetzen, wozu diese Publikation anregen soll. Sie wurde anlässlich der Eröffnung des neuen Radiologie-Gebäudes des LKH-Universitätsklinikums Graz im Jahre 2026 in interdisziplinärer Kooperation als neuer Band der Denk!mal-Reihe der Arbeitsgemeinschaft Kunstgeschichte Steiermark mit dem Titel „Denk!mal Wandel" verfasst und reagiert auf die zeitaktuellen Umbrüche. Die Methode der „Transformation" wird als Spielart dieses Wandels verstanden. An dieses Verständnis von Transformation knüpft die vorliegende Publikation an.

Zunächst wird die Entwicklung des Forschungsprojekts von der Wiederentdeckung des Wandgemäldes im Jahr 2012 bis zur künstlerischen und architektonischen Transformation in der Universitätsklinik für Radiologie beleuchtet. Daran anschließend richtet sich der Blick auf die Planung und Errichtung des Klinikgebäudes. Des Weiteren wird aus medizinischer Perspektive aufgezeigt, wie der Neubau modernste radiologische und nuklearmedizinische Versorgung, For-

schung und Lehre mit einer auf das Wohlbefinden von PatientInnen und MitarbeiterInnen ausgerichteten Raumgestaltung verbindet. Die Darstellung der medizinischen, technischen und räumlichen Anforderungen verdeutlicht die Komplexität des Neubaus und zeigt zugleich, wie die Geschichte des Standorts durch den Eichholzerraum, erhaltene Bauteile und zeitgenössische Kunst in die neue Architektur integriert wurde. Ein weiterer Beitrag behandelt die institutionelle Zusammenarbeit zwischen der Steiermärkischen Krankenanstaltengesellschaft, der Kulturabteilung des Landes Steiermark und der Universität Graz als Grundlage der künstlerischen Umsetzung.

Zudem ausführlich auf die Geschichte der Villa Albrecher-Leskoschek und des Wandgemäldes „Allegorie der Freunde" eingegangen. Die kunsthistorische, politische und gesellschaftliche Bedeutung des verlorenen Gesamtkunstwerks wird dabei beleuchtet, wobei die Architektur Herbert Eichholzers, die Bildsprache Axl Leskoscheks und die Funktion der Villa als Ort der Begegnung und des Widerstands gegen den Nationalsozialismus im Mittelpunkt stehen. Ikonografische, biografische und restauratorische Befunde ermöglichen eine Einordnung des Wandgemäldes in das Prinzip der Verdeckten Malweise.

Im Anschluss bildet die zeitgenössische Kunst mit den neu geschaffenen Werken im Hörsaal sowie den Installationen im Foyer und Eichholzerraum einen Schwerpunkt. Die Gespräche mit Roswitha Weingrill, Franz Konrad und Ed Höller geben Einblick in die Entstehung und Konzeption ihrer Arbeiten. Dabei werden Herma Albrechers Bedeutung, die sozialen Voraussetzungen gemeinschaftlichen Widerstands, die künstlerische Neuinterpretation der „Allegorie der Freunde" sowie die Übertragung historischer Formen und Botschaften in den gegenwärtigen Krankenhausalltag thematisiert. Ein ergänzender Kommentar würdigt die fachliche Qualität, die fundierte Recherche und die professionelle Realisierung des Erinnerungsortes.

Darauf folgen materialtechnische Untersuchungen zu Axl Leskoscheks Malweise und zur Konservierung eines geretteten Mauerbohrkerns. Diese Beiträge vermitteln Erkenntnisse über Herstellung, Materialwahl, Überarbeitung und Erhaltungszustand des Wandgemäldes.

Drei abschließende Beiträge erweitern die Perspektive des Projekts auf die gesellschaftliche Bedeutung und den Schutz ortsgebundener Kunst und Architektur. Der Beitrag zur Terrassenhaussiedlung Graz St. Peter richtet den Blick auf die gesellschaftliche Verantwortung für den Schutz moderner Architektur. Im Zusammenhang mit dem Verlust der Villa Albrecher-Leskoschek verdeutlicht er die Bedeutung frühzeitiger Anerkennung, fachlicher Begleitung und rechtlicher Si-

cherung für die Bewahrung baukulturellen Erbes. Der Beitrag zur Villa Hirsch in Linz ergänzt diese Perspektive um ein weiteres Beispiel verlorener Villenarchitektur. Ihre wissenschaftliche Aufarbeitung eröffnet neue Zugänge zur Architekturgeschichte und stärkt das Bewusstsein für die kulturelle Bedeutung nicht mehr erhaltener Bauwerke. Die Untersuchung der Neidhart-Wandmalereien im Wiener Haus Tuchlauben 19 erschließt anhand eines um 1407 bis 1410 entstandenen Bildprogramms eine historische Perspektive auf das Verhältnis von Bild, Raum und Gesellschaft. Sie zeigt, wie Wandmalerei höfische Traditionen, städtisches Leben und soziale Ordnung verband und zur Darstellung kultureller Zugehörigkeit und gesellschaftlicher Positionierung beitrug. Wie die „Allegorie der Freunde" in der Villa Albrecher-Leskoschek waren auch diese Malereien eng mit ihrem architektonischen und sozialen Umfeld verbunden.

Die Abfolge der Beiträge führt damit von der historischen und kunstwissenschaftlichen Analyse über die bauliche und künstlerische Transformation bis zur grundsätzlichen Auseinandersetzung mit Erinnerung, Denkmalpflege und gesellschaftlicher Verantwortung. So beschäftigt sich die vorliegende Publikation mit rezenten Fragestellungen der Kunstgeschichte und der Denkmalpflege vom Mittelalter bis in die Gegenwart in aktueller Auswahl.

Anmerkungen

1 Heinz-Hermann Meyer, turn, <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/t:turn-8170> [abgerufen am 8.11.2025].

2 Uwe Schneidewind, Die Große Transformation. Eine Einführung in die Kunst des gesellschaftlichen Wandels, Frankfurt am Main 2018, S. 40.

3 Ortfried Schäffter, Stichwort: »Transformation«, <https://www.erziehungswissenschaften.huberlin.de/de/ebwb/team-alt/schaeffter/iv58> [abgerufen am 22.8.2025].

4 Alois Riegl, Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung, Wien-Leipzig 1903.

5 Wilfried Lipp, Kultur des Bewahrens. Schrägansichten zur Denkmalpflege, Wien-Köln-Weimar 2008, S. 166.

6 Lipp, Kultur, S. 17.

7 Wernfried Hofmeister, Vorwort, in: Wernfried Hofmeister (Hg.), Umbruchszeiten. Epochale Krisen und Neuanfänge im Spiegel der Steirischen Landesgeschichte, Graz 2025 (=Memoranda Styriaca. Lehrkooperationsbeiträge Uni-Graz - Historische Landeskommission für Steiermark, Bd. 3), S. 7-19, hier S. 9.

8 Lipp, Kultur.

9 Eva Klein / Rosmarie Schiestl / Margit Stadlober (Hg.), Denk!mal Zukunft. Der Umgang mit historischem Kulturgut im Spannungsfeld von Gesellschaft, Forschung und Praxis, Graz 2012.
Eva Klein / Christina Pichler / Margit Stadlober (Hg.), Mut zum Denk!mal. Kulturelles Erbe im Spannungsfeld von Tradition und Innovation, Graz 2016.
Eva Klein / Christina Pichler / Margit Stadlober (Hg.), Denk!mal weiter. Kulturerbe in Bewegung zwischen Aufbruch und Umbruch, Graz 2018.

10 Lipp, Kultur, S. 201.

Eva Klein

Von der Wiederentdeckung zur Transformation

Vorgeschichte und Genese des Forschungsprojekts zur Villa Albrecher-Leskoschek

Denk!mal Wandel, hg. v. Klein, Fuchsjäger, Reimann-Pichler, 2026, S. 29–45
https://doi.org/10.25364/978-3-903374-51-5_02

© 2026 bei Eva Klein
Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz, ausgenommen von dieser Lizenz sind Abbildungen, Screenshots und Logos.

Eva Klein, Universität Graz, eva.klein@uni-graz.at

Zusammenfassung

Der Beitrag zeichnet die Entwicklung des Forschungsprojekts zur Villa Albrecher-Leskoschek in Graz nach, von der Wiederentdeckung des Wandgemäldes „Allegorie der Freunde“ von Axl Leskoschek im Jahr 2012 bis zur Auseinandersetzung mit dem verlorenen Gesamtkunstwerk und deren Transformation in der Universitätsklinik für Radiologie. Im Mittelpunkt stehen das von Herbert Eichholzer entworfene Gebäude als Zeugnis der Grazer Moderne und Ort des Widerstands sowie Axl Leskoscheks Wandmalerei "Allegorie der Freunde" mit ihren verschlüsselten politischen Botschaften im Sinn der *Verdeckten Malweise*. Der Beitrag beleuchtet damit das Spannungsverhältnis zwischen dem Erhalt kulturellen Erbes und den Anforderungen moderner medizinischer Infrastruktur. Er zeigt, wie wissenschaftliche Forschung, zeitgenössische Kunst und Architektur zusammenwirken können, um die Geschichte eines verlorenen Ortes im öffentlichen Bewusstsein zu verankern und am ursprünglichen Standort neu erfahrbar zu machen.

Schlagwörter: Wiederentdeckung, Denkmalpflege, Transformation, Widerstand, Leskoschek

From Rediscovery to Transformation

Abstract

This paper traces the development of the research project on the Villa Albrecher-Leskoschek in Graz, from the rediscovery of Axl Leskoschek’s mural *Allegory of Friends* in 2012 to the exploration of the lost *Gesamtkunstwerk* (total work of art) and its transformation within the University Hospital’s Department of Radiology. At its centre are the building designed by Herbert Eichholzer, which stands as a testament to Viennese Modernism’s counterpart in Graz and as a site of resistance, and Axl Leskoschek’s mural *Allegory of Friends*, with its coded political messages conveyed through the concept of *Verdeckte Malweise* (concealed painting). The paper thus examines the tension between the preservation of cultural heritage and the demands of modern medical infrastructure. It demonstrates how scholarly research, contemporary art, and architecture can work together to embed the history of a lost place in public consciousness and make it newly accessible and tangible at its original location.

Keywords: Rediscovery, heritage conservation, transformation, resistance, Leskoschek

Die Wiederentdeckung und die Erforschung des brisanten Wandgemäldes von Axl Leskoschek, das in verschlüsselter Bildsprache politische Botschaften und Warnungen vor dem Nationalsozialismus vermittelt sowie der Villa Albrecher-Leskoschek, die das Werk beherbergt und selbst ein bedeutendes Zeugnis der Moderne und Ort des Widerstandes ist, reichen bis ins Jahr 2012 zurück.

Vorstudien hatten bereits die Vermutung nahegelegt, dass sich in dem Gebäude in der Hilmteichstraße 24 ein, in Vergessenheit geratenes Wandgemälde der Moderne befindet. Weiterführende Recherchen im Frühjahr 2012 erhärteten diese Annahme und gaben den Anstoß zu einer ersten Begehung des Gebäudes, die am 22. Mai 2012 gemeinsam mit Vertretern des Bundesdenkmalamtes durchgeführt wurde. Zu diesem Zeitpunkt war das Haus noch im Besitz von Ingeborg Kalenda, die selbst in dem Haus gewohnt hat. Gespräche ergaben, dass die Besitzerin keine Kenntnis von der Existenz eines Wandgemäldes in ihrem Wohnbereich hatte. Sie begegnete den Nachforschungen jedoch mit großer Neugier und zeigte sich an den ersten Ergebnissen ausgesprochen interessiert. Ihre Offenheit und ihre Bereitschaft für weitere Untersuchungen im Gebäude machten die Durchführung des Forschungsvorhabens erst möglich.

Am 31. Juli 2012 wurde gemeinsam mit dem Restaurator Herwig Hubmann und Robert Linke vom Bundesdenkmalamt Wien eine erste restauratorische Sondierung an der zentralen Wand des Gebäudes vorgenommen. Das Ergebnis bestätigte die zuvor auf der Grundlage historischer Quellen und weiterer Indizien entwickelte Vermutung. Es konnte nachgewiesen werden, dass sich an der Hauptwand des Gebäudes tatsächlich ein großflächiges Gemälde erhalten hatte. Zugleich zeigte sich jedoch, dass dessen Erhaltungszustand erheblich beeinträchtigt war. Die Untersuchung führte außerdem zu einer wichtigen Korrektur der bisherigen Annahmen zur Ausführungstechnik. Entgegen den Ergebnissen der vorausgegangenen Recherchen handelte es sich nicht um ein Fresko, sondern um eine in Sekkotechnik ausgeführte Wandmalerei. Auch zur ursprünglichen Farbigkeit konnten erstmals gesicherte Erkenntnisse gewonnen werden. Im Zuge der Sondierung ließen sich einzelne Pigmente feststellen.[1]

Eine vollständige Freilegung des Wandgemäldes war zu diesem Zeitpunkt nicht möglich und auch seitens der Hausbesitzerin nicht erwünscht. Schließlich handelte es sich um ihren privaten Wohnraum – konkret ihr Wohnzimmer, was uns auch im Zuge der ersten Sondierungsarbeiten veranlasste, besonders vorsichtig und sensibel mit dem Wohnraum umzugehen. Die Proben wurden lediglich hinter gehängten Bildern entnommen, um keine sichtbaren Spuren im Wohnraum zu hinterlassen. Hierfür wurden die Tapetenschichten vorsichtig aufgeklappt, um

zur darunterliegenden Wand zu gelangen. Die Tapete wurde im Anschluss wieder zugeklappt und verklebt, sodass die Schnittstellen nicht mehr mit dem freien Auge sichtbar waren.

Die Malerei befand sich demzufolge unter einer jüngeren Farbfassung, die sich als Übermalung mit roter Dispersionsfarbe darstellt sowie unter mehreren übereinanderliegenden Tapetenschichten. Diese komplexe Überdeckung erschwerte nicht nur den unmittelbaren Zugang zur Bildoberfläche, sondern erhöhte zugleich das Risiko weiterer Beschädigungen. Trotz mehrerer zu einem späteren Zeitpunkt unternommener Versuche konnte das Gemälde bis zuletzt nicht vollständig freigelegt werden. Lediglich einzelne Teilbereiche ließen sich in einem weiteren Arbeitsschritt sichtbar machen und näher untersuchen. Dennoch lieferten bereits die ersten Sondierungen wesentliche Erkenntnisse zur Existenz, zur Maltechnik, zur Farbigkeit und zum Erhaltungszustand des Werkes. Sie schufen damit eine tragfähige Grundlage für die nachfolgenden wissenschaftlichen und restauratorischen Untersuchungen.

Für diese ersten Forschungsarbeiten wurde an der Universität Graz das Projekt „Moderne Wandmalerei in der Steiermark um 1937“ initiiert.[2] Seit 2012 wurden die Villa in der Hilmteichstraße 24 und das darin befindliche Wandgemälde im Rahmen dieses Vorhabens umfassend wissenschaftlich untersucht. An dem Projekt waren zahlreiche KooperationspartnerInnen aus unterschiedlichen Fachbereichen und Institutionen beteiligt. Der interdisziplinäre Ansatz ermöglichte es, historische, kunsthistorische, architektonische, restauratorische und materialtechnische Fragestellungen miteinander zu verbinden und den Untersuchungsgegenstand aus verschiedenen Perspektiven zu erschließen.

Darüber hinaus wurde der Kontakt zu den ZeitzeugInnen Mariella Enajat und Peter Leskoschek hergestellt. Ihre persönlichen Erinnerungen, biografischen Erfahrungen und Kenntnisse der historischen Zusammenhänge ergänzten die archivalischen und kunsthistorischen Recherchen um eine wichtige subjektgeschichtliche Perspektive. Die in den Gesprächen gewonnenen Einblicke trugen dazu bei, den Untersuchungsgegenstand differenzierter zu kontextualisieren und bislang nicht dokumentierte Aspekte in die weitere wissenschaftliche Auseinandersetzung einzubeziehen.

In enger Zusammenarbeit mit dem Bundesdenkmalamt wurden technische Untersuchungen zur materiellen Beschaffenheit, zur Ausführungstechnik und zum Erhaltungszustand der Wandmalerei durchgeführt. Parallel dazu widmeten sich historische und kunsthistorische Forschungen der Entstehungsgeschichte des Gebäudes, der ursprünglichen Ausstattung der Villa sowie der Einordnung des

Gemäldes in seinen zeitlichen und kulturellen Zusammenhang. Einen weiteren Schwerpunkt bildete die Analyse der ikonografischen, symbolischen und politischen Bedeutungsebenen des Werkes. Auf diese Weise entwickelte sich aus der zunächst punktuellen Suche nach einem vermuteten Wandgemälde ein umfassendes interdisziplinäres Forschungsprojekt, das sowohl die materielle Substanz als auch die historischen, gesellschaftlichen und politischen Kontexte der Villa und ihrer künstlerischen Ausstattung in den Blick nahm.

Im Rahmen des Projekts entstand somit eine wissenschaftliche Dokumentation der Villa, in der sowohl die bauliche Beschaffenheit und die historische Entwicklung des Gebäudes als auch dessen künstlerische Ausstattung berücksichtigt wurden. Zu den zusammengetragenen und ausgewerteten Materialien gehörten historische Fotografien, Baupläne und weitere archivalische Quellen, die eine genauere Rekonstruktion der Entstehungsgeschichte und der späteren Veränderungen des Gebäudes ermöglichten. Erste Forschungsergebnisse wurden 2012 in dem Sammelband „Denk!mal Zukunft. Der Umgang mit historischem Kulturgut im Spannungsfeld von Gesellschaft und Praxis“ veröffentlicht. Darüber hinaus wurden sie im Rahmen der gleichnamigen, von der Universität Graz und der Technischen Universität Graz gemeinsam veranstalteten Tagung einem wissenschaftlichen Fachpublikum vorgestellt und zur Diskussion gestellt.

Die Wiederentdeckung des Wandgemäldes, das nach seiner Übermalung in den 1960er Jahren über mehrere Jahrzehnte weitgehend in Vergessenheit geraten war, bildete den Ausgangspunkt für weiterführende kunsthistorische Untersuchungen. Einen besonderen Schwerpunkt stellte dabei die ikonografische Analyse der dargestellten Motive, Figuren und symbolischen Zusammenhänge dar. Durch die systematische Auswertung des vorhandenen Bildmaterials und die Einbeziehung historischer sowie biografischer Quellen konnten bislang unbekannte Bedeutungsebenen erschlossen werden. Die Untersuchung brachte neue Erkenntnisse hervor, die eine über die rein kunsthistorische Betrachtung hinausgehende Interpretation des Werkes ermöglichten. Dabei traten insbesondere politisch brisante Inhalte zutage, die das Wandgemälde in einen größeren historischen, gesellschaftlichen und ideologischen Zusammenhang einordneten und seine Bedeutung als zeitgeschichtliches Dokument wesentlich erweiterten.[3]

Die wissenschaftliche und öffentliche Resonanz auf das Projekt war beträchtlich. Einen besonderen Höhepunkt bildete im Jahr 2013 die Würdigung durch den Bundespräsidenten.[4]

Im Jahr 2014 wurde an der Universität Graz das Projekt „Villa Albrecher-Leskoschek“ als unmittelbares Folgeprojekt der vorausgegangenen Untersuchun-

gen initiiert.[5] Die Forschungsergebnisse wurden noch im selben Jahr im Rahmen der an der Universität Graz veranstalteten Tagung „Die Vermessung der Seele. Geltung und Genese der Quantifizierung von Qualia“ vorgestellt und zur Diskussion gestellt. Der Tagungsbeitrag widmete sich insbesondere der Einordnung des Wandgemäldes in den historischen und ideologischen Kontext der sogenannten „Entarteten Kunst“ und eröffnete damit zusätzliche Perspektiven auf dessen politische Bedeutung.[6]

Im darauffolgenden Jahr wurden die Forschungen auf internationaler Ebene fortgeführt. Auf der Tagung „Design und Krieg“ in Hannover erfolgte unter dem Vortragstitel „Wenn Pegasus beginnt Feuer zu speien!“ eine vergleichende Auseinandersetzung mit Widerstandskunst und politischer Propaganda. Im Mittelpunkt standen die unterschiedlichen bildnerischen Strategien, durch die politische Botschaften vermittelt, verschlüsselt oder propagandistisch instrumentalisiert werden konnten. Die Gegenüberstellung ermöglichte eine differenzierte Einordnung des Wandgemäldes und seiner Bildsprache in die politischen und künstlerischen Auseinandersetzungen seiner Entstehungszeit.[7]

Aufbauend auf diesen Untersuchungen wurde ein weiteres interdisziplinäres Forschungsprojekt in Zusammenarbeit mit den Fachbereichen Geschichte und Architektur initiiert. Durch die Verbindung kunsthistorischer, historischer und architekturwissenschaftlicher Ansätze sollte der thematischen Bandbreite und der inhaltlichen Vielschichtigkeit des Forschungsgegenstandes angemessen Rechnung getragen werden. Die Ergebnisse dieser gemeinsamen Untersuchungen wurden 2015 in der Monografie „Hilmteichstrasse 24. Haus Albrecher-Leskoschek von Herbert Eichholzer“ veröffentlicht. Die Publikation führte die zuvor gewonnenen Erkenntnisse zusammen und legte erstmals eine umfassende wissenschaftliche Darstellung des Gesamtkunstwerks in seinem soziokulturellen und vor allem politischen Kontext.[8]

Das daran anschließende Drittmittelprojekt „Zwischen Skylla und Charybdis. Künstlerische Positionen“ wurde an der Universität Graz mit finanzieller Unterstützung des Landes Steiermark und der Stadt Graz realisiert.[9] Den unmittelbaren Anlass für das Vorhaben bildete der bevorstehende Abriss der Villa Albrecher-Leskoschek in Graz. Angesichts des drohenden Verlustes dieses architektonisch, kunsthistorisch und zeitgeschichtlich bedeutenden Gebäudes verfolgte das Projekt das Ziel, das öffentliche Bewusstsein für den Wert von Kunstwerken und Kulturgütern zu stärken. Zugleich sollten Möglichkeiten der Erhaltung, der Dokumentation und der künstlerischen Transformation gefährdeter kultureller Zeugnisse untersucht und zur Diskussion gestellt werden.



Abb. 1: Beginn der Forschungsarbeiten an der Universität Graz: Die Trägerwand des Gemäldes „Allegorie der Freunde“ von Axl Leskoschek vor der Wiederentdeckung 2012 im Haus Hilmteichstrasse 24 in Graz.



Abb. 2: Erste Sondierungsarbeiten im Jahr 2012 mit Herwig Hubmann und Eva Klein, die den Beweis der Existenz des Wandgemäldes sowie erste Pigmentergebnisse lieferten.



Abb. 3: Vernissage der Ausstellung „Zwischen Skylla und Charybdis. Kunstpositionen am 10. September 2017 im Künstlerhaus Halle für Kunst und Medien. Eröffnungsvortrag von Eva Klein.



Abb. 4: Margit Stadlober, Eva Klein, die Künstlerinnen Angela Wiedermann und Sarah Bildstein, Galerist Andreas Schnitzler und Projektmitarbeiterin Valerie Peer-Soran in der Galerie Schnitzler & Lindsberger.



Abb. 5: KünstlerInnengespräche mit den KünstlerInnen des Kartenspielquartetts: Sarah Bildstein, Peter Fritzenwallner, Roswitha Weingrill und Angela Wiedermann, geleitet von Eva Klein und Margit Stadlober.



Abb. 6: Freilegungsversuche des Wandgemäldes „Allegorie der Freunde“ von Axl Leskoschek von Christian Binder und Eva Klein im Haus Albrecher-Leskoschek 2017.



Abb. 7: Kernbohrung in der Villa Albrecher-Leskoschek mit dem Ziel Teile des Wandgemäldes vor dem Abriss des Gebäudes zu retten.



Abb. 8: Begutachtung der Bohrkerne von Christian Binder und Eva Klein in der Villa Albrecher-Leskoschek 2017.



Abb. 9: Das Projektteam Eva Klein, Margit Stadlober und Valerie Peer-Soran vor der Trägerwand des Wandgemäldes mit Bohrlöchern.



Abb. 10: Präsentation des Modells der Villa Albrecher-Leskoschek, die im Zuge eines Lehrprojektes an der TU-Graz und Universität Graz entstanden ist unter der gemeinsamen Leitung von Marion Starzacher und Eva Klein.



Abb. 11: Peter Peer und Eva Klein bei der Ausstellungseröffnung am 30. Juni 2022 „Axl Leskoschek. Brasilien“ in der Neuen Galerie am Universalmuseum Joanneum.



Abb. 12: Planung und Begehung des zukünftigen Hörsaals im Rohbau mit den KünstlerInnen Roswitha Weingrill und Franz Konrad im Neubau der Universitätsklinik für Radiologie.



Abb. 13: Besprechung der grafischen Arbeit „achtsam“ im Eichholzerraum mit der Präsentation der unterschiedlichen Varianten von Ed Höller.

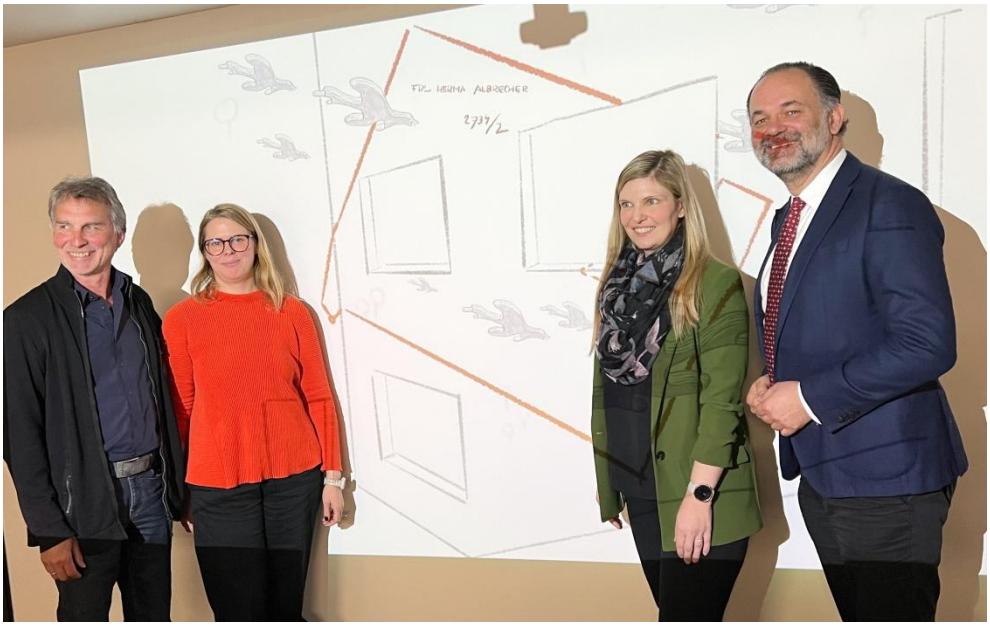

Abb. 14: Präsentation des Kunstwerkes: Eckhard Conrad, Künstlerin Roswitha Weingrill, Eva Klein und Michael Fuchsjäger.



Abb. 15: Präsentation des Kunstwerkes: Eckhard Conrad, Michael Fuchsjäger, Künstler Franz Konrad und Eva Klein.



Abb. 16: Installation der Ölgemälde im Hörsaal: Künstler Franz Konrad, Eckhard Conrad, Eva Klein und Florian Tanscher.



Abb. 17: Projektpräsentation von Michael Fuchsjäger bei der Eröffnung der Universitätsklinik für Radiologie in Graz 2026.



Abb. 18: Margit Stadlober und Eva Klein mit Architekt Josef Moser bei der Eröffnung der Universitätsklinik für Radiologie in Graz 2026.

Anmerkungen

1 Herwig Hubmann / Eva Klein / Robert Linke: Interdisziplinäre Befundsicherung und Untersuchung in der Denkmalpflege, in: Denk!mal Zukunft. Der Umgang mit historischem Kulturgut im Spannungsfeld von Gesellschaft, Forschung und Praxis, Eva Klein / Rosmarie Schiestl / Margit Stadlober (Hg.), Graz 2012.
2 Projekt „Moderne Wandmalerei in der Steiermark um 1937“ von 1.4.2012 bis 1.4.2014 unter der Leitung von Eva Klein am Institut für Kunstgeschichte an der Universität Graz, vgl. Forschungsportal der Universität Graz.
3 Eva Klein, Verborgene Moderne. Das Wandgemälde Allegorie der Freunde von Axl Leskoschek in der Villa Albrecher-Leskoschek von Herbert Eichholzer, in: Klein / Schiestl / Stadlober 2012.
4 2013 wurde Dr. Eva Klein von Bundespräsident Heinz Fischer der Theodor-Körner-Wissenschaftspreis für exzellente und innovative wissenschaftliche Arbeit in der Hofburg überreicht.
5 Projekt „Villa Albrecher-Leskoschek“ von 1.12.2014 bis 30.6.2017 unter der Leitung von Dr. Eva Klein am Institut für Kunstgeschichte an der Universität Graz, vgl. Forschungsportal der Universität Graz.
6 Eva Klein, Oppositionelle Kunst als Entgrenzung des Evidenten. Allegorische Bildsprache im Kontext politischer Bestrebungen um 1937, in: Christian Bachhiesl (Hg.), Die Vermessung der Seele. Geltung und Genese der Quantifizierung von Qualia, Graz 2015.
7 Eva Klein, „Wenn Pegasus beginnt Feuer zu speien!“ Die Visualisierung des Krieges zwischen Propaganda und Widerstand im Vorfeld der Annexion von Österreich durch das nationalsozialistische Deutsche Reich, in: Design und Krieg (Martin Scholz / Friedrich Weltzien (Hg.), Berlin 2015.
8 Heimo Halbrainer / Eva Klein / Antje Senarclens de Grancy, Hilmteichstrasse 24. Haus Albrecher-Leskoschek von Herbert Eichholzer, Graz 2016.
9 Projekt „Zwischen Skylla und Charybdis. Künstlerische Positionen“ von 1.4.2017 bis 30.6.2018 unter der Leitung von Dr. Eva Klein am Institut für Kunstgeschichte an der Universität Graz, vgl. Forschungsportal der Universität Graz.

Michael Fuchsjäger

Ein Jahrhundertprojekt

Der Neubau der Radiologie der Universitätsklinik für Radiologie in Graz

Denk!mal Wandel, hg. v. Klein, Fuchsjäger, Reimann-Pichler, 2026, S. 47–81
https://doi.org/10.25364/978-3-903374-51-5_03

© 2026 bei Michael Fuchsjäger
Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz, ausgenommen von dieser Lizenz sind Abbildungen, Screenshots und Logos.

Michael Fuchsjäger, Vorstand der Universitätsklinik für Radiologie an der Medizinischen Universität Graz und Leiter der Klinische Abteilung für allgemeine radiologische Diagnostik am LKH-Uniklinikum Graz, michael.fuchsjaeger@uniklinikum.kages.at

Zusammenfassung

Der Beitrag präsentiert den 2026 in Betrieb genommenen Neubau der Universitätsklinik für Radiologie Graz als herausragendes Zukunftsprojekt für Patientenversorgung, Forschung und Lehre. Im Mittelpunkt stehen die wegweisende Verbindung von Radiologie und Nuklearmedizin, eine patientenzentrierte Betriebsorganisation und eine evidenzbasierte Innenraumgestaltung nach den Grundsätzen der *Healing Architecture*. Die hochmoderne Ausstattung, optimierte Patientenwege sowie neue Forschungs- und Lehrbereiche schaffen außergewöhnliche medizinische Möglichkeiten. Der Hörsaal, der Eichholzerraum und das Foyer sowie die Außenfassade integrieren das Kunstprojekt „Transformative Prozesse" und bewahren die Erinnerung an die Villa Albrecher-Leskoschek und den Grazer Widerstand. Der Neubau setzt damit Maßstäbe für medizinische Innovation, funktionale Qualität und kulturelle Verantwortung.

Schlagwörter: Radiologie, Nuklearmedizin, Healing Architecture, Transformation

University Clinic for Radiology

Abstract

The article presents the new University Clinic for Radiology in Graz, which became operational in 2026, as an outstanding future oriented project for patient care, research, and teaching. Its key features include the pioneering integration of radiology and nuclear medicine, patient centered clinical organization, and evidence based interior design guided by the principles of *healing architecture*. State of the art equipment, optimized patient pathways, and new research and teaching facilities create exceptional opportunities for medical care. The lecture hall, the Eichholzer Room, the foyer, and the exterior facade incorporate the "Transformative Processes" art project, preserving the memory of the Villa Albrecher-Leskoschek and the Graz resistance movement. The new building thus sets new standards for medical innovation, functional quality, and cultural responsibility.

Keywords: Radiology, Nuclear Medicine, Healing Architecture, Transformation

Der Neubau der Universitätsklinik für Radiologie am LKH Universitätsklinik Graz ist nicht nur ein einfacher Meilenstein, sondern ein Jahrhundertprojekt für Radiologie und Nuklearmedizin an eben diesem Standort. Mit der Gründung der Universitätsklinik für Radiologie 1955 wurde der das Zentralröntgeninstitut (ZRI), das architektonisch dem Jugendstilbau des Klinikum-Campus angepasst war, eröffnet. Ausgehend von der geplanten Nutzungsdauer (30-50 Jahre) des aktuellen Neubaus der Universitätsklinik für Radiologie, kann man hier der Jahrhundert-Charakter dieses Leuchtturmprojektes klar erkennen. Wieso dieser aktuelle Neubau national und internationale Maßstäbe in Bezug auf radiologische und nuklearmedizinische Patient:innenversorgung, Forschung und Lehre mit einzigartigen Konzepten hinsichtlich Betriebsorganisation und Arbeitsabläufen aber vor allem auch hinsichtlich Innenarchitektur und Patient:innen Freundlichkeit setzt, darf ich der Folge beschreiben und mit Bildern illustrieren.



Abb. 1: Blick auf die Baugrube.



Abb. 2: Blick auf die Baugrube.



Abb. 3: Blick auf die Baugrube, U3.

Die Ausgangssituation

Zur Jahrtausendwende wurden Radiolog:innen und Nuklearmediziner:innen zum Teil als „unsichtbare Ärzt:innen“ beschrieben, da sich diese nach der Digitalisierung wohl nur mehr hinter Bildschirmen zur Befundung aufgehalten und keinen Kontakt zu ihren Patient:innen bzw. zu anderen Ärzt:innen gepflegt hätten. Aufgrund dieser Fehlannahme hat die Europäischen Röntgengesellschaft (European Society of Radiology) im Jahr 2024 ein Whitepaper zur Rolle der Radiolog:innen veröffentlicht.

Diese Rollen sind definiert als:

1. Ärzt:in
2. Beschützer:in
3. Kommunikator:in
4. Forscher:in und Innovator:in
5. Lehrer:in und Ausbildner:in

Alle 5 Rollen werden in einer Radiologie eines tertiären Universitätsklinikums gelebt. Es war eine Grundvoraussetzung für die Gestaltung des Neubaus unserer Grazer Universitätsklinik für Radiologie, dass diese Rollen auch perfekt ausgeübt werden können.

Es galt somit ein Gebäude zu planen und zu errichten, dass allen Anforderungen einer radiologischen Universitätsklinik an einem tertiären Universitätsklinikum gerecht wird, und das auf höchsten Level aller drei akademischen Säulen, der Patient:innenversorgung, der Forschung und der Lehre. Das Innenarchitekturkonzept war so zu wählen, dass neben der perfekten technischen Ausstattung für Radiologie und Nuklearmedizin, einer perfekten Betriebsorganisation, auch gemäß den Vorgaben der Werte-basierten Radiologie (=Value-Based Radiology) und Patient:innenzentrierter Medizin (= Patient-Centered-Care) eine Atmosphäre geschaffen wird, in der sich Patient:innen und Mitarbeiter:innen gleichermaßen wohlfühlen können. Die Schaffung einer solchen Atmosphäre durch entsprechende Innenarchitektur ist gerade an einer Radiologie besonders wichtig, da der Beginn praktisch jeder Patient:innen-Reise an der Radiologie stattfindet.

Unser Ziel war es daher, dass sich Patient:innen, die unser Haus betreten von Beginn an geborgen fühlen, nicht nur aufgrund unserer Professionalität, unserer Kommunikation und der perfekten medizinischen Versorgung, die Ihnen bei uns zuteilwerden wird, sondern auch insbesondere Aufgrund einer Atmosphäre, die für Entspannung und Wohlempfinden sorgt. Auf keinen Fall dürfen sich unsere

Patienten:innen schlechter fühlen, nach dem Sie in unser Haus gekommen sind. Das ist ein wesentlicher Aspekt, zumal an unserem tertiären Universitätsklinikum eine Vielzahl von Patient:innen aller Altersstufen mit großteils schwerwiegenden Erkrankungen behandelt wird. Ich darf mit Freude und auch mit ein wenig Stolz im Namen der gesamten Universitätsklinik für Radiologie ausdrücken, dass das basierend auf Rückmeldungen vor allem unserer Patienten:innen aber auch unserer Mitarbeiter:innen offensichtlich gut gelungen ist.



Abb. 4: Bauteil 2, Nuklearmedizin, Blick von der Hilmteichstraße.



Abb. 5: Blick auf das neue Gebäude der Universitätsklinik für Radiologie.



Abb. 6: Einbringung des Zyklotrons.



Abb. 7: Das Dach mit den beiden Notstromaggregaten.



Abb. 8: Universitätsklinik für Radiologie mit der Haupteinfahrt ins Klinikum im Vordergrund.



Abb. 9: Universitätsklinik für Radiologie mit der Haupteinfahrt ins Klinikum.

Innenarchitektur des Neubaus der Universitätsklinik für Radiologie

Schon von außen erkennt man, dass es sich beim neuen Gebäude der Universitätsklinik für Radiologie um ein besonders Bauwerk handelt. Die Fassade ist in Rostrot bzw. Kupferrot gehalten, was die technischen Aspekte der Radiologie und der Nuklearmedizin herausstreichen soll. Dieses Gebäude symbolisiert daher schon von außen die Verschränkung des Menschen mit der Technik und Menschen, die Kombination von Humaner Intelligenz und Emotionaler Intelligenz mit der Künstlichen Intelligenz.

Für die Gestaltung der Bereiche, in welchen sich Patient:innen aufhalten, konnte daher eine auf „Healing Architecture" spezialisierte Expertin gewonnen werden, die ein eigenes Farbkonzept entwickelte. Dieses Konzept orientierte sich an evidenzbasierenden Grundlagen von Farbtönen, die wissenschaftlich-belegt Patient:innen und Menschen im Allgemeinen beruhigen. Hierbei handelt es sich um spezifische Pastelltöne, die nicht nur einfach auf die Wand aufgetragen wurden, sondern in unterschiedlichen Farbschattierungen und in natürlichen (z. B. rundlichen oder ovalen) Formen. Weiters wurde darauf geachtet, dass jedes der drei Geschosse (EG, O1 und O2) zur Patient:innenversorgung im Bauteil I bzw. der 2 Geschosse zur Patient:innenversorgung im Bauteil II ein oder zwei eigene Grundfarben hat, wodurch zusätzliche eine klare Charakterisierung der Bereiche auch aufgrund der Wandfarben erfolgen kann. Auf diesen Bildern ist ersichtlich, dass die Kombination dieses Farbkonzeptes zusammen mit der Holzoptik der Türen im Patient:innenbereich und dem Glas-Innenhöfen mit grünen Rank-Pflanzen ein ganz besonderes Klima schafft, das bereits unmittelbar nach Inbetriebnahme von unzähligen Patient:innen wie auch von Mitarbeiter:innen positiv bemerkt wurde. Insbesondere im sensiblen Bereich des Brustgesundheitszentrums, wo Brustkrebs-Patientinnen betreut werden, gibt es auch eine innere Wartezone die diesen Vorgaben auch bzgl. der Möblierung gerecht wird.

Die oben beschriebene Wohlfühlatmosphäre wurde auch im Foyer der neuen Radiologie umgesetzt. Durch die Farb- und Form-Wahl der dort verwendeten Sitzmöbel konnte ein Platz der Ruhe und Geborgenheit inmitten des Spitalstrubel geschaffen werden.

Medizinische Ausstattung

Die Geräte-Ausstattung der Universitätsklinik für Radiologie, die nun an diesem Standort des Haupthauses drei klinische Abteilungen umfasst, die Klinische Abteilung für Allgemeine Radiologische Diagnostik, die Klinische Abteilung für

Neuroradiologie, Vaskuläre- und Interventionelle Radiologie sowie die Klinische Abteilung für Nuklearmedizin, entspricht nicht nur dem Stand der Zeit, sondern auch dem zukünftigen technischen High-End und ist somit nicht nur mittel- sondern auch langfristig zukunfts-tauglich. Insgesamt sind knapp zwei Drittel der Geräte Neuanschaffungen. Allein an Großgeräten stehen neben 4 MRTs (Magnetresonanztomographen) und 2 CTs (Computertomographen), 3 Angiografieanlagen, 3 PET-CT's und 3 SPECT CT's zur Verfügung. Daneben gibt es noch weitere radiologische und nuklearmedizinische Geräte, wie Röntgenaufnahmegeräte, eine Röntgen-Durchleuchtung, eine Mammografie- sowie eine Mammabiopsie-Einheit, mehrere Ultraschall-Geräte und mehrere Szintigrafie-Geräte.

An der Klinischen Abteilung für Nuklearmedizin ist in den Untergeschossen nicht nur ein Zyklotron, sondern auch ein Radiopharmazielabor mit 16 Heißzellen untergebracht, das die eigenständige Herstellung praktisch aller nur denkbaren Radionuklide ermöglicht. Diese Ausstattung stellt die Universitätsklinik für Radiologie des LKH-Universitätsklinikums Graz auf eine Stufe mit den größten, besten und namhaftesten Institutionen Europas bzw. der ganzen Welt. Die eingebrachten Technologien stellen sicher, dass die höchste Untersuchungsqualität bei kürzester Untersuchungsdauer zum richtigen Zeitpunkt bei der richtigen Patient:in erfolgen kann.

Erstmalig gibt es an der Klinischen Abteilung für Nuklearmedizin eine Bettenstation, an der Patient:innen während Hochdosis-Behandlungen untergebracht sind. Diese Bettenstation umfasst insgesamt 6 Patient:innen Räume, die insbesondere nach speziellen Strahlenschutzlinien und entsprechenden nationalen und internationalen Richtlinien errichtet wurden.

Neben diesen perfekten, ja einzigartigen Möglichkeiten in der Patient:innen-Versorgung, werden auch die beiden weiteren Säulen der universitären, akademischen Medizin, die Lehre und Ausbildung bzw. die Forschung und die Innovation perfekt abgedeckt.



Abb. 10: Magnetresonanztomographie-System.



Abb. 11: Magnetresonanztomographie-System.



Abb. 12: Anästhesiologische Aufwachstation, Interventionelle Radiologie O2.



Abb. 13: Blick aus dem Bedienraum auf das 3T Forschungs-Magnetresonanztomographie-System.



Abb. 14: Mamma-Biopsie-System.



Abb. 15: Mammographie-Gerät.

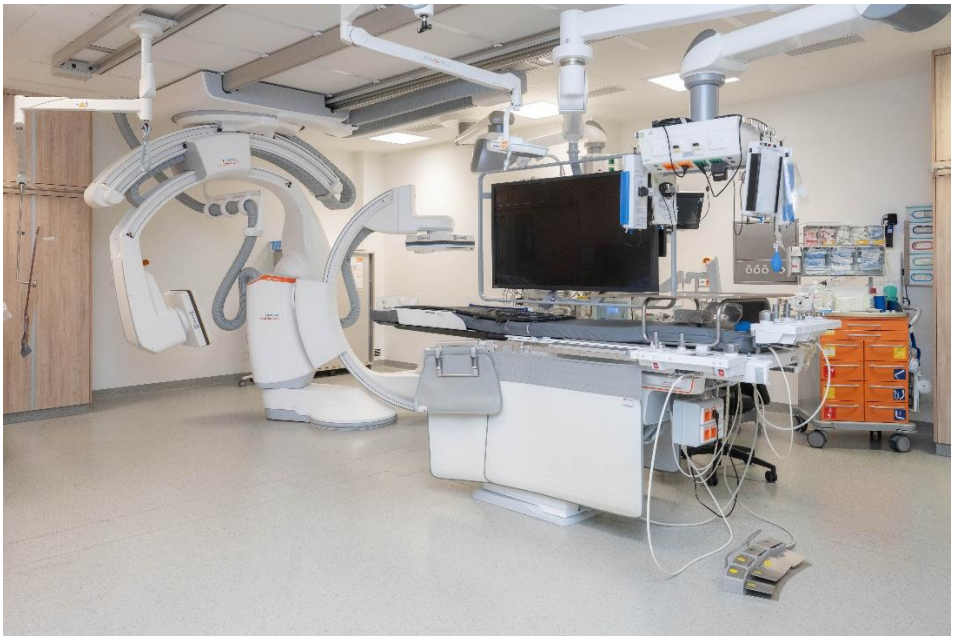

Abb. 16: Monoplane Angiographie-Anlage.



Abb. 17: PET-CT-System, Nuklearmedizin.



Abb. 18: Photon-Counting-CT.

Entflechtung von Patient:innenströmen

Im Bauteil I der Radiologie findet in 3 Geschossen Patient:innen-Betreuung statt; im EG, O1 und O2. Diese Geschosse sind jeweils um einen zentralen Glas-Innenhof mit grünen Rank-Pflanzen angeordnet. Es gibt jeweils zwei Erschließungsgänge, einen östlichen und einen westlichen, wobei jeder von diesen in eigene diagnostische Bereiche führt. Im EG beispielsweise führt der westliche in das Brustgesundheitszentrum und den Ultraschall-Bereich, der östliche in den Röntgen-Bereich, im O1 führt der westliche in den MRT-Bereich und östliche in den CT-Bereich. In der Interventionellen Radiologie, im O2, wurde ein neues Konzept eines unidirektionalen Pfades entwickelt, d. h., dass Patient:innen über den westlichen Gang in die Abteilung eintreten, für die Untersuchung / den Eingriff aufgenommen werden und danach in einer speziellen Liegend-Wartezone vorbereitet werden. Schließlich erfolgt der Eingriff; anschließend werden Die Patient:innen über den westlichen Gang in eine Aufwachstation gebracht über den sie schlussendlich die Abteilung auch wieder verlassen.

Die klare Beschilderung im gesamten Neubau unterstützt unsere Patient:innen dabei ihre Wege auch eigenständig finden zu können. Insgesamt sorgen diese umgesetzten Planungsprinzipien für eine geringere Zahl von Kreuzungspunkten der Patient:innen-Ströme in den unterschiedlichen Bereichen der einzelnen Geschosse. Die Warte- und Verkehrszonen sind somit beruhigt, was für Patient:innen in der Radiologie von großer Bedeutung ist und für einen angenehmen und Stress-reduzierten Aufenthalt garantiert.

Eine weitere Entflechtung der Ströme geschieht beim Patient:innen-Transport an die Radiologie; dieser erfolgt über das U1 bzw. U2 und einer Verteilung der Patient:innen-Ströme über die beiden Liftgruppen im Bauteil I bzw. über die Liftgruppe im Bauteil II. Dadurch wird auch hier die Zahl der Kreuzungspunkte minimiert.

Forschung

Ein besonderer Schwerpunkt in unserem neuen Gebäude ist der Forschung gewidmet. Das U3 im Bauteil I beherbergt den Hochfeld-MRT-Forschungsbereich. Das derzeit modernste und leistungsstärkste 3-Tesla MRT-Forschungssystem (Magnetom CimaX) wurde im März und April 2026 installiert und ist seit Mai 2026 in Betrieb. Es war dies die erste Installation dieser Geräte-Technologie in Österreich. Zudem gibt es eine Raumreserve, die zukünftig ein 7-Tesla Forschungs-MRT System beherbergen kann (derzeit etwa nur 100 Installationen weltweit). Der gesamte Bereich im U3 ist auf Forschung ausgelegt mit entsprechenden Nebenräumen für wissenschaftliche Computerauswertungen, einer wissenschaftlichen Werkstätte,

Besprechungsräumen, weiteren Arbeitszimmern und Sozialräumen. Die Gestaltung des U3 im Bauteil I als gesamthafter Forschungsbereich ist ein großer Erfolg, der nur aufgrund der exzellenten Zusammenarbeit beider Dienstgeber bzw. Spitalsträger, der Steiermärkischen Krankenanstaltengesellschaft m.b.H. (KAGes) bzw. der Medizinischen Universität Graz (MUG) zu verwirklichen war. Es wurde hiermit eine Struktur geschaffen, die die Forschungsaktivitäten an der MUG maßgeblich beeinflusst und zukünftig in neue Höhen führen wird.

Im U1 des Bauteils I gibt es einen eigenen Kleintier-Forschungsbereich mit einer Nutzfläche von etwa 250 qm. Dieser Forschungsbereich beinhaltet einen Eingriffsraum, für die Vorbereitung bzw. auch Operation oder Opferung von Tieren, einen Halteraum für Tiere, für die Zeit vor und nach den Untersuchungen an der Universitätsklinik für Radiologie, sowie mehrere entsprechende Schleusen- und Materialräume, Büros und das Herzstück dieser Einrichtung, den speziellen Imaging-Raum, wo in naher Zukunft ein Kleintier-PET-CT-Gerät stationiert sein wird; in mittlerer Zukunft möglicherweise auch ein Kleintier-MRT. Diese Einrichtung war bereits vom Start weg im Mai 2026 in Betrieb, wobei von Mitarbeitenden der Abteilung für Biomedizinische Forschung bereits Schafe für Untersuchungen an den CT-Geräten vorbereitet und anästhesiert werden, damit bereits unter Narkose in die radiologischen und nuklearmedizinischen Bereiche gebracht werden können. Auch wenn es sich hier um einen kleinen Bereich handelt, stellt dieser Forschungsbereich einen Meilenstein dar, da es etwas Vergleichbares an der Radiologie in Graz noch nie gegeben hat. Die Möglichkeiten, die sich hier für die Tier-Grundlagen-Forschung, speziell im Kleintier-Bereich im Zusammenhang mit den nuklearmedizinischen Einrichtungen ergeben, sind grenzenlos.

Das Zyklotron bzw. das Radiopharmazie-Labor mit den Heißzellen im Bauteil II, der Klinischen Abteilung für Nuklearmedizin, eröffnet ebenso ungeahnte Möglichkeiten für die Forschung. In Zukunft wird jedes beliebige Radionuklid in Graz selbst produziert werden können, wodurch sowohl die die Forschung im klinischen als auch im prä-klinischen Bereich unglaublich profitieren wird.

An der Klinischen Abteilung der Nuklearmedizin gibt es zudem eine Raumreserve für ein weiteres Gerät für die klinische Versorgung und oder die Forschung (beispielsweise ein PET-MRT oder ein Ganzkörper-PET-CT). Die zukünftigen medizinischen Entwicklungen werden zeigen, in welche Modalität es sich zu investieren lohnen wird.

Zusätzlich sind in beiden Bauteilen Räume für Wissenschaft und Forschung sowie Besprechungsräume von unterschiedlicher Größe bereitgestellt um die Agenden der Forschung und der Lehre unterstützen.



Abb. 19: Tier-Forschungsbereich, Pre-Clinical Imaging, U1.

Lehre

An der Universitätsklinik für Radiologie werden Student:innen der Humanmedizin unterrichtet, Assistenzärzt:innen zu Fachärzt:innen ausgebildet bzw. Student:innen der FH-Radiologietechnologie in ihren praktischen Ausbildungen betreut. Neben zusätzlichen Arbeitsplätzen in den Befundräumen und eigenen Besprechungsräumen in jedem klinischen Stockwerk, wurde zusätzlich ein Hörsaal sowie einen Klinikbesprechungsraum, der Eichholzerraum, geschaffen. Die Universitätsklinik für Radiologie ist damit in perfektem Maße geeignet alle universitären Lehraufträge zu erfüllen.

Die Realisierung des neuen Hörsaals der Universitätsklinik für Radiologie war für eben die Erfüllung der universitären Lehraufträge von eminenter Wichtigkeit. Der neue Hörsaal entspricht in Größe und Umfang etwa dem Hörsaal im Altbau und verfügt über 97 Sitzplätze und Möglichkeiten weiterer Stehplätze bzw. Rollstuhlplätze. Der Hörsaal ist über 2 Geschosse angeordnet und eröffnet somit das Gefühl eines klassischen medizinischen Hörsaals der alten Schule. Der Hörsaal ist integraler Bestandteil des Kunstprojektes „Transformative Prozesse“ mit Referenzen an den Architekten Herbert Eichholzer bzw. des Hauses Albrecher-Leskoschek. Die linke Wand des Hörsaals wurde vom Künstler Franz Konrad mit fünf Ölgemälden

gestaltet, die auf Axl Leskoscheks Kunstwerk die „Allegorie der Freunde“, einer Wandmalerei im ehemaligen zentralen Salon des Hauses Albrecher-Leskoschek, referenzieren. Die rechte Wand wurde mit einer Installation der Künstlerin Roswitha Weingrill zu eben diesem Haus Albrecher-Leskoschek gestaltet.

Die technische Ausstattung dieses Hörsaals befindet sich am Puls der Zeit, was die Universitätsklinik für Radiologie das erste Mal am Tag der Eröffnung des Bauteis I, am 9. Juli 2026, präsentieren durfte. Seit Ende September 2026 findet hier die humanmedizinische Pflichtlehre bzw. eigene Symposien und Kurse statt.

Die oben beschriebenen Besprechungsräume bzw. die Multifunktionsräume für Lehre und Forschung an allen Abteilungen bieten die perfekten Voraussetzungen für Student:innen der Humanmedizin und der FH-Radiologietechnologie, für Ausbildungsärzt:innen sowie für Gastärzt:innen und Gastprofessoren im Neubau der Universitätsklinik für Radiologie tätig sein zu können.

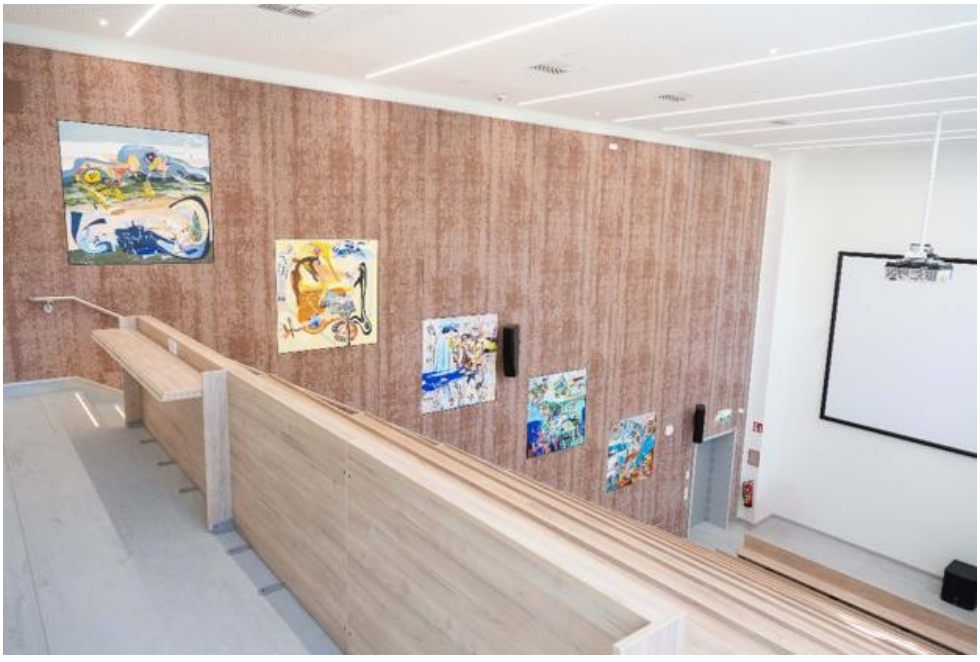

Abb. 20: Hörsaal der Universitätsklinik für Radiologie mit der künstlerischen Gestaltung von Franz Konrad.

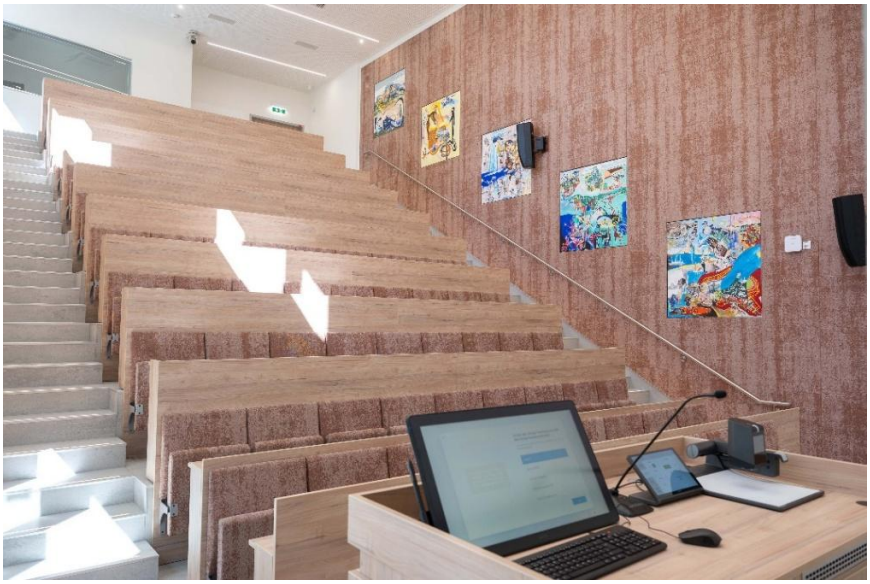

Abb. 21: Hörsaal der Universitätsklinik für Radiologie mit der künstlerischen Gestaltung von Franz Konrad.

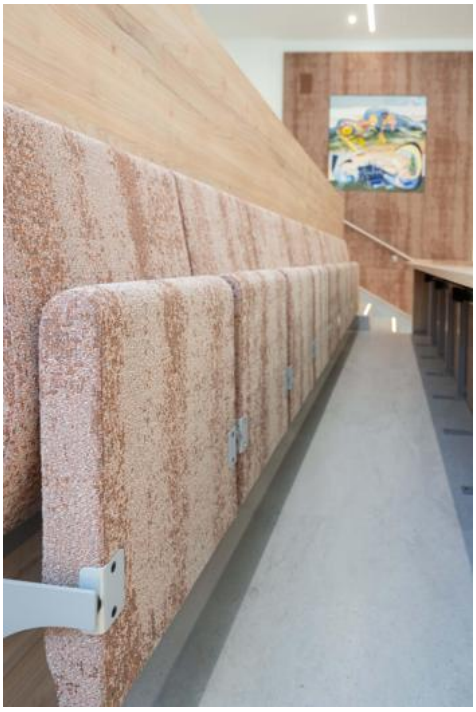

Abb. 22: Detail aus dem Hörsaal.

Besondere Aspekte

Das speziell gestaltete zentrale Eingangsfoyer gibt jedem Eintretenden das Gefühl der Öffnung in den mit grünen Pflanzen bestückten Glas-Innenhof und speziellen Sitzgelegenheiten in auf „Healing Architecture“ abgestimmten Farben.

Die eigene Rettungszufahrt auf Höhe von U1 im Bereich der Verbindungsübergänge zwischen Bauteil I und Bauteil II führen ebenso zu einer Entflechtung von den anderen Verkehrsströmen des Klinikums und ermöglichen, dass bis zu 4 Ambulanz-Wägen gleichzeitig Patient:innen an die Universitätsklinik für Radiologie bringen oder von dieser abholen können.

Die speziellen Anbindungen des Neubaus der Universitätsklinik für Radiologie an die weiteren Einrichtungen des Klinikums ermöglichen einen reibungslosen Zugang bzw. Patient:innen-Transport. So erfolgt eine Anbindung über das U2 und den Logistiktunnel des Klinikums, wo „Schleppertransporte“ von liegenden Patienten in Betten durchgeführt werden können. Die Patient:innen werden dann aus dem Kopfbahnhof der Radiologie direkt mit dem Aufzug in die entsprechenden Klinischen Geschosse (EG, O1, O2) transportiert. Über das U1 gibt es einen Verbindungsgang vom bzw. zum universitären Zentrum für Akutmedizin (ZAM); hier können gehende und liegende Patient:innen an die Universitätsklinik Radiologie gebracht bzw. von dieser geholt werden; in Ausnahmefällen sind hier auch Bettentransporte möglich.

Für die Zukunft, zur kompletten Entflechtung der Patient:innen-Ströme im Bereich des ZAM bzw. des Logistiktunnels ist eine Verbindungsbrücke zwischen dem Neubau der Universitätsklinik für Radiologie einerseits und den Universitätskliniken für Chirurgie bzw. Innere Medizin geplant. Diese Verbindung wird auf Höhe des O1 stattfinden und bietet dann den Transport von Patient:innen, de facto über einen Skywalk, wie über eine Autobahn zur Radiologie ohne Kreuzung mit anderen Patient:innen-Pfaden. Zudem wird diese Verbindungsbrücke auch eine Verbindung zwischen den Universitätskliniken für Chirurgie und Innere Medizin auf Höhe des O1 herstellen.



Abb. 23: Innenarchitektonisches Detail im internen Wartebereich des Brustgesundheitszentrums.



Abb. 24: Interner Wartebereich des Brustgesundheitszentrums.



Abb. 25: Liegend-Wartebereich, Forschungs-MRT, U3.



Abb. 26: Interner Liegend-Wartebereich Computertomographie O1.



Abb. 27: Östlicher Erschließungsgang, Computertomographie, O1.



Abb. 28: Östlicher Erschließungsgang, Computertomographie, EG.



Abb. 29: Patienten-Zimmer, Nuklearmedizin, Bettenstation.



Abb. 30: Sozialraum.



Abb. 31: Warte-Lounge am Glas-Innenhof, O1.



Abb. 32: Lounge im zentralen Foyer mit speziellen Sitzmöbeln.



Abb. 33: Westlicher Erschließungsgang, Brustgesundheitszentrum, EG.



Abb. 34: Westlicher Erschließungsgang, Interventionelle Radiologie, O2.



Abb. 35: Zentrale Liftgruppe Eingangsbereich.



Abb. 36: Zentraler Eingangsbereich.



Abb. 37: Zentraler Liegend-Wartebereich, EG.

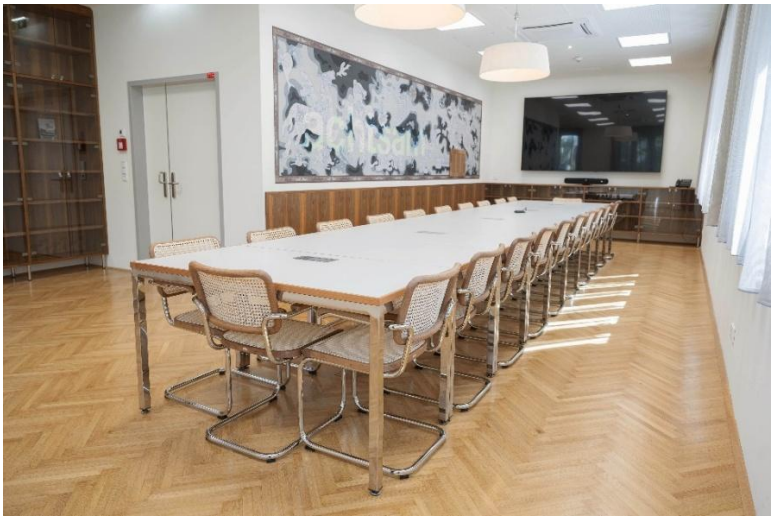

Abb. 38: Eichholzerraum.



Abb. 39: Eichholzerraum.



Abb. 40: Eingangsbereich zum Hörsaal und zum Eichholzerraum.



Abb. 41: Foyer vor Hörsaal und Eichholzerraum.



Abb. 42: Foyer vor Hörsaal und Eichholzerraum.



Abb. 43: Foyer vor Hörsaal und Eichholzerraum.

Schlusswort

Mit dem Neubau der Universitätsklinik für Radiologie wird perfekte medizinische Versorgung in der Gegenwart und in der Zukunft für alle Patient:innen aus der Steiermark und darüber hinaus in der Radiologie und Nuklearmedizin sichergestellt. Die Universitätsklinik für Radiologie ist für alle Patienten:in des LKH-Universitäts-Klinikums an 24 Stunden des Tages, 7 Tage die Woche und 365 Tage im Jahr geöffnet. Es wurden neue Maßstäbe in Funktionalität, technischer Ausstattung, Patient:innen-Führung, Patient:innen- und Mitarbeiter:innen-Freund-lichkeit, Forschung und Lehre geschaffen.

Somit bleibt in diesem unglaublich wichtigen, ja großartigen Gesamtprojekt einzig ein Wehrmutstropfen, dass das Haus Albrecher-Leskoschek, diesen zukunftsweisenden Neubau weichen musste. Umso mehr freut es uns, dass es die Möglichkeit gab durch die Unterstützung des Landes Steiermark und der Karl-Franzens-Universität unter erfolgreicher Leitung der Kuratorin Dr. Eva Klein das Kunstprojekt „Transformative Prozesse“, das sich mit Herbert Eichholzer und dem Haus Albrecher-Leskoschek befasst, zu verwirklichen. Die Universitätsklinik für Radiologie

wird mit diesem außergewöhnlichen und exzellenten Kunstprojekt um weitere immens wichtige Aspekte bereichert auch was die Erinnerung an den Grazer Widerstand betrifft.

Ich bedanke mich stellvertretend für die gesamte Universitätsklinik für Radiologie bei allen Unterstützenden für die Möglichkeiten, die wir bekommen haben!

Literatur / Referenzen

The invisible radiologist.
Gary M Glazer, Julie A Ruiz-Wibbelsmann.
Radiology 2011 Jan;258(1):18-22. doi: 10.1148/radiol.10101447
Radiology in the Era of Value-based Healthcare: A Multi-Society Expert Statement from the ACR, CAR, ESR, IS3R, RANZCR, and RSNA.
Adrian P Brady, Jaqueline A Bello, Lorenzo E Derchi, Michael Fuchsjäger, Stacy Goergen, Gabriel P Krestin , Emil J Y Lee, David C Levin , Josephine Pressacco, Vijay M Rao, John Slavotinek, Jacob J Visser, Richard E A Walker, James A Brink.
Radiology 2021 Mar;298(3):486-491. doi: 10.1148/radiol.2020209027. Epub 2020 Dec 21.
Radiology and Value-Based Health Care.
Adrian Brady, James Brink, John Slavotinek.
JAMA 2020 Oct 6;324(13):1286-1287. doi: 10.1001/jama.2020.14930.
The role of radiologist in the changing world of healthcare: a White Paper of the European Society of Radiology (ESR).
European Society of Radiology (ESR): Adrian P Brady, Regina G Beets-Tan, Boris Brkljačić, Carlo Catalano, Andrea Rockall, Michael Fuchsjäger.
Insights Imaging 2022 Jun 4;13(1):100. doi: 10.1186/s13244-022-01241-4.
European Society of Radiology
<www.esr.org>
<Universitätsklinik für Radiologie, LKH-Universitätsklinikum Graz>
<https://radiologie.medunigraz.at>
<https://www.uniklinikumgraz.at/radiologie>

Abb. 1–43: Fotos Laura Schaffelhofer

Eckhard Conrad

Die neue Universitätsklinik für Radiologie

Von der Idee bis zur Realisierung

Denk!mal Wandel, hg. v. Klein, Fuchsjäger, Reimann-Pichler 2026, S. 83–104
https://doi.org/10.25364/978-3-903374-51-5_04

© 2026 bei Eckhard Conrad
Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz, ausgenommen von dieser Lizenz sind Abbildungen, Screenshots und Logos.

Eckhard Conrad, Steiermärkische Krankenanstaltenges.m.b.H., eckhard.conrad@gmail.com

Zusammenfassung

Der Beitrag beschreibt die Entwicklung der neuen Universitätsklinik für Radiologie am LKH-Universitätsklinikum Graz von der Planung bis zur Inbetriebnahme 2026. Ausgehend von der Geschichte der Grazer Radiologie seit 1897 werden die Grenzen des bisherigen Zentralröntgeninstituts und die Gründe für den Neubau erläutert. Dieser vereint radiologische Diagnostik, interventionelle Verfahren, Nuklearmedizin, Forschung und Lehre. Ein eigenes Zyklotron mit Radiopharmazielabor und eine nuklearmedizinische Therapiestation erweitern das Angebot. Die Planung fokussiert auf kurze Patientenwege, effiziente Abläufe und Zukunftsreserven. Besondere Herausforderungen waren Strahlenschutz, technische Versorgung und der Erhalt einer unter Naturschutz stehenden Blutbuche. Historische Bauteile und zeitgenössische Kunst bewahren die kulturelle Identität des Standorts. Mit 25.300 m² Bruttogeschoßfläche und Kosten von 174 Millionen Euro schafft der Neubau moderne Bedingungen für Patient:innenversorgung, Forschung und Lehre.

Schlagwörter: Radiologie, Krankenhaus, Nuklearmedizin, Patientenversorgung

The New University Clinic of Radiology

Abstract

The article describes the development of the new University Clinic for Radiology at Graz University Hospital, from planning to commissioning in 2026. Starting with the history of radiology in Graz since 1897, it outlines the limitations of the former Central Institute of Radiology and the reasons for the new building. The facility combines radiological diagnostics, interventional procedures, nuclear medicine, research and teaching. An in-house cyclotron with a radiopharmaceutical laboratory and a nuclear medicine therapy unit expand the range of services. The design focuses on short patient routes, efficient workflows and capacity for future developments. Key challenges included radiation protection, technical infrastructure and the preservation of a protected historic copper beech tree. Historic building elements and contemporary artworks preserve the site's cultural identity. With 25,300 m² of gross floor area and construction costs of € 174 million, the new building provides modern facilities for patient care, research and teaching.

Keywords: radiology, hospital, nuclear medicine, patient care

Mit dem Neubau der Universitätsklinik für Radiologie im Landeskrankenhaus Universitätsklinikum Graz wird ein Meilenstein in der medizinischen und diagnostischen Versorgung und Weiterentwicklung der Radiologie und Nuklearmedizin gesetzt. Nach 14 Jahren intensiver Planungs- und Bauphasen konnten im Mai 2026 die ersten Patient:innen im Neubau behandelt werden.

Historie der Radiologie in Graz

Von Beginn an

Die Geschichte der Radiologie beginnt in Graz bereits 1897, nur zwei Jahre nach der Entdeckung der Röntgenstrahlen durch Wilhelm Conrad Röntgen. Im damaligen Grazer Landeskrankenhaus in der Paulustorgasse wurde das erste Röntgengerät aufgestellt. Aber schon zu der Zeit platzte das Haus aus allen Nähten, nicht zuletzt durch die Gründung der Medizinischen Fakultät an der Universität Graz 1863. Aus den Krankenhausabteilungen wurden Kliniken, aus den Primarärzten Klinikvorstände und Professoren. Forschung und Lehre mit Studenten hielten Einzug in den Krankenhausbetrieb. So wurden bereits ab 1885 erste Überlegungen angestellt und Konzepte für einen Krankenhausneubau entwickelt. Baufachleute und Sachverständige unternahmen zahlreiche Studienreisen zu neu errichteten Spitälern der Zeit (u.a. Wien, Berlin, Hamburg). Das damals übliche Konzept der Pavillonbauweise wurde auch für das neue Grazer Landeskrankenhaus in St. Leonhard in die Planungen übernommen. Ein Konzept das sich bis heute bewährt.

Im Mai 1912 wurde die im Jugendstil errichtete „Weiße Stadt“, wie der Neubau in St. Leonhard wegen seiner Fassadenfarbe genannt wurde, mit der Übersiedelung der ersten Patienten aus der Paulustorgasse schrittweise in Betrieb genommen. Ein eigenständiges Zentral-Röntgen- und Radium-Institut unter der Leitung von Prof. Dr. Anton Leb wurde bereits im Jahr 1920 geschaffen. Ca. 2.300 Patienten frequentierten pro Jahr das Zentralröntgeninstitut, 1950, nur 30 Jahre später, waren es bereits 66.000 Patienten. Ein Neubau für die Radiologie mit allen damals fortschrittlichen Einrichtungen zur Röntgendiagnostik und Strahlentherapie wurde zwingend erforderlich.

Neubau Zentralröntgeninstitut - erstes eigenes Gebäude

Das neue Zentralröntgeninstitut – ZRI – konnte nach dreieinhalb Jahren Bauzeit 1955 eröffnet werden. Die bestehenden Räume des „Medikomechanischen Institutes“ im Erdgeschoß des Westtraktes der Chirurgie wurden durch einen südlichen Zubau über alle vier Geschoße und einem Untergeschoß erweitert. Der Protago-

nist Anton Leb wurde 1958 zum ersten Ordinarius des neu geschaffenen Lehrstuhles für Röntgenologie an der Universität Graz ernannt und das Zentralröntgeninstitut wurde in eine Radiologische Klinik umgewandelt. Zu seinen Ehren benannte die Stadt Graz 1965 die öffentliche Hauptzufahrt zum LKH in „Anton-Leb-Gasse“ um.

Ende der 60er Jahre des vorigen Jahrhunderts wurde das Gebäude des ZRI mit einer hinzugefügten Aufstockung für die Klinische Abteilung für Nuklearmedizin erweitert, 1987 und 1993 erfolgten im Untergeschoß die Zubauten für die ersten Magnetresonanztomographen (MRT) in Graz.

Die nächste große bauliche Erweiterung der Universitätsklinik für Radiologie konnte 1984 in Betrieb genommen werden. Der Neubau für die Strahlentherapie wurde aus Gründen des baulichen Strahlenschutzes teilweise in den Hang des aufsteigenden Geländes im LKH gebaut. Im Jahr 2000 erfolgte die Herauslösung der Strahlentherapie aus dem Bereich der radiologischen Klinik durch Gründung der eigenen Universitätsklinik für Strahlentherapie-Radioonkologie.

Die Universitätsklinik für Radiologie besteht heute aus vier Abteilungen, der Abteilung für Allgemeine Radiologische Diagnostik, der Abteilung für Neuroradiologie, vaskuläre und interventionelle Radiologie, der Abteilung für Nuklearmedizin und der Abteilung für Kinderradiologie. Letztere ist im Bereich der Kinderklinik/Kinderchirurgie (= Kinderzentrum) optimal verortet. Den anderen drei Abteilungen fehlte im ZRI-Gebäude jegliche Entwicklungsmöglichkeit in der räumlichen Gestaltung sowie vor allem in der medizintechnischen und anlagentechnischen Funktion, um den Patient:innen auch in Zukunft eine moderne, zeitgemäße Radiologie anbieten zu können.

Neubau Radiologie – Das aktuelle Projekt

Die Grundlagen

Durch die rasante medizinische und technologische Entwicklung auf dem Gebiet der Radiologie wurden für das mittlerweile ca. 70 Jahre alte Gebäude des Zentralröntgeninstitutes (ZRI) Sanierungsüberlegungen angestellt. Bereits im sogenannten „Bau-Programm LKH2000“ war eine Generalsanierung des ZRI vorgesehen. Aus prioritären Überlegungen wurde die Renovierung ZRI aber zugunsten anderer Projekte im LKH, wie z.B. die mittelfristige Adaptierung von Teilen des Chirurgiekomplexes, zurückgestellt.

Das Projekt Sanierung ZRI wurde in das Folgefinanzierungsübereinkommen mit dem Titel „LKH2020“, welches wiederum zwischen den Partnern Republik Österreich und Land Steiermark im Mai 2010 abgeschlossen wurde, übernommen und weitergeführt.

Planungsbeginn - Ziel- und Bedarfsplanung

Zur Erarbeitung eines Raum- und Funktionsprogramms als Grundlage für die detaillierte Architektur-Planung ist als Basis die sogenannte „Ziel- und Bedarfsplanung“ anzustellen. Mit Hilfe des Radiologie-Informationssystems, welches alle in der Radiologie erbrachten Leistungen aufzeichnet, kann der IST-Stand der Untersuchungen und die Entwicklung der Fallzahlen in definierten Zeiträumen abgelesen sowie eine entsprechende Steigerungsrate für die Zukunft prognostiziert werden. Neue bzw. sich ändernde medizinische Entwicklungen werden nach aktuellem Wissens- und Forschungsstand vorrausschauend berücksichtigt, zum Teil werden Vorhalteräume errichtet, die zu einem späteren Zeitpunkt mit der apparativen Ausstattung finalisiert werden können.

Der so ermittelte Bedarf an Leistungen wird mit einem Zeitfaktor pro Untersuchung multipliziert und die Stunden der Betriebszeit werden festgelegt. Daraus ergibt sich die Anzahl der einzelnen erforderlichen medizinischen Untersuchungsgeräte. In Folge können die medizinischen Untersuchungs- und Behandlungsräume, ergänzt mit Raumflächenvorgaben aus nationalen und internationalen Erfahrungswerten, dimensioniert werden. Erweitert mit allen erforderlichen Arbeitsräumen, Nebenräumen sowie Räumen für Forschung und Lehre wurde so ein umfassendes Raumprogramm mit ca. 900 Räumen erarbeitet.

Der Schlussbericht der Zielplanung vom Februar 2015 legt dar, dass innerhalb des bestehenden ZRI-Gebäudes ein erhebliches Flächendefizit in allen Funktionsbereichen vorherrscht. Zudem sind keine Erweiterungsmöglichkeiten für zukünftige medizinische Entwicklungen und Funktionen vorhanden. Auf Grund des schlechten baulichen Zustandes des Bestandsgebäudes, durch die massiv verbesserungswürdige Funktionalität der bestehenden räumlichen Strukturen war die Unterbringung aller geplanten Funktionen im Bestandsgebäude ZRI von 1955 nach heutigem und einem in die Zukunft weisenden Standard nicht umzusetzen. Die Zielplanung sprach sich daher eindeutig gegen eine Renovierung des ZRI und für einen gänzlichen Neubau aus.

Der grundsätzlich größte Vorteil eines Neubaus ist außerdem, dass die Bauarbeiten am Neubau ohne Beeinträchtigung des Betriebes im bestehenden ZRI-Gebäude, ohne jahrelange Erschütterungs- und Lärmbelastung für Patienten und

Mitarbeiter, ohne baulich bedingte Provisorien durchgeführt werden können. Nach Gesamtfertigstellung findet die Übersiedelung in einem Zug statt. Für die Nachnutzung des alten ZRI-Gebäudes von 1955 an der Nahtstelle zwischen historischem Bestand von 1912 und dem adaptierten Chirurgiekomplex ergeben sich städtebaulich und funktional große Entwicklungspotentiale für die Zukunft des LKH.

Die Suche nach dem optimalen Bauplatz

Die Bewertung von verschiedenen Verortungsvarianten im Gelände des LKH ergab als eindeutige Bestvariante die Empfehlung für einen Neubau an naher Stelle zu den hauptzuweisenden internistischen und chirurgischen Kliniken, um die internen Patiententransportwege so kurz wie möglich zu gestalten

Mit der Verortungsempfehlung an der Hauptzufahrt zum LKH, Anton-Leb-Gasse/Hilmteichstraße beginnt auch die thematische Reise um das Haus „Hilmteichstraße 24“ von Architekt Herbert Eichholzer.

Grundstückskauf

Die vier für den Neubau erforderlichen Grundstücke an der Anton-Leb-Gasse waren alle mit Einfamilienhäusern bebaut, zwei davon waren 2015 noch bewohnt. Nach entscheidenden Verhandlungen konnten in den Jahren 2014-2016 die vier Parzellen mit den Adressen Hilmteichstrasse 22a, 24, 26 und 30 von der KIG (Krankenhaus Immobilien Gesellschaft, wurde 2018 in die KAGes eingegliedert) angekauft und dadurch die empfohlene Verortung überhaupt erst ermöglicht werden.

Eines der vier Objekte, das Haus Albrecher-Leskoschek von Architekt Herbert Eichholzer mit der Adresse „Hilmteichstraße 24“, wurde 1937 errichtet, aber in den 60er Jahren massiv umgebaut. Im EG wurde die einstmals offene Veranda geschlossen, das Obergeschoß wurde vergrößert und das Flachdach wurde durch ein Walmdach ersetzt. Durch diese „Verstümmelungen“ war der ursprüngliche Entwurfsgedanke nur mehr in Fragmenten erkennbar, was den Grund für die Nicht-unter-Denkmalschutzstellung lieferte. Nach Sicherstellung von erhaltenswerten Bauteilen und Einrichtungen aus der Zeit der Errichtung wurde das Haus 2017 abgebrochen. Auch die anderen drei Objekte wurden abgebrochen und damit war der Bauplatz für den Neubau der Universitätsklinik für Radiologie vorbereitet.

Architektur-Wettbewerb

Mit dem Raumprogramm aus der Zielplanung und dem definierten Bauplatz waren alle Grundlagen vorhanden, um die Projektentwicklung bauplatzbezogen weiter zu bearbeiten und den Architektur-Wettbewerb vorzubereiten. In einem zweistufigen und auf Grund der Höhe der Errichtungskosten europaweit offenem Vergabeverfahren (erste Stufe: Bewerbungsverfahren, zweite Stufe: 8 geeignete Bewerber werden zur Abgabe von Entwürfen eingeladen) wurde in der Jurysitzung am 6. Juli 2017 der Sieger ermittelt. Aus den eingereichten 8 unterschiedlichen Entwurfskonzepten wurde mit höchster Priorität der Grundriss gewählt, der sich funktional und betriebsorganisatorisch am geeignetsten darstellte und gute Anpassungs- und Weiterbearbeitungsoptionen aufwies. Weiters wurde ein ansprechender architektonischer Entwurf für diesen sensiblen Ort am Eingang zum LKH-Gelände gesucht. In der Wettbewerbsausschreibung waren neben der Erfüllung aller medizinischen Vorgaben sowie der Einhaltung der Kosten- und Nutzflächenvorgaben bereits zwei Aufgabenstellung als besondere Themen enthalten:

- Eine im westlichen Grundstücksteil wurzelnde ca. 150 Jahre alte Blutbuche ist als Naturdenkmal zu erhalten und darf durch die Bebauung nicht beeinträchtigt werden.
- Der Hauptraum des Hauses „Albrecher-Leskoschek“ soll in seiner Ausrichtung und Proportion dem Original entsprechend im Sinne einer „Raumtransformation“ eingeplant werden und an den Architekten Herbert Eichholzer und seine Epoche erinnern. Der Architekt Herbert Eichholzer (1903-1943) plante als bedeutender Vertreter der Grazer Moderne auf dem heutigen Bauplatz der Radiologie das Haus Albrecher-Leskoschek (1937), welches auf Grund vielfältiger Umbauten aus Sicht des Denkmalschutzes nicht mehr erhaltenswürdig war und abgebrochen wurde. Im Sinne eines sparsamen Umganges mit Nutzflächen findet dieser Raum in einer neuen Funktion als Besprechungsraum für die Klinik Verwendung.

Die Arbeitsgemeinschaft Moser Architects ZT GmbH + Thomas Lorenz GmbH (Wien, Graz) überzeugte die Jury mit ihrem Entwurfskonzept und wurde von der KAGes als Bauherr mit der Umsetzungsplanung beauftragt.

Planungsablauf

Budgetäre Vorgaben

Aus budgetären Gründen war das Projekt ursprünglich in zwei Bauabschnitten zu planen, welche zeitlich nacheinander realisiert werden sollten. Im Bauabschnitt 1

waren alle Funktionen der bestehenden Radiologie erweitert durch die Therapiestation in der Nuklearmedizin untergebracht. Im Bauabschnitt 2 sollte das Zyklotron mit dem Radiochemielabor als Ergänzung der Nuklearmedizin errichtet werden. Während der Bearbeitung des Vorentwurfes ergab sich aus der vertiefenden Betrachtung dieser Vorgaben und aus den Expertendiskussionen bei Referenzstellenbesuchen anderer Abteilungen für Nuklearmedizin in Deutschland und Österreich die weitreichende Erkenntnis, nämlich das geplante Zyklotron mit dem Radiochemielabor aus dem Bauabschnitt 2 unbedingt zeitgleich mit der Abteilung für Nuklearmedizin in einem Bauabschnitt zu realisieren. Nur dadurch können zukunftsweisende Synergien schon vom Zeitpunkt der Inbetriebnahme des Neubaus an genutzt werden. Durch diese inhaltliche Änderung der Planungsgrundlage und die Zusage von ergänzenden Budgetmitteln konnte das ursprünglich in zwei Bauabschnitte geteilte Projekt zusammengeführt und in einem Abschnitt weitergeplant und realisiert werden.

Betriebsorganisation

Eine umfassende Betriebsorganisationsplanung und ein Logistikkonzept, basierend auf den Ergebnissen der Zielplanung sowie bereits die Planungsansätze des siegreichen Wettbewerbsentwurfes berücksichtigend, wurden gemeinsam mit den künftigen Nutzern und Betreibern erarbeitet und in die Vorentwurfsplanung eingearbeitet. Eine optimale Strukturierung aller Arbeitsabläufe im Klinikalltag mit einer durchdachten Betriebsorganisation ist der wesentlichste Teil für die spätere erfolgreiche Nutzung des neuen Hauses. Alle Bereiche und alle Berufsgruppen werden durchleuchtet und mögliche Verbesserungspotentiale der funktionalen Abläufe aufgezeigt. Durch Zusammenführung aller Erkenntnisse wurde eine weitere wesentliche Planungsgrundlage erarbeitet.

Grundsätzlicher Gestaltungsansatz

Insgesamt wird mit dem Neubau der Universitätsklinik für Radiologie ein Meilenstein in eine verbesserte optimale Patientenversorgung auf lange Sicht eingeleitet. Dies vor allem durch die funktionale bauliche Struktur, welche modernste betriebsorganisatorische Grundsätze und optimale medizinische Prozesse für die Patienten ermöglicht. Das grundsätzliche Entwurfskonzept sieht zwei Haupterschließungsgänge vor. An deren einer Seite sind die Wartezonen entlang des innen liegenden Lichthofes angeordnet, auf der anderen Gangseite zweigen die Untersuchungs- und Behandlungsräume ab. Ein zusätzlicher interner Gang ermöglicht Mitarbeitern die Untersuchungsbereiche auch von einer zweiten Seite zu begehen. Durch das lichtdurchflutete Grundkonzept, durch Akzente in Holzoptik

(Türen und Möblierung) und ein durchdachtes Farbkonzept wird eine Atmosphäre erzeugt, in der sich Patient:innen wohlfühlen sollen, die die Angst nimmt und den Aufenthalt im Krankenhaus erleichtern soll.

Die einzelnen Funktionsbereiche im Überblick

Das Projekt gliedert sich in die zwei wesentlichen Hauptbauteile BT1 und BT2 sowie in drei weitere Bauteile BT3, BT4, BT5(TU) für Infrastruktur und Logistik. Im Folgenden werden die funktionalen Projektinhalte im Überblick beschrieben. In der graphischen Übersicht sind auch die Schnittstellen zur angrenzenden Klinik für Chirurgie dargestellt.

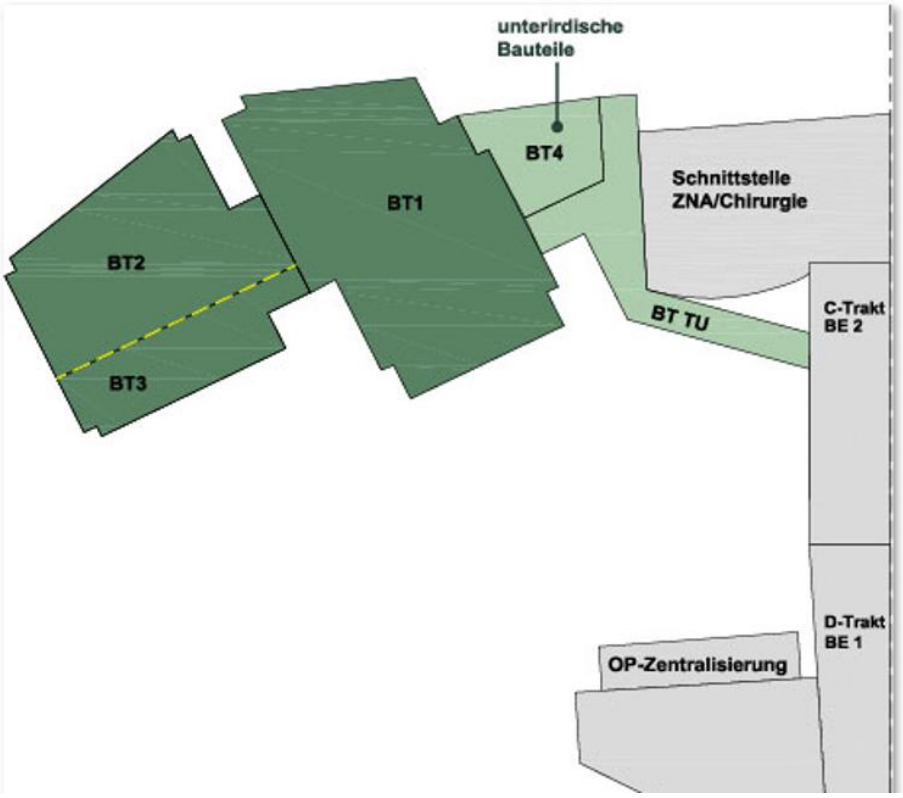

Abb. 1: Bauteilübersicht

Bauteil 1 - Radiologie

Der östliche Bauteil 1 umfasst 7 Geschosse, wovon, begründet durch die Hanglage, 4 1/2 Geschosse oberirdisch und 2 1/2 Geschosse unterirdisch geplant sind.

Im Erdgeschoss ist der Haupteingang in die Universitätsklinik für Radiologie mit einer Foyer-Zone und dem Infoschalter. Die Abteilung für Allgemeine Radiologische Diagnostik (ARD) mit dem Brustgesundheitszentrum sind um den innenliegenden Lichthof angeordnet. Die konventionellen Röntgengeräte, eine Durchleuchtungsanlage sowie Mammographiegeräte und die Zone Ultraschall sind hier verortet.

Im 1. Obergeschoss sind drei Magnetresonanztomographen (MRT) sowie zwei Computertomographen (CT) situiert. Weiters ist ein Reserveraum für künftige medizinische Entwicklungen vorbereitet.

Im 2. Obergeschoss sind die Räume der Abteilung für Neuroradiologie, vaskuläre und interventionelle Radiologie (NEUVIRAD) mit den drei Angiographieanlagen untergebracht. Auch hier ist ein Reserveraum zur späteren Erweiterung eingeplant. Im großzügigen Aufwachraum wird die Aufwachphase von Narkose-Patient:innen nach Eingriffen überwacht.

Im 3. Obergeschoss sind administrative Büroräume und Arbeitszimmer für Ärzte eingeplant. Die restliche Fläche wird von der Haustechnikzentral eingenommen.

Im 4. Obergeschoss (Dachgeschoss) sind die 2 Notstromaggregate aufgestellt, welche zur Versorgung der Universitätsklinik für Radiologie mit elektrischer Energie im Falle eines übergeordneten Netzausfalles vorgehalten werden müssen.

Im 1. Untergeschoss ist der Bereich Preclinical Imaging als biomedizinischer Forschungsbereich der Medizinischen Universität Graz mit einem getrennten Eingang verortet. Unter Nutzung der Hanglage ist die Rettungszufahrt sowie ein eigener Eingang für die Ver- und Entsorgung hier ebenerdig eingeplant, weiters die Zentralgarderoben für die Mitarbeiter der Klinik. Der barrierefreie Patient:innentransport aus dem Zentrum für Akutmedizin (ZAM) und der Chirurgie in die Universitätsklinik für Radiologie erfolgt unter der Straße durch einen unterirdischen waagrechten Verbindungsgang in der Ebene U1. Über einen weiteren direkten Zugang von außen ist die Seminarzone ohne Störung des internen Klinikbetriebes erreichbar. Hier befindet sich der Hörsaal und der große gemeinsam genutzte Klinikbesprechungsraum, der „Eichholzerraum“.

Im 2. Untergeschoss ist der zentrale Logistik-Übergabebereiche für das gesamte Haus mit dem Anschluss an das Logistiktunnelsystem des LKH-Universitäts-

klinikums Graz und das Versorgungszentrum situiert. Weitere Zentralgarderoben und Haustechnikzentralen wurden hier geplant.

Im 3. Untergeschoss ist der Magnetresonanz-Forschungsbereich der Med.Uni. Graz mit einem 3-Tesla-MRT-System und einem Reserveraum für ein künftiges 7-Tesla-MRT geplant. Die Verortung im 3. Untergeschoss wurde bewusst gewählt, um die größtmögliche Distanz zum oberirdischen Umfeld zu erreichen. Störende Artefakte in der Bildgebung durch Bewegungen von schweren metallischen Lasten (z.B. LKWs) in der Umgebung sowie Beeinträchtigungen für vorübergehende Personen auf Grund des starken Magnetfeldes des geplanten 7-Tesla-MRT-Systems können durch diese Situierung ausgeschlossen werden.

Bauteil 2 - Nuklearmedizin

Der westliche Bauteil 2 umfasst 4 Geschosse, wovon, wiederum begründet durch die Hanglage, 2 Geschosse überwiegend oberirdisch und 2 Geschosse überwiegend unterirdisch geplant sind.

Der Hauptzugang für Patienten der Klinischen Abteilung für Nuklearmedizin ist wie für den Bauteil 1 über den Haupteingang im EG des Bauteils 1. Über die Liftgruppe bzw. Stiegenhaus wird das 1. Untergeschoss und die Leitstelle der Klinischen Abteilung für Nuklearmedizin erreicht. Unter Nutzung der Hanglage konnte die gemeinsame Rettungszufahrt beider Bauteile an der Schnittstelle von Bauteil 1 und 2 ebenerdig angelegt werden. Über die Leitstelle der Klinischen Abteilung für Nuklearmedizin werden die Patient:innen in den aus Strahlenschutzgründen überwachten geschlossenen Bereich geleitet. Hier kommt man in den Invivo-Untersuchungsbereich mit den Single-Photon-Emissions-Computertomographen (SPECT-CT) und den Positronen-Emissions- Computertomographen (PET-CT) mit den zugehörenden Applikationsräumen und Wartezonen.

Im Erdgeschoss wird als gänzlich neue Funktionseinheit die nuklearmedizinische Therapie-Hochdosisbettenstation mit 6 Einzelzimmern eingerichtet. Die Krankenzimmer erfüllen höchste Strahlenschutzanforderungen, weil die Patient:innen während ihrer Therapie-Behandlung einer hohen Strahlendosis ausgesetzt sind und daher ihre Umgebung (Ärzte, Pflegekräfte, Servicedienste) entsprechend geschützt werden muss. Weitere Untersuchungseinheiten mit SPECT-Geräten, für die Schilddrüsenuntersuchung und Behandlung sowie administrative Bereiche sind hier verortet.

Im 2. Untergeschoss sind das Radiopharmazie-Labor mit den Heißzellen zur Herstellung der Tracer, die mit den Substanzen, welche der Zyklotron aus dem darun-

terliegenden Geschoß liefert, markiert werden und in Folge den Patienten verabreicht werden können. Heißzellen (Hot Cells) sind durch starke Bleiabschirmungen geschützte Gehäuse in denen mit radioaktiven Substanzen sicher und geschützt manipuliert werden kann. Diese Bereiche sind nach strengen GMP-Vorgaben (Good Manufacturing Practice) zu planen, zu errichten und zu qualifizieren, um die erforderliche Betriebsbewilligung für diesen hochkomplexen Bereich zu erlangen.



Abb. 2: Heißzellen (Foto: M. Kaiser)

Im 3. Untergeschoss sind das erwähnte Zyklotron und die Abklingräume zum Abklingen des radioaktiven Restmaterials, der Wäsche und des Abfalls, bevor nach einer Freimessung die gesicherte Entsorgung veranlasst werden darf, untergebracht. Auch die Abklinganlage zur Sammlung der radioaktiv belasteten Abwässer der Nuklearmedizin zum Abklingen vor Einleitung in das Kanalsystem ist hier am tiefsten Punkt des Gebäudes verortet. Außerdem wurde die große Haustechnikzentrale für den Bauteil 2 mit den drei imposanten Ablufttürmen an der Zufahrt hier errichtet.

Bauteile 3, 4, 5 – übergeordnete Logistik, Infrastruktur

Unter der Straße zum Zentrum für Akutmedizin (ZAM) werden die unterirdischen Flächen für übergeordnete Logistikbereiche zur Verfügung gestellt. Eine automatische Containerwaschanlage zur Reinigung und Desinfektion der Wirtschaftstransportwägen und Transportbehälter für die LKH-internen Transporte wird hier eingerichtet. Ein direkter Anschluss an das Versorgungszentrum ist gegeben.

In der Ebene des LKH-Logistiktunnels im 2. Untergeschoss wird ein zusätzlicher Anschluss zur verbesserten logistischen Anbindung der Chirurgie, an der neuen Containerwaschanlage vorbei zum bestehenden Tunnelbahnhof im Versorgungszentrum, hergestellt. Für die Radiologie ist hier die Anbindung an den Logistiktunnel vorgesehen.

Mit dem Infrastrukturprojekt werden alle für die Radiologie übergeordnet erforderlichen technischen Versorgungsanlagen (Energie, Trafos, Medien) mit den dazu erforderlichen Räumlichkeiten (überwiegend in den Untergeschoßen im Bauteil 2) errichtet.

Technische Herausforderungen und spezielle Themen im Projekt

Blutbuche

Als Highlight auf dem Bauplatz wächst seit 150 Jahren eine Blutbuche, welche als Naturdenkmal seit 1979 unter Naturschutz steht. Als Planungsvorgabe war dieser imposante Baum zu erhalten und in die Gestaltung der Bebauung einzubeziehen. Die Planung reagierte mit einem entsprechenden Abstand zur Hilmteichstraße, der Raum wird als öffentlicher Bereich um den zentralen Baum gärtnerisch gestaltet und erfüllt so auch die städtebaulichen Vorgaben. Die ca. elf Meter tiefe Baugrube musste durch Beton-Bohrpfähle senkrecht gesichert werden. Die Rückverankerung dieser Bohrpfähle wurde, durch fordernde statische Berechnungen, in speziellen Winkeln und Neigungen ausgeführt um den Wurzelbereich der Blutbuche nicht zu beeinträchtigen oder zu verletzen. Eine eigene ökologische Bauaufsicht wurde beauftragt, um die sensiblen Arbeiten zu überwachen und beratend zur Seite zu stehen.



Abb. 3: Blutbuche an der Hilmteichstrasse (Foto: E. Conrad)

Strahlenschutz

Eine weitere besondere Herausforderung an Planung und Bau war der bauliche Strahlenschutz. In einem Gebäude mit diesen Funktionen - Radiologie und Nuklearmedizin - sind von Beginn an die Vorgaben des Strahlenschutzgesetzes in der Planung zu beachten um in der Bauphase die vielfältigen Schutzmaßnahmen umsetzen zu können. Türen erhalten Bleieinlagen, Wände und Decken werden mit Bleiverkleidungen versehen oder aus Schwerbeton (Beton mit speziellen Zuschlagsstoffen und dadurch höherer Dichte als Normalbeton) hergestellt. Insgesamt wurden 160 Tonnen Abschirmungen aus Blei sowie 350 m^3 Schwerbeton verbaut. Von den ca. 900 Räumen im gesamten Objekt sind 120 Räume nach dem Strahlenschutzgesetz bei der zuständigen Landes-Behörde einzureichen und zu bewilligen (davon 24 Räume im Bauteil 1 - Radiologie und 96 im Bauteil 2 - Nuklearmedizin).

Zyklotron

Das Herzstück im Labor der Abteilung für Nuklearmedizin ist der Teilchenbeschleuniger (Zyklotron), in welchem die für die Patient:innenuntersuchungen erforderlichen Radionuklide in Eigenherstellung produziert werden können. Dadurch entfällt die Unsicherheit der termingerechten Anlieferung der Substanzen, wie sie bei der momentanen Fremdversorgung gegeben ist. Ein weiterer Meilenstein für die Sicherheit der Patientenversorgung.

Besonders die Errichtung des Bunkers für das Zyklotron im dritten Untergeschoß im Bauteil 2 war mit seinen 2,70m dicken Wänden und der 2,70m dicken Decke eine spezielle Aufgabe für Statik und Baufirma. Die auf Schienen geführte Eingangstür zum Bunker besteht aus einer Stahlhülle in derselben Stärke wie die Wand von 2,70m, die passgenau in die Türzarge einfahren muss. Die Tür musste bereits in einer sehr frühen Rohbauphase auf die Schienen gesetzt werden, weil eine Einbringung zu einem späteren Zeitpunkt nach betonieren der darüberliegenden Decken nicht mehr möglich gewesen wäre. Die Stahlhülle wurde nach versetzen vor Ort mit Beton ausgegossen. Allein das Gewicht der fertigen Tür beträgt ca. 20 Tonnen.



Abb. 4: auf Schienen geführte Tür in den Bunker des Zyklotrons (Foto: M. Kaiser)

Auch die spätere Einbringung des Zyklotron mit den Abmessungen von ca. 1,5 x 1,5 x 2,0 m und auch einem Gewicht von ca. 20 Tonnen musste bedacht werden. So wurde der Bunker unter einem Lichthof zwischen den Bauteilen 1 und 2 mit einer Einbringöffnung von oben geplant. Auch diese Einbringöffnung wird, ähnlich der Tür, mit mehreren abgestuften Betonfertigteilen in einer Gesamtstärke von 2,70 m nach Einheben des Zyklotrons strahlendicht verschlossen, abgedichtet und der Lichthof gärtnerisch gestaltet.

Die für den Strahlenschutz zuständige bewilligende Behörde für einen Zyklotron ist im Bundesministerium für Soziales, Gesundheit, Pflege und Konsumentenschutz angesiedelt.

Abklinganlage

Eine spezielle Aufgabe ist die gesicherte Sammlung und Entsorgung der radioaktiv belasteten Abwässer aus der Abteilung für Nuklearmedizin. Diese Abwässer müssen von normalen Schmutz- und WC-Abwässern getrennt abgeleitet und in einer Abklinganlage gesammelt werden. Um diese Abklinganlage nicht größer als erforderlich zu dimensionieren werden zwei getrennte Abwasser- und Fallleitungssysteme gebaut. Das herkömmliche System ist für die Mitarbeitertoiletten und andere unbelastete Mitarbeiter-Bereiche. Das zweite System betrifft alle Patiententoiletten, die Bäder aus der Therapiestation sowie alle Dekontaminationswaschbecken in den nuklearmedizinischen Arbeits- und Behandlungsräumen. In diesen Räumen sind jeweils ein Doppelwaschtisch installiert, ein Becken ist an das herkömmliche Kanalsystem angeschlossen und zur normalen Händewaschung vorgesehen, das andere Becken ist mit der zweiten Abwasserleitung an die Abklinganlage angeschlossen und dient nur zur Dekontamination im Falle einer radioaktiven Verunreinigung. In einer biologischen Abklinganlage werden die radioaktiv belasteten Abwässer und Fäkalien durch ein patentiertes Vorreinigungsverfahren durch mehrere Aktivkohlefilter und selektive Ionenaustauscher geleitet um Schwebstoffe und Nährstoffe zu minimieren und dann in großen Tanks gesammelt. Nach Abklingen, teilweise über mehrere Wochen, werden die behördlich genehmigten radioaktiven Grenzwerte erreicht und nach Freimessung dürfen die Abwässer in die Kanalisation geleitet werden.

Notstromversorgung

Für jedes Krankenhaus wird von Gesetzes wegen eine Notstromversorgung für den Fall eines übergeordneten Stromausfalls gefordert. Die Notstromversorgung für den Neubau der Universitätsklinik für Radiologie ist ein langes Kapitel: Zeit-

gleich mit der Planung Radiologie war das Konzept „Zentrale Notstromversorgung für das gesamte LKH“ in Ausarbeitung. Auch der Neubau der Universitätsklinik für Radiologie sollte von der Zentrale versorgt werden. In einer späten Projektphase, die Rohbauarbeiten waren bereits in Arbeit, wurde das Konzept „Zentrale Notstromversorgung“ einer Evaluation unterzogen und gestoppt. Daher war, um die Betriebsgenehmigung zu erlangen, für die Universitätsklinik für Radiologie auf dem eigenen Bauplatz eine eigene Notstromversorgung als geänderte neue Vorgabe sicherzustellen. Das beengte Baufeld ließ keine ebenerdige Aufstellung der beiden ca. 15mx3mx3m großen Aggregate zu. Die einzige Möglichkeit war die zwei je ca. 40 Tonnen schweren Notstromaggregate auf das Dach des Bauteiles 1 zu stellen. Für den Schwerlastkran, der für den Hub der Aggregate auf das Dach notwendig war, musste eine Zufahrt und ein exakter Aufstellbereich definiert werden. Weiters wurde von Spezialisten die schwingungsgedämpfte Auflagerung der Motoren am Dach geplant. Spezielle Schwingungsdämpfer und Schwerlastverteilerplatten wurden eingebaut. Es war sicherzustellen, dass keine Erschütterungen in das Gebäude und auf die sensiblen medizintechnischen Diagnostikgeräte übertragen werden. Aber es ist gelungen!

Fassade

Hinter der weithin sichtbaren kupfernen Farbe der Metallfassadenverkleidung verbirgt sich ein Gedankenspiel des Architekten, welches schon im Wettbewerbsentwurf dargestellt ist. Die Farbe soll symbolhaft an das in den Spulen und Magneten der radiologischen Geräte verbaute Kupfer erinnern und ist nicht als rein dekorative Entscheidung zu sehen. Durch die herausstechende Farbgebung der neuen Radiologie ist das Gebäude und damit das LKH-Gelände auch vom Grazer Schlossberg aus gesehen heute leicht zu identifizieren.



Abb. 5: Nord-Ost-Fassade Bauteil 1, Haupteingang (Foto: E. Conrad)

Kunst am Bau

Unter dem Schlagwort „Kunst am Bau“ wird bei Bauwerken der öffentlichen Hand das Kultur- und Kunstförderungsgesetz angewandt und entsprechende Mittel zur Förderung von Kunst aufgewendet. Die spannende Begleitung erfolgte in diesem Fall über ein Kooperationsprojekt zwischen den Partnern Karl-Franzens-Universität Graz, Arbeitsgemeinschaft Kunstgeschichte Steiermark (vormals Forschungsstelle Kunstgeschichte Steiermark), vertreten durch Dr. Eva Klein und der Steiermärkischen Krankenanstalten Ges.m.b.H. KAGes. Das Forschungsprojekt mit dem Titel „Transformative Prozesse Hilmteichstraße 24“ beschäftigt sich mit dem Architekten Herbert Eichholzer, dem Planer der Villa Albrecher-Leskoschek in der Hilmteichstraße 24 sowie dem Maler Axl Leskoschek, dem Gestalter des großen Wandgemäldes im Wohnraum des Hauses.

Zur Umsetzung der gestalterischen Ideen wurde die Seminarzone im ersten Untergeschoß des Bauteils Radiologie ausgewählt, welche über einen zusätzlichen Eingang direkt von außen verfügt und dadurch eine Nutzung ohne Beeinträchtigung des Patientenbetriebes der Radiologie ermöglicht. Der Hörsaal und der gro-

ße Besprechungsraum, der „Eichholzerraum“, können so für Vorlesungen, Klinikbesprechungen und externe Veranstaltungen leicht erreichbar genutzt werden. Durch die Wahl der Verortung können diese Bereiche einem großen Teil der Bevölkerung zugänglich gemacht werden.

Im Foyer der Seminarzone befindet sich eine Schauvitrine mit Spolien aus der Villa Albrecher-Leskoschek sowie eine Transformation der großen Schiebetür welche den Zugang zum Wohnraum im Haus Hilmteichstrasse 24 bildete. Der Glasausschnitt mit einem Durchmesser von 1,50m zeigt den Blick in den Garten von 1938. Der große Besprechungsraum, der sogenannte „Eichholzerraum“, wurde in seiner Proportion dem Originalwohnraum nachempfundenen. Der sichergestellte Parkettboden von 1938 konnte neu renoviert wieder eingebaut werden. Als architektonische Zitate wurde die Fensterteilung sowie das runde Fenster im Windfang der Eingangszone übernommen. Als weitere Zitate hat man am Übergang von Wand zu Decke wieder die Hohlkehlen früherer Epochen ausgebildet sowie die Möblierung in Kirschholzfurnier und die Bestuhlung mit dem Thonet-Sessel B64 aus der Zeit übernommen. Auch die Deckenlampen erinnern an die Entstehungszeit von 1938. Das Gemälde „Allegorie der Freunde“ von Axl-Leskoschek in den gigantischen Abmessungen von 6,0m mal 1,5m konnte mittels Vektorgraphik aus alten Fotographien digitalisiert werden. Die Neuinterpretation „Achtsam“ von Ed Höller ist nun als Foliendruck an der dem Original entsprechenden Wand im Eichholzerraum zu sehen.

Mit Unterstützung des Kulturreferates des Amtes der Steiermärkischen Landesregierung wurden zwei Künstler eingeladen das Thema des Gemäldes „Allegorie der Freunde“ zeitgemäß zu interpretieren und dafür jeweils eine Seitenwand im Hörsaal zu nutzen. Franz Konrad entwarf 5 Ölbilder und integrierte sein Werk „Neue Freunde“ in die mit Akustikpaneelen gestaltete Nordwand. Roswitha Weingrill beschäftigte sich mit dem original Lageplan aus dem Einreichplan der Villa von 1937 sowie einer speziellen Szene aus dem Leskoschek-Gemälde und stellt beides auf der Südwand des Hörsaales mit dem Titel „Frl. Herma Albrecher“ dar.



Abb. 6: Hörsaal (Foto: M. Kaiser)

Weitere Details zu den erwähnten künstlerischen Arbeiten sind an anderer Stelle im vorliegenden Buch nachzulesen.

Zum Schluss

Zahlen und Daten

Um eine Vorstellung von der Dimension des Projektes zu bekommen sind abschließend einige Kenngrößen angeführt:

Die Nutzfläche (das ist die Fläche welche von Patienten, Besuchern, Mitarbeitern und Studenten tatsächlich benutzt wird) beträgt 9.650 m^2.

Die Verkehrsfläche (das sind alle Erschließungsbereiche, Stiegenhäuser, Aufzüge, Gänge, Tunnel) beträgt 4.960 m^2.

Die Funktionsfläche (das sind Flächen für übergeordnete logistische Erfordernisse sowie Flächen für die technische Gebäudeausrüstung [Lüftungs-, Heizungs-, EDV-, Elektrotechnikzentralen und die entsprechenden Verteilerräume in den Geschossen]) beträgt 5.260m^2.

Die Bruttogeschoßfläche (das ist die Summe aus Nutzfläche, Verkehrsfläche, Funktionsfläche sowie die konstruktiven Wandstärken) beläuft sich auf 25.300m^2.

Der gesamte Umbaute Raum (unterirdisch und oberirdisch) hat ein Volumen von 109.800m^3.

Die Errichtungskosten für das gesamte Objekt (das sind die Bauerrichtungskosten inklusive der Kosten für die Einrichtung und die Honorare der Fachplaner, ohne die Grundstücksfinanzierung) mit der Preisbasis Fertigstellung belaufen sich auf € 174 Mio. Der enthaltene Anteil für die Neubeschaffung der medizintechnischen Ausrüstung beträgt € 32 Mio. Medizintechnische Großgeräte, welche ihre technische Ablaufzeit noch nicht erreicht haben und übersiedelungsfähig sind, werden im Bestandsgebäude abgebaut und im Neubau wieder montiert.

In den drei Abteilungen des Neubaus sind folgende medizintechnischen Großgeräte aufgestellt:

im Bauteil 1 der Radiologie: 4 MRTs, 2 CTs, 3 Angiographieanlagen (sowie 3 Reserveräume für zukünftige medizinische Entwicklungen)

im Bauteil 2 der Nuklearmedizin: 5 SPECT-CTs, 3 PET-CTs (sowie 1 Reserveraum für zukünftige medizinische Entwicklungen).

Meilensteine im Projekt

LKH2020-Vertragsabschluss	05/2010
Zielplanung	06/2013–02/2015
Projektentwicklung	2015–2017
Grundstücksankauf	2014–2016
Architekturwettbewerb Jurysitzung	07/2017
Planungsstart der Fachplaner	01/2018
Baubeginn	09/2022
Inbetriebnahmen	
Bauteil 1 – Radiologie	05/2026
Bauteil 2 – Nuklearmedizin	09/2026

Schlusssatz

Als Bauherrenvertreter der Steiermärkischen Krankenanstalten Ges.m.b.H. – KAGes – durfte ich das Projekt „Radiologie“ von Beginn an seit 2012 als Projektleiter betreuen. Ich hoffe sehr, dass es uns gelungen ist für die Mitarbeitenden aller Berufsgruppen, die im neuen Gebäude der Universitätsklinik für Radiologie tätig sein werden, moderne, zeitgemäße Arbeitsbedingungen im neuen Haus geschaffen zu haben. Allen Patient:innen wünsche ich die Linderung ihrer Beschwerden, in einer ansprechenden, angstnehmenden Atmosphäre, durch die entsprechende diagnostische Erkenntnis in einer medizinisch top-ausgestatteten Radiologie und Nuklearmedizin.

Eva Klein

Das Wandgemälde „Allegorie der Freunde“ der Villa Albrecher-Leskoschek

Denk!mal Wandel, hg. v. Klein, Fuchsjäger, Reimann-Pichler, 2026, S. 105–132
https://doi.org/10.25364/978-3-903374-51-5_05

© 2026 bei Eva Klein
Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz, ausgenommen von dieser Lizenz sind Abbildungen, Screenshots und Logos.

Eva Klein, Universität Graz, eva.klein@uni-graz.at

Zusammenfassung

Der Beitrag befasst sich mit der von Herbert Eichholzer entworfenen Villa Albrecher-Leskoschek als bedeutendes Gesamtkunstwerk der österreichischen Moderne und als Ort des politischen Widerstands gegen den Nationalsozialismus. Im Mittelpunkt steht Axl Leskoscheks Wandgemälde „Allegorie der Freunde", dessen verschlüsselte Bildsprache mythologische, biblische und historische Motive mit zeitgenössischen Aussagen über Gewalt und gesellschaftliche Verantwortung verbindet. Die kunsthistorische Analyse wird durch biografische, politische und restauratorische Befunde ergänzt. Mit dem Abbruch der Villa im Jahr 2017 gingen das Bauwerk und das Wandgemälde verloren. Gerettete Fragmente und neue künstlerische Arbeiten bilden die Grundlage des Projekts „Transformative Prozesse", das den zerstörten Erinnerungsort in veränderter Form in die Gegenwart überträgt.

Schlagworte: Verdeckte Malweise, Allegorie, Widerstand, Wandgemälde, Leskoschek

Allegory of Friends

Abstract

This article examines Villa Albrecher-Leskoschek, designed by Herbert Eichholzer, as a significant Gesamtkunstwerk of Austrian Modernism and a site of political resistance to National Socialism. At its centre is Axl Leskoschek's mural *Allegorie der Freunde* (*Allegory of Friends*), whose encoded visual language combines mythological, biblical, and historical motifs with contemporary statements on violence and social responsibility. The art-historical analysis is complemented by biographical, political, and conservation findings. The demolition of the villa in 2017 resulted in the loss of both the building and the mural. Preserved fragments and new artistic works form the basis of the project *Transformative Processes*, which reintroduces the destroyed site of memory into the present in a transformed form.

Keywords: concealed painting technique, allegory, resistance, mural, Leskoschek

> *„Das Wort ‚Politik' ist vieldeutig. Im weitesten Sinne begreift sie jede Handlung ein, die auf die Ordnung der gesellschaftlichen Verhältnisse hinzielt. Wir sind daher als gesellschaftliche Wesen auch jederzeit ‚politische Wesen' […]. Die ewige menschliche Kunst ist all den Handlungen unterworfen, die die menschliche Gesellschaft durchläuft. Schon insofern ist sie politisch. Sie ist es aber darüber hinaus, weil sie jederzeit willensbestimmt und zielgerichtet ist; denn jedes Gefühl wartet. Gefühl ist der erste politische Faktor; es steht vor der Erkenntnis. Daher ist Kunst ein Faktor gesellschaftlicher Ordnung, als Mittel im Kampf um die Macht unentbehrlich.“*[1]
> (Axl Leskoschek)

Am Rande des Grazer Leechwaldes befand sich mit dem Wohnhaus in der Hilmteichstraße 24 ein Baujuwel der Moderne.[2] (Abb. 1 und 2) In dessen Planung und Ausführung gelangte Herbert Eichholzer zu einer eigenständigen, charakteristischen Formensprache, weshalb das Gebäude als eines seiner Schlüsselwerke und als wohl ausgereiftestes Werk des avantgardistischen Architekten gelten kann.[3] Obwohl das Wohnhaus inzwischen abgerissen wurde, steht die Bedeutung des Gebäudes in der architekturhistorischen Forschung mittlerweile außer Frage.[4]
Auf einem im Jahr 1937 noch vergleichsweise idyllisch gelegenen Villengrundstück nahe dem Hilmteich am Waldrand des Leechwaldes in Graz gelingt es Herbert Eichholzer, ein Bauvorhaben zu verwirklichen, das seiner ideologisch fundierten Auffassung von moderner Architektur in besonderer Weise entspricht. In seiner konsequenten gestalterischen und programmatischen Ausrichtung nimmt das Gebäude innerhalb seines Schaffens eine Sonderstellung ein und bleibt zunächst ohne unmittelbare Nachfolge.[5]
Die Realisierung des Bauvorhabens wird maßgeblich durch die finanzielle Unterstützung des kunstaffinen Unternehmers Albert Kastner ermöglicht.[6] Dieser ist seit 1910 im Familienunternehmen Kastner & Öhler tätig und zeigt sich von den Entwürfen seines Freundes Herbert Eichholzer besonders angetan.[7] Im Dezember 1937 wird der moderne, für Eichholzers architektonisches Schaffen beispielhafte Bau schließlich fertiggestellt.[8]
Errichtet wird das Wohnhaus für Hermenegild Albrecher,[9] genannt Herma, auf einem eigens im März 1937 angekauften Grundstück.[10] Der Künstler Axl Leskoschek[11] tritt ebenso wie der mit ihm befreundete Architekt Herbert Eichholzer als entschiedener Gegner des Nationalsozialismus und aktiver Widerstandskämpfer hervor. Beide sind im Umfeld der Zeitschrift *Plan* tätig, deren erste Ausgabe im Jänner 1938 erscheint. Leskoschek befindet sich bis Oktober 1937 in Haft. Nach seiner Entlassung heiratet er Herma Albrecher und schafft im Erdgeschoß der Villa das rund sieben Meter breite und drei Meter hohe Wandgemälde *Allegorie der Freunde*.[12]



Abb. 1: Ansicht Villa Albrecher-Leskoschek, von Herbert Eichholzer, Foto, 1937 (Privatbesitz).



Abb. 2: Ansicht Villa Albrecher-Leskoschek, von Herbert Eichholzer Foto, 1937 (Archiv der Technischen Universität Graz).

Der 48-jährige Künstler Axl Leskoschek, der unter dem Namen Albert von Leskoschek geboren wurde, blickt im Jahr 1937 bereits auf ein überaus ereignisreiches und von tiefgreifenden Zäsuren bestimmtes Leben zurück. Seine biografischen Erfahrungen manifestieren sich in den erhaltenen Werken jedoch nicht in Form einer kontinuierlichen ästhetischen Entwicklung. Vielmehr schlagen sie sich in einer charakteristischen stilistischen Inkonstanz und in der komplexen Vielschichtigkeit seiner Formensprache nieder. Die Spannungen eines von politischen und gesellschaftlichen Umbrüchen geprägten soziokulturellen Umfeldes übertragen sich dabei als ästhetische Ambivalenz auf das Gesamtwerk des Künstlers.[13]

Als einzigem Kind des Feldmarschallleutnants Josef von Leskoschek und seiner Frau Katharina werden Axl Leskoschek früh klare berufliche Perspektiven vorgegeben. Seine Eltern, die er selbst als „wohlhabende, aber reinliche Leute“[14] bezeichnet, schicken ihn bereits nach der Volksschule – den großbürgerlichen Gepflogenheiten entsprechend – an die Kadettenschule in Marburg an der Drau. Dort soll er auf eine militärische Laufbahn und damit auf die berufliche Nachfolge seines Vaters vorbereitet werden. An diese Zeit erinnert sich Axl Leskoschek später mit ironischer Distanz: „Ich war zehn Jahre alt und Zögling in einer Militärschule. Ich war die Freude der Lehrer – wenn sie mich nicht sahen, weil ich im Arrest gesteckt hatte.“[15]

Im Juli 1909 maturiert Axl Leskoschek am Deutschen Staatsgymnasium in Olmütz. Anschließend studiert er Rechtswissenschaften in Graz, Wien und Prag und promoviert 1917 zum Doktor der Rechte.[16] Während des Ersten Weltkrieges dient er als Fliegeroffizier in der österreichisch-ungarischen Armee. Nach dem Beschuss und Absturz seines Flugzeuges erleidet er schwere Verletzungen, die zahlreiche Operationen erforderlich machen. Wie knapp er dem Tod entgeht, beschreibt er später mit den Worten, dieser sei „an ihm selbst nur um Zehntelmillimeter“[17] vorübergegangen.

Die Erfahrungen des Krieges und die unmittelbare Konfrontation mit dem Tod hinterlassen tiefe Spuren. Axl Leskoschek bricht zunehmend mit den Erwartungen und Konventionen seiner Familie und wendet sich verstärkt der Bildenden Kunst zu. Bereits während des Krieges verarbeitet er seine Erlebnisse in abstrakten Blättern. Gegen eine Tätigkeit in seinem erlernten Beruf entscheidet er sich bewusst. Er arbeitet nie als Jurist, sondern widmet sich fortan der Kunst und ihren handwerklichen Techniken.

Seine künstlerische Ausbildung beginnt er 1918 bei Alfred Schrötter-Kristelli an der Landeskunstschule in Graz. Ab 1919 besucht er zeitweise die private Malschule von Fritz Silberbauer.[18] Die dort erworbenen Kenntnisse und Fertigkeiten ver-

tieft er ab 1921 bei Alfred Cossmann an der Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt in Wien.[19]
Als Mitglied des Werkbundes Freiland und Mitbegründer der 1923 ins Leben gerufenen Grazer Sezession vertritt Axl Leskoschek in einem künstlerisch weiterhin tief gespaltenen sowie von wirtschaftlichen und politischen Krisen bestimmten Umfeld ein grundsätzlich offenes Kunstverständnis. Er setzt sich intensiv mit den unterschiedlichen Strömungen der Avantgarde auseinander und verbindet in seinem Werk verschiedene stilistische Ansätze. Entsprechend lässt sich seine Kunst keiner einzelnen Richtung eindeutig zuordnen: „Er ist oft ein Realist, in dessen Werken expressionistische, realistische, abstrakte und surrealistische Elemente zusammen bestehen und soziale und politische Besorgnis offenbaren."[20] Im Jahr 1925 wird Axl Leskoschek für sein künstlerisches Schaffen mit dem Österreichischen Staatspreis für Graphik ausgezeichnet.
Neben seiner künstlerischen Weiterentwicklung unterstützt Axl Leskoschek die politischen und gesellschaftlichen Umwälzungen seiner Zeit. Als Mitglied des Schutzbundes engagiert er sich aktiv für die Sozialdemokratie. Darüber hinaus arbeitet er an der Tageszeitung *Arbeiterwille* mit, in der er wiederholt zu Fragen der Kunst und ihrer gesellschaftlichen Funktion Stellung nimmt. Dabei vertritt er eine Kunstauffassung, die von ausgeprägtem sozialem Engagement und einer klaren ideologischen Grundhaltung bestimmt ist.
Ab 1934 wird Axl Leskoschek aufgrund seiner politischen Tätigkeit mehrfach inhaftiert. Als Teilnehmer an den Februarkämpfen zeigt er sich von der Haltung der Sozialdemokratie während des Bürgerkrieges enttäuscht und nähert sich in der Folge der illegalen kommunistischen Bewegung an. Bereits 1935 gerät er wegen des Verdachts auf verbotene parteipolitische Aktivitäten ins Visier der Behörden. Zunächst gelingt es ihm, unterzutauchen und seine Tätigkeit unter dem Decknamen Johann Hanke fortzusetzen.
Dieses Leben in der Illegalität erweist sich jedoch als ständige Gratwanderung. Im März 1935 wird Axl Leskoschek in Wien festgenommen und des Hochverrats sowie des Betruges beschuldigt. Trotz der Intervention eines Freundes bleibt zumindest die Anklage wegen Betruges bestehen. Im September 1936 wird er schließlich zu einer dreimonatigen Haftstrafe verurteilt, jedoch erst im Oktober 1937 aus der Haft entlassen. Weshalb seine Inhaftierung die verhängte Strafdauer deutlich überschreitet, lässt sich anhand der bislang bekannten Umstände nicht eindeutig klären.[21]

Die besondere Raffinesse liegt in seiner „Verdeckten Malweise" und der damit einhergehenden bewussten Verschlüsselung der Bildinhalte, die sich der Künstler bereits zur Zeit seiner Inhaftierung aneignete.

Als „Verdeckte Malweise“ wird ein künstlerisches Verfahren – in Anlehnung an die Praktik der „Verdeckten Schreibweise“[22] bezeichnet, bei dem politisch oder gesellschaftlich brisante Inhalte durch mythologische und biblische Motive, Allegorien und Symbole verschlüsselt dargestellt werden. Auf diese Weise erschließt sich die eigentliche Botschaft nur einem eingeweihten Publikum, während sie für systemkonforme Betrachtende verborgen bleibt. [23]
Im Fall Axl Leskoscheks erfüllte die „Verdeckte Malweise“ zugleich eine Schutzfunktion für den Künstler sowie für seinen familiären und freundschaftlichen Kreis. Offener Widerstand gegen den Nationalsozialismus war mit erheblichen Gefahren verbunden und hätte nicht nur Axl Leskoschek selbst, sondern auch ihm nahestehende Personen gefährden können. Durch die allegorische Verschlüsselung blieben die politischen Bildinhalte für Außenstehende weitgehend verborgen, wodurch sich das Risiko einer Verfolgung oder strafrechtlichen Verantwortung verringerte.
Während dieser Zeit wandte sich Axl Leskoschek verstärkt einer expressiv-surrealistischen Ästhetik zu. Im Sinne der „verdeckten Malweise“ lassen die dargestellten Fantasiewesen und die intensive, bunt und heiter wirkende Farbgebung zunächst einen leichten, beinahe spielerischen Eindruck vermuten. Wodurch kaum zu erkennen war, dass das Wandgemälde ernste politische Inhalte und eindringliche Warnungen vor massenhafter Gewalt und Vernichtung enthielt.[24]

Die bewusste Verschlüsselung seiner Bildinhalte ermöglichte es Axl Leskoschek bereits während seiner Inhaftierung in Wöllersdorf, persönliche Erfahrungen und politische Kritik bildlich festzuhalten, ohne sich unmittelbar der Verfolgung durch den Ständestaat auszusetzen. Mithilfe dieser vielschichtigen Bildsprache kritisierte er den Austrofaschismus und warnte zugleich vor dem aufkommenden Nationalsozialismus und den damit verbundenen Gräueltaten. Darüber hinaus thematisierte er die Schrecken des Militarismus, wie etwa in dem 1936 entstandenen Wöllersdorfer Blatt *Der Feldherr*.
Die während seiner Haft geschaffenen Arbeiten zeigen sich von einer weitreichenden Fantasiewelt geprägt, die Fabelwesen, dämonenartige Gestalten und exotisch anmutende Tierfiguren umfasste. Zugleich erreichte ihre intensive Farbgestaltung eine innerhalb seines bisherigen Schaffens außergewöhnliche Ausdruckskraft.
Das aus dem Jahr 1936 stammende Werk „Der Wächter“ wurde von Axl Leskoschek selbst als *Wöllersdorfer Blatt* bezeichnet. Es ist signiert und datiert; am rechten Blattrand befindet sich zudem der vom Künstler vermerkte Titel *Der Wächter*[25] (Abb. 3).



Abb. 3: *Der Wächter* von Axl Leskoschek, Wöllersdorfer-Blatt, Aquarell, 1936 (Privatbesitz).

Dargestellt ist der dreiköpfige Zerberus, der in der antiken Mythologie den Eingang zur Unterwelt bewacht und die Welt der Lebenden vom Reich der Toten trennt. Entgegen seiner traditionellen Charakterisierung als bedrohlicher „Höllenhund" erscheint das Wesen in Leskoscheks Darstellung jedoch keineswegs furchteinflößend. Seine drei Köpfe wirken vielmehr verspielt und beinahe zutraulich; der treue Hundeblick verleiht ihnen einen unerwartet friedlichen Ausdruck.
In der Obhut des Tieres befindet sich eine ebenfalls ruhig dargestellte Frauenfigur, die den Betrachtenden in entspannter Haltung und mit abgestütztem Kopf entgegenblickt. Die drei Hundeköpfe sind mit heraushängenden Zungen und langen Ohren in unterschiedliche Richtungen gewandt. Der mittlere Kopf richtet seine Aufmerksamkeit auf einen vorbeifliegenden Vogel, der eine Blume im Schnabel trägt, und scheint nach diesem greifen zu wollen. Ob es sich dabei ausdrücklich um eine Friedenstaube handelt, lässt sich nicht eindeutig bestimmen. Die Verbindung von Vogel und Blume legt jedoch eine friedensbezogene Deutung nahe. Auch die umgebende, in strahlendes Sonnenlicht getauchte Landschaft enthält keine unmittelbar bedrohlichen Elemente und verstärkt den insgesamt friedvollen Charakter der Darstellung. Eine tiefere Bedeutungsebene erschließt

sich erst im Kontext der Forschungen zur Villa Albrecher-Leskoschek und zu dem dort geschaffenen Wandgemälde *Allegorie der Freunde*. Dieses knüpfte sowohl in seiner ästhetischen Gestaltung als auch in seiner inhaltlichen Ausrichtung an die Wöllersdorfer Blätter an. Vor diesem Hintergrund lässt sich das Wandgemälde als bildliche Auseinandersetzung mit dem Freundeskreis um die Villa verstehen, in der die beteiligten Personen und ihre gemeinsamen politischen Überzeugungen zum Ausdruck kamen.[26]

Die Wöllersdorferblätter und das Wandgemälde sind die bis dato einzigen bekannten Werke der kunsthistorisch lange kaum aufgearbeiteten Schaffensphase vor Axl Leskoscheks Exil im Jahr 1939. Auf Grundlage der erhaltenen Quellen und der Berichte von Zeitzeuginnen und Zeitzeugen lässt sich dennoch auf eine äußerst produktive Phase im Leben des Künstlers schließen. Zahlreiche in diesem Zeitraum entstandene Werke sind heute nicht mehr auffindbar und müssen nach gegenwärtigem Kenntnisstand als verschollen gelten.[27]
In diese für das Gesamtœuvre des Künstlers zentrale, aufgrund der lückenhaften Überlieferung jedoch nur teilweise rekonstruierbare Schaffensphase ist auch das Wandgemälde *Allegorie der Freunde* (Abb. 4) einzuordnen.
Hierbei baut der Künstler seine verschlüsselte allegorische Formensprache aus und führt diese zu einem Höhepunkt. Das Werk zählt damit als Paradewerk der sogenannten „Verdeckten Malweise“.



Abb. 4: Wandmalerei „Allegorie der Freunde“ von Axl Leskoschek, Fotomontage auf Basis der nachfolgenden historischen Aufnahmen, angefertigt von Eva Klein.

Das Wandgemälde „Allegorie der Freunde“ befand sich im Erdgeschoß der Villa Albrecher-Leskoschek, im Wohnzimmer und damit im räumlichen Mittelpunkt des Hauses (Abb. 5–8). Als Bildträger diente die Trennwand zur Küche, die zugleich die Nordwand des nach Süden geöffneten Wohnraumes bildete. Eine rechteckige Durchreiche durchbrach die Wandfläche und unterteilte die Malerei. Axl Leskoschek umschloss diese architektonische Öffnung mit seiner Komposition

und band sie auf diese Weise unmittelbar in die Gestaltung des Wandbildes ein. Das Werk ergänzte die klare, reduzierte und zugleich ausgewogene Formensprache der Architektur um eine emotionale und erzählerische Ebene. Dadurch wurde das in sich schlüssige Gesamtensemble nicht nur gestalterisch vervollständigt; die Malerei vermochte zugleich das Wohnzimmer als zentralen Ort des täglichen Lebens zu beleben und ihm eine besondere Atmosphäre zu verleihen. In diesem Sinne entsprach das Wandgemälde dem Gedanken: „Kunst ist gefühltes Werk, das wieder Gefühl erregen soll.“[28]



Abb. 5: Innenansicht Villa Albrecher-Leskoschek, Wohnzimmer, Foto, 1938 (Privatbesitz).



Abb. 6: Innenansicht Villa Albrecher-Leskoschek, Wohnzimmer, Foto, 1938 (Privatbesitz).



Abb. 7: Innenansicht Villa Albrecher-Leskoschek, Wohnzimmer, Foto, 1938 (Privatbesitz).

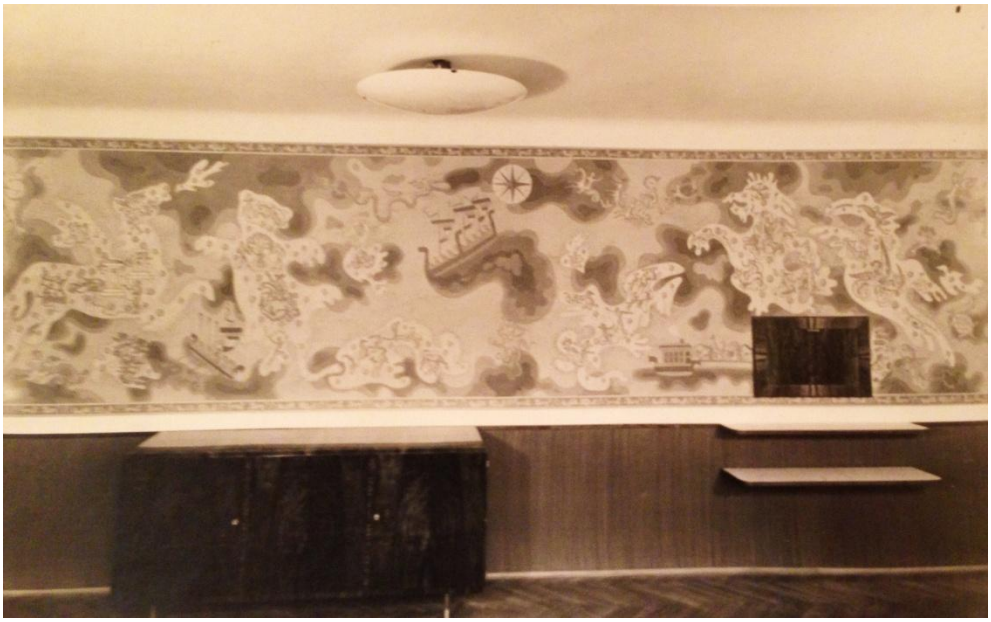

Abb. 8: Innenansicht Villa Albrecher-Leskoschek, Wohnzimmer, Foto, 1938 (Privatbesitz).

Der akademisch gebildete und weltoffene Künstler Axl Leskoschek griff in der *Allegorie der Freunde* Motive aus Homers *Odyssee* auf, einem der von ihm besonders geschätzten und wiederholt rezipierten Werke der abendländischen Literatur. Die darin geschilderte Irrfahrt weist deutliche Bezugspunkte zu Leskoscheks eigener Biografie auf. Dazu zählen seine erschütternden Kriegserlebnisse, bei denen er nur knapp dem Tod entging, seine Haftaufenthalte und die daraus resultierenden gesundheitlichen Folgen sowie seine wiederholten Fluchten und die verdeckte Tätigkeit im Widerstand, die ihn schließlich ins Exil zwang.[29]
Die einzelnen, inselartig angelegten Bildelemente des Wandgemäldes fügten sich zu einer kartografisch anmutenden Gesamtkomposition. Dieser Eindruck wurde durch die tiefblaue Farbgebung und ein Kompasssymbol verstärkt, das sich mittig am oberen Bildrand innerhalb der rahmenden Zierleiste befand. Drei Schiffe und zahlreiche Meerestiere umgaben die einzelnen „Inseln", deren Umrisse zugleich fantastische Wesen erkennen ließen. In ihrer Gesamtheit konnten diese Formen darüber hinaus als Sternbilder gelesen werden. Dem Wandgemälde kam somit gleichermaßen die Funktion einer Land- und einer Sternenkarte zu. Mythologische und biblische, möglicherweise aber auch persönliche Motive innerhalb der insel- und sternbildartigen Figuren erweiterten diese Mehrdeutigkeit um zusätzliche Bedeutungsebenen.

Der komplexe Bildaufbau verband zahlreiche inhaltliche Bezüge, die durch ihre räumliche Anordnung eine erkennbare Gliederung erfuhren. Die Hauptfigur in der linken Bildhälfte erinnerte in ihren Umrissen an einen feuerspeienden Pegasus (Abb. 10), der mit der Quelle der Weisheit und der künstlerischen Inspiration in Verbindung gebracht werden kann. Das Feuer konnte dabei nicht nur als schöpferische Kraft, sondern angesichts der in den Körper des geflügelten Pferdes eingeschriebenen Szenen auch als zerstörerisches und vernichtendes Element verstanden werden.



Abb. 20: Detailansicht *Pegasos* der Wandmalerei *Allegorie der Freunde*, von Axl Leskoschek, Foto, 1938 (Privatbesitz).

Innerhalb dieser Figur befand sich eine Anspielung auf Ödipus und das Rätsel der Sphinx. Der nach links gewandte Ödipus blickte auf drei Sphingen, hinter denen sich jeweils ein Rätsel beziehungsweise ein Schlüsselereignis der Menschheitsgeschichte offenbarte. Die oberste Darstellung zeigte den Erzengel Michael mit einem Schwert sowie zwei leblosen männlichen Körpern in angedeuteter traditioneller magyarischer Tracht. Diese Szene verwies auf die Schlacht auf dem Lechfeld im Jahr 955, in der Otto der Große die Magyaren besiegte. In nationalhistorischen Deutungen wurde dieses Ereignis wiederholt mit der Entstehung einer deutschen Nation in Verbindung gebracht. Michael entwickelte sich in der Folge zum Schutzpatron des Heiligen Römischen Reiches und später Deutschlands.
Die Schlacht auf dem Lechfeld wurde in der bildenden Kunst vielfach dargestellt, zur deutschen „Schicksalsschlacht" stilisiert und für propagandistische Zwecke vereinnahmt. Leskoschek griff diese historisch und politisch aufgeladene Symbolik auf und integrierte sie in seine allegorische Bildsprache. Damit verwies er auf ein frühes Beispiel kollektiver Gewalt, bei dem eine einzelne Bevölkerungsgruppe – in diesem Fall die Magyaren – zum Ziel grausamer Verfolgung und Vernichtung wurde.
Das zweite Rätsel, auf das Ödipus mit leicht angewinkeltem Arm deutete, befand sich links unterhalb der ersten Szene im Flügel des feuerspeienden Pegasus. Dargestellt waren zwei einander zugewandte indigene Personen mit Federschmuck, die gefangene Fische in den Händen hielten. Ein Gewässer und mehrere Tipis vervollständigten die zunächst friedlich anmutende Szene. Die Darstellung kann jedoch als Verweis auf die gewaltsame Kolonisierung Amerikas und deren verheerende Folgen für die indigene Bevölkerung verstanden werden.
Als drittes Rätsel der Menschheitsgeschichte führte Leskoschek ein damals aktuelles Ereignis an: den 1935 begonnenen Zweiten Italienisch-Äthiopischen Krieg. Der völkerrechtswidrige Einsatz von Giftgas durch die italienischen Streitkräfte führte zum Tod zahlreicher Äthiopierinnen und Äthiopier. Mit den drei Sphinxrätseln versammelte Leskoschek somit historisch und geografisch unterschiedliche Beispiele extremer Gewalt und kollektiver Vernichtung. Zeitlich reichten sie von früheren Epochen bis in die unmittelbare Gegenwart des Künstlers; räumlich verwiesen sie auf Europa beziehungsweise den eurasischen Raum, Amerika und Afrika. In allen drei Szenen nahmen europäische Mächte oder Akteure die Rolle der Aggressoren ein. Inhaltlich griff Leskoschek damit einen Gedanken auf, den er bereits 1936 in seinem Wöllersdorfer Skizzenblock in der Darstellung *Die drei Ritter* festgehalten hatte (Abb. 11).
Rechts unterhalb der Ödipus-Darstellung befand sich das bemannte Schiff des Odysseus. Um den Gesängen der Sirenen widerstehen zu können, war dieser an den Mast gebunden, während das Schiff an ihnen vorbeigesteuert wurde. Seine

Fahrt führte unmittelbar auf die unheilvoll wirkende, inselartige Gestalt des feuerspeienden Pegasus und damit auf die drei in dessen Körper eingeschriebenen Rätsel der Menschheitsgeschichte zu.



Abb. 31: *Drei Ritter* von Axl Leskoschek, Zeichnung aus den Wöllersdorfer-Blättern, 1936 (Privatbesitz).

Die benachbarte inselartige Sternenkonstellation stellte den Kleinen Bären dar, der aufgrund seiner Nähe zum Polarstern traditionell der Orientierung und Navigation diente. Die in seinen Umriss eingeschriebenen Szenen deuteten zugleich an, welchem Weg zu folgen war. Im oberen Bereich erschien der verlorene Sohn aus dem Lukasevangelium unmittelbar vor seiner Rückkehr und der versöhnenden Wiederaufnahme durch den Vater. Darunter folgte eine Paradiesdarstellung mit Adam und Eva neben dem Baum der Erkenntnis, um dessen Stamm sich bereits die Schlange wand. Gezeigt war damit der Augenblick vor dem Sündenfall und der Vertreibung aus dem Paradies.
Beide Szenen konnten als Sinnbilder menschlicher Entscheidungen zwischen Gut und Böse gelesen werden. Diese Deutung wurde durch die darunter angeordnete

Darstellung des heiligen Georg bekräftigt, der den Drachen tötete und damit den Sieg des Guten verkörperte. Ein anschließend dargestellter Jongleur konnte wiederum auf die friedliche Lösung eines Konfliktes verweisen. Die Bildfolge mündete entlang des Schweifes des Kleinen Bären schließlich in eine verheißungsvoll friedliche und paradiesisch anmutende Tierszene (Abb. 12).

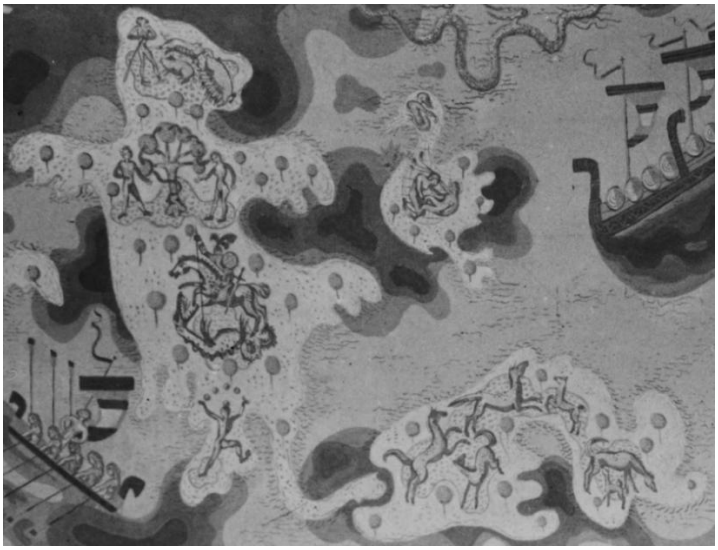

Abb. 42: Detailansicht *Kleiner Bär* der Wandmalerei *Allegorie der Freunde*, von Axl Leskoschek, Foto, 1938 (Privatbesitz).



Abb. 53: Detail *Jonas und der Wal* des Entwurfs für die Wandmalerei *Allegorie der Freunde* von Axl Leskoschek, 1937 (Privatbesitz).

Links oberhalb des Pegasus (Abb. 14) war Jonas dargestellt, der vom Wal ausgespien wurde (Abb. 13). Im linken unteren Bildbereich erschien der Raub Deianeiras durch den Kentauren Nessos, der die für ihre Schönheit bekannte Frau begehrte und entführte (Abb. 15–18). Unterhalb des Kompasses befand sich zudem eine Darstellung von Skylla und Charybdis (Abb. 19). Das Motiv stand sinnbildlich für eine Situation, in der zwischen zwei gleichermaßen bedrohlichen Gefahren hindurchmanövriert und ein sicherer Mittelweg gefunden werden musste.[30]



Abb. 64: Detailansicht *Pegasos* der Wandmalerei *Allegorie der Freunde*, von Axl Leskoschek, Foto, 1938 (Privatbesitz).



Abb. 75: Detail *Nessos* des Entwurfs für die Wandmalerei *Allegorie der Freunde* von Axl Leskoschek, 1937 (Privatbesitz).



Abb. 86: Detail *Nessos* des Entwurfs für die Wandmalerei *Allegorie der Freunde* von Axl Leskoschek, 1937 (Privatbesitz).



Abb. 97: Detail *Nessos* des Entwurfs für die Wandmalerei *Allegorie der Freunde* von Axl Leskoschek, 1937 (Privatbesitz).



Abb. 108: Detailansicht *Nessos* der Wandmalerei *Allegorie der Freunde*, von Axl Leskoschek, Foto, 1938 (Privatbesitz).



Abb. 119: Detailansicht *Skylla und Charybdis* der Wandmalerei *Allegorie der Freunde*, von Axl Leskoschek, Foto, 1938 (Privatbesitz).

Links davon war in das Sternbild des Schwans eine Liebesszene eingeschrieben, die eine dreiteilige Symbolik aufwies und von Darstellungen der Sonne und des Windes begleitet wurde. Aufgrund der biografischen und familiären Situation Leskoscheks erscheint ein Bezug auf Apollon denkbar. Der Szene gegenüber befand sich ein Junge innerhalb eines brennenden Herzens. Dieses Motiv dürfte an die Tradition des Freundschaftsbildes angeknüpft haben, in der das brennende Herz als Zeichen persönlicher Verbundenheit verwendet wurde. Möglicherweise brachte Leskoschek damit seine Zuneigung zu einem neugeborenen Kind zum Ausdruck.

Rechts und unterhalb des zentral angeordneten Kompasses platzierte Leskoschek Poseidon mit dem Dreizack, dem unter anderem Triton folgte. Ebenfalls auf der Mittelachse befand sich eine Medusenfigur, die in einer erhaltenen Vorzeichnung noch als Venus angelegt war. Die darunter dargestellte unförmige Fantasiegestalt könnte in ihrem Umriss eine Leier gebildet haben. In sie waren Szenen mit Pan, Leda und dem Schwan sowie Motive aus der Aktaion-Sage eingeschrieben. Unterhalb dieser Figur befand sich die Arche Noah. Die Tiere schienen unmittelbar aus der Küchendurchreiche in das schützende Boot zu wandern, wodurch Leskoschek das architektonische Element auf anschauliche Weise in die Bilderzählung einbezog.
Auf der rechten Seite des Wandgemäldes dominierten zwei größere, drachenartige Fantasiegestalten. Die linke Figur wurde im oberen Bereich von einem Phönix bekrönt, der häufig in Verbindung mit einer Weltkugel dargestellt wird und als Sinnbild für Ewigkeit und Erneuerung sowie in der christlichen Ikonografie für Auferstehung steht. Darunter erschienen Orpheus, Europa auf dem Stier und das Urteil Salomos mit den beiden um ein Kind streitenden Frauen. Im linken Bereich der Fantasiegestalt könnte zudem eine nur angedeutete Darstellung Phaethons zu erkennen gewesen sein.
In die rechte drachenartige Figur waren weitere Sphingen, ein trächtiges Känguru und eine Darstellung des Ganymed eingeschrieben. Unterhalb der Figur befand sich das Sternbild des Skorpions. Am rechten Bildrand schloss das Wandgemälde mit Arion auf dem Delfin, der sich zum Schutz vor Apollon in einen Lorbeerbaum verwandelnden Daphne und einem schildkrötenähnlichen Meerungeheuer ab. Letzteres bezog sich vermutlich auf eine Zeichnung aus den Wöllersdorfer Blättern. Dort ritt ein Engel mit einer Trompete als apokalyptischer Vorbote auf einem gepanzerten, aus dem Meer auftauchenden Ungeheuer.
Neben den biblischen Szenen überwogen im Wandgemälde Motive der antiken Mythologie. Eine besondere Stellung nahmen dabei die Darstellungen aus Homers *Odyssee* ein. Leskoschek führte diese intensive Auseinandersetzung mit der Thematik in späteren Arbeiten fort, insbesondere in seinem 1939 entstandenen *Odysseus-Zyklus*.[31]

Bei *Allegorie der Freunde* handelte es sich um eine Sekkomalerei, die auf einer hellen Grundierung ausgeführt war. Als Bindemittel kam vermutlich entweder Leim oder eine Emulsion zum Einsatz, wobei sich die verwendete Farbtechnik nicht mehr eindeutig bestimmen lässt.[32]
Das Gemälde zeichnete sich durch eine außergewöhnlich intensive Farbgestaltung aus, die innerhalb des Gesamtwerkes von Axl Leskoschek deutlich hervortrat. Unter den bislang bekannten Arbeiten des Künstlers ließ sich die Farbgebung

vor allem mit dem 1933 entstandenen Aquarell *Hotelgarten in Abbazia* vergleichen (Abb.20). Auch dieses Werk ist durch kräftige, überwiegend ruhige und tief wirkende Blau- und Türkistöne geprägt, denen vereinzelt warme, gedämpfte Brauntöne gegenüberstehen.



Abb. 20: *Hotelgarten in Abbazia* von Axl Leskoschek, Aquarell, 1933 (Privatbesitz).

Im Wandgemälde lief die intensive Farbgebung nach rechts oben sowie nach links unten in einen zunehmend lasierenden Farbauftrag aus. Dadurch entstanden hellere Bildbereiche, welche die kräftigen Farbzonen optisch ausglichen und wesentlich zum harmonischen Gesamteindruck der Komposition beitrugen. In der Komposition ergänzten gedämpfte, helle Farbtöne die intensiver gestalteten Bildbereiche. Die vorwiegend warmen Weiß- und Beigetöne umgaben und begrenzten die einzelnen Bildelemente, während die stärker hervortretenden Partien überwiegend in leuchtenden, farbintensiven Blau- und Türkistönen ausgeführt waren. Vereinzelt wurden diese kühlen Farbflächen durch rostrote Akzente unterbrochen.

Insbesondere die satt ausgeführten Blautöne verliehen der Sekkomalerei in einzelnen Bereichen eine ruhige, räumlich wirkende Tiefe. Im Zusammenspiel mit dem dynamischen, detailreichen Bildaufbau und der expressiv-surrealistischen Formensprache entstand daraus eine besondere Lebendigkeit und Vielschichtigkeit, die den Gesamteindruck des Wandgemäldes wesentlich prägte.[33]

Die Wandmalerei in der Villa Albrecher-Leskoschek zeichnete sich innerhalb des bislang bekannten Œuvres von Axl Leskoschek durch eine außergewöhnlich intensive Farbgestaltung aus. In dieser Hinsicht kann sie als ein malerischer Höhepunkt seines Schaffens gelten. Neben den zahlreich erhaltenen Druckgrafiken, Zeichnungen und Aquarellen[34] nahm die *Allegorie der Freunde* eine besondere Stellung ein. Bis zu ihrer Zerstörung galt sie als das einzige erhaltene Wandgemälde des Künstlers.

Stilistisch ließ das Werk deutliche Einflüsse des französischen Surrealismus erkennen, die sich unter anderem auf Leskoscheks Kontakt zu Edgar Jené zurückführen lassen. Insbesondere die unwirklich erscheinenden Figuren und fantastischen Wesen vermittelten eine von Irrealität und Mystik geprägte Atmosphäre, wie sie in vergleichbarer Weise aus den Arbeiten Jenés bekannt ist. Die erhaltenen Schwarzweißfotografien dokumentieren darüber hinaus einen komplexen und vielschichtigen Bildaufbau sowie eine ausgeprägte Vielfalt der ikonografischen Motive.

Persönliche Erfahrungen und zeitgenössische Eindrücke fanden wiederholt Eingang in Leskoscheks künstlerisches Schaffen. Eine Untersuchung der *Allegorie der Freunde* erfordert daher nicht nur eine kunsthistorische, sondern ebenso eine biografische, soziokulturelle und insbesondere politische Kontextualisierung. Das Wandgemälde verband unterschiedliche Bildtraditionen miteinander und griff sowohl antike als auch mittelalterliche Darstellungen auf, die Leskoschek im Sinne seiner modernen Kunstauffassung eigenständig deutete und visualisierte. Im Vordergrund stand dabei nicht die genaue Wiedergabe mythologischer oder biblischer Szenen. Vielmehr dienten die überlieferten Motive als Träger zeitge-

nössischer politischer Aussagen. Durch ihre allegorische Verschlüsselung waren die Bildinhalte nur für einen eingeweihten und mit den entsprechenden Bezügen vertrauten Kreis vollständig verständlich. Aus heutiger Forschungsperspektive kann sich die ikonografische Analyse des zerstörten Werkes daher nur schrittweise und auf Grundlage der erhaltenen fotografischen und schriftlichen Quellen seiner ursprünglichen Bedeutung annähern.

Das Wandgemälde *Allegorie der Freunde* wurde von Axl Leskoschek kurz nach der Fertigstellung der Villa Albrecher-Leskoschek im Wohnzimmer ausgeführt. Auch nach seiner Wiederentdeckung blieb der überwiegende Teil der Malerei bis zum Abriss des Gebäudes unter mehreren Farb- und Tapetenschichten verborgen. Diese Überdeckungen gingen auf die nach 1960 vorgenommenen Umbau- und Renovierungsarbeiten zurück, welche die ursprüngliche architektonische Gestaltung und die ästhetische Wirkung des Innenraumes erheblich beeinträchtigten. Die baulichen Veränderungen stellten einen Eingriff in die Architektur der Villa dar und beeinflussten später auch deren denkmalfachliche Beurteilung durch das Bundesdenkmalamt, in deren Folge der Abbruch des Gebäudes ermöglicht wurde.[35]

Die von Herbert Eichholzer entworfene Villa Albrecher-Leskoschek wurde im Dezember 1937 fertiggestellt[36] und befand sich zunächst im alleinigen Eigentum von Herma Albrecher.[37] Nach vorausgegangenen Grundstücksverkäufen sah sie sich im Juli 1960 gezwungen, das Gebäude an Willibald und Maria Blatnik abzugeben.[38] Die neuen Eigentümer überstrichen das Wandgemälde mit roter Dispersionsfarbe, wodurch die Sekkomalerei erheblich beschädigt wurde.[39] Darüber hinaus konnte nicht ausgeschlossen werden, dass die Oberfläche vor dem Farbauftrag zusätzlich mechanisch bearbeitet und dabei weiter beeinträchtigt worden war.[40]

Am 31. Juli 2012 wurde das verborgene Wandgemälde in der Villa Albrecher-Leskoschek restauratorisch untersucht. Anhand historischer Fotografien und Pläne konnte die übermalte Darstellung an der nördlichen Wohnzimmerwand lokalisiert werden, wo sie sich ursprünglich in einer Höhe von etwa 0,80 bis 2,60 Metern nahezu über die gesamte Wandbreite erstreckte. Zur Bestimmung des Bestandes und Erhaltungszustandes wurden vier kleinflächige Sondierungen vorgenommen und drei Materialproben mittels Lichtmikroskopie sowie Rasterelektronenmikroskopie analysiert. Da Teile der Wand durch einen Schrank verstellt waren und die Eingriffe möglichst unauffällig bleiben sollten, konnte die Untersuchung nur punktuell erfolgen.

Die Analysen wiesen Reste der Wandmalerei sowie drei spätere Überarbeitungsphasen nach. Das Gemälde war zunächst mit einer vermutlich polymergebundenen Halbdispersionsfarbe überstrichen und bei zwei weiteren Renovierungen jeweils mit Papiertapeten überdeckt worden. Auch die ursprünglich in die Komposition einbezogene Durchreiche zur Küche war vermutlich zu Beginn der 1960er-Jahre vermauert worden. Kratzspuren und Kittungen deuteten zudem auf mechanische Beschädigungen während der Umbauarbeiten hin. Da lediglich kleinere Fragmente mit geringem Informationsgehalt nachgewiesen werden konnten, wurde der Erhaltungszustand bereits zum Zeitpunkt der Untersuchung als rudimentär beurteilt.
Bei der Malerei handelte es sich um eine auf heller Grundierung ausgeführte Sekkomalerei, für die wahrscheinlich eine Leim- oder Emulsionsfarbe verwendet worden war; Kalk konnte als Bindemittel ausgeschlossen werden. Nachgewiesen wurden unter anderem Grüne Erde, gelber und roter Ocker, Zinkweiß, Schwerspat und Schichtsilikate. Als Bildträger diente ein mindestens zweilagiger, hell gekalkter Verputz mit Silikatkörnung und hydraulischen Anteilen.[41]
Bis zum Abbruch der Villa waren lediglich Teile des Wandgemäldes erhalten. Mit der Zerstörung des Gebäudes ging auch die verbliebene, fest mit der Wand verbundene Originalsubstanz der *Allegorie der Freunde* weitgehend verloren. Einzelne Fragmente konnten jedoch in Form von Kernbohrungen geborgen und gesichert werden. Der fragmentarische Erhaltungszustand des Werkes bildete den Ausgangspunkt für die Umsetzung des Projektes der Transformation, durch die das verlorene Wandgemälde in veränderter Form weitervermittelt werden kann. Von einer originalgetreuen Rekonstruktion wurde dabei bewusst abgesehen. Stattdessen entstanden neue künstlerische Arbeiten, die sich mit dem historischen Werk auseinandersetzen, einzelne Aspekte aufgreifen und aus gegenwärtiger Perspektive neu interpretieren.

Zusammenfassung und Schlussbetrachtung

Die Villa Albrecher-Leskoschek in der Hilmteichstrasse 24 in Graz war ein herausragendes Gesamtkunstwerk der österreichischen Moderne, in dem Architektur, Innenraumgestaltung, Kunst und gesellschaftliches Leben eine künstlerische und ideelle Einheit bildeten. Zugleich war sie weit mehr als ein Wohnhaus. Rund um Herma Albrecher entstand ein offener Ort des Austauschs, an dem Künstlerinnen und Künstler, Intellektuelle sowie politisch engagierte Persönlichkeiten zusammenkamen. Die Villa wurde damit zu einem Ort gelebter politischer Haltung und des aktiven Widerstands gegen den Nationalsozialismus.

Im Zentrum dieses Gesamtkunstwerks stand Axl Leskoscheks Wandgemälde *Allegorie der Freunde*. Seine verschlüsselte Bildsprache verband mythologische, biblische und historische Motive mit Themen wie Freiheit, Bedrohung, Solidarität und Orientierung in einer Zeit politischer Umbrüche. Die „verdeckte Malweise“ ermöglichte es, politisch brisante Inhalte unter den Bedingungen zunehmender Repression bildlich festzuhalten. Der Widerstand des Freundeskreises beschränkte sich jedoch nicht auf künstlerische oder geistige Äußerungen, sondern zeigte sich auch in konkretem politischem Handeln. Axl Leskoschek wurde wegen seiner Tätigkeit wiederholt inhaftiert und schließlich ins Exil gezwungen. Der Architekt des Hauses Herbert Eichholzer wurde vom nationalsozialistischen Regime verfolgt, verhaftet und hingerichtet. Das Wandgemälde war daher nicht nur ein bedeutendes Werk moderner Malerei, sondern zugleich ein künstlerisches Zeugnis eines unter Einsatz des eigenen Lebens geführten Widerstands.

Mit dem Abbruch der Villa im Jahr 2017 ging ein bedeutender kultureller und politischer Erinnerungsort verloren. Das Projekt *Transformative Prozesse* versteht diesen Verlust jedoch nicht als Ende seines gesellschaftlichen Wirkens. Gerettete Fragmente, architektonische Zitate und neue künstlerische Arbeiten führen die Geschichte des Ortes in veränderter Form weiter. Dabei wird das Verlorene nicht rekonstruiert, sondern in die Gegenwart übertragen und in den Alltag neuer Räume eingebunden. Die Erinnerung an die Villa und ihren Freundeskreis bleibt damit lebendig. Zugleich fordert sie dazu auf, gegenüber politischen Entwicklungen achtsam zu bleiben und aus der Geschichte zu lernen.

Anmerkungen

1 Axl Leskoschek, Politische Kunst und Kunstpolitik, in: Arbeiterwille, 29.7.1928. Axl Leskoschek bezieht sich in seinem Text auf eine Broschüre von Anna Giemson mit dem gleichnamigen Titel *Politische Kunst und Kunstpolitik*.

2 Eva Klein, Verborgene Moderne. Das Wandgemälde *Allegorie der Freunde* von Axl Leskoschek in der Villa Albrecher-Leskoschek von Herbert Eichholzer, in: Denk!mal Zukunft, hrsg. v. Eva Klein / Rosmarie Schiestl / Margit Stadlober, Graz 2012.

3 Antje Senarclens de Grancy / Heimo Halbrainer, Totes Leben gibt es nicht. Herbert Eichholzer 1903–1945, Wien 2004, S. 160; Dietrich Ecker, Herbert Eichholzer. Architekt, hg. v. Peter H. Schurz, Graz 1983, S. 128–133.

4 Heimo Halbrainer / Eva Klein / Antje Senarclens de Grancy, Hilmteichstrasse 24. Haus Albrecher-Leskoschek von Herbert Eichholzer, Graz 2016.

5 Herbert Eichholzer 1903–1943. Architektur und Widerstand, Ausstellungskatalog, hrsg. v. Heimo Halbrainer, Graz 1998, S. 22.

6 Vgl. Ausstellung Graz Portraits im Grazer Stadtmuseum von 9.4. bis 31.8.2008.

7 Albert Kastner ließ sich selbst innenarchitektonisch von Herbert Eichholzer ausstatten.

[8] Am 20.4.1937 stellt Herma Albrecher das offizielle Ansuchen an Ing. Löschnigg im Stadtbauamt zur Baubewilligung, dieses wird am 14.5.1937 erteilt. Die Rohbaukommissionierung findet am 7.9.1937 und die Endbeschau am 22.12.1937 statt, woraufhin die Benützungsbewilligung am 19.1.1938 erteilt wird. Vgl. Bauakt Heinrichtstrasse 24.

[9] Herma Albrecher ist laut dem Straßganger Taufbuch am 3.9.1908 in der Pfarre Graz-Straßgang mit dem Namen Hermenegild Albrecher geboren und wird am 17.9.1908 in Straßgang getauft. 1938 tritt sie aus der römisch-katholischen Kirche aus. Laut Mitteilung des Standesamts Graz wird am 13.2.1943 eine zweite Ehe mit Eberhard Karl Ferdinand Salisch geschlossen. Aus der Katholikendatei geht weiter hervor, dass sie zur evangelischen Kirche konvertiert ist. Axl Leskoschek scheint hier nicht auf.

[10] Am 1.4.1937 wird Herma Albrecher als alleinige Besitzerin im Grundbuch aufgrund des Kaufvertrages vom 17.3.1937 eingetragen. Vgl. Grundbuch 3/4, BG Graz, KG Geidorf, EZ 1694, Nr. 2734/5 und 2734/6, Fach 47, Hilmteichstraße 24.

[11] Bereits am 28. März 1936 wird Axl Leskoschek, der zu seinem Schutz das Pseudonym Johann Handke trägt, nach mehrmaligem erfolgreichem Untertauchen in Wien verhaftet, auf Intervention jedoch alsbald entlassen. Am 12.9.1936 wird er erneut verhaftet und zu drei Monaten Kerker verurteilt, die ihre gesundheitlichen Folgen mit sich brachten. Weshalb die Entlassung jedoch nicht im Dezember 1936, sondern erst im Oktober 1937 erfolgte, ist bislang ungeklärt. Vgl. Bescheid über Opferausweis vom 19.6.1951 Magistrat Wien.

[12] Der Titel der Wandmalerei „Allegorie der Freunde“ bezieht sich auf den Zeitzeugenbericht von Mariella Enajat, die in der Villa Albrecher-Leskoschek aufgewachsen ist.

[13] Eva Klein, Verborgene Moderne. Das Wandgemälde *Allegorie der Freunde* von Axl Leskoschek in der Villa Albrecher-Leskoschek von Herbert Eichholzer, in: Denk!mal Zukunft, hrsg. v. Eva Klein / Rosmarie Schiestl / Margit Stadlober, Graz 2012.

[14] Axl Leskoschek, Eine Biografie, wie ich mir sie vorstelle, Der Abend (Wien) 3.9.1954.

[15] Axl Leskoschek, Weihnachtserinnerungen, in: Arbeiterwille (Graz) 25.12.1927.

[16] Rudolf List, Kunst und Künstler in der Steiermark. Ein Nachschlagewerk, Ried im Innkreis 1974, S. 504.

[17] Ulrich Becher, Der Holzschneider Axl von Leskoschek, in: Austro-American Tribune (New York) April 1945.

[18] Wolfgang Silberbauer / Fritz Silberbauer, Ausstellungskatalog, Graz 1983, S. 73.

[19] Rudolf List, Kunst und Künstler in der Steiermark. Ein Nachschlagewerk, Ried im Innkreis 1974, S. 504.

[20] José M. Neistein, Ein österreischischer Künstler im Exil. Die brasilianischen Jahre des Axl Leskoschek, 1940/48, Manuskript, Eisenhut-Archiv, Neue Galerie Graz.

[21] Günter Eisenhut, Axl Leskoschek. Maler, Grafiker und Illustrator, in: Axl Leskoschek 1889–1976, hg. v. Günter Eisenhut, Graz 2012, S. 28–57.

[22] Erwin Rotermund, Formen und Rezeptionsprobleme der „Verdeckten Schreibweise“ im „Dritten Reich“ (1933–1945), in: Marcin Golaszewski / Magdalena Kardach / Leonore Krenzlin (Hg.), Zwischen „Innerer Emigration“ und Exil. Deutschsprachige Schriftsteller 1933–1945, Berlin 2016, S. 29–48; vgl.: Erwin Rotermund: Herbert Küsels Dietrich-Eckhart-Artikel vom 23. März 1943. Ein Beitrag zur Hermeneutik und Poetik der verdeckten Schreibweise im Dritten Reich, in: Dieter Borchmeyer (Hg.), Poetik und Geschichte. Victor Zmegac zum 60. Geburtstag, Tübingen 1989, S. 150–162.

[23] Gertrude Celedin, Untersuchungen und Interpretationen zur „Verdeckten Malweise“ in der Steiermark, in: Günter Eisenhut / Peter Weibel (Hg.), Moderne in Dunkler Zeit. Widerstand, Verfolgung und Exil steirischer Künstlerinnen und Künstler 1933–1948, Graz 2001, S. 86–101.

[24] Eva Klein, Verborgene Moderne: Das Wandgemälde Allegorie der Freunde von Axl Leskoschek in der Villa Albrecher-Leskoschek von Herbert Eichholzer, in: Eva Klein / Rosmarie Schiestl / Margit Stadlober (Hg.), Denk!mal Zukunft. Der Umgang mit historischem Kulturgut im Spannungsfeld von Gesellschaft, Forschung und Praxis, Graz 2012, S. 61–80.

[25] Am rechten oberen Blattende ist der Titel „der Wächter“ außerhalb des Bildmotives, das mit einer Konturlinie begrenzt ist, zu finden.
Auf der Rückseite wurde ein Papierausschnitt mit der Aufschrift „die Gefangene“ mit einer abweichenden Handschrift - vermutlich später - angebracht. Auf der Rückseite befindet sich zudem die Zahl „30“.

[26] Eva Klein, Axl Leskoschek und die „Verdeckte Malweise“ im politischen Kontext des Widerstandes gegen den Nationalsozialismus, in: Peter Peer (Hg.), Axl Leskoschek. Brasilien, Ausstellungskatalog Neue Galerie Graz, Universalmuseum Joanneum, S. 20–29.

[27] Günter Holler-Schuster, Zu Axl Leskoscheks Realismusbegriff, in: Axl Leskoschek 1889–1976, hg. v. Günter Eisenhut, Graz 2012, S. 6.

[28] Axl Leskoschek, in: Arbeiterwille (Graz) 29.7.1928.

[29] Heimo Halbrainer / Eva Klein / Antje Senarclens de Grancy, Hilmteichstrasse 24. Haus Albrecher-Leskoschek von Herbert Eichholzer, Graz 2016.

[30] Eva Klein, „Wenn Pegasus beginnt Feuer zu speien!“ Die Visualisierung des Krieges zwischen Propaganda und Widerstand im Vorfeld der Annexion von Österreich durch das nationalsozialistische Deutsche Reich, in: Design und Krieg (Martin Scholz / Friedrich Weltzien (Hg.), Berlin 2015.

[31] Eva Klein, Verborgene Moderne: Das Wandgemälde Allegorie der Freunde von Axl Leskoschek in der Villa Albrecher-Leskoschek von Herbert Eichholzer, in: Klein / Schiestl / Stadlober 2012, S. 61–80.

[32] Aufgrund durchgeführter Sondierungen und naturwissenschaftlicher Analysen konnte die Malerei als Sekkomalerei identifiziert werden, wodurch die bisherige Annahme, dass es sich um ein Fresco handelt, erstmals widerlegt werden kann. Vgl. Befund von DI Dr. Robert Linke, Naturwissenschaftlichen Labor des Bundesdenkmalamts vom 4.9.2012 sowie Gutachten von Mag. Herwig Hubmann, Restauricon Denkmalpflege vom 6..11.2012.

[33] Die Beschreibung der Farben bezieht sich auf die Zeitzeugenberichte von Mariella Enajat und Traute Steinböck und kann mit den entnommenen Pigmentproben und der durchgeführten Laboranalyse wissenschaftlich untermauert werden. Hierbei konnten als Pigmente Grüne Erde, gelber Ocker, Zinkweiß und Schwerspat sichergestellt werden. Vgl. Befund von DI Dr. Robert Linke, Naturwissenschaftlichen Labor des Bundesdekmalamts vom 4.9.2012 sowie Gutachten von Mag. Herwig Hubmann, Restauricon Denkmalpflege vom 6.11.2012.

[34] Axl Leskoschek zum 85. Geburtstag. Grafiken, Zeichnungen, Aquarelle. Ausstellung Albertina, Katalog Wien 1974; Axl Leskoschek. Aquarelle, Holzschnitte, Pochoirs, Ausstellung Neue Galerei, Katalog, Graz 1971; Günter Eisenhut, Axl Leskoschek, In: Meisterwerke der Steirischen Moderne. Malerei und Plastik von 1918–2000, hg. v. Günter Eisenhut / Götz Pochat, S. 126–129; Günter Eisenhut / Elisabeth Haas / Axl Leskoschek, in: Moderne in Dunkler Zeit, hg. v. Günter Eisenhut / Peter Weibel, S. 258–271.

[35] Vgl. Baubegehung mit dem Bundesdenkmalamt am 22.5.2012.

[36] Am 22. Dezember 1937 findet die Endbeschau der Villa Albrecher-Leskoschek statt, die Benützungsbewilligung ist auf den 19. Jänner 1938 datiert. Vgl. Bauakt Heinrichtstrasse 24.

[37] Vgl. Grundbuch 3/4, BG Graz, KG Geidorf, EZ 1694, Nr. 2734/5 und 2734/6, Fach 47, Hilmteichstraße 24.

[38] Am 8. Juli 1950 geht die Villa Albrecher-Leskoschek von Herma Albrecher in den Besitz von Willibald und Maria Blatnik über. Vgl. Kaufvertrag vom 8.7.1950 der Villa Albrecher-Leskoschek, Hilmteichstraße 24. Am 14. Juli 1960 wird der Grundbucheintrag von Herma Albrecher gelöscht und jener von Willibald und Maria Blatnik eingetragen. Vgl. Grundbuch 3/4, BG Graz, KG Geidorf, EZ 1694, Nr. 2734/5 und 2734/6, Fach 47, Hilmteichstraße 24.

[39] Aufgrund von Zeitzeugenberichten kann sichergestellt werden, dass das Wandgemälde bis zum Verkauf im Jahr 1960 freigelegen ist und erst übertüncht wurde, als es sich nicht mehr im Besitz von Herma Albrecher befunden hat.

[40] Im Streiflicht sind vereinzelt sekundäre Kratzer auszumachen. Vgl. Befund von DI Dr. Robert Linke, Naturwissenschaftlichen Labor des Bundesdekmalamts vom 4.9.2012 sowie Gutachten von Mag. Herwig Hubmann, Restauricon Denkmalpflege vom 6.11.2012.

[41] Herwig Hubmann / Eva Klein / Robert Linke, Interdisziplinäre Befundsicherung und Untersuchung in der Denkmalpflege, in: Klein / Schiestl / Stadlober 2012.

Eva Klein, Valerie Peer-Soran, Margit Stadlober

Die Villa Albrecher-Leskoschek zwischen Architektur, Widerstand und Transformation

Denk!mal Wandel, hg. v. Klein, Fuchsjäger, Reimann-Pichler, 2026, S. 133–159
https://doi.org/10.25364/978-3-903374-51-5_06

© 2026 bei Eva Klein, Valerie Peer-Soran, Margit Stadlober
Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz, ausgenommen von dieser Lizenz sind Abbildungen, Screenshots und Logos.

Eva Klein, Universität Graz, eva.klein@uni-graz.at; Valerie Peer-Soran, Stadt Graz, valerie.peer-soran@stadt.graz.at; Margit Stadlober, Universität Graz, margit.stadlober@uni-graz.at

Zusammenfassung

Der Beitrag befasst sich mit dem Architekturwettbewerb für den Neubau der Radiologie am Landeskrankenhaus Graz und der darin verankerten Aufgabe, die 2017 abgebrochene Villa Albrecher-Leskoschek in einen neuen baulichen Zusammenhang zu übertragen. Die 1937 nach Plänen Herbert Eichholzers errichtete Villa zählte zu den Schlüsselwerken der steirischen Moderne. Im Rahmen des Projekts „Transformative Prozesse“ entwickelten die Wettbewerbsentwürfe unterschiedliche Formen der Erinnerung. Diese reichen von der Übertragung des gesamten Bauwerks über die Aufnahme charakteristischer Raumfolgen bis zur virtuellen Vermittlung.

Schlagwörter: Eichholzer, Spolien, Architekturwettbewerb, Baukulturerbe, Denkmalpflege

Albrecher-Leskoschek Villa

Abstract

The article examines the architectural competition for the new radiology building at Graz University Hospital, which called for the Villa Albrecher-Leskoschek, demolished in 2017, to be reinterpreted in a new architectural context. Designed by Herbert Eichholzer in 1937, the villa was a key work of Styrian modernism. As part of the “Transformative Processes” project, the competition entries explored approaches ranging from reconstructing the building and its characteristic spatial sequence to virtual forms of remembrance.

Keywords: Eichholzer, spolia, architectural competition, architectural heritage, heritage conservation

Die Villa Albrecher-Leskoschek in der Grazer Hilmteichstraße 24 zählte zu den Schlüsselwerken der Moderne in der Steiermark.[1] Herbert Eichholzer entwarf das 1937 fertiggestellte Haus, für dessen Wohn- und Essraum Axl Leskoschek das Wandgemälde „Allegorie der Freunde" schuf.[2] Als Treffpunkt von Künstlerinnen, Künstlern und Intellektuellen war die Villa zugleich ein Ort des Widerstands gegen den Nationalsozialismus.[3] Trotz dieser Bedeutung erhielt sie wegen tiefgreifender Umbauten keinen Denkmalschutz. 2017 wurde sie für die Erweiterung des Landeskrankenhauses Graz abgebrochen. Die Steiermärkische Krankenanstaltengesellschaft und die Forschungsstelle Kunstgeschichte Steiermark (heute Arbeitsgemeinschaft Kunstgeschichte Steiermark) an der Universität Graz fanden sich mit dem Verlust jedoch nicht ab. Sie beschlossen, den wichtigsten Raum des Hauses mit geborgenen Originalteilen in den Neubau der Radiologie zu übertragen.[4] Eine solche Transformation eines ganzen Raumes in ein Gebäude, das sich in Typus und Funktion grundlegend vom Original unterscheidet, stellt in Österreich ein Novum dar.[5]

Der vorliegende Beitrag geht der Frage nach, welche räumlichen, materiellen und inhaltlichen Bezüge eines verlorenen Hauses an einem neuen Ort weiterwirken können. Zunächst werden Eichholzers Lebensweg und sein architektonisches Schaffen nachgezeichnet, denn ohne seine Biografie als Architekt und Widerstandskämpfer lässt sich die Bedeutung der Villa nicht erschließen. Darauf folgen die Gestaltung des Hauses und das Wandgemälde, ehe die Geschichte von Veränderung, Abbruch und Bergung dargestellt wird. Den Schwerpunkt bildet der Architekturwettbewerb von 2017. Seine acht Einreichungen werden hinsichtlich Lage, räumlichem Umfang, Außenbezug und Vermittlungsform miteinander verglichen. Abschließend wird die dokumentierte Weiterentwicklung und Realisierung im Neubau beschrieben und gefragt, was das Projekt über den Einzelfall hinaus zu einem Vorbild für den Umgang mit verlorenem Baukulturerbe macht.

Ein Haus mit Geschichte

Umbauten seit den 1960er-Jahren hatten das Erscheinungsbild der Villa und den Zustand des Wandgemäldes so stark beeinträchtigt,[6] dass das Bundesdenkmalamt von einer Unterschutzstellung absehen musste. Wegen der Überformung ihrer Originalsubstanz galt das Haus nach den Kriterien des Bundesdenkmalamts nicht als schutzwürdig. Zudem lag es in keiner der Grazer Schutzzonen, in denen die Altstadt-Sachverständigenkommission (ASVK) auf Grundlage des Grazer Altstadterhaltungsgesetzes über den Schutz von Gebäuden entscheidet. Auch auf diesem Weg war eine Unterschutzstellung daher nicht möglich.[7]

Dennoch waren Architektur und kulturhistorische Bedeutung der Villa zum Zeitpunkt des Abbruchs längst Gegenstand intensiver Forschung. Auf diesem Wissen ließ sich aufbauen. Die Steiermärkische Krankenanstaltengesellschaft KAGes wollte die Geschichte des Hauses und die zu rettenden Originalteile bewahren. Gemeinsam mit der Forschungsstelle Kunstgeschichte Steiermark (heute Arbeitsgemeinschaft Kunstgeschichte Steiermark) an der Universität Graz startete sie deshalb ein Forschungsprojekt, das den weiteren Umgang mit der Villa begleitete. Die genaue Projektgenese ist an anderer Stelle im vorliegenden Sammelband beschrieben.

Mit dem Abbruch ging ein Zusammenhang verloren, der weit über das Gebäude selbst hinausreichte. Herbert Eichholzers Architektur, Axl Leskoscheks Malerei und das kulturelle Leben der Bewohnerinnen, Bewohner und Gäste hatten das Haus gemeinsam zu einem Gesamtkunstwerk gemacht. Seine Bedeutung erschließt sich erst im Zusammenhang mit dem politischen Umfeld und den Begegnungen, die in seinen Räumen stattfanden.[8] Vor diesem Hintergrund ist auch die spätere Einbindung des Eichholzer-Raums sowie der weiteren Interventionen im Zuge des Projekts in den Radiologieneubau zu verstehen. Sie macht ausgewählte Qualitäten und Inhalte des Hauses an einem Ort zugänglich, der von moderner Medizintechnik und einer völlig neuen Nutzung geprägt ist.

Herbert Eichholzer als Architekt und Widerstandskämpfer

Herbert Eichholzer wurde am 31. Jänner 1903 in Graz geboren. Schon als Jugendlicher entwickelte er eine enge Verbindung zur Natur und zum Bergsteigen und gehörte der Wandervogelbewegung an.[9] Von 1922 bis 1928 studierte er Architektur in Graz und gewann noch während des Studiums 1927 gemeinsam mit Eduard Bauer einen Wettbewerb zur Fassadengestaltung eines Grazer Wasserwerks.[10]

Seine Ausbildung beschränkte sich nicht auf die Hochschule. Reisen und berufliche Aufenthalte führten ihn unter anderem nach Abessinien, in das Ruhrgebiet, nach Kleinasien und Griechenland. In Paris arbeitete er einige Monate als Volontär bei Le Corbusier und Jeanneret.[11] Neben der französischen Moderne interessierte ihn besonders das Werk Josef Franks. Seine Bauten sind daher nicht allein aus der Grazer Tradition heraus zu verstehen, sondern verarbeiten vielmehr internationale Vorstellungen von Wohnen, Konstruktion und Lebensgestaltung. Nach seiner Rückkehr arbeitete er zunächst in Judenburg und war anschließend an der Planung von Wohnstädten in Moskau beteiligt. Von 1933 bis 1935 führte er mit Viktor Badl eine Arbeitsgemeinschaft, die bis 1938 als Bürogemeinschaft wei-

terbestand. Sie brachte den beiden Anerkennung und Auszeichnungen ein, darunter 1935 den Staatspreis der Sezession.[12] Seine produktivste Phase lag zwischen 1935 und 1937. In diesen Jahren entstanden unter anderem die Häuser Erlacher, Breitenlohner und Wendlig sowie die Villa Albrecher-Leskoschek, wobei eine wirtschaftliche Grundrissgestaltung und eine rationelle Bauausführung wesentlich zu seinem Erfolg beitrugen.[13]

Parallel zur architektonischen Tätigkeit wuchs sein politisches Engagement. 1926 trat Herbert Eichholzer der Vereinigung sozialistischer Hochschüler bei. Nach seiner Beteiligung an den Februarkämpfen 1934 wurde er zeitweise inhaftiert und schloss sich noch im selben Jahr der inzwischen illegalen Kommunistischen Partei an. Als Vizepräsident der Grazer Sezession setzte er sich ab 1935 für künstlerische Vorhaben wie das Projekt „Kunst im Straßenbild“ ein, was ihm zunehmend politische Anfeindungen einbrachte.[14]

Nach dem „Anschluss“ 1938 verließ Herbert Eichholzer Österreich und gelangte über Paris in die Türkei, wo er im Umfeld Clemens Holzmeisters arbeitete. 1940 kehrte er nach Graz zurück, um am Aufbau des Widerstands gegen den Nationalsozialismus mitzuwirken.[15] Anfang 1941 wurde er verhaftet und am 7. Jänner 1943 in Wien hingerichtet.[16] Seine Biografie ist für das Verständnis seines Werkes unverzichtbar. Sie macht deutlich, weshalb die Erinnerung an die Villa neben architektonischen Fragen immer eine zeitgeschichtliche Dimension besitzt.

Wohnarchitektur und die Suche nach Leichtigkeit

Herbert Eichholzers Bauten zeugen von einer Auseinandersetzung mit der internationalen Moderne und vom Wunsch nach hellen, funktionalen Wohnräumen. Seine Leistung bestand nicht zuletzt darin, diese Vorstellungen in einem kulturell und gesellschaftlich konservativen Umfeld umzusetzen.[17] Wie konkret die damit verbundenen Konflikte werden konnten, zeigt das mit Viktor Badl entwickelte Grazer Wohnhaus für Engelbert Lind in der Rosenberggasse. Das Grazer Stadtbauamt beanstandete seine Gestaltung wegen der fehlenden Anpassung an die traditionell geprägte Nachbarschaft.[18]

Am Haus Breitenlohner aus dem Jahr 1937 in der Kirschengasse in Graz erprobte Eichholzer eine besonders reduzierte Wohnform. Wegen des sumpfigen Baugrunds plante er einen Eisenbeton-Pfeilerbau, dessen Hauptraum eine Bettnische und anschließende Nebenräume erhielt. Diese waren nach Norden orientiert und dem Wohnbereich schützend vorgelagert. Das Flachdach und die runde Öffnung in einer seitlichen Außenmauer nehmen bereits Gestaltungsmerkmale vorweg, die später auch die Villa Albrecher-Leskoschek prägen sollten.[19] Die Villa lässt

sich damit als Teil einer fortlaufenden Beschäftigung mit dem Wohnen verstehen, bei der Grundriss, Konstruktion und Öffnungen sorgfältig aufeinander abgestimmt wurden.

Eine weitere Villa, die ohne Denkmalschutz wohl nicht mehr erhalten wäre und Herbert Eichholzer während seines Frankreichaufenthaltes als Praktikant bei den Architekten Le Corbusier und Pierre Jeanneret bekannt geworden sein könnte, ist E.1027, eine Inkunabel der modernen Privatarchitektur in Roquebrune-Cap-Martin an der französischen Côte d´Azur. Sie wurde von der irischen Designerin Eileen Gray (1873–1976)[20] 1925 bis 1929 im Auftrag ihres damaligen Partners des rumänischen Architekten Jean Badovici (1893-1956) entworfen und realisiert. Letzterer war gleichzeitig mit dem schweizerisch-französischen Universal-Genie Le Corbusier (1887–1965) befreundet. Die belastete Geschichte des Hauses inklusive der übergriffigen Wandgemälde von Le Corbusier sei in diesem knappen Rahmen nicht ausgeführt.

Das nahe dem Meer auf einer Steilküste kühn erbaute Haus reagiert auf seine atemberaubende Umgebung durch Offenheit mit raumhohen Fenstern. Dank L-förmigem Grundriss und Flachdach gleicht es aufgestelzt einer maritimen Brücke, die Raum auch für Rückzug birgt. Ein gelungenes Hideaway in puristischer Formensprache vollendet sich mit seiner in jeder Hinsicht durchorganisierten Inneneinrichtung, wie dem berühmten Tisch „Adjustable Table E.1027“, der heute im Museum of Modern Art in New York gezeigt wird. Die Villa ging 1999 in Staatsbesitz über und wurde 2021 zum Nationalen französischen Kulturdenkmal ernannt.
Im zeitlichen Vorfeld hatte Le Corbusier[21] in Corseaux gemeinsam mit seinem Vetter Pierre Jeanneret (1955–1926) in der Schweiz am Genfer See 1923 die kleine Villa Le Lac für seine Eltern errichtet, die ähnliche Bauprinzipien in einer härteren Formensprache gemäß seiner Auffassung einer „Wohnmaschine“ vertritt. Unter einem Flachdach entwickeln sich ineinander gehende Räume. Die Dachterrasse gleicht mit ihrem Geländer einer Schiffreling. Auch sie steht heute unter Denkmalschutz.[22]

Die Villa Albrecher-Leskoschek

Die Baugeschichte des Hauses ist eng mit dem Unternehmer Albert Kastner und der Bauherrin Herma Albrecher verbunden. Kastner unterstützte das Vorhaben finanziell und kannte Eichholzer bereits aus anderen Aufträgen. Herma Albrecher arbeitete in der Buchhaltung von Kastner & Öhler und fand über Kastner Zugang

zur Grazer Kunstszene. Im November 1937 heiratete sie Axl Leskoschek und bis zum Verkauf um 1960 blieb sie Eigentümerin des Hauses.[23]

Das äußere Erscheinungsbild der Villa bestand aus zwei flachen, weißen Baukörpern, die übereinander angeordnet waren und deren horizontale Gliederung das Vordach der Terrasse zusätzlich betonte. Wegen des wasserhaltigen Baugrunds stand das Haus auf Stützen, was ihm einen schwebenden Eindruck verlieh. Diese Bauweise hatte Eichholzer bereits beim Haus Breitenlohner beschäftigt. An der West- und Südseite trugen schlanke, grau gestrichene Metallstützen das Terrassendach, und auch das leichte Maschendrahtgeländer ließ die Terrasse offen und durchlässig erscheinen. Denselben Anspruch stellte Eichholzer an Möbel: Sie sollten handlich, beweglich und leicht sein.[24]



Abb. 1: Die Villa Albrecher-Leskoschek um 1937 (Foto: Privatbesitz).

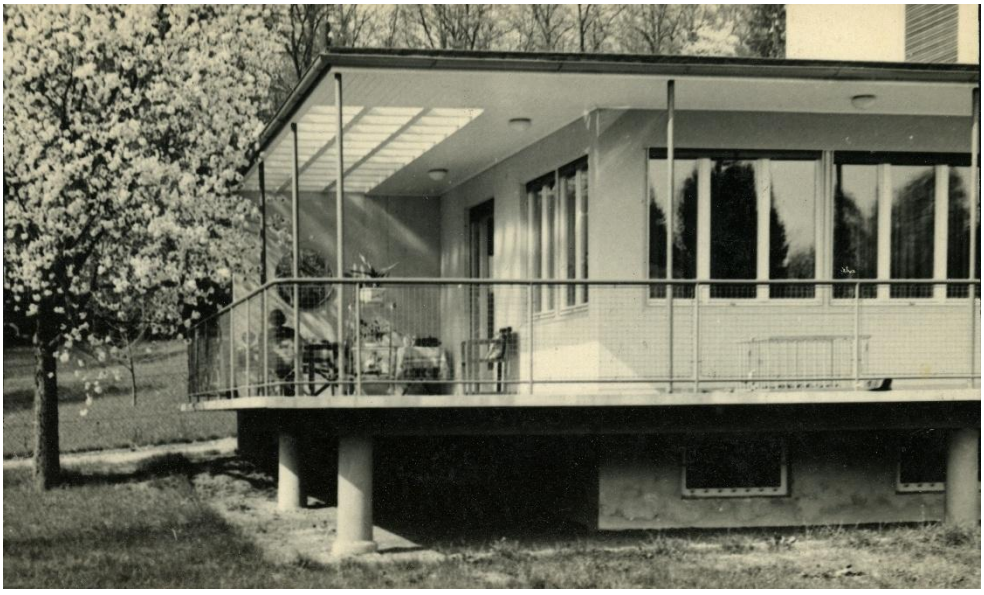

Abb. 2: Runde Öffnung in der Betonwand, die den Blick vom Balkon zum Hauseingang ermöglichte, Villa Albrecher-Leskoschek, Foto Anfang 1940er Jahre (Foto: Privatbesitz).

Besonders einprägsam war die runde Öffnung in der Wand am Terrassenplatz. Sie gab den Blick zum Eingang frei und verband räumlich getrennte Bereiche des Hauses miteinander. Das Motiv hatte Eichholzer am Haus Beer von Josef Frank kennengelernt, zugleich gehörten an Bullaugen erinnernde Rundfenster zum Formenrepertoire der Moderne. Wichtiger als das Motiv selbst war seine räumliche Wirkung. Der Blick wurde nach außen und zugleich quer durch das Haus geführt, der Übergang zwischen Innenraum und Garten damit Teil des Entwurfs.[25]

Eingang und Garage lagen auf der Nordseite, während sich die Südseite zum Garten öffnete und die eigentliche Hauptansicht des Hauses bildete. Entlang dieser Seite erstreckte sich der Wohnbereich, dem breite Verglasungen Helligkeit und einen unmittelbaren Blick ins Grüne verschafften. Im Erdgeschoß führte der Weg vom Eingangsbereich über Garderobe und Durchgang in den Wohn- und Essraum. Eine annähernd quadratische Holzschiebetür mit großem rundem Glasausschnitt markierte diesen Übergang, und zwei Stufen führten hinunter in den Wohnbereich. Von dort war die Terrasse über zwei Türen erreichbar, und weitere Stufen verbanden sie mit dem Garten.[26] Diese kleinen Höhenunterschiede gliederten die Raumfolge, ohne die Räume voneinander abzuschließen. Statt gleichartiger Zimmer reihten sich aufeinander bezogene Bereiche.



Abb. 3: Schiebetüre von Herbert Eichholzer in der Villa Albrecher-Leskoschek (Foto: Privatbesitz).



Abb. 4: Innenraum der Villa Albrecher-Leskoschek mit Schiebetüre (Foto: Privatbesitz).

Die Einrichtung unterstützte diese Gliederung. Im Wohnbereich standen Stahlrohrmöbel, während Holzoberflächen, Textilien und das Wandgemälde Akzente gegenüber den weißen Wänden setzten. Über ein mit Glasbausteinen belichtetes Stiegenhaus gelangte man in das Obergeschoß mit Schlaf- und Gästezimmern. Architektur und Innenausstattung waren genau aufeinander abgestimmt. Für die spätere Übertragung waren daher neben den Raummaßen auch die Höhenunterschiede, die Übergänge zur Terrasse, die Blickbeziehungen zwischen den Räumen und die Materialien maßgeblich.

Für die Nordwand des Wohn- und Essraums schuf Axl Leskoschek um die Jahreswende 1937/38 das Werk „Allegorie der Freunde“, das an anderer Stelle in der vorliegenden Publikation genauere Betrachtung erfährt. Die 6,35 Meter breite Wand lag in einem zentralen, gemeinschaftlich genutzten Bereich. Das Secco-Gemälde gehörte daher zum Alltag des Hauses ebenso wie zu den Lesungen und Tanzabenden, die hier stattfanden. Axl Leskoschek verband darin antike Mythen und biblische Darstellungen mit historischen und zeitgenössischen Ereignissen,

weshalb sich die Bildwelt im Sinne der „Verdeckten Malweise“ nicht auf den ersten Blick erschloss und als Manifest des Widerstandes gelesen werden kann.[27]

Das Gesamtkunstwerk umfasste jedoch nicht allein das Gebäude und das Wandbild. Zu ihm gehörte ebenso das künstlerische und gesellschaftliche Leben, das sich in seinen Räumen entfaltete und die architektonische sowie bildkünstlerische Gestaltung um eine soziale und kulturelle Dimension erweiterte. Die offene Architektur bot dafür den Rahmen, während das Wandgemälde dem zentralen Wohnbereich eine politische und persönliche Bedeutung verlieh.

Überformung, Erforschung und Abbruch

Dies Nach dem Besitzerwechsel um 1960 wurde die Villa schrittweise umgebaut. Das Dach und die äußere Gestalt veränderten sich, nicht zuletzt weil eindringendes Regenwasser Eingriffe in das Flachdach begünstigt hatte. Das Wandgemälde verschwand unter Übermalungen und Tapeten. Erste restauratorische Sondierungen im Sommer 2012 belegten eine polymergebundene Anstrichfarbe sowie zwei Tapetenschichten über den Resten der Malerei.[28]

Ab 2012 untersuchte die Forschungsstelle Kunstgeschichte Steiermark (heute Arbeitsgemeinschaft Kunstgeschichte Steiermark) an der Universität Graz die Villa und das entdeckte das Wandgemälde wieder. Dabei wurden historische Fotografien und Pläne ausgewertet, technische Befunde erhoben und die politische Bildsprache erforscht. Die Ergebnisse fanden auch über die Wissenschaft hinaus Resonanz. Das Projekt „Zwischen Skylla und Charybdis“ verband Forschung mit Ausstellungen und künstlerischen Arbeiten. In einem Kartenquartett griffen Sarah Bildstein, Peter Fritzenwallner, Roswitha Weingrill und Angela Wiedermann Motive des Wandgemäldes auf. Ein in Zusammenarbeit mit der Technischen Universität Graz entstandenes Modell machte die Architektur der Villa anschaulich und gehört heute zur Sammlung des Museums für Geschichte am Universalmuseum Joanneum.[29]

2017 prüfte der Restaurator Christian Binder den Erhaltungszustand des Wandgemäldes erneut. Seine Untersuchungen zeigten nur mehr stark reduzierte Reste der ursprünglichen Malschicht, sodass sich eine zusammenhängende, als Bild lesbare Freilegung nicht erreichen ließ.[30] Noch im selben Jahr wurde die Villa abgebrochen. Einzelne Originalteile des Gebäudes sowie Fragmente des Gemäldes konnten zuvor geborgen werden, das Gesamtkunstwerk selbst ließ sich jedoch nicht erhalten.[31]

Der Eichholzer Raum als Wettbewerbsaufgabe

Von der Spolie zur übertragenen Raumfolge

Die Wiederverwendung von Bauteilen eines Vorgängerbaus hat in der Architektur eine lange Tradition. Schon in der Antike wurden Säulen, Reliefs und Skulpturen als Spolien in neue Bauwerke eingefügt, aus praktischen Gründen, oft aber auch mit symbolischer Absicht. Im Mittelalter setzte man solche Stücke gezielt ein, um Epochen miteinander zu verbinden oder religiöse und politische Aussagen zu treffen. Heute begegnen Spolien meist nur mehr als architektonisches Zitat oder als Erinnerungsträger eines verschwundenen Baus. Aus denkmalpflegerischer Sicht sind sie durchaus kritisch zu sehen, weil sie leicht aus ihrem Zusammenhang gerissen werden können. Es kommt deshalb auf eine schlüssige Kontextualisierung und eine qualitätsvolle architektonische Umsetzung an.[32]



Abb. 5: Beschilderung des Hörsaals und des Eichholzerraums im grafischen Leitsystem der Universitätsklinik für Radiologie Graz.

Der Eichholzer-Raum geht über diese Tradition deutlich hinaus. Übertragen werden sollten nicht einzelne Bauteile, sondern eine ganze Raumfolge mit ihren Proportionen, Höhen und Blickbeziehungen. Im Mittelpunkt stand das weitgehend unversehrt erhaltene Erdgeschoß mit Eingangsbereich, Diele sowie Wohn- und

Essraum. Die KAGes entschied, diese Raumfolge in den Neubau der Radiologie zu übertragen, und nahm die Idee eines „Eichholzer-Raumes“ ausdrücklich in die Bedingungen des Architekturwettbewerbs auf. Die vom Architekturbüro DI Soran ausgearbeitete Wettbewerbsunterlage verlangte, die überlieferte Raumfolge in Bezug auf Himmelsrichtung, Abmessungen, Raumhöhen, Fußbodenniveaus sowie Tür- und Fensteröffnungen zu berücksichtigen. Gesicherte Materialien wie Parkett, Stufenelemente, Medienschrank und die Holzschiebetür mit rundem Glasausschnitt sollten wieder eingebaut werden. Als mögliche Nutzungen nannte diese Wettbewerbsgrundlage „Besprechungsraum, Bibliothek, Sozialraum“.[33] Gefordert war damit sowohl eine räumliche Nachbildung als auch die Einbindung in den Alltag eines Krankenhauses.

Die eingereichten Projekte beantworteten diese Aufgabe auf sehr unterschiedliche Weise. Die Ansätze reichten von der Übertragung der gesamten Villa bis zur bloßen Verortung des Eichholzer-Raums im Raumgefüge des Neubaus. Einige Entwürfe setzten sich intensiv mit Eichholzers Absichten und seinem Architekturverständnis auseinander. Andere schlugen zukunftsweisende Methoden vor und wollten die Villa etwa mittels Virtual und Augmented Reality erlebbar machen.[34] Am 5. Juli 2017 bewertete die Jury acht Einreichungen und kürte einstimmig das Projekt von Moser Architects in Zusammenarbeit mit Thomas Lorenz ZT zum Sieger.[35]

Der Umgang mit der Villa war bei dieser Entscheidung allerdings nur ein kleiner Bestandteil der Aufgabe und damit eines von mehreren Kriterien. Im Vordergrund stand der Entwurf für den gesamten Radiologiekomplex, nach dessen Anforderungen die Jury vorrangig urteilte. Aus budgetären Gründen musste das Siegerprojekt später zudem noch abgewandelt werden, worauf im Kapitel zur Weiterentwicklung näher eingegangen wird.

Die folgenden Beschreibungen beziehen sich auf diese Wettbewerbsphase und vergleichen Lage, räumlichen Umfang, Außenbezug und Vermittlungsform der Beiträge. Eine Rangfolge im Umgang mit der Villa ergibt sich daraus nicht. Auch die spätere Bauausführung ist von diesen Entwürfen zu unterscheiden.

Moser Architects und Thomas Lorenz ZT

Das Siegerprojekt sah vor, die gesamte Villa mit beiden Geschoßen, der umlaufenden Terrasse und der Terrassenüberdachung auf dem begrünten Flachdach des Radiologiekomplexes neu zu errichten. Der mehrgeschoßige Stahlbetonbau sollte das Haus auf einer Terrasse im vierten Obergeschoß tragen. Damit griff der Entwurf Herbert Eichholzers Gedanken vom schwebenden Haus auf, der am ur-

sprünglichen Standort aus dem wasserhaltigen Baugrund entstanden war. Auch der Bezug zur Landschaft wurde neu gedacht. Die Bepflanzung der Terrasse sollte einen grünen Bereich schaffen, der an die idyllische, einem Erholungsort gleichende Umgebung der Villa am Hilmteich erinnert. Ausrichtung und Lichtführung stimmten mit dem historischen Haus überein.

Der Eichholzer-Raum sollte gemäß den Wettbewerbsvorgaben mit den geborgenen und bis zum Baubeginn eingelagerten Originalmaterialien ausgestattet werden. Die übrigen Teile des Hauses waren in abstrahierter Form vorgesehen. Sie sollten klar vom Original unterscheidbar bleiben und dennoch dem ursprünglichen Raumerlebnis gerecht werden. Bemerkenswert ist zudem die äußere Erscheinung des Neubaus. Sie lässt kaum eine medizinische Einrichtung vermuten und erinnert eher an einen schlichten zeitgenössischen Wohnbau, wodurch sich eine weitere Verbindung zu Eichholzers Villa ergibt.[36] Da das Haus als eigener Baukörper über dem Radiologiekomplex saß, war das Verhältnis von Alt und Neu schon von außen ablesbar.



Abb. 6: Moser Architects, Ansicht des Radiologieneubaus im Wettbewerbsentwurf. Quelle: Moser architects, Architekturwettbewerb Radiologie Neubau KAGes, 2017.

Gangoly und Kristiner Architekten mit Gina Barcelona Architects

Gangoly & Kristiner ordneten gemeinsam mit Gina Barcelona Architects das gesamte Erdgeschoß der Villa im zweiten Obergeschoß an der Südseite an. Entsprechend den Wettbewerbsunterlagen sollte es in seiner originalen Himmelsrichtung nachgebildet werden. Der Nachbau umfasste alle geforderten Räume, also Ein-

gangsbereich, Diele sowie Wohn- und Essraum, und darüber hinaus Küche, Speis und Anrichte. Die Verfasser gingen davon aus, dass sich die Besonderheit der Villa erst im Zusammenspiel mit ihrem Außenraum entfaltet. Deshalb schlugen sie eine collageartige Bildpräsentation entlang der Fassade vor, welche die Beziehung von Innen und Außen vergegenwärtigen sollte.[37] Zum räumlichen Nachbau kam damit eine bildliche Ebene: Die verlorene Landschaft wurde nicht nachgebaut, sondern als Bild in den Neubau geholt.



Abb. 7: Gangoly & Kristiner Architekten mit Gina Barcelona Architects, Ansicht des Radiologieneubaus im Wettbewerbsentwurf. Quelle: Architekturbüro Gangoly & Kristiner, Wettbewerb Radiologie Neubau, 2017.

ILF Consulting Engineers Austria und Baumschlager Eberle Wien

Die Wiener Projektgemeinschaft platzierte den Eichholzer-Raum mittig an der Südfassade des ersten Obergeschoßes. Er war damit in eine reguläre Etage des Neubaus eingebunden und zur äußeren Fassade hin orientiert. Die Planunterlagen enthielten allerdings kaum detaillierte Angaben zur Übertragung. Durch die mittige Lage an der Fassade ging außerdem die originale Ausrichtung verloren, sodass der Bezug zur Villa nur schwach ausgeprägt blieb.[38] Im Vergleich der Beiträge steht dieser Entwurf daher für eine Lösung, bei der die funktionalen und medizinischen Anforderungen deutlich im Vordergrund standen. Der historische Raum erscheint hier vor allem als Teil des Raumprogramms und weniger als eigenständiger Erinnerungsort.



Abb. 8: ILF Consulting Engineers Austria und Baumschlager Eberle Wien, Ansicht des Radiologieneubaus im Wettbewerbsentwurf. Quelle: ILF Consulting Engineers Austria GmbH, Wettbewerbsunterlagen, Radiologie Neubau, KAGes, 2017.

Integral Ziviltechniker (vormals Rinderer und Partner) mit Ernst Giselbrecht und Partner

Integral Ziviltechniker wählten gemeinsam mit Ernst Giselbrecht & Partner den wohl auffälligsten Ansatz. Nicht nur die Raumfolge des Erdgeschoßes, sondern die gesamte Villa mit Erd- und Obergeschoß sowie vorgelagerter, überdachter Terrasse sollte im ersten Obergeschoß an der nördlichen Eingangsseite entstehen. Die Verfasser verstanden das Haus als markanten Blickfang und Ausstellungsobjekt im Bereich des Haupteingangs. In den Ansichten ragt die Villa plastisch aus der Fassade hervor und scheint als Zitat vor dem Neubau zu schweben. Der Wohn- und Essraum war als Demonstrations- und Besprechungsraum gedacht. Die Funktion der übrigen Räume sollte erst im Lauf der Planung gemeinsam mit den Nutzerinnen und Nutzern festgelegt werden, erwogen wurden etwa Dienstzimmer und Personalräume.

Eine alternative Fassung beschränkte die geschlossenen Räume auf den Wohn- und Essbereich und ließ die übrigen Proportionen des Hauses als abstraktes Stahlgerüst erkennbar werden. In beiden Varianten reagierte die gesamte Fassade auf die Villa. Kein anderer Beitrag räumte der Transformation so viel Platz ein und stellte die Verbindung von Alt und Neu so offensiv zur Schau. Die Erinnerung an Eichholzers Haus wurde hier zum prägenden Element des gesamten Erschei-

nungsbildes und sollte möglichst vielen Besucherinnen, Besuchern und Patienten vor Augen stehen.[39]



Abb. 9: Integral Ziviltechniker und Ernst Giselbrecht & Partner, Einfügung der Villa in die Eingangsfassade im Wettbewerbsentwurf. Quelle: Architekturbüro Integral Ziviltechniker, Wettbewerbsunterlage, 2017.

ARGE franz und Pfaffenbichler

Die Arbeitsgemeinschaft franz & Pfaffenbichler platzierte den Eichholzer-Raum samt dem gesamten Erdgeschoß an der Südwestecke des ersten Obergeschoßes. Sie hielt sich eng an die Vorgaben der Ausschreibung und bildete die Räume in ihrer originalen Ausrichtung und Höhenlage nach. Auch die westseitige Terrasse floss in die neue Raumstruktur ein. Wohn- und Essraum sollten künftig als Besprechungs-, Demonstrations- und Schauraum dienen. Darüber hinaus war vorgesehen, neben Originalbauteilen der Villa auch das umfassende Schaffen Eichholzers museal zu präsentieren.[40] Neben der Raumfolge wäre so auch das Gesamtwerk des Architekten vermittelt worden, und der Eichholzer-Raum hätte als kleiner Ausstellungsort für die Grazer Moderne dienen können.



Abb. 10: ARGE franz & Pfaffenbichler, Ansicht des Radiologieneubaus im Wettbewerbsentwurf. Quelle: ARGE franz & Pfaffenbichler, Wettbewerbsunterlagen Neubau Radiologie, 2017.

Nickl und Partner Architekten mit FCP ZT und Architektur Consult

Dies Nickl & Partner ordneten gemeinsam mit FCP ZT und Architektur Consult den Eichholzer-Raum beziehungsweise das Erdgeschoß der Villa südseitig im vierten Obergeschoß an. Der Raum war zum Innenhof orientiert, sodass sich der Blick über den Hof direkt auf die gegenüberliegende Gebäudeseite richtete. Die für die Villa so wichtige Beziehung zur Landschaft ging dabei vollständig verloren.[41] An die Stelle des weiten Blicks ins Grüne trat ein räumlich gefasster, vom Krankenhausbau geprägter Außenraum. Die Raumabmessungen ließen sich auf diese Weise übernehmen, die Öffnung des Wohnbereichs zum Garten hingegen nicht.



Abb. 11: Nickl & Partner Architekten mit FCP ZT und Architektur Consult, Ansicht des Radiologieneubaus im Wettbewerbsentwurf. Quelle: Nickl & Partner Architekten, Architekturwettbewerbsunterlagen Neubau Radiologie, 2017.

Generalplan und Ederer Haghirian ZT

Generalplan und Ederer Haghirian gingen in ihrem Erläuterungsbericht von den „widerstreitenden Emotionen“ aus, die das Wort Radiologie auslöst. Das Gesamtkonzept sollte daher sowohl auf die Ängste vor Strahlenbelastung als auch auf die Hoffnungen der Patientinnen und Patienten eingehen. Das Erdgeschoß der Villa setzten die Verfasser als freistehenden Baukörper auf eine Terrasse im fünften Obergeschoß. Die Raumfolge mit Wohn- und Essraum, Diele und Nebenräumen wurde samt vorgelagerter Terrasse in ihrer ursprünglichen Himmelsrichtung auf dem höhengestaffelten Dach rekonstruiert. Genutzt werden sollten die Räume für Besprechungen und Seminare. Ein direkt vom Foyer im Erdgeschoß erreichbarer Aufzug hätte auch externe Veranstaltungen ermöglicht.

Damit kam der Entwurf der ursprünglichen Nutzung der Villa erstaunlich nahe. Das Haus war ein Treffpunkt von Künstlerinnen, Künstlern und Gleichgesinnten, die dort Lesungen, Diskussionen und Soireen veranstalteten. Hinzu kam der unverbaute Ausblick in Richtung Stadtzentrum, der sich auf dieser Höhe ergibt und an die Situation zur Entstehungszeit der Villa erinnern sollte. Der Entwurf zielte damit auf das vollständige Erdgeschoß samt Terrasse und einem neu gewonnenen „Originalblick“.[42]



Abb. 12: Generalplan und Ederer Haghirian ZT, Ansicht des Radiologieneubaus im Wettbewerbsentwurf. Quelle: Architekturbüro Generalplan, Wettbewerbsunterlagen Radiologie Neubau, 2017.

ARGE Maurer und Partner mit balloon architekten

Die Maurer & Partner schlugen gemeinsam mit balloon architekten an der nördlichen Eingangsseite im zweiten Obergeschoß einen musealen Präsentationsraum vor. Auf eine bauliche Nachbildung der Villa oder der vorgegebenen Raumfolge verzichteten sie bewusst, da sich das Haus nach ihrer Auffassung nur im Zusammenhang mit seinem natürlichen Umfeld begreifen lässt. Stattdessen sollten drei Animationen einen virtuellen Rundgang ermöglichen, bei dem das Haus Raum für Raum begangen werden kann. Der Entwurf knüpfte damit an Entwicklungen an, die auch Museen weltweit beschäftigen. Dort eröffnen Virtual und Augmented Reality zunehmend neue Formen der Vermittlung. Auf die geforderten Dimensionen und die Orientierung des Raumes ging das Projekt hingegen nicht ein.[43] An die Stelle der begehbaren Nachbildung trat die mediale Vermittlung.



Abb. 13: ARGE Maurer & Partner und balloon architekten, Ansicht des Radiologieneubaus im Wettbewerbsentwurf. Quelle: Architekturbüro Maurer & Partner, Wettbewerbsunterlagen Radiologie, 2017.

Gemeinsamkeiten und Unterschiede

Die acht Beiträge zeigen unterschiedliche Ebenen der Bezugnahme. Moser Architects, Integral und Generalplan machten das frühere Haus als eigenen Baukörper sichtbar, allerdings an verschiedenen Stellen des Neubaus und in unterschiedlichem Umfang. Gangoly & Kristiner, franz & Pfaffenbichler und Nickl & Partner übertrugen das Erdgeschoß in eine neue Etage. Bei ILF und Baumschlager Eberle stand die Einfügung des Eichholzer-Raums an der Südfassade im Vordergrund. Maurer & Partner wiederum setzten auf einen Präsentationsraum mit virtueller Erschließung.

Ebenso verschieden fiel das Verhältnis zur Umgebung aus. Es drückte sich in begrünten Dachflächen, einer westlichen Terrasse, einem Innenhof, einem Fassadenbild oder einer virtuell dargestellten Landschaft aus. Hier zeigt sich, wie sehr die Qualität der Villa von ihrem Außenraum abhing. Die Entwürfe, die einen weiten Ausblick oder eine neue grüne Umgebung schufen, kamen Eichholzers Vorstellung vom Wohnen im Grünen am nächsten. Wo der Blick dagegen auf Fassaden und Höfe fiel, blieb von dieser Idee wenig erhalten.

Aufschlussreich ist auch das Verhältnis von Original und Nachbildung. Die Vorgabe, geborgene Bauteile wieder einzubauen, galt für alle Beiträge. Unterschiedlich beantwortet wurde jedoch die Frage, wie viel vom übrigen Haus ergänzt wer-

den sollte. Das Siegerprojekt und die Alternativvariante von Integral setzten auf Abstraktion, sodass das Neue als solches erkennbar blieb. Andere Beiträge strebten eine möglichst genaue Nachbildung an oder verlagerten die Erinnerung ganz in Bild und Animation. Die Beiträge unterschieden sich damit vor allem darin, wie weit sie die geborgenen Originalteile durch bauliche Nachbildungen ergänzten und welche Aspekte der Villa sie über Bilder oder Animationen vermittelten.[44]

Schließlich zeigen auch die vorgeschlagenen Nutzungen, wie ernst die Teilnehmenden die Aufgabe nahmen. Das Spektrum reichte vom Besprechungs- und Seminarraum über den Demonstrations- und Schauraum bis zum musealen Präsentationsraum. In allen Entwürfen sollte der Eichholzer-Raum genutzt werden und kein abgeschlossenes Denkmal sein. Positiv festzuhalten ist, dass jede Einreichung eine eigene Antwort auf die Aufgabe fand.[45] Die Gegenüberstellung bewertet dabei weder die Qualität der Gesamtentwürfe noch deren medizinische und betriebliche Funktionalität.

Die Weiterentwicklung im Neubau der Radiologie

Der Wettbewerbsstand von 2017 markiert eine frühe Phase der Planung. Über die Jahre wurde in gemeinsamer Zusammenarbeit mit der Forschungsstelle Kunstgeschichte Steiermark (heute Arbeitsgemeinschaft Kunstgeschichte Steiermark) an der Universität Graz der Entwurf des Siegerprojekts von Moser architects weiterentwickelt.

Aus budgetären Gründen musste der Siegerentwurf dabei neu gedacht und abgewandelt werden. Die Erinnerung an die Villa wird nun über Originalfragmente, architektonische Motive, den „Eichholzer-Raum“, neue künstlerische Arbeiten im Hörsaal, grafische Arbeiten und eine Dauerausstellung sowie der vorliegenden Publikation vermittelt. Eine ausführliche Beschreibung findet sich an der entsprechenden Stelle in der vorliegenden Publikation.

Kurz zusammengefasst wird die Bezugnahme an die Villa Albrecher-Leskoschek bereits an der Fassade sichtbar, wo einzelne Fenster das strenge Raster des Neubaus durchbrechen und die Farbe abweicht. Im Inneren wird der Eichholzer-Raum als Besprechungszimmer genutzt, der sich in Grundriss und Höhe am Hauptraum des Hauses orientiert und im Detail noch weitere Bezugnahmen herstellt. Dort findet sich auch der geborgene Holzboden aus der Villa Albrecher-Leskoschek wieder. Ein Holzboden ist in einem Krankenhaus schon an sich eine Besonderheit und wegen der Hygienevorschriften nur in einem Raum mit dieser Nutzung umsetzbar. Materielle Verbindung und räumliche Anlehnung treten damit nebeneinander.

Das verwirklichte Projekt zeigt, wie sehr sich der Ansatz des Wettbewerbs mit dem Planungsstand aus dem Jahr 2024 im weiteren Prozess verändert hat. Der Bezug zum historischen Haus entsteht nicht mehr allein über eine vollständige bauliche Nachbildung. Er verteilt sich vielmehr auf Räume, Materialien, Fensterformen, grafische Vermittlung, neue geschaffene Kunstwerke und ein Vermittlungskonzept das eine Dauerausstellung beinhaltet sowie der wissenschaftlichen Begleitung mit dem vorliegenden Sammelband. Gerade die alltägliche Nutzung spielt dabei eine wichtige Rolle, weil Besprechungsraum, Hörsaal und Foyer Menschen mit der Geschichte in Berührung bringen, die das Gebäude aus ganz anderen Gründen aufsuchen.[46]

Transformation als denkmalpflegerischer Weg: Möglichkeiten und Grenzen

Am Anfang der Geschichte des Eichholzer-Raums steht ein Verlust. Die Bemühungen der Forschung und zahlreicher Initiativen konnten den Abbruch der Villa aufgrund ihrer Überformung und daraus resultierender fehlender Unterschutzstellungen schlussendlich nicht verhindern. Auch der Versuch, das gesamte Wandgemälde und weitere Teile des Hauses zu sichern, blieb erfolglos. Umso bemerkenswerter ist, was aus dieser Ausgangslage entstanden ist. Das Projekt verlässt den klassischen Ansatz der Rettung von Kulturgut und eröffnet stattdessen einen alternativen Weg in der Denkmalpflege.

Mehrere Faktoren machen das Grazer Beispiel auch über die Region hinaus bemerkenswert. Zunächst wurde die Transformation nicht nachträglich an einen fertigen Entwurf angefügt, sondern als verbindliche Vorgabe in die Ausschreibung des Architekturwettbewerbs aufgenommen. Sie galt damit als Voraussetzung für den Bau der neuen Radiologie. Möglich wurde dies durch Vorgespräche mit Bürgerinitiativen und die enge partnerschaftliche Zusammenarbeit zwischen der KAGes und der Forschungsstelle Kunstgeschichte Steiermark (heute Arbeitsgemeinschaft Kunstgeschichte Steiermark) an der Universität Graz. Dass ein öffentlicher Bauherr die Erinnerung an ein abgebrochenes Gebäude zur Bedingung eines Wettbewerbs macht, war in Österreich bis dahin ohne Beispiel.

Zugleich zeigt der Fall, welches Potenzial sich entfaltet, wenn Erhaltung und Nutzung nicht getrennt voneinander gedacht werden, sondern ineinandergreifen. Als Wohnhaus war die Villa durch das stetige Wachstum des Landeskrankenhauses längst mit vielen Nachteilen konfrontiert worden. Zuletzt wurde eine große Lärmschutzwand errichtet. Die idyllische Waldrandlage der Anfangsjahre war Vergangenheit. Für eine öffentliche Nutzung wiederum hätte sie weder die architektoni-

schen noch die hygienischen und barrierefreien Anforderungen erfüllt, die an ein Gebäude der KAGes gestellt werden. Historisch wertvolle Bauten ohne angemessene Nutzung dauerhaft zu sichern, wird künftig eher schwieriger als leichter.[47] Der Eichholzer-Raum begegnet diesem Dilemma, indem er Erinnerung an eine Funktion bindet.



Abb. 14: Lage der Villa Albrecher-Leskoschek in Graz vor dem Abriss, Google Maps.

Methodisch überzeugt vor allem das Zusammenspiel unterschiedlicher Ebenen. Originalfragmente wie der Holzboden stellen eine materielle Verbindung zum verlorenen Haus her. Proportionen und Raumhöhen übertragen architektonische Qualitäten, ohne eine täuschende Kopie zu erzeugen. Die Grafik des Wandgemäldes und das neue Kunstprojekt vermitteln schließlich Inhalte, die sich baulich nicht bewahren ließen. Bewusst wird das Verlorene nicht im Sinne einer reinen Nachahmung rekonstruiert. Denkmalpflege erscheint hier nicht nur als konservatorische, sondern auch als kreative und transformative Aufgabe, die Kulturerbe in der Gegenwart verankert und zugleich seine historische Bedeutung bewahrt.[48]

Damit knüpft das Projekt an die alte Praxis der Spolie an und entwickelt sie weiter.[49] Mit dem Abbruch verloren die geborgenen Bauteile ihren ursprünglichen baulichen Zusammenhang. Im Neubau sollen die räumliche Anlehnung an die Villa, die Darstellung des Wandgemäldes und die neuen künstlerischen Arbeiten ihre Herkunft und Geschichte vermitteln. Die Nutzung als Besprechungsraum, Hörsaal und Foyer soll dafür sorgen, dass diese Geschichte nicht museal abgeschlossen bleibt. Ärztinnen, Pflegekräfte, Studierende, Patientinnen und Patienten begegnen ihr im Alltag, oft ohne danach gesucht zu haben. Darin liegt vielleicht die größte Stärke des Ansatzes.

Aus den Grazer Erfahrungen lassen sich einige Grundsätze für vergleichbare Fälle ableiten. Am Anfang stand eine wissenschaftliche Dokumentation, die seit 2012 festhielt, was verloren ging und was geborgen werden konnte. Entscheidend war zudem, dass der Eichholzer-Raum bereits in den Wettbewerbsbedingungen klar formuliert und verankert war. Dadurch mussten sich alle Einreichungen mit dem verlorenen Haus auseinandersetzen, und die Erinnerung wurde nicht zum dekorativen Nachtrag. Wie stark die Umsetzung dennoch von Budget und Nutzungsanforderungen abhängt, zeigt die spätere Reduktion des Siegerentwurfs. Im nun umgesetzten Ergebnis bleiben Original und Neuschöpfung klar unterscheidbar, und die Nutzung als Besprechungsraum soll den Raum dauerhaft beleben. Getragen wird der Prozess schließlich von einer kontinuierlichen Begleitung durch Forschung und Kunst. In diesem Sinn kann aus der Transformation ein „neues" Denkmal entstehen, das einen wichtigen Beitrag zur Erinnerungskultur in Graz und weit darüber hinaus leistet.[50]

Architektur und Erinnerung

Der Vergleich der Wettbewerbsbeiträge zeigt, dass die Übertragung der Villa unterschiedliche Schwerpunkte zuließ. Manche Entwürfe betonten ihre äußere Gestalt, andere die Raumfolge, den Außenbezug oder die mediale Vermittlung. Jede dieser Lösungen musste zwischen der Treue zum Original und der Ehrlichkeit gegenüber dem Verlust abwägen. In der späteren Planung und schlussendlichen Umsetzung blieb von diesen Ansätzen eine Auswahl erhalten. Der Eichholzer-Raum ersetzt das abgebrochene Haus nicht, er dokumentiert aber auch die Veränderungen, die eine solche Erinnerungsaufgabe im Verlauf eines Bauprojekts erfährt.

„Die Saat wird aufgehen." Dieser Satz von Herbert Eichholzer gewinnt angesichts seines Schicksals eine besondere Tragweite.[51] Seine Überzeugungen, die in seiner unbeirrbaren Haltung ebenso zum Ausdruck kamen wie in seiner wegweisenden

Architektur, haben die folgenden Generationen erreicht. In Anerkennung seiner Bedeutung vergibt die Stadt Graz beispielsweise alle zwei Jahre die Herbert-Eichholzer-Architekturförderungspreise. Das Kulturamt der Stadt Graz vergibt sie nach einer Ausschreibung an begabte Studierende der Technischen Universität Graz.[52] Diese Auszeichnung, zahlreiche Ausstellungen und nicht zuletzt die Transformation seines Schlüsselwerks in den Neubau der Radiologie machen sein Nachwirken sichtbar. So ist ein Teil der Villa im Neubau erhalten geblieben und mit ihm ihre Geschichte.[53]

Anmerkungen

1 Heimo Halbrainer / Eva Klein / Antje Senarclens de Grancy, Hilmteichstrasse 24. Haus Albrecher-Leskoschek von Herbert Eichholzer, Graz 2016.
2 Eva Klein, Verborgene Moderne. Das Wandgemälde *Allegorie der Freunde* von Axl Leskoschek in der Villa Albrecher-Leskoschek von Herbert Eichholzer, in: Eva Klein / Rosmarie Schiestl / Margit Stadlober (Hg.), Denk!mal Zukunft, Graz 2012.
3 Eva Klein, „Wenn Pegasus beginnt Feuer zu speien!" Die Visualisierung des Krieges zwischen Propaganda und Widerstand im Vorfeld der Annexion von Österreich durch das nationalsozialistische Deutsche Reich, in: Martin Scholz / Friedrich Weltzien (Hg.), Design und Krieg, Berlin 2015.
4 Eva Klein, Wege in der Denkmalpflege zwischen Verlust, Transformation und Neuschöpfung. Abriss der Eichholzer-Villa Albrecher-Leskoschek und Neubau der Radiologie, in: Christina Reimann-Pichler / Katharina Scherke / Margit Stadlober, Anliegen Kunst, Graz 2024, S. 45, 52–53.
5 Valerie Marie Soran, Die Villa Albrecher-Leskoschek im Widerstand 1937–2017. Transformatorische Prozesse in der Architektur, Masterarbeit, Karl-Franzens-Universität Graz, Graz 2019, S. 69, 95–96.
6 Herwig Hubmann / Eva Klein / Robert Linke, Interdisziplinäre Befundsicherung und Untersuchung in der Denkmalpflege, in: Klein / Schiestl / Stadlober 2012.
7 Soran 2019, S. 47, 95.
8 Halbrainer / Klein / Senarclens de Grancy 2016.
9 Christian Marczik / Wenzel Mracek, Pavillon – Hommage à Herbert Eichholzer (1903–1943), Graz 2013, S. 59.
10 Heimo Halbrainer (Hg.), Herbert Eichholzer 1903–1943. Architektur und Widerstand, Ausstellungskatalog, Graz 1998, S. 10.
11 Dietrich Ecker, Herbert Eichholzer: Architekt (1903–1943), Dissertation, Graz 1984, S. 10.
12 Halbrainer 1998, S. 11.
13 Ecker 1984, S. 13.
14 Heimo Halbrainer, Herbert Eichholzer – Architektur und Widerstand, in: Mitteilungen der Alfred Klahr Gesellschaft, Juli 2017, o. S., <http://www.klahrgesellschaft.at/Mitteilungen/Halbrainer_2_17.pdf> (Abruf 4.5.2018).
15 Marczik / Mracek 2013, S. 59.
16 Heimo Halbrainer, Herbert Eichholzer – Architektur und Widerstand, in: Mitteilungen der Alfred Klahr Gesellschaft, Juli 2017, o. S., <http://www.klahrgesellschaft.at/Mitteilungen/Halbrainer_2_17.pdf> (Abruf 4.5.2018). Halbrainer 1998, S. 12.
17 Halbrainer 1998, S. 19, 29.
18 Ecker, Dietrich, Herbert Eichholzer: Architekt (1903–1943), Dissertation, Graz 1984, S. 21, 82.
19 Ecker 1984, S. 126.
20 Caroline Constant, Eillen Gray, London 2000.

[21] Après le Cubisme. Le Corbusier und Amédée Ozenfant, deutsche Übersetzung (Nach dem Kubismus) von Hartmut Mayer. Essay von Hartmut Mayer, Neuss 2018.
[22] Fondation Le Corbusier <https://www.fondationlecorbusier.fr/en/> (Abruf 27.9.2026).
[23] Halbrainer/ Klein / Senarclens de Grancy 2016, S. 26–28.
[24] Marczik / Mracek 2013, S. 29.
[25] Halbrainer / Klein / Senarclens de Grancy 2016, S. 34, 54–55.
[26] Halbrainer / Klein / Senarclens de Grancy 2016, S. 32, 37.
[27] Klein 2012.
[28] Hubmann / Klein / Linke 2012.
[29] Klein 2024, S. 47–51.
[30] Christian Binder, Restauratorisches Gutachten, Wandgemälde Axl Leskoschek, Graz 2017. Soran, 2019, S. 32–35.
[31] Klein 2024, S. 45–46.
[32] Soran 2019, S. 66–67.
[33] Architekturbüro DI Hubert Soran, Wettbewerbsunterlagen Radiologie Neubau, 19.12.2016, in: Soran 2019, S. 70–73.
[34] Soran 2019, S. 71.
[35] KAGes, Juryprotokoll Radiologie Neubau, 05.07.2017, in: Soran 2019, S. 74.
[36] Moser architects, Architekturwettbewerb Radiologie Neubau KAGes, 2017, in: Soran 2019, S. 74–75.
[37] Architekturbüro Gangoly & Kristiner, Wettbewerb Radiologie Neubau, 2017, in: Soran 2019, S. 77.
[38] ILF Consulting Engineers Austria GmbH, Wettbewerbsunterlagen, Radiologie Neubau, KAGes, 2017, in: Soran 2019, S. 79.
[39] Architekturbüro Integral Ziviltechniker, Wettbewerbsunterlage, 2017, in: Soran 2019, S. 81.
[40] ARGE franz & Pfaffenbichler, Wettbewerbsunterlagen Neubau Radiologie, 2017, in: Soran 2019, S. 83.
[41] Nickl & Partner Architekten, Architekturwettbewerbsunterlagen Neubau Radiologie, 2017, in: Soran 2019, S. 85.
[42] Architekturbüro Generalplan, Wettbewerbsunterlagen Radiologie Neubau, 2017, in: Soran 2019, S. 88.
[43] Architekturbüro Maurer & Partner, Wettbewerbsunterlagen Radiologie, 2017, in: Soran 2019, S. 92.
[44] Soran 2019, S. 71, 96.
[45] Soran 2019, S. 71, 96.
[46] Klein 2024, S. 56–59.
[47] Soran 2019, S. 69, 96.
[48] Klein 2024, S. 58–59.
[49] Soran 2019, S. 97
[50] Soran 2019, S. 97.
[51] Eugen Gross / Günter Eisenhut, Herbert Eichholzer und Axl Leskoschek, Film, GrazMuseum, Graz 20.03.2019, zit. nach: Soran 2019, S. 97.
[52] Stadt Graz, Kulturamt, Herbert Eichholzer Architekturförderungspreis, <https://kultur.graz.at/kulturamt/108>.
[53] Soran 2019, S. 97.

Eva Klein

Transformation eines verlorenen Ortes

Die Universitätsklinik für Radiologie in Graz als kultureller und politischer Erinnerungsort

Denk!mal Wandel, hg. v. Klein, Fuchsjäger, Reimann-Pichler, 2026, S. 161–193
https://doi.org/10.25364/978-3-903374-51-5_07

© 2026 bei Eva Klein
Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz, ausgenommen von dieser Lizenz sind Abbildungen, Screenshots und Logos.

Eva Klein, Universität Graz, eva.klein@uni-graz.at

Zusammenfassung

Der Beitrag beschreibt die Transformation der 2017 abgebrochenen Villa Albrecher-Leskoschek in der Hilmteichstrasse 24 in Graz in einen kulturellen und politischen Erinnerungsort innerhalb der neuen Universitätsklinik für Radiologie. Das von Herbert Eichholzer entworfene Haus und Axl Leskoscheks Wandgemälde *Allegorie der Freunde* verbanden moderne Architektur und Kunst mit gesellschaftlichem Austausch und Widerstand gegen den Nationalsozialismus. Architektonische Zitate, gerettete Originalteile und eine permanente Ausstellung übertragen ausgewählte Formen, Materialien und Bedeutungen des verlorenen Gesamtkunstwerks in den Neubau. Die Arbeiten von Roswitha Weingrill, Franz Konrad und Eduard Höller eröffnen ergänzende Perspektiven. Die Einbindung in ein täglich genutztes Krankenhaus verankert Erinnerung im gesellschaftlichen Alltag.

Schlagwörter: Transformation, Eichholzer, Leskoschek, Widerstand, kulturelles Erbe

Transformation of a lost place

Abstract

The article describes the transformation of Villa Albrecher-Leskoschek at Hilmteichstrasse 24 in Graz, demolished in 2017, into a site of cultural and political remembrance within the new University Department of Radiology. Designed by Herbert Eichholzer, the house, together with Axl Leskoschek's mural *Allegory of Friends*, brought modern architecture and art into dialogue with social exchange and resistance to National Socialism. Architectural references, salvaged original elements and a permanent exhibition carry selected forms, materials and meanings of the lost Gesamtkunstwerk into the new building. Works by Roswitha Weingrill, Franz Konrad and Eduard Höller offer additional perspectives. Its integration into a hospital used daily embeds remembrance in everyday social life.

Keywords: transformation, Eichholzer, Leskoschek, resistance, cultural heritage

Die 1937 von Herbert Eichholzer entworfene Villa für Herma Albrecher in der Grazer Hilmteichstraße 24 gehörte zu den herausragenden Beispielen der österreichischen Moderne. Architektur, Innenraumgestaltung und Kunst waren als zusammenhängende Einheit angelegt. Herbert Eichholzers klare und funktionale Formensprache verband gestalterische Präzision mit einem sozial ausgerichteten Verständnis von Architektur. Der Bau war daher nicht allein als Wohnhaus konzipiert, sondern als räumlicher Ausdruck einer gesellschaftlichen Haltung.[1]
Die Villa war zugleich ein lebendiger kultureller und politischer Ort. Rund um Herma Albrecher versammelte sich ein Freundeskreis aus Kunstschaffenden, Intellektuellen und politisch engagierten Persönlichkeiten. Lesungen, Theateraufführungen, Gespräche und Feste machten das Haus zu einem offenen Raum des Austauschs. Herma Albrecher kam als Hausherrin, Gastgeberin und Mitgestalterin dieses Umfeldes eine zentrale Bedeutung zu. Ihre Zugehörigkeit zu einem politisch sensiblen Kreis war in den 1930er Jahren mit einem erheblichen persönlichen Risiko verbunden.[2]
Im Zentrum des Wohnhauses stand das von Axl Leskoschek zwischen 1937 und 1938 geschaffene Sekko-Wandgemälde *Allegorie der Freunde*. Seine mythologischen, biblischen und historischen Motive bildeten eine verschlüsselte Bildsprache, die als „Verdeckte Malweise" bezeichnet wird. Inseln, Irrfahrten und Meeresmotive bezogen sich auf Homers *Odyssee*, während Pegasus Freiheit und geistige Unabhängigkeit verkörperte und zugleich grausame Ausblicke auf den nahenden Nationalsozialismus in sich trug. Weitere Figuren und Szenen thematisierten Bedrohung, Orientierung und Solidarität in einer Zeit politischer Umbrüche.[3]
Die „Verdeckte Malweise" ermöglichte es Axl Leskoschek, politisch brisante Aussagen unter den Bedingungen zunehmender Repression bildlich festzuhalten. Das Wandgemälde war deshalb nicht nur ein bedeutendes Werk moderner Malerei, sondern auch ein künstlerisches Manifest des Widerstands gegen den Nationalsozialismus. Dieser Widerstand beschränkte sich im Umfeld der Villa keineswegs auf eine geistige Haltung. Axl Leskoschek wurde aufgrund seiner politischen Tätigkeit wiederholt inhaftiert und später ins Exil gezwungen. Der Architekt Herbert Eichholzer engagierte sich ebenfalls aktiv im Widerstand, wurde 1941 verhaftet und 1943 vom nationalsozialistischen Regime hingerichtet.[4]

Mit dem Abbruch der Villa Albrecher-Leskoschek in der Hilmteichstraße 24 in Graz im Jahr 2017 gingen das architektonische Gesamtkunstwerk und die Originalsubstanz des Wandgemäldes weitgehend verloren. Die Transformation setzt an diesem unwiederbringlichen Verlust an. Ihr Ziel besteht dabei nicht in der Rekonstruktion eines vermeintlich ursprünglichen Zustandes, sondern in der Übertragung ausgewählter Formen, Materialien, Inhalte und Bedeutungen in den Neubau

der Universitätsklinik für Radiologie. Gerettete Fragmente, architektonische Zitate und neu geschaffene Kunstwerke verbinden den historischen Ort mit seiner gegenwärtigen Nutzung und eröffnen damit einen erweiterten Zugang zur Denkmalpflege.[5]

Eine besondere Qualität liegt in der dauerhaften Einbindung dieser Elemente in ein belebtes Krankenhausgebäude. Patientinnen und Patienten, Beschäftigte, Studierende sowie Besucherinnen und Besucher begegnen der Geschichte der Villa und des Wandgemäldes im täglichen Gebrauch, ohne dafür gezielt einen musealen Erinnerungsort aufsuchen zu müssen. Das Kulturerbe wird dadurch nicht isoliert präsentiert, sondern als Teil der gesellschaftlichen Gegenwart erfahrbar. Gerade im Umfeld eines Krankenhauses gewinnen die mit dem historischen Ort verbundenen Fragen nach Menschlichkeit, Solidarität, Verantwortung und politischer Wachsamkeit zusätzliche Bedeutung.

Die Transformation kann den Verlust des Originals nicht ersetzen, sie bewahrt jedoch dessen kulturelle und politische Bedeutung vor dem Vergessen. Zugleich schafft sie einen öffentlich zugänglichen Raum, in dem Geschichte, Kunst und Architektur weiterhin wahrgenommen, diskutiert und als gemeinsames kulturelles Erbe weitergetragen werden können. Insbesondere in Phasen politischer und wirtschaftlicher Instabilität gewinnt die Bewahrung historischer Erfahrungen an gesellschaftlicher Bedeutung. Die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit ermöglicht eine Einordnung früherer Entwicklungen, eine Sensibilisierung für die Gefährdung demokratischer und humanistischer Grundwerte sowie eine Stärkung politischer Wachsamkeit. Daraus ergibt sich eine gemeinsame Verantwortung von Wissenschaft, Kulturinstitutionen, Politik und Gesellschaft für die Dokumentation, Vermittlung und Verankerung historischer Erkenntnisse im öffentlichen Bewusstsein. Die Transformation lädt zur Erinnerung, zur Auseinandersetzung mit historischen Erfahrungen und zu deren Weiterführung in der Gegenwart ein.

Architektonische Spuren, künstlerische Neuinterpretationen und Vermittlung

Ein prägendes Gestaltungselement der Villa wurde mit dem runden Fenster in die Fassade des Neubaus übertragen. Innerhalb der geradlinig gegliederten Fassade unterbricht es bewusst das orthogonale Raster. Damit greift es ein wesentliches Merkmal von Eichholzers Architektur auf, in der reduzierte Formen durch gezielt gesetzte Akzente belebt wurden. Das Fenster ist keine Nachbildung des ursprünglichen Bauteils. Es wirkt vielmehr als verdichtetes architektonisches Zeichen, das dauerhaft an die Villa Albrecher-Leskoschek und an Herbert Eichholzers Verständnis von Form als Bedeutungsträger erinnert.

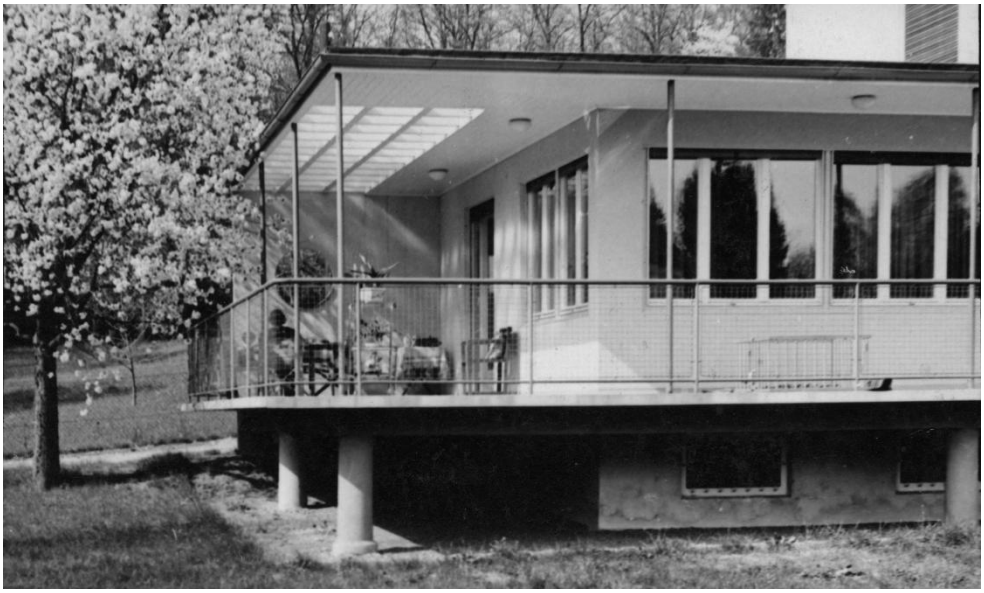

Abb. 1: Rundes Fenster von Herbert Eichholzer in der Villa Albrecher-Leskoschek in Graz (Foto Privatbesitz).



Abb. 2: Rundes Fenster und adaptierter Fensterraster im Außenbereich des Eichholzer-raumes mit weißer Farbgestaltung der Fassade, Universitätsklinik für Radiologie Graz (Foto: E. Klein).



Abb. 3 Rundes Fenster, Innenansicht mit Begleittafel, Teil der permanenten Ausstellung in der Universitätsklinik für Radiologie in Graz, kuratiert von Eva Klein (Foto: L. Schaffelhofer).



Abb. 4: Bohrkern aus dem Wandgemälde „Allegorie der Freunde von Axl Leskoschek in der für das Projekt geschaffenen Ausstellungsvirtrine in der Universitätsklinik für Radiologie Graz (Foto: E. Klein).



Abb. 5: Außenbereich der Universitätsklinik für Radiologie Graz, Zugang Hörsaal und Eichholzerraum (Foto: E. Klein).



Abb. 6: Außenbereich der Universitätsklinik für Radiologie Graz, Visualisierung mit Ausstellungstafel 2026 (Entwurf E. Höller).

Eine weitere Übertragung erfolgte im heutigen Eichholzer Raum, dessen Grundriss dem ehemaligen Hauptraum der Villa Albrecher-Leskoschek entspricht. Der Besprechungsraum nimmt damit jene räumliche Situation auf, in der sich einst das gesellschaftliche Leben des Hauses konzentrierte und das Wandgemälde angebracht war. Ein modifizierter Fensterraster, die Hohlkehlen zwischen Wand und Decke, die Verwendung von Holz und ein Holzelement als Zitat der früheren Durchreiche stellen zusätzliche Bezüge zum verlorenen Innenraum her. Von besonderer Bedeutung ist der aus dem Haus geborgene Parkettboden der Villa Albrecher-Leskoschek, der aufbereitet und im neuen Raum verlegt wurde. Auch die Möblierung hebt sich bewusst von der standardisierten Ausstattung der Radiologie ab, greift wesentliche Merkmale von Herbert Eichholzers Formensprache auf und stellt dadurch einen gezielten Bezug zum Gesamtkunstwerk der verlorenen Villa her.

Die heutige Nutzung als Besprechungsraum führt zugleich die soziale Funktion des ehemaligen Hauptraumes fort. Menschen kommen zusammen, arbeiten und diskutieren. Erinnerung wird dadurch nicht von der alltäglichen Nutzung getrennt, sondern in sie eingebunden. Die Transformation bleibt auf diese Weise nicht auf eine formale Erinnerung an das Gebäude beschränkt. Sie überträgt auch dessen frühere Offenheit und kommunikative Funktion in die Gegenwart.



Abb. 7: Innenansicht des Eichholzerraumes in der Universitätsklinik für Radiologie in Graz (Foto: E. Klein).



Abb. 8: Detailansicht des Eichholzerraumes in der Universitätsklinik für Radiologie in Graz mit angepasster Möblierung (Foto: E. Klein).



Abb. 9: Detailansicht des Eichholzerraumes in der Universitätsklinik für Radiologie in Graz mit der Grafik „Achtsam“ von Ed Höller (Foto: E. Klein).

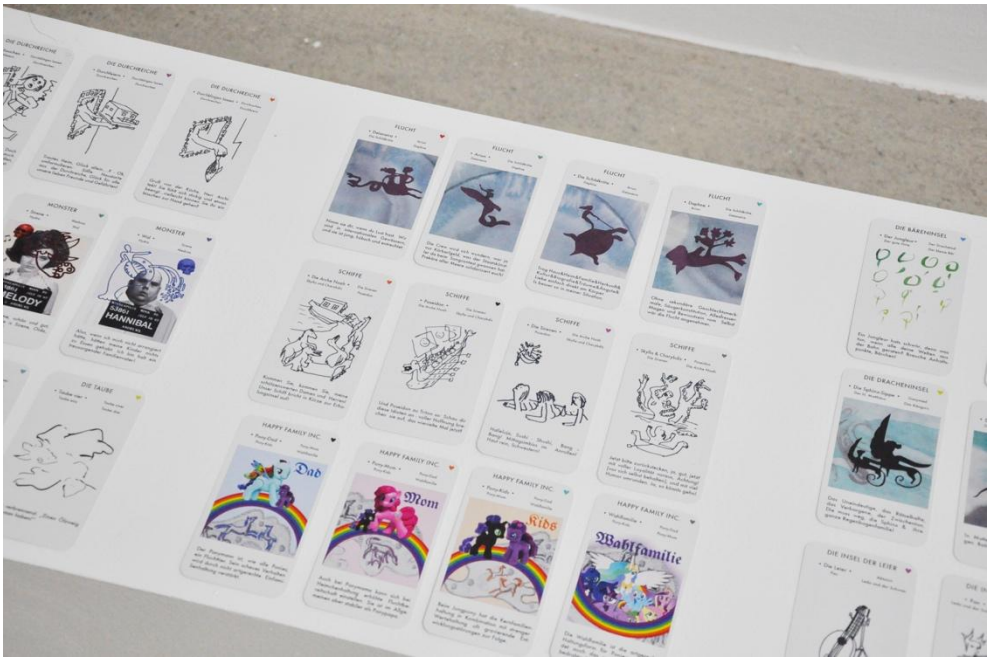

Abb. 10: Spielkarten aus dem Quartett „Zwischen Skylla und Charybdis“ von Sarah Bildstein, Peter Fritzenwallner, Roswitha Weingrill und Angela Wiedermann 2017 (Foto: E. Klein).

Im Gangbereich vor dem Eichholzerraum wurde eine permanente Ausstellung eingerichtet, welche die Geschichte der Villa Albrecher-Leskoschek, des Wandgemäldes *Allegorie der Freunde* und der damit verbundenen Personen vermittelt. Die Ausstellungstafeln ergänzen die architektonischen Zitate im Neubau und ermöglichen deren unmittelbare Einordnung am jeweiligen Ort. Auf diese Weise werden die gestalterischen Bezugnahmen nicht nur sichtbar, sondern zugleich in ihren kunsthistorischen, politischen und gesellschaftlichen Zusammenhängen verständlich. Eine eigens für das Projekt eingerichtete Vitrine dient der dauerhaften Präsentation der geretteten Originalteile der Villa. Darüber hinaus enthält sie das im Rahmen des Kunstprojektes *Zwischen Skylla und Charybdis* entstandene Quartett, das zuvor im Künstlerhaus Halle für Kunst und Medien sowie in der Galerie Schnitzler & Lindsberger in Graz ausgestellt worden war. Die Verbindung von Originalfragmenten, künstlerischer Transformation und wissenschaftlicher Vermittlung eröffnet unterschiedliche Zugänge zum verlorenen Gesamtkunstwerk.



Abb. 11: Die Installation der Schiebetür in Erinnerung an Herbert Eichholzer, die Villa Albrecher-Leskoschek und den Widerstand in Graz (Foto: E. Klein).

Im angrenzenden Hörsaal wurden zwei Auftragswerke von Roswitha Weingrill und Franz Konrad verwirklicht. Beide Arbeiten greifen die Geschichte des Freundeskreises um Herma Albrecher sowie dessen kulturelle und politische Haltungen auf und übertragen sie in einen gegenwärtigen Zusammenhang. An die Stelle einer Rekonstruktion tritt eine zeitgenössische Neuinterpretation, die historische Inhalte mit aktuellen gesellschaftlichen Fragestellungen verbindet. Dadurch erfährt die Geschichte des Ortes keine bloße Wiederholung, sondern eine Erweiterung um neue Perspektiven und Bedeutungsebenen.
Trotz ihrer unterschiedlichen künstlerischen Zugänge stehen die Arbeiten von Roswitha Weingrill und Franz Konrad in einem engen inhaltlichen Verhältnis. Roswitha Weingrill konzentriert sich insbesondere auf die Weiterentwicklung des

Materials, dessen Ortsbezug und dessen Bedeutung als Träger historischer Erinnerung. Franz Konrad richtet den Schwerpunkt seiner Arbeit hingegen auf die komplexen Verflechtungen innerhalb des Freundeskreises. Die Beziehungen zwischen den einzelnen Personen, ihre Lebensgeschichten sowie ihre politischen und kulturellen Erfahrungen werden in vielschichtigen Strukturen zusammengeführt. Aus der Gegenüberstellung beider Arbeiten entsteht eine wechselseitige Ergänzung von Materialität und Erzählung, Erinnerung und Interpretation sowie Vergangenheit und Gegenwart.



Abb. 12: Visualisierung der Vitrine in der Dauerausstellung in der Universitätsklinik für Radiologie 2026 (Entwurf E. Höller).

Das Kunstwerk „Frl. Herma Albrecher“ von Roswitha Weingrill

Roswitha Weingrills Wandarbeit *Frl. Herma Albrecher* rückt jene Person in den Mittelpunkt, die in der bisherigen Geschichtsschreibung häufig hinter den männlichen Akteuren zurücktrat. Hermenegild Albrecher, genannt Herma Albrecher, war nicht nur die Ehefrau von Axl Leskoschek, sondern die ursprüngliche Eigentümerin und Hausherrin der Villa. Das Gebäude war lange Zeit vorwiegend unter der Bezeichnung Villa Leskoschek bekannt. Erst in der jüngeren Forschung etablierte sich der Name Villa Albrecher-Leskoschek, der den historischen Eigentumsverhältnissen wesentlich genauer entspricht und der Bedeutung von Herma Albrecher gerechter wird.[6] Die für sie errichtete und im Dezember 1937 fertiggestellte Villa befand sich bis 1960 in ihrem alleinigen Eigentum, da ausschließlich

Herma Albrecher im Grundbuch eingetragen war.[7] Umso bemerkenswerter ist es, dass ihre Person trotz dieser eindeutigen rechtlichen Stellung in der Überlieferung lange Zeit in den Hintergrund trat. Ihre Bedeutung reichte weit über eine private oder familiäre Rolle hinaus. Als Gastgeberin und verbindende Persönlichkeit schuf Herma Albrecher die Voraussetzungen für einen Ort des kulturellen Austausches, der gesellschaftlichen Begegnung und der politischen Verständigung.

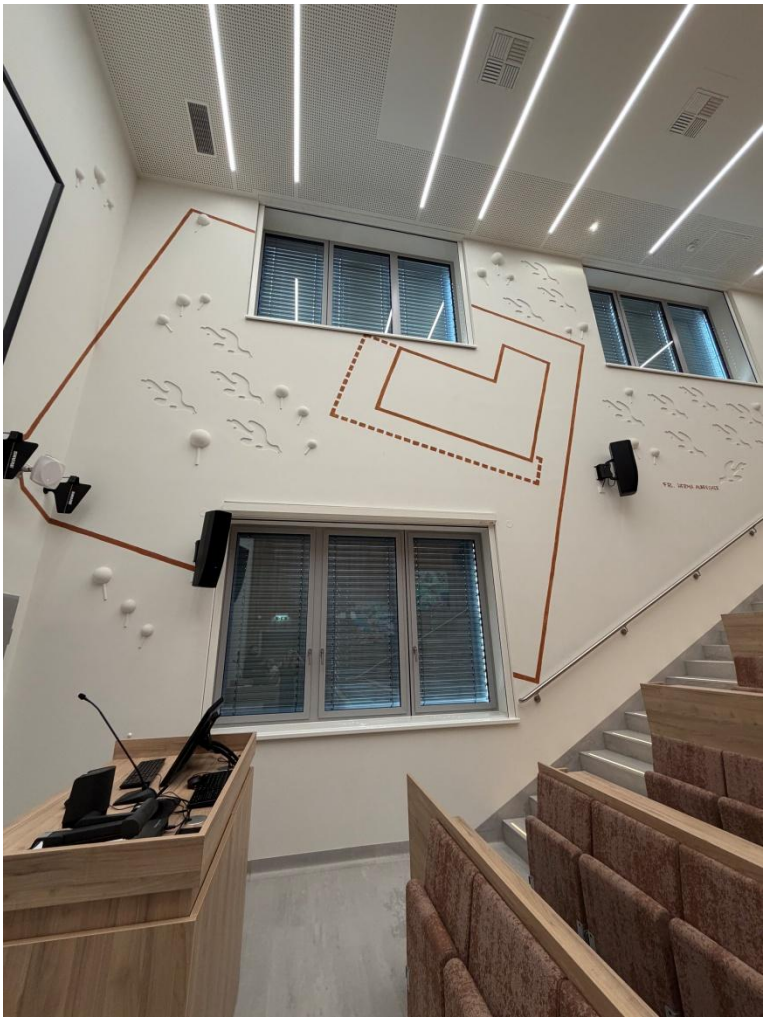

Abb. 13: Innenansicht des Hörsaals in der Universitätsklinik für Radiologie in Graz mit Blick auf das Kunstwerk „Frl. Albrecher“ von Roswitha Weingrill (Foto E. Klein).



Abb. 14: „Frl. Albrecher“ von Roswitha Weingrill im Hörsaal der Universitätsklinik für Radiologie in Graz (Foto: P. Brandstätter).



Abb. 15: Detailansicht „Frl. Albrecher“ von Roswitha Weingrill im Hörsaal der Universitätsklinik für Radiologie in Graz mit der eigens angefertigten Lehmfarbe und dem entsprechenden Schriftzug (Foto: E. Klein).



Abb. 16: Detailansicht des Kunstwerkes „Frl. Albrecher“ von Roswitha Weingrill im Hörsaal der Universitätsklinik für Radiologie in Graz mit dem doppeldeutigen Symbol der Flamme bzw. Taube und den Pins (Foto: P. Brandstätter).

Im Umfeld von Herma Albrecher kamen Kunstschaffende, Intellektuelle und politisch engagierte Personen zusammen. Zu diesem Kreis gehörten Axl Leskoschek und Herbert Eichholzer, die nicht nur durch ihre künstlerische Zusammenarbeit und persönliche Freundschaft, sondern auch durch ihren aktiven Widerstand gegen den Nationalsozialismus miteinander verbunden waren. Auch der kunstinteressierte Unternehmer Albert Kastner stand diesem Umfeld nahe und unterstützte die Verwirklichung der Villa finanziell. In der Verbindung von Kunst, Architektur, kultureller Förderung und politischem Engagement entstand ein gesellschaftliches Netzwerk, dessen Bedeutung über das private Zusammenleben hinausging.[8]

Die Villa Albrecher-Leskoschek bot diesem Freundeskreis einen Raum für Gespräche, künstlerische Tätigkeit und den Austausch gemeinsamer Überzeugungen. Gerade unter den Bedingungen zunehmender politischer Repression besaßen solche persönlichen Verbindungen eine wichtige Schutzfunktion. Vertrauen, Solidarität und gegenseitige Unterstützung ermöglichten die Aufrechterhaltung kultureller und politischer Handlungsräume. Die Bezeichnung *Allegorie der Freunde* verweist auf diesen Zusammenhang. Das Wandgemälde von Axl Leskoschek

kann als bildliche Auseinandersetzung mit den Personen dieses Kreises, ihren Beziehungen und ihren gemeinsamen politischen Haltungen verstanden werden.[9]

Die Wahl des Namens „Frl. Herma Albrecher“ als Werktitel würdigt daher nicht nur eine einzelne Person, sondern macht zugleich ihre Funktion innerhalb dieses Netzwerkes sichtbar. Roswitha Weingrill erweitert die Erinnerung an die Villa um eine feministische Perspektive und lenkt die Aufmerksamkeit auf die Bedeutung von Gastgeberschaft, Beziehungsarbeit und sozialer Vermittlung. Diese meist wenig sichtbaren Leistungen waren für die Entstehung und den Fortbestand des Freundeskreises von wesentlicher Bedeutung. Zugleich war die Zugehörigkeit zu diesem politisch widerständigen Umfeld mit erheblichen persönlichen Gefahren verbunden und erforderten viel Mut. Das Ausmaß der Bedrohung zeigt sich nicht zuletzt am Schicksal von Herbert Eichholzer, der vom nationalsozialistischen Regime verfolgt und hingerichtet wurde, sowie an der Flucht von Axl Leskoschek ins Exil. Vor diesem Hintergrund gewinnt auch das Engagement von Herma Albrecher besondere Bedeutung, da die Funktion ihres Hauses als Treffpunkt dieses Freundeskreises mit einem beträchtlichen persönlichen Risiko verbunden war.
In die Wandgestaltung schrieb Roswitha Weingrill den Grundriss der Villa Albrecher-Leskoschek ein. Der Schriftzug *Frl. Herma Albrecher* wurde als gemaltes Faksimile aus einem Bauplan von 1937 übernommen. Historische Spur und künstlerische Geste verbinden sich dadurch unmittelbar. Auch die verwendete Lehmfarbe besitzt einen engen Ortsbezug. Der Lehm stammte von dem Grundstück, auf dem die Villa gestanden hatte. Roswitha Weingrill trocknete, mahlte, siebte und brannte das Material und verarbeitete es anschließend zu einem Pigment. Die Geschichte des Ortes wurde damit nicht nur dargestellt, sondern materiell in das neue Werk aufgenommen.



Abb. 17: Historisches Foto von Herma Albrecher aus den 1940er Jahren (Foto: Privatbesitz).

Versenkte Reliefs zitieren des Weiteren ein Motiv aus dem verlorenen Wandgemälde *Allegorie der Freunde* von Axl Leskoschek, das sowohl als Taube als auch als Flamme gelesen werden kann. Diese Doppeldeutigkeit eröffnet ein Spannungsverhältnis zwischen Frieden und Bedrohung. Darunter erscheint eine reduzierte Landschaft mit stilisierten Bäumen, deren Formen zugleich an Markierungen auf digitalen Karten erinnern. Sie kennzeichnen den verlorenen Standort der Villa und dienen sinnbildlich der Orientierung. Die Suche nach dem Ort verbindet sich dadurch mit der Suche nach seiner Geschichte und den dort wirksamen sozialen Beziehungen.
Die vertieften Reliefs greifen außerdem den Vorgang des Sichtbarmachens auf. Wie radiologische Bilder verborgene Strukturen erkennen lassen, konnte auch die übermalte *Allegorie der Freunde* erst durch Sondierungen und kunsthistorische Forschung wiederentdeckt und erschlossen werden. Das Werk gibt seine Bedeutungen nicht unmittelbar preis, sondern verlangt genaue Betrachtung und inhaltliche Auseinandersetzung. Roswitha Weingrill verbindet auf diese Weise feministische Geschichtsschreibung, ortsbezogenes Material, soziale Erinnerung und kunsthistorische Forschung. Die enge Verbindung mit der architektonischen Substanz des Neubaus führt die Geschichte von Herma Albrecher und ihrem Freundeskreis in einer zeitgenössischen Form weiter und eröffnet neue Bedeutungsräume für die Wahrnehmung des verlorenen Ortes.

Der Werkzyklus „Neue Freunde“ von Franz Konrad

Dies Franz Konrads fünfteilige Werkgruppe *Neue Freunde* besteht aus Ölgemälden auf Leinwand und führt zentrale Motive der verlorenen Wandmalerei *Allegorie der Freunde* in eigenständigen Bildräumen weiter. Pegasus, Odysseus, Persephone, Jona, Noah und der heilige Georg begegnen darin Themen wie Flucht, Kolonialismus, Krieg, Widerstand und Exil. Antike Mythologie, politische Geschichte, persönliche Erinnerung und gegenwärtige Erfahrung überlagern sich und erzeugen offene Bedeutungsräume.
Franz Konrad greift in seinem Pentaptychon nicht nur einzelne Figuren, sondern auch das Verfahren der „Verdeckten Malweise“ von Axl Leskoschek auf. Seine Darstellungen sind von Anspielungen, Brüchen und verschlüsselten Inhalten geprägt. Die historischen Motive werden weder illustriert noch nachgebildet, sondern in neue Zusammenhänge übertragen. Sie erscheinen als lebendige Bildakteure, deren Bedeutungen sich verändern, überlagern und teilweise widersprechen. Darin knüpft die Werkgruppe methodisch an die Offenheit und Vielschichtigkeit der *Allegorie der Freunde* an.

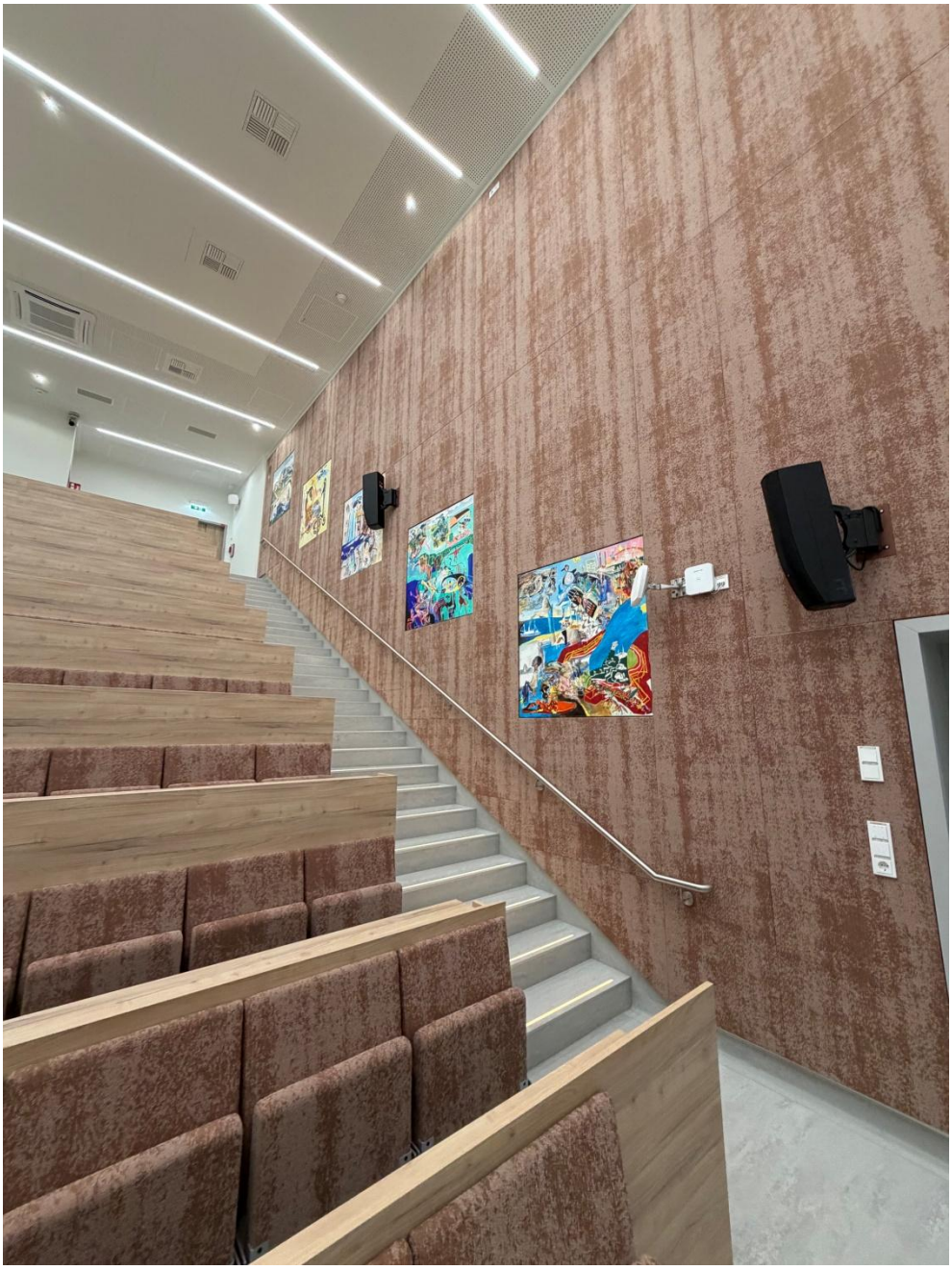

Abb. 18: Der fünfteilige Werkzyklus „Neue Freunde“ von Franz Konrad im Hörsaal der Universitätsklinik für Radiologie in Graz (Foto: E. Klein).

Ein wiederkehrendes Verfahren bildet zudem die gezielte Aufnahme einzelner Motive aus Arbeiten von Axl Leskoschek. Franz Konrad bezeichnet diesen Zugang als eine Form der malerischen Wiederaufführung. Die Betrachtung der historischen Werke, die Reflexion ihrer Inhalte und ihre bewusste Einfügung in neue Erzählzusammenhänge treten an die Stelle einer Nachahmung. Die Bildzitate bleiben als historische Spuren erkennbar, erhalten jedoch durch ihre Verbindung mit gegenwärtigen Personen, Orten und Fragestellungen neue Bedeutungen.

Eine weitere Ebene bildet die Auseinandersetzung mit kunsthistorischer Forschung. Suchende, grabende, tauchende und kartografierende Figuren verdeutlichen, dass Geschichte nicht offen zutage liegt. Sie muss freigelegt, gelesen und interpretiert werden. Diese Motive beziehen sich auf die Wiederentdeckung und wissenschaftliche Erschließung der *Allegorie der Freunde*. Zugleich finden die Flucht von Axl Leskoschek und dessen Exil in Brasilien Eingang in die neuen Bildinseln. Der Titel *Neue Freunde* bezeichnet deshalb nicht nur eine Verbindung zum historischen Werk sondern verweist auch auf die intensive persönliche Annäherung von Franz Konrad an die damaligen Akteure.

1. Das Ölgemälde „Axl Leskoschek springt vom sinkenden Schiff“

Das erste Gemälde versetzt die Handlung in eine unbesiedelt wirkende Landschaft vor dem Grazer Schöckl. Vor diesem Hintergrund entfaltet sich eine dichte Verbindung mythologischer, historischer und gegenwärtiger Szenen. Das Motiv des Pegasus aus der *Allegorie der Freunde* erfährt eine neue Auslegung. Ödipus blickt auf die Sphingen und reibt sich nachdenklich die Nase. Die Suche nach der Lösung des Rätsels wird damit zum Sinnbild für die Schwierigkeit historischer Erkenntnis und politischer Orientierung.

In diese mythologische Szenerie fügt Franz Konrad Hinweise auf konkrete Gewalterfahrungen ein. Das Liktorenbündel verweist auf den italienischen Faschismus und den Einsatz von Giftgas im Krieg gegen Äthiopien. Die Kolonisierung Amerikas erscheint in der Darstellung eines Reservates, in dem Alkohol und Drogen die langfristigen Folgen von Unterdrückung und gesellschaftlicher Zerstörung veranschaulichen. Ein moderner Odysseus ist nicht mehr an den Mast eines antiken Schiffes, sondern an ein Drohnenboot gebunden. Die Aktualisierung überträgt das Motiv des Ausgeliefertseins in eine Gegenwart technologisch geführter Kriege.

Im unteren Bildbereich greift Franz Konrad die Geschichte von Jona und dem Wal auf. Der Körper des Tieres nimmt die Gestalt des Grazer Schloßberges an. Eine kleine Figur versucht über ein Sprungbrett die Flucht, gerät jedoch wie Jona in einen Sturm. Am rechten Bildrand wird sie erneut auf Graz zurückgeworfen. Die

Farbgebung dieses Bereiches erinnert an das Aquarell *Hotelgarten in Abbazia* von Axl Leskoschek. Flucht und Rückkehr, Rettung und erneute Gefährdung verbinden sich zu einer Bildbewegung, die auf die biografischen Erfahrungen von Axl Leskoschek verweist. Das sinkende Schiff wird dabei zum Sinnbild einer politischen und gesellschaftlichen Ordnung, aus der die Flucht zur Voraussetzung des Überlebens wird.



Abb. 19: „Axl Leskoschek springt vom sinkenden Schiff" von Franz Konrad, Öl auf Leinwand, 2026 (Foto: P. Brandstätter).

2. Das Ölgemälde „Interstellar Dating“

Das zweite Gemälde verlagert die Handlung von der Erde in einen interstellaren Raum. Der Kleine Bär, der bereits in der *Allegorie der Freunde* als Sternbild und Orientierungsträger erschien, wird zur zentralen Figur. Seine Überführung in den Weltraum erweitert die Suche nach Orientierung um die Vorstellung unbekannter Anziehungsfelder und nicht kontrollierbarer Kräfte.

Franz Konrad verbindet diese kosmische Dimension mit der gegenwärtigen Erfahrung digitaler Partnersuche. Der Kleine Bär hält ein Mobiltelefon in seiner rechten Pfote und betrachtet das Bild der Persephone. Während er Interesse zeigt, erscheint Persephone vollständig in Schwarz und weist ihn zurück. Das antike Motiv von Annäherung, Verlust und Unterwelt wird mit den flüchtigen Auswahlmechanismen digitaler Kommunikation verbunden. Der englische Titel *Interstellar Dating* verstärkt die Spannung zwischen mythologischer Überlieferung und gegenwärtiger Alltagserfahrung.



Abb. 20: „Interstellar Dating“ von Franz Konrad, Öl auf Leinwand, 2026 (Foto: P. Brandstätter).

Weitere Figurengruppen aus der *Allegorie der Freunde* erscheinen in veränderter Form. Adam und Eva essen blaue Äpfel und stehen vor einer ebenfalls apfelförmigen blauen Wahlurne. Die Verbindung von Sündenfall, Erkenntnis und politischer Entscheidung eröffnet eine neue Deutungsebene. Auch der verlorene Sohn aus dem Lukasevangelium, die Arche Noah und der heilige Georg finden Eingang in das Gemälde. Der heilige Georg tötet im unteren Bildbereich den Drachen und führt damit das traditionelle Motiv der Überwindung des Bösen fort.

Bunte Löcher ersetzen die aus der Astrophysik bekannten schwarzen Löcher. In ihnen verschwinden der Schatten des Grazer Uhrturmes, das Atelierhaus Schaumbad und weitere Bestandteile des kulturellen und städtischen Gedächtnisses. Auch der Knabe im brennenden Herzen wird von einem gelben, netzartig in die Bildmitte reichenden Loch erfasst. Ein zentraler Tisch, dessen Form auf ein Dschungelbild von Axl Leskoschek zurückgeht, verdreht sich zwischen dem dunklen Körper der Persephone und dem Sternenfell des Kleinen Bären. Die in beide Figuren eingeschriebenen gelben Skelette verweisen auf die Durchleuchtung von Körpern und Geschichten. Damit entsteht zugleich eine inhaltliche Verbindung zum Standort der Werkgruppe in der Universitätsklinik für Radiologie.

3. Das Ölgemälde „Giftiges aus dem Untergrund“

Das dritte Gemälde richtet den Blick in die Tiefe des Grazer Bodens. Eine Forscherin steigt mit Meißel und Hammer unter die Erde und legt verborgene Ablagerungen frei. Das Motiv verweist auf die Freilegung historischer Schichten im Bereich des Murkraftwerkes und auf die dabei wieder sichtbar gewordene Geschichte des Lagers Graz Liebenau. Die unterirdischen Räume erscheinen zugleich als materielle Deponien und als Speicher verdrängter Erinnerung.
Figuren aus der *Allegorie der Freunde* liegen wie blaue Skulpturen im Murschotter. Das schildkrötenähnliche Meerungeheuer, die Poseidongruppe und Arion auf dem Delfin wurden scheinbar hastig vergraben und mit den Resten späterer Bautätigkeit überdeckt. Durch die genaue Arbeit der Forscherin gelangen sie erneut an die Oberfläche. Die Darstellung erinnert damit an die Sondierungen, durch welche die übermalten Reste des Wandgemäldes von Axl Leskoschek wiederentdeckt wurden.
Der unterirdische Raum erweitert sich zu einer höhlenartigen Landschaft, deren Gestaltung ein Aquarell von Axl Leskoschek aus der Haftzeit in Wöllersdorf aufgreift. Aus den nicht aufgearbeiteten Schichten treten giftige Stoffe aus und verfärben die Ströme des Grundwassers. Das Gift wird damit zur Metapher für die fortdauernde Wirkung verdrängter Geschichte. Was durch Überdeckung, Ablage-

rung und bauliche Veränderung zum Verschwinden gebracht werden sollte, bleibt im Untergrund erhalten und wirkt in die Gegenwart hinein.
Neben den mythologischen Figuren erscheinen fotografische Erinnerungen an Personen und Netzwerke des Widerstandes. Dadurch verbindet Franz Konrad die Freilegung materieller Reste mit der Wiedergewinnung biografischer und politischer Zusammenhänge. Forschung wird als beharrliche Tätigkeit sichtbar, die Verdrängtes erkennt, Zusammenhänge rekonstruiert und eine erneute gesellschaftliche Wahrnehmung ermöglicht.



Abb. 21: „Giftiges aus dem Untergrund“ von Franz Konrad, Öl auf Leinwand, 2026 (Foto: P. Brandstätter).

4. Das Ölgemälde „Erforschung der Meeresungeheuer“

Das vierte Gemälde überführt die schwer deutbaren drachenartigen Figuren der *Allegorie der Freunde* in das Szenario einer fiktiven Forschungsreise nach Brasilien. Die Entfernung der Motive vom unmittelbaren Grazer Zusammenhang wird räumlich durch das Meer und zeitlich durch das brasilianische Exil von Axl Leskoschek ausgedrückt. Die Bildwelt verbindet damit die Geschichte des Wandgemäldes mit einer späteren Phase im Leben und Schaffen von Axl Leskoschek.



Abb. 22: „Erforschung der Meeresungeheuer“ von Franz Konrad, Öl auf Leinwand, 2026 (Foto: P. Brandstätter).

Die drachenartigen Figuren liegen vor einer Insel unter Wasser und werden von einer Forscherin während ausgedehnter Tauchgänge untersucht und kartografiert. Ein Forschungsboot unterstützt die Erkundung. Die Arbeit der Taucherin wird zum Sinnbild einer Annäherung an Inhalte, die durch Verlust, zeitliche Entfernung und unvollständige Überlieferung nur noch eingeschränkt zugänglich sind. Die Erforschung des Meeresgrundes entspricht der kunsthistorischen Suche nach verschütteten Bedeutungsschichten.
Die Insel erscheint als fantastische Landschaft, deren Vegetation auf ein in Brasilien entstandenes Gemälde von Axl Leskoschek zurückgeht. Franz Konrad verbindet dieses historische Bildzitat mit zeitgenössischen Personen. Eva Klein erscheint als Forscherin, die das Tauchboot verlassen hat und die versunkenen Figuren aus unmittelbarer Nähe betrachtet. Der ungarische Maler Norbert Toth ist über ein Alarmseil mit dem Forschungsboot verbunden und untersucht die Symbolik von Hammer und Sichel im österreichischen Staatswappen.
Die Einbindung von Eva Klein und Norbert Toth erweitert die historischen Freundschaftsbezüge um gegenwärtige Beziehungen. Forschung, künstlerische Auseinandersetzung und persönliche Verbundenheit werden zu Bestandteilen derselben Bildhandlung. Der Titel *Neue Freunde* erhält hier eine besondere Konkretisierung. Die Beschäftigung mit den historischen Personen führt nicht nur zu neuen Erkenntnissen, sondern auch zur Entstehung neuer künstlerischer und wissenschaftlicher Verbindungen.

5. Das Ölgemälde „Axl Leskoscheks lebenslange Odyssee“

Das fünfte Gemälde widmet sich dem Leben von Axl Leskoschek auf der Flucht, dem Exil in Brasilien und der späteren Rückkehr nach Österreich. Ein bedrohlicher Horizont bildet den Ausgangspunkt der Darstellung. Darin erscheint ein Holzschnitt, den Axl Leskoschek im Zusammenhang mit der Flucht nach Brasilien geschaffen hatte. Das historische Werk wird nicht als abgeschlossenes Zitat eingesetzt, sondern als Teil einer neuen Erzählung über Gefährdung, Rettung und fortdauernde Heimatlosigkeit.
Das Schiff *Quanza* verweist auf die Überfahrt nach Rio de Janeiro. Die brasilianische Lebensphase erscheint in Ansichten des Glória Hügels, der Bucht von Rio de Janeiro und der Promenade von Copacabana. In der Bildmitte befindet sich Axl Leskoschek im Atelier. Das Motiv des Schwans und eine Kompassrose stellen erneut eine Verbindung zur *Allegorie der Freunde* her. Beide Zeichen verweisen auf Orientierung, Bewegung und die Suche nach einem möglichen Ziel.
Weitere Stationen führen nach New York und Moskau. Der Hinweis auf das Gebäude der Vereinten Nationen und auf das monumentale Gemälde *Krieg und Frie-*

den von Cândido Portinari erweitert die persönliche Fluchtgeschichte um eine internationale Perspektive auf Krieg, Frieden und politische Verantwortung. Die Reise von Axl Leskoschek erscheint dadurch als Teil einer umfassenderen Geschichte des Exils und der politischen Kunst.

Im unteren Bildbereich beginnt Axl Leskoschek in einem roten Ruderboot die Rückkehr nach Österreich. Das Nachkriegsland wird durch einen neutralen Zaun versperrt, hinter dem gesellschaftlicher Aufstieg und politische Anerkennung nur eingeschränkt erreichbar erscheinen. Andere Personen besetzen bereits die freigewordenen Positionen und steigen auf den Leitern der neuen Ordnung empor. Die Rückkehr führt daher nicht zu einer einfachen Wiederaufnahme in die österreichische Gesellschaft. Sie bleibt von Distanz, Enttäuschung und fortgesetzter Fremdheit geprägt.



Abb. 23: „Axl Leskoscheks lebenslange Odyssee“ von Franz Konrad, Öl auf Leinwand, 2026 (Foto: P. Brandstätter).

Das abschließende Gemälde bündelt damit zentrale Themen der gesamten Werkgruppe. Flucht und Rückkehr, Orientierung und Ausschluss, Freundschaft und Verlust sowie politische Hoffnung und gesellschaftliche Ernüchterung greifen ineinander. Die lebenslange Odyssee von Axl Leskoschek wird nicht als geradlinige Biografie erzählt, sondern als vielschichtige Bewegung zwischen Orten, Zeiten und politischen Systemen. Franz Konrad überführt diese Geschichte in einen offenen Bildraum als „work in progress“[10], in dem historische Erinnerung, persönliche Annäherung und gegenwärtige Reflexion miteinander verbunden bleiben. Somit entsteht ein Gesamtkunstwerk „in progress“ mit „content in progress“.[11]

Die grafische Neuinterpretation der Schiebetüre von Eduard Höller

Eduard Höllers gedruckte Grafik mit Holzfurnier nimmt die ursprüngliche Schiebetür Herbert Eichholzers auf, die in der Villa Albrecher-Leskoschek den Übergang vom Vorraum zum Hauptraum und weiter zum Garten markierte. Die Neuinterpretation wurde als Fotomontage mit Holzfurnier und Türgriff ausgeführt. Sie erinnert an einen Bauteil, der nicht nur eine funktionale Aufgabe erfüllte, sondern zwischen Innenraum und Außenraum sowie zwischen privatem Wohnen und gesellschaftlichem Leben vermittelte.

Die von Eduard Höller bearbeitete Grafik basiert auf einer historischen Schwarzweißfotografie, die durch eine nachträgliche Farbgestaltung neu belebt wurde. Dargestellt ist der Blick durch das für die Formensprache von Herbert Eichholzer charakteristische runde Fenster. Dieses markante Gestaltungselement hatte Herbert Eichholzer bereits an der Außenfassade der Villa wirkungsvoll eingesetzt. In der Schiebetür griff Herbert Eichholzer die Form erneut auf und übertrug sie in den Innenraum. Die Wiederholung des Rundfensters verdeutlichte den Anspruch eines Gesamtkunstwerkes, in dem Architektur, Innenraumgestaltung und Ausstattung aufeinander abgestimmt waren und einen „common sense“[12] vertreten. Vom Vorraum aus eröffnete die Schiebetür den Blick in den zentralen Wohnraum. Erkennbar waren die historische Möblierung mit modernen Stahlrohrsesseln sowie die große Balkontür, durch die sich die Blickachse bis in den weitläufigen Garten fortsetzte. Diese räumliche Verbindung zwischen Vorraum, Wohnbereich und Außenraum vermittelte Offenheit und Durchlässigkeit. Zugleich entsprach sie der gesellschaftlichen Funktion der Villa als Ort der Begegnung und des Austausches. Nach den Erinnerungen von Zeitzeuginnen und Zeitzeugen „stand die Türe immer offen und es war immer ein reges Kommen und Gehen. Es war immer viel los!“[13]

Die geöffnete Villa stand sinnbildlich für die Durchlässigkeit eines Hauses, in dem

Kunst, Gesellschaft und Politik miteinander verbunden waren. Ed Höllers Auftragswerk überträgt diese Bedeutung in den Neubau. Die Tür wird damit erneut zu einer Schwelle, die an Begegnung, Offenheit und Austausch erinnert. Sie führt keinen verlorenen Zustand vor Augen, sondern macht die gesellschaftliche Funktion des ursprünglichen Ausstattungselements in einer neuen räumlichen Situation erfahrbar.



Abb. 24: Die Installation der Schiebetür mit Begleittafel in Erinnerung an Herbert Eichholzer und die Villa Albrecher-Leskoschek in Graz (Foto: E. Höller).

Der Druck „Achtsam“ von Eduard Höller als Erinnerung an das Wandgemälde

Mit dem großformatigen Druck *Achtsam* gestaltete Eduard Höller eine eigenständige Annäherung an die verlorene *Allegorie der Freunde*. Das von Axl Leskoschek zwischen 1937 und 1938 geschaffene Wandgemälde befand sich im zentralen Wohnraum der von Herbert Eichholzer entworfenen Villa. Als monumentale Sekkomalerei war es in die Architektur eingebunden und bildete mit der Raumgestaltung eine künstlerische und inhaltliche Einheit. Die Verbindung von Architektur,

Malerei und gesellschaftlichem Leben verlieh dem Ensemble den Charakter eines Gesamtkunstwerkes.

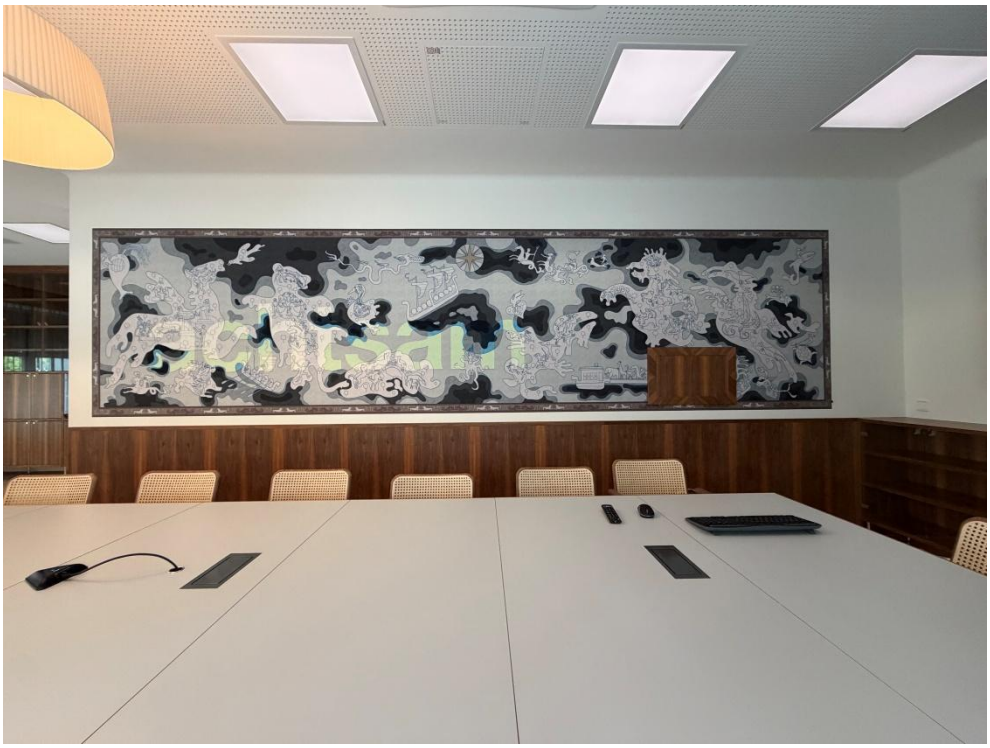

Abb. 25: „Achtsam“ von Ed Höller in Erinnerung an das Wandgemälde „Allegorie der Freunde“ von Axl Leskoschek in der Villa Albrecher-Leskoschek (Foto: E. Klein).

Axl Leskoschek verband in der *Allegorie der Freunde* mythologische, biblische und historische Motive zu einer komplexen Bildwelt. Inseln, Schiffe und Irrfahrten verwiesen auf Homers *Odyssee*, während Darstellungen von Pegasos, Sternbildern und fantastischen Wesen zusätzliche Bedeutungsebenen eröffneten. Hinter der zunächst farbintensiven, heiter und verspielt wirkenden Gestaltung verbargen sich jedoch politische Warnungen und Erfahrungen von Verfolgung, Gewalt und Widerstand. Die bewusste Verschlüsselung dieser Inhalte wird als verdeckte Malweise bezeichnet. Sie ermöglichte die Darstellung gesellschaftlich brisanter Aussagen, ohne deren politische Bedeutung für Außenstehende unmittelbar erkennbar werden zu lassen.[14]

Das Wandgemälde entstand in einer Zeit zunehmender politischer Repression. Axl Leskoschek und Herbert Eichholzer engagierten sich aktiv im Widerstand

gegen autoritäre und nationalsozialistische Bestrebungen. Axl Leskoschek wurde – wie bereits eingangs erwähnt - aufgrund seiner politischen Tätigkeit wiederholt inhaftiert und später ins Exil gezwungen. Herbert Eichholzer wurde vom nationalsozialistischen Regime verfolgt, verhaftet und 1943 hingerichtet. Auch Herma Albrecher kam als Hausherrin, Gastgeberin und zentrale Persönlichkeit des Freundeskreises eine wichtige gesellschaftliche Funktion zu. Die Villa war ein Ort der Begegnung, des kulturellen Austausches und des freien Denkens. Vor diesem Hintergrund kann die *Allegorie der Freunde* als künstlerischer Ausdruck von Solidarität, Orientierung und politischer Haltung verstanden werden.[15]

Als Grundlage für *Achtsam* diente eine Vektorgrafik, die aus einer Fotomontage historischer Aufnahmen des verlorenen Wandgemäldes entwickelt wurde. Eduard Höller übernahm die komplexe Bildstruktur des Originals, verzichtete jedoch bewusst auf eine Nachahmung seiner intensiven Farben. Die farbliche Reduktion verdeutlicht die Abgrenzung von einer Rekonstruktion. An die Stelle einer möglichst genauen Wiederholung tritt eine eigenständige Interpretation, welche die historischen Inhalte in einen gegenwärtigen Zusammenhang überführt. Über die Bildstruktur legte Eduard Höller das Wort *ACHTSAM*. Die Platzierung des Begriffes bildet einen programmatischen Eingriff und verändert die Wahrnehmung der historischen Komposition. Aus der verschlüsselten Botschaft des ursprünglichen Wandgemäldes entsteht eine unmittelbar lesbare Aufforderung zur Aufmerksamkeit, Erinnerung und Verantwortung. Die Arbeit verweist auf die Notwendigkeit einer kritischen Wahrnehmung gesellschaftlicher und politischer Entwicklungen sowie auf die Bedeutung historischer Erfahrung für die Gegenwart.

Die Annäherung von Ed Höller führt damit nicht allein einzelne Motive und Strukturen der *Allegorie der Freunde* weiter, sie bewahrt auch deren gesellschaftliche Haltung und politische Aussage vor dem Vergessen. Gerade der Verlust des Originals unterstreicht die Bedeutung einer transformierten Weiterführung, die keine Nachbildung anstrebt, sondern neue Möglichkeiten der Wahrnehmung und Auseinandersetzung eröffnet. *Achtsam* verbindet die Erinnerung an Axl Leskoschek, Herbert Eichholzer, Herma Albrecher und ihren Freundeskreis mit einer gegenwärtigen Sensibilisierung für Ausgrenzung, Gewalt und autoritäre Entwicklungen. Auf diese Weise erhalten die Erinnerung an das verlorene Wandgemälde sowie dessen künstlerische, politische und gesellschaftliche Bedeutung neue Sichtbarkeit und können innerhalb eines öffentlich zugänglichen und täglich genutzten Raumes weiterwirken.

Transformation und gesellschaftliche Verantwortung

Das Projekt mit seinen architektonischen Eingriffen und künstlerischen Arbeiten bildet keinen Ersatz für die verlorene Villa und das zerstörte Wandgemälde. Es übersetzt vielmehr einzelne Formen, Materialien, Inhalte und Haltungen in eine neue räumliche und gesellschaftliche Situation. Das runde Fenster, der wiederverlegte Holzboden, die veränderte Raumstruktur, die Arbeiten von Eduard Höller und die Kunstwerke von Roswitha Weingrill und Franz Konrad im Hörsaal schaffen unterschiedliche Zugänge zu dem verlorenen Gesamtkunstwerk.

Die Platzierung der Transformationen im Besprechungsraum, im Hörsaal, im Foyer und an der Fassade verlagert die Erinnerung bewusst in den Alltag. Der historische Ort wird nicht isoliert präsentiert, sondern bleibt durch Nutzung, Wahrnehmung und Auseinandersetzung wirksam. Der Neubau wird damit zu einem Ort des Lernens und Weiterdenkens, an dem Kunst, Geschichte und gesellschaftliche Verantwortung miteinander verbunden sind.

Aus denkmalpflegerischer Sicht macht das Projekt zugleich auf die Folgen des Verlustes von Kunst und Kulturgut aufmerksam. Eine Transformation kann das Original nicht ersetzen. Sie kann jedoch dessen Geschichte sichtbar halten, neue Formen der Auseinandersetzung eröffnen und verdrängte Inhalte erneut in das öffentliche Bewusstsein rücken. In diesem Sinne führt das Projekt nicht allein die ästhetischen Qualitäten der Villa Albrecher-Leskoschek weiter. Es bewahrt auch die Erinnerung an ihre Akteure, ihren politischen Widerstand und ihr Verständnis von Kunst und Architektur als gesellschaftlich wirksame Kräfte.

Anmerkungen

1 Heimo Halbrainer / Eva Klein / Antje Senarclens de Grancy, Hilmteichstrasse 24. Haus Albrecher-Leskoschek von Herbert Eichholzer, Graz 2016.

2 Eva Klein, „Wenn Pegasus beginnt Feuer zu speien!“ Die Visualisierung des Krieges zwischen Propaganda und Widerstand im Vorfeld der Annexion von Österreich durch das nationalsozialistische Deutsche Reich, in: Design und Krieg (Martin Scholz, Friedrich Weltzien (Hg.), Berlin 2015.

3 Eva Klein, Verborgene Moderne. Das Wandgemälde Allegorie der Freunde von Axl Leskoschek in der Villa Albrecher-Leskoschek von Herbert Eichholzer, in: Eva Klein / Rosmarie Schiestl / Margit Stadlober (Hg.), Denk!mal Zukunft, Graz 2012.

4 Eva Klein, Axl Leskoschek und die „Verdeckte Malweise“ im politischen Kontext des Widerstandes gegen den Nationalsozialismus, in: Peter Peer (Hg.), Axl Leskoschek. Brasilien, Ausstellungskatalog Neue Galerie Graz, Universalmuseum Joanneum, S. 20–29.

5 Eva Klein, Wege in der Denkmalpflege zwischen Verlust, Transformation und Neuschöpfung: Abriss der Eichholzer-Villa Albrecher-Leskoschek und Neubau der Radiologie, in: Anliegen Kunst: 25 Jahre Kunstgeschichte Steiermark, Katharina Scherke / Christina Reimann-Pichler / Margit Stadlober (Hg.), Graz 2024, S. 43–60.

6 Mit dem Forschungsprojekt „Moderne Wandmalerei in der Steiermark“, das am 1.4.2012 unter der Leitung von Eva Klein an der Universität Graz initiiert wurde, wurde der Name des Wohnhauses in der Hilmteichstrasse 24 fortan als Villa Albrecher-Leskoschek bezeichnet. Eva Klein, Verborgene Moderne. Das Wandgemälde Allegorie der Freunde von Axl Leskoschek in der Villa Albrecher-Leskoschek von Herbert Eichholzer, in: Eva Klein / Rosmarie Schiestl / Margit Stadlober (Hg.), Denk!mal Zukunft, Graz 2012.

7 Am 1.4.1937 wird Hermenegild Albrecher als alleinige Besitzerin im Grundbuch aufgrund des Kaufvertrages vom 17.3.1937 eingetragen. Vgl. Grundbuch 3/4, BG Graz, KG Geidorf, EZ 1694, Nr. 2734/5 und 2734/6, Fach 47, Hilmteichstraße 24.

8 Halbrainer / Klein / Senarclens de Grancy 2016.

9 Eva Klein, Verborgene Moderne. Das Wandgemälde Allegorie der Freunde von Axl Leskoschek in der Villa Albrecher-Leskoschek von Herbert Eichholzer, in: Klein / Schiestl / Stadlober 2012.

10 Margit Stadlober, Creative Nature in Renaissance Landcape, in: Suzanne Anker / Sabine Flach (Hg.), Naturally Hypernatural I. Concepts of Nature, Bern 2016 (= Art, Knowledge, Theory, Vol. 4), S. 189.

11 Margit Stadlober, Die Landschaftsdarstellung Albrecht Altdorfers. Idee und Form, in: Christoph Wagner / Oliver Jehle (Hg.), Albrecht Altdorfer. Kunst als zweite Natur, Regensburg 2012 (= Regensburger Studien zur Kunstgeschichte, Vol. 17), S. 83.

12 Richard Wagner, Das Kunstwerk der Zukunft, Leipzig 1850, <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10446090?page=4,5> (3.9.2026).

13 Zeitzeugin Mariella Enajat im Gespräch mit Eva Klein, 10.9.2012.

14 Eva Klein, Axl Leskoschek und die „Verdeckte Malweise“ im politischen Kontext des Widerstandes gegen den Nationalsozialismus, in: Peter Peer (Hg.), Axl Leskoschek. Brasilien, Ausstellungskatalog Neue Galerie Graz, Universalmuseum Joanneum, S. 20-29.

15 Eva Klein, Verborgene Moderne. Das Wandgemälde Allegorie der Freunde von Axl Leskoschek in der Villa Albrecher-Leskoschek von Herbert Eichholzer, in: Klein / Schiestl / Stadlober 2012.

Christiane Kada

Kunst mit dem Ort verwoben

Denk!mal Wandel, hg. v. Klein, Fuchsjäger, Reimann-Pichler 2026, S. 195–200
https://doi.org/10.25364/978-3-903374-51-5_08

© 2026 bei Christiane Kada
Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz, ausgenommen von dieser Lizenz sind Abbildungen, Screenshots und Logos.

Christiane Kada, Land Steiermark, christiane.kada@stmk.gv.at

Zusammenfassung

Der Beitrag beleuchtet die Zusammenarbeit zwischen der Steiermärkischen Krankenanstaltengesellschaft KAGes und der Kulturabteilung des Landes Steiermark bei der Realisierung ortsbezogener Kunst im Krankenhaus. Er stellt die institutionellen Rahmenbedingungen vor und erläutert die Auswahl von Roswitha Weingrill und Franz Konrad, deren künstlerische Arbeit durch die Auseinandersetzung mit Orten und ihren historischen Zusammenhängen geprägt ist. Ihre Intervention im Hörsaal der neuen Universitätsklinik für Radiologie ist Teil des gemeinsam mit der Universität Graz getragenen Projekts „Transformative Prozesse“ und nimmt Bezug auf die Geschichte der ehemaligen Villa Albrecher-Leskoschek.

Schlagwörter: Kunstförderung, Kunstvermittlung, Kooperation. Erinnerungskultur, Residenzprogramme

Art interwoven with the site

Abstract

The article explores the collaboration between the Styrian Hospital Corporation (KAGes) and the Cultural Department of the Province of Styria in the realisation of site-specific art in hospitals. It outlines the institutional framework and explains the selection of artists Roswitha Weingrill and Franz Konrad, whose artistic practices are shaped by an engagement with places and their historical contexts. Their intervention in the lecture hall of the new Radiology Clinic forms part of the project “Transformative Processes”, jointly supported by the University of Graz, and references the history of the former Villa Albrecher-Leskoschek.

Keywords: Art funding, art education, cooperation, culture of remembrance, residency programmes

Anhand des gelungenen Beispiels mit dem Projekttitel „Transformative Prozesse“ darf ich die Zusammenarbeit von KAGES – Steirische Krankenanstaltengesellschaft mit der Kulturabteilung des Landes Steiermark beschreiben.

Künstler:innen, die mit Atelierprogrammen/Artist Residencies des Landes ausgezeichnet wurden, oder Kunstpreise gewonnen haben, werden eingeladen, für öffentliche Bereiche in den Krankenhäusern zum Wohle von Patient:innen und Mitarbeiter:innen ortsbezogene Projekte zu realisieren. Es darf als erwiesen angenommen werden, dass die Wahrnehmung von Kunst sich positiv auf Menschen und so auch unterstützend auf Genesungsprozesse auswirkt. Dem entsprechend sollen Arbeiten geschaffen werden, die in das jeweilige Ambiente passen, anregend sind und für Betrachter:innen als interessante Erfahrung in einer Umgebung erlebt werden, die von vielen mit eher negativen und angstvollen Gefühlen aufgenommen wird.

Durch die frühzeitige Einbindung der für die Aufgabe geeigneten Künstler:innen und deren Kooperation mit den planenden Architekt:innen ist das gewünschte physische Verweben der Kunst aus beständigen Materialen (mit) der Architektur besser zu erreichen. Dies bedeutet neben der „Unverrückbarkeit“ der Werke, Sicherheit für diese, wie auch für ihre Betrachter:innen.

Im konkreten Fall wurde das Projekt kunsthistorisch von Seiten der Universität Graz bereichert, wodurch die Kunstwerke eine Dokumentation, kunsthistorische Bearbeitung und permanente Präsentation in Form einer Dauerausstellung erfahren.

Soweit die Rahmenbedingungen.

Roswitha Weingrill, Franz Konrad

Roswitha Weingrill und Franz Konrad sind bildende Künstler:innen, die im Rahmen der Artist in Residence-Programme des Landes Steiermark durch mehrmonatige Auslandsaufenthalte ausgezeichnet wurden. In diesem Rahmen wurden sie von einer Institution vor Ort unterstützt: Arbeitsplatz, Vernetzung mit der Kunstszene, Präsentation entstandener Werke und Öffentlichkeitsarbeit wurden für sie organisiert. Darüber hinaus hatten sie die Möglichkeit, sich intensiv mit dem Kulturleben in der neuen Umgebung auseinanderzusetzen.

Roswitha Weingrill aus Weiz ist durch ihre starken ortsbezogenen Werke aufgefallen: Auf Vorschlag der Expert:innenjury der Kulturabteilung wurde ihr 2014 eine Residency in Kosiče zugesprochen. Zu einem späteren Zeitpunkt wurde sie auch mit einem zweijährigen Kunstraum Steiermark-Stipendium ausgezeichnet, um –

gemeinsam mit anderen Künstler:innen aus der Gegend - in Anger bei Weiz einen Kunstraum zu etablieren, der insbesondere das künstlerische Potential in der Oststeiermark ausloten und präsentieren sollte. KOMMST gibt es immer noch und ist ein wertvoller regionaler Faktor für Kunstproduktion und Kunstvermittlung.

Franz Konrad, ein großer Zeichner und recherchebasierter Künstler aus Ligist, hat seine tiefgehende Beschäftigung mit komplexen historischen Zusammenhängen des Öfteren bewiesen. Während seiner Residency in Brüssel 2016 hat er etwa im Steiermarkhaus eine fantastische EU-kritische Wandmalerei hinterlassen, er hat mit seinen comicartigen Malereien den Trachtensaal des steirischen Volkskundemuseums kontextualisiert, in der St. Andräkirche transferierte er den historischen Kreuzweg in die Gegenwart. Weitere Beispiele sind auf seiner Website gut nachzulesen.

Die Aufgabe: Villa Albrecher-Leskoschek von Herbert Eichholzer und die neue Universitätsklinik für Radiologie

Genau diese beiden Künstler:innen fielen aufgrund ihrer spezifischen Talente für eine künstlerische Auseinandersetzung mit dem ehemaligen Haus Albrecher-Leskoschek in der Hilmteichstrasse 24 des bekannten widerständigen Architekten Herbert Eichholzer und des steirischen Malers Axel Leskoschek ins Auge.

Das Projekt rund um die Villa Albrecher-Leskoschek wurde bereits 2012 an der Universität Graz initiiert. Von der KAGes wurden im Neubau die Örtlichkeiten identifiziert, die für eine künstlerische Intervention geeignet schienen. In diesem Fall wurde der Hörsaal, der sich in den Grundriss der ehemaligen Villa einschreibt, ausgewählt. Die Wände, die den Saal links und rechts rahmen sollten Träger für Erzählungen sein, die das Gedenken an die historische Bedeutung des spezifischen Ortes hochhalten. Die Erwartung ist, dass sich Studierende der Medizin, Fachpersonal und Gäste der Universitätsklinik für Radiologie an ein Haus, an Menschen erinnern, die durch ihre kritische Haltung der totalitären Politik des Naziregimes mutig entgegentraten.



Abb. 1: Franz Konrad (Foto: G. Lang)



Abb. 2: Roswitha Weingrill (Foto: R. Weingrill)

Eva Klein

Interview mit Roswitha Weingrill

Denk!mal Wandel, hg. v. Klein, Fuchsjäger, Reimann-Pichler, 2026, S. 201–210
https://doi.org/10.25364/978-3-903374-51-5_09

© 2026 bei Eva Klein, Roswitha Weingrill
Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz, ausgenommen von dieser Lizenz sind Abbildungen, Screenshots und Logos.

Eva Klein, Universität Graz, eva.klein@uni-graz.at

Zusammenfassung

Im Gespräch mit Eva Klein erläutert Roswitha Weingrill die Konzeption ihrer Arbeit „Frl. Herma Albrecher“ für den Hörsaal der Universitätsklinik für Radiologie in Graz. Im Mittelpunkt steht eine feministische Auseinandersetzung mit Herma Albrecher, deren Bedeutung als Eigentümerin der Villa und Gastgeberin eines widerständigen Freundeskreises bislang wenig Beachtung fand. Die Künstlerin thematisiert Sorgearbeit und soziale Beziehungen als wesentliche Voraussetzungen gemeinschaftlichen Widerstands und fragt nach deren Sichtbarkeit in der Erinnerungskultur.
Die Wandgestaltung verbindet Namenszug, Villengrundriss und Motive aus Axl Leskoscheks „Allegorie der Freunde“. Erdpigmente verweisen auf den verlorenen Ort, Taube und Flamme auf Frieden, Bedrohung und verborgene Schichten. Die Erinnerung an Herma Albrecher fragt nach dem gesellschaftlichen Wandel durch Haltung und Handlung.

Schlagwörter: Roswitha Weingrill, Herma Albrecher, Feminismus, Widerstand, Erinnerungskultur

Interview with Roswitha Weingrill

Abstract

In conversation with Eva Klein, Roswitha Weingrill discusses the concept behind her artwork “Frl. Herma Albrecher” for the lecture hall of the University Clinic of Radiology in Graz. At its heart is a feminist exploration of Herma Albrecher, whose significance as the villa’s owner and host to a circle of friends engaged in resistance has received little attention. The artist examines care work and social relationships as essential foundations of collective resistance, asking how they are represented in the culture of remembrance.

The wall design combines Herma Albrecher’s name, the villa’s floor plan and motifs from Axl Leskoschek’s “Allegory of Friends”. Earth pigments evoke the lost site, while the dove and flame suggest peace, threat and hidden layers. Remembering Herma Albrecher raises the question of how convictions and actions can bring about social change.

Keywords: Roswitha Weingrill, Herma Albrecher, Feminism, resistance, culture of remembrance

Sie hatten sich bereits im Rahmen des Kunstprojektes Zwischen Skylla und Charybdis und bei der Gestaltung des Quartetts intensiv mit der Villa Albrecher-Leskoschek in der Hilmteichstrasse 24 und dem Wandgemälde darin mit dem Titel „Allegorie der Freunde“ von Axl Leskoschek auseinandergesetzt. In welcher Weise knüpft nun das Werk „Frl. Herma Albrecher“ an diese frühere Beschäftigung an?

Im Projekt “Zwischen Skylla und Charybdis” stand die Auseinandersetzung mit der vom Künstler geschaffenen Welt des Wandgemäldes und dessen vielfachen Bedeutungsebenen im Vordergrund. Daraus entstand der Gedanke, eine Möglichkeit zu entwickeln, die Freund:innen in der gemalten Allegorie ins Jetzt und Heute zu holen und beim Spielen des Quartetts erlebbar zu machen.
Die Arbeit Frl. Herma Albrecher bezieht sich einerseits ganz direkt auf zwei ausgewählte Elemente des Wandgemäldes, nämlich das Motiv der Taube bzw. der Flamme – je nach Leserichtung - und die Bäume, die aber als Pins neu interpretiert werden. Andererseits rücken reale gesellschaftliche Aspekte rund um die Widerstandsgruppe und das Haus als Ort der Zusammenkunft und des Austausches stärker ins Zentrum der Auseinandersetzung.

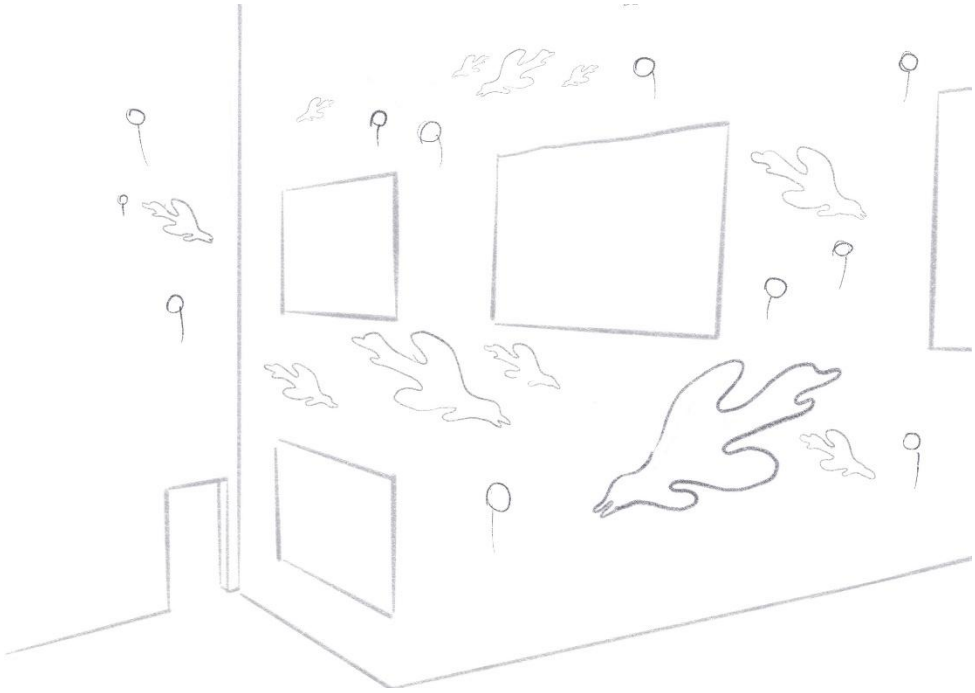

Abb. 1: Entwurf für das Kunstwerk „Frl. Albrecher“ im Hörsaal der Universitätsklinik für Radiologie in Graz von Roswitha Weingrill 2025.

Welche neuen Fragestellungen und Perspektiven entwickelten sich während der erneuten Auseinandersetzung mit dem Thema, und wie veränderte sich möglicherweise Ihr Blick auf die Villa und die damit verbundenen Personen?

In der erneuten Auseinandersetzung stand der gesellschaftliche und geschichtliche Kontext des Wandgemäldes stärker im Fokus. Herma Albrecher wurde in der historischen Aufarbeitung eher am Rande erwähnt und meist in Bezug auf ihre Beziehungen zu männlichen Mitgliedern der Widerstandsgruppe. Bei der Durchsicht der Pläne des Hauses, die in der Publikation Hilmteichstraße 24 abgedruckt wurde, fällt jedoch auf, dass Herma Albrecher als Grundstücksbesitzerin und Bauherrin genannt wird. Aus dieser Beobachtung heraus entwickelte sich die Verlegung des Fokusses auf die Auseinandersetzung mit der Bedeutung von Herma Albrecher in der Widerstandsgruppe und der Darstellung ihrer Person in der bisherigen geschichtlichen Aufarbeitung.

Die Villa war lange vorwiegend als Villa Leskoschek bekannt, obwohl Herma Albrecher alleinige Eigentümerin war. Welche Überlegungen ergaben sich daraus für Ihre feministische Auseinandersetzung mit der bisherigen Geschichtsschreibung?

Auf dem Gebiet der Auseinandersetzung mit historischen Widerstandsbewegungen in der Steiermark und ebenso in der steirischen Architekturgeschichte wurde in den letzten Jahren bereits viel wertvolle Forschungsarbeit geleistet. Die Arbeit möchte ihren Beitrag dazu leisten und diese Entwicklung ergänzen, indem sie die Rolle von Herma Albrecher hervorhebt, die als Grundbesitzerin und Hausherrin ein erhebliches persönliches Risiko einging, indem sie der Widerstandsgruppe einen Ort der Gemeinschaft und des Austausches ermöglichte.

Herma Albrecher war Hausherrin, Gastgeberin und verbindende Persönlichkeit eines kulturell und politisch widerständigen Freundeskreises. Wie lassen sich diese vielfach unsichtbaren Formen der Beziehungsarbeit und sozialen Vermittlung künstlerisch sichtbar machen?

Wie die aktuelle Diskussion um die Wertigkeit von Care - Tätigkeiten zeigt, sind es nach wie vor jene sozialen Arbeiten im Hintergrund, die zwar für viele Menschen unsichtbar sind, jedoch zur Erhaltung einer Gemeinschaft unerlässlich sind. Vor allem für die Epoche des Widerstands gegen das Terrorregime der Nationalsozia-

listen gibt es mittlerweile zahlreiche heroische Narrative. Die Darstellung von Sorgearbeit mit ihrer alltäglichen Monotonie, der kleinen Tiefen und Höhen und der oft nicht direkt erlebbaren Effekte verkauft sich weniger gut. Hier ist jedenfalls eine Neubewertung notwendig, um diese Bewertungen nicht zu reproduzieren. Gegen die Unsichtbarkeit von jenen, die Sorge- und Beziehungsarbeit tragen, kann meiner Meinung nach nur helfen, Personen beim Namen zu nennen und ihre Leistungen hervorzuheben, um den Kreislauf zu durchbrechen. Im Fall der Wandgestaltung des Hörsaals der Radiologie ist das Herma Albrecher.

Welche Bedeutung besitzt der Titel Frl. Herma Albrecher, und weshalb haben Sie den historischen Schriftzug aus dem Bauplan von 1937 als gemaltes Faksimile in die Gestaltung übernommen?

Es war mir wichtig, Herma Albrecher beim Namen zu nennen und ihr Präsenz im Raum zu geben. Mit der direkten Übertragung des am Bauplan angeführten Schriftzugs Frl. Herma Albrecher als gemaltes Faksimile soll ein Bezug zu den verwaltungstechnischen historischen Realitäten hergestellt werden, nach denen es Frau Albrecher war, die als Grundstücksbesitzerin in die Akten aufgenommen wurde. Die Arbeit setzt damit den Versuch, neben ihrer Sorgearbeit in der Gemeinschaft der Widerstandsgruppe das persönliche Risiko zu würdigen, welches Frau Albrecher damit eingegangen ist, dass sie in den Akten urkundlich aufgeführt wird.
Heute scheinen weltpolitische Konflikte durch die digitalen Medien gleichermaßen präsent wie abstrakt zu sein. Wir lesen über verheerende Katastrophen weit weg von unseren Lebensorten, bleiben mit unseren Standpunkten halbwegs anonym und können unsere digitalen Geräte einfach abschalten, wenn es uns zu viel wird. Diese Möglichkeit hatte Frau Albrecher nicht und sie hat sich trotzdem dafür entschieden.

Der Grundriss der verlorenen Villa ist unmittelbar in die Wand eingeschrieben. Wie entwickelte sich diese formale Entscheidung, und welche Rolle spielte dabei die architektonische Situation des Hörsaales?

Der gemalte Grundriss der abgetragenen Villa hat sich in der Einschreibung in den Hörsaal bereits von seiner ursprünglichen Position am Grundstück gelöst und scheint im Verschwinden begriffen zu sein. Diese flüchtige Positionierung wurde so gewählt, um daran zu erinnern, dass bereits Teile der Geschichte dieses Ortes

nicht mehr greifbar sind. Jetzt gilt es, durch eine adäquate Erinnerungskultur die Gemeinschaft des Widerstands am Leben zu erhalten.
Im Gegensatz zum Schriftzug Frl. Herma Albrecher ist der Grundriss in abstrahierter Form ausgeführt. Demzugrunde liegt der Ansatz, dass hier die Idee eines Hauses als Ort der Gemeinschaft im Vordergrund steht und nicht die tatsächliche Ausführung. Obwohl sich im Fall der Villa Albrecher-Leskoschek sicher Architektur und Nutzung sich gegenseitig ergänzen.
In der Anordnung der Elemente der Wandmalerei war es mir wichtig, dass der Schriftzug Frl. Herma Albrecher in etwa auf Augenhöhe der daran vorbeigehenden Personen ist, um eine direkte Begegnung zu ermöglichen. So ist es auch möglich, die gemalten Elemente zu berühren und die einzelnen Lehmpartikel in der Farbe zu ertasten. In derselben Höhe befindet sich eine Flamme/Taube, die alleine gegen den Strom der weiteren Flammen bzw. Tauben schwimmt. Damit nehme ich Bezug auf den Mut, der notwendig ist, um für die eigene Überzeugung einzustehen. Dieser Mut steckt in allen Menschen.

Für die Lehmfarbe verwendeten Sie Material von jenem Grundstück, auf dem die Villa gestanden hatte. Wie verliefen die Gewinnung und Verarbeitung des Lehms, und welche Bedeutung besitzt diese materielle Verbindung mit dem verlorenen Ort?

Für die Lehmfarbe sammelte ich lehmige Erde, die mit dem Aushub der Baugrube an die Oberfläche transportiert worden war. Das Material wurde getrocknet, fein vermahlen, mehrfach gesiebt und dann bei ca. 1000 Grad Celsius gebrannt, wodurch es seine rotbraune Farbe erhielt. Die so entstandenen Erdpigmente wurden mit einem Malmedium vermischt, um sie als abriebfeste Wandfarbe verwenden zu können.
Durch die Verwendung der Lehmfarbe aus den vor Ort gesammelten Erdpigmenten möchte ich einen greifbaren Bezug zur Adresse Hilmteichstraße und Wandgemälde herstellen. Auch wenn die Villa Albrecher-Leskoschek und insbesondere das Wandgemälde nicht mehr bestehen, soll daran erinnert werden, dass genau auf diesem Stück Erde erschreckende Ereignisse rund um die Widerstandsgruppe passiert sind, auch wenn heute immer weniger davon zu sehen ist. Gleichzeitig sehe ich in der Arbeit mit Produkten der Verwitterung wie den Tonpartikeln einen Verweis auf die immerwährende Veränderung, denen die Erde unterworfen ist. Von mächtigen Gebirgszügen über Sandkörner zu kleinsten Staubpartikeln, weiter zu Sedimentgesteinen, Magma und neuen Aufwerfungen

bleibt im Kreislauf der Gesteine nichts so, wie es ist. Darin erkenne ich wiederkehrend neue Chancen zur Gestaltung unserer Umwelt und Gesellschaft.

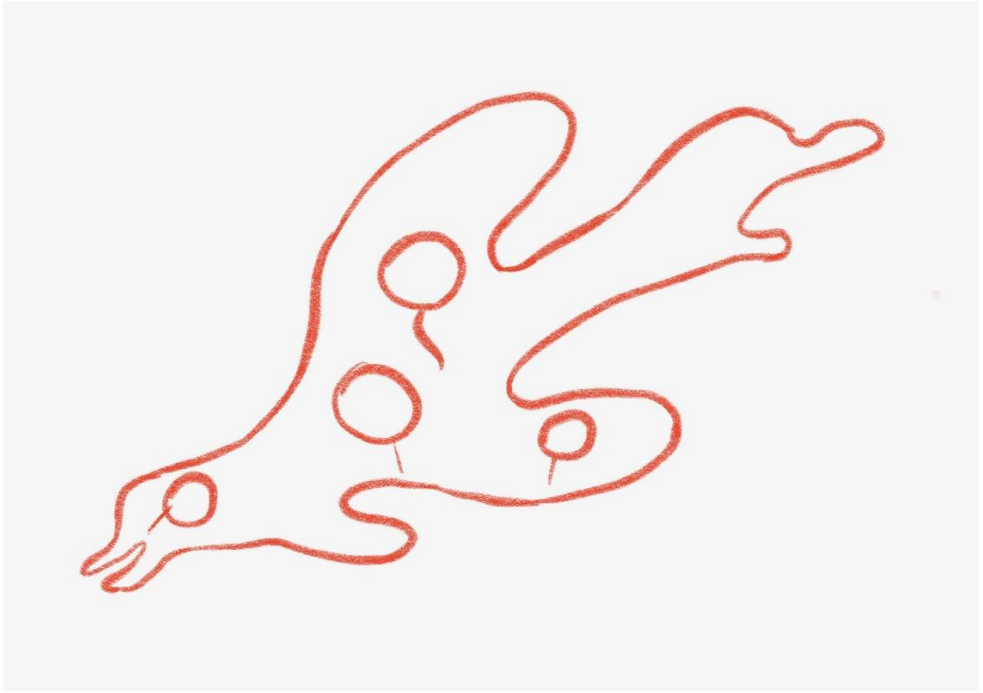

Abb. 2: Doppeldeutiges Element der Flamme bzw. Friedenstaube übernommen aus dem Wandgemälde „Allegorie der Freunde" von Axl Leskoschek, Studie von Roswitha Weingrill 2025.

Die versenkten Reliefs greifen ein Motiv aus der Allegorie der Freunde von Axl Leskoschek auf, das als Taube oder Flamme gelesen werden kann. Wie verbinden sich darin Frieden und Bedrohung mit dem Vorgang des Sichtbarmachens und der radiologischen Durchleuchtung verborgener Schichten?

Die Wahl des Symbols der Flamme bzw. der Taube beruht auf ihrer Doppeldeutigkeit von Kriegs- bzw. Friedenssymbol. Die kunsthistorische Erforschung des Wandgemäldes hat ergeben, dass die Ausrichtung des Symbols Flamme bzw. Taube einen Hinweis darauf geben kann, welcher Aspekt damit gemeint ist. Die Unterscheidung zwischen Krieg und Frieden scheint auf den ersten Blick klar zu sein, doch lassen sich durch manipulative Wortspielereien Grauzonen fabrizieren, in denen es möglich und notwendig sein soll, zum Beispiel durch einen Militär-

einsatz, Frieden in eine Region zu bringen. Ich möchte mit der Wandgestaltung darauf hinweisen, dass es oft notwendig ist, genauer hinzuschauen, zu hinterfragen und vielleicht einige der Schichten an Vorannahmen abzubauen, um sich eine eigene Meinung zu bilden.
Hier sehe ich eine Parallele zur Medizin und insbesondere der Radiologie, denn nicht immer sind die Dinge so, wie sie auf den ersten Blick erscheinen. Dennoch gilt es, Entscheidungen mit weitreichenden Konsequenzen zu treffen. Nicht zuletzt hat auch Medizin mitunter eine gesellschaftspolitische Komponente, wenn es z. B. um die oftmals umstrittene Bestimmung des Alters einer Person durch das Röntgen des Handwurzelknochens durchgeführt wird.

Das Werk befindet sich in einem täglich genutzten Raum der Universitätsklinik für Radiologie. Welche Wahrnehmung der Geschichte von Herma Albrecher, ihres Freundeskreises und des verlorenen Gesamtkunstwerkes möchten Sie bei den Menschen an diesem Ort anregen?

Ich wünsche mir, dass durch die Arbeit Bewusstsein geschärft wird für das Potential jedes einzelnen Menschen, die Gesellschaft, in der wir leben, aktiv mitzugestalten und zum Besseren hin zu verändern. Es müssen nicht immer heroische Großtaten sein, manchmal sind es auch die leisen Töne, in denen Haltung gezeigt werden kann.



Abb. 3: Lehmplastik „Flamme/Taube“ von Roswitha Weingrill, Studie für das Kunstwerk „Frl. Albrecher“ im Hörsaal der Universitätsklinik für Radiologie in Graz, 2026.



Abb. 4: Materialstudie von Roswitha Weingrill für das Kunstwerk „Frl. Albrecher“ im Hörsaal der Universitätsklinik für Radiologie in Graz, 2026.

Eva Klein

Interview mit Franz Konrad

Denk!mal Wandel, hg. v. Klein, Fuchsjäger, Reimann-Pichler, 2026, S. 211–222
https://doi.org/10.25364/978-3-903374-51-5_10

© 2026 bei Eva Klein, Franz Konrad
Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz, ausgenommen von dieser Lizenz sind Abbildungen, Screenshots und Logos.

Eva Klein, Universität Graz, eva.klein@uni-graz.at

Zusammenfassung

Im Gespräch mit Eva Klein erläutert Franz Konrad die Entstehung seines fünfteiligen Werkzyklus „Neue Freunde“ für die Universitätsklinik für Radiologie in Graz. Ausgangspunkt sind Axl Leskoscheks Wandgemälde „Allegorie der Freunde“ und die Geschichte der Villa Albrecher-Leskoschek. Kunsthistorische Forschungen, historische Fotografien und Zeitzeug:innengespräche prägen Konrads Schaffensprozess. Im Zentrum steht die „malerische Wiederaufführung“, die historische Motive in zeitgenössische Bildzusammenhänge überführt. Durch die Verbindung von Mythologie, politischer Geschichte und Gegenwart entstehen neue Deutungsebenen. Das Interview thematisiert das Spannungsfeld zwischen wissenschaftlicher Erkenntnis und künstlerischer Freiheit sowie die Aktualität von Widerstand, Verfolgung und Exil. Zugleich zeigt es, wie Malerei die Erinnerung an einen verlorenen Ort bewahren und im Alltag einer medizinischen Einrichtung erfahrbar machen kann.

Schlagwörter: Franz Konrad, Axl Leskoschek, Erinnerungskultur, Widerstand, Freundschaft

Interview with Franz Konrad

Abstract

In conversation with Eva Klein, Franz Konrad discusses the creation of his five-part work cycle *Neue Freunde* (*New Friends*) for the University Clinic for Radiology in Graz. The starting points are Axl Leskoschek’s mural *Allegorie der Freunde* (*Allegory of Friends*) and the history of Villa Albrecher-Leskoschek. Art-historical research, historical photographs, and conversations with contemporary witnesses inform Konrad’s creative process. At the heart of his work is the method of “painterly reenactment,” which transforms historical motifs into contemporary visual contexts. By combining mythology, political history, and the present, the works create new layers of meaning. The interview explores the tension between scholarly research and artistic freedom, as well as the continuing relevance of resistance, persecution, and exile. It also examines how painting can preserve the memory of a lost place and make it tangible in the everyday environment of a medical institution.

Keywords: Franz Konrad, Axl Leskoschek, culture of remembrance, resistance, friendship

Wie näherten Sie sich nach der Beauftragung erstmals der „Allegorie der Freunde“ von Axl Leskoschek, und wie entwickelte sich aus dieser Auseinandersetzung die Idee eines fünfteiligen Werkzyklus?

Zu Beginn wollte ich möglichst viel über Axl Leskoscheks Leben erfahren, aber auch über seine Freunde und Leidensgenossen aus dem Prenninger Kreis. Diese Recherche war intensiv und spannend zugleich. Immer wieder stieß ich auf Geschichten und Zusammenhänge, die mich überraschten.
Ich habe selbst in Graz Architektur studiert. Die Villa Albrecher-Leskoschek war mir daher bereits vertraut. Herbert Eichholzer galt für uns Studierende in den Neunzigerjahren als einer der prägenden Architekten und „Star“ der Grazer Moderne. Deshalb habe ich mich besonders gefreut, mich erneut mit seinem Werk und dessen Umfeld beschäftigen zu können.
Das geheimnisvolle Wandgemälde „Allegorie der Freunde“ kannte ich allerdings noch nicht. Auch über den Maler Axl Leskoschek wusste ich zunächst nicht viel. Erst nach und nach erschlossen sich mir sein bewegtes Leben, seine Flucht nach Brasilien und seine Rückkehr nach Wien nach dem Krieg. Die Zahl fünf habe ich nicht bewusst gewählt. Sie ergab sich aus den architektonischen Gegebenheiten des Hörsaals.

Welche Bedeutung hatten historische Fotografien, kunsthistorische Untersuchungen, biografische Quellen und die intensive Betrachtung weiterer Arbeiten von Axl Leskoschek für Ihre künstlerische Vorbereitung?

Zu Beginn der Arbeit gab mir Mag. Christiane Kada im Zuge der Vorbesprechung das Buch über die Villa Albrecher-Leskoschek in der Hilmteichstraße 24. Das war eine große Hilfe. Ich habe es von der ersten bis zur letzten Seite verschlungen. Besonders die Bildanalyse des Wandgemäldes hat mich begeistert. Als Künstler freut es mich zu sehen, wie eingehend sich die Wissenschaft mit einem Werk beschäftigt, auch wenn das erst nach dem Tod des Künstlers geschieht. Schade, dass wir Axl Leskoschek nicht mehr dazu befragen können.
Für meine eigene Arbeit fand ich darin viele Anregungen. Vor allem die privaten Fotografien aus Graz, Prenning, Paris und Istanbul, aber auch die Anekdoten brachten mir die Menschen näher. In meinem Kopf entstand nach und nach eine eigene Vorstellungswelt, auf die ich beim Arbeiten immer wieder zurückgreifen konnte. Dabei wurden mir die Menschen so vertraut, als hätte ich neue Freunde gewonnen.
Der Titel „Neue Freunde“ bezieht sich aber auch auf die Kunstwerke selbst, die ich

für das Projekt geschaffen habe. Mit neuen Werken muss man sich als Künstler im Zuge des Schaffensprozesses schließlich auch erst anfreunden.

Wie verlief der konkrete Schaffensprozess von den ersten Überlegungen und Vorstudien bis zur endgültigen Komposition der fünf Ölgemälde, und welche Veränderungen ergaben sich während der malerischen Ausführung?

Zunächst habe ich mich mit der Bilddeutung beschäftigt und habe in der Steiermärkischen Landesbibliothek und der Neuen Galerie in Graz Publikationen zu Axl Leskoscheks Werk gesichtet. Zusätzlich habe ich Ulrich Bechers „Murmeljagd", in dem Leskoscheks Leben in verschlüsselter Form eine zentrale Rolle spielt, gelesen.
Seit Beginn der Arbeit liegt außerdem eine vergoldete Schachtel mit dem Titel „Zwischen Skylla und Charybdis" auf meinem Arbeitstisch. Sie enthält das künstlerisch gestaltete Quartett von Sarah Bildstein, Peter Fritzenwallner, Roswitha Weingrill und Angela Wiedermann, die sich ebenfalls mit diesem Thema beschäftigt haben. Für mich war das ein anschauliches Beispiel dafür, wie aus einem historischen Stoff ein zeitgenössisches Kunstwerk entstehen kann.
Meine ersten Entwürfe waren längliche, skizzenhafte Bildstreifen. Darin führte ich Motive aus Axl Leskoscheks zerstörtem Wandgemälde mit einzelnen Episoden der Geschichte rund um die Villa Albrecher-Leskoschek zusammen. Ich habe bestimmte Bildbereiche ausgewählt und verband sie mit dem, was mich bei der Recherche beschäftigt hatte. Auch Michael Köhlmeiers Videos zur griechischen Mythologie regten meine Fantasie an. Diese ersten großformatigen Skizzen erschließen sich für mich als eine gemalte Gedankenwelt, aus der ich im weiteren Schaffensprozess schöpfen konnte. Als diese fertig waren, wurden sie im Zuge einer weiteren Projektbesprechung präsentiert. Die positive Resonanz der Auftraggeber motivierte mich.
In der letzten Phase habe ich darauf aufbauend die quadratischen Ölgemälde für den Hörsaal entwickelt. Die Kompositionen mussten dabei noch einmal neu gefunden werden. Da für mich ein reines „abmalen" nicht zielführend ist, hat sich auch in diesem Arbeitsschritt das Werk erneut weiterentwickelt bis der fünfteilige Zyklus der neuen Freunde fertig war.

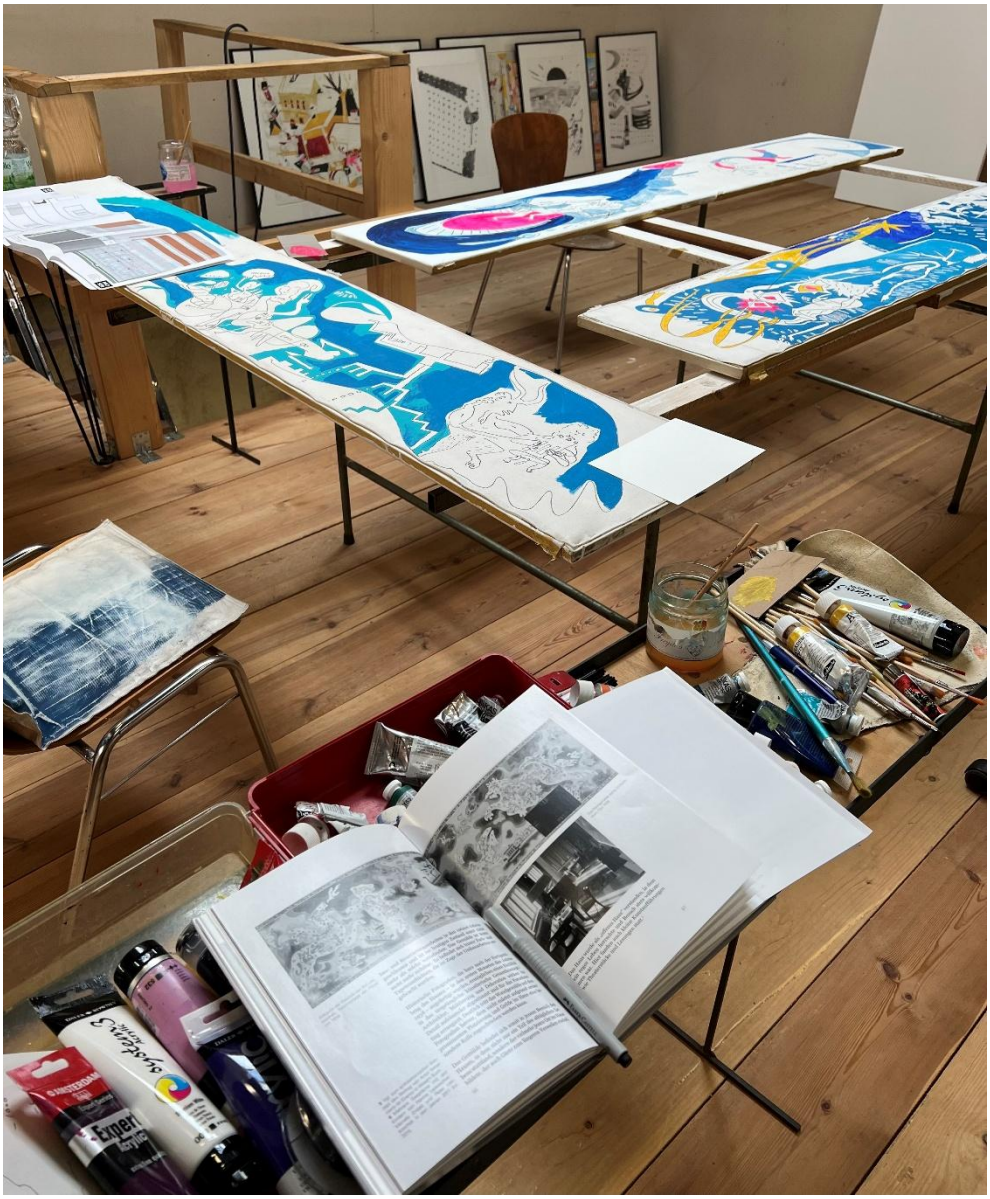

Abb. 1: Zu Besuch im Atelier von Franz Konrad während den Vorbereitungen für den Werkzyklus „Neue Freunde“ für den Hörsaal der Universitätsklinik für Radiologie in Graz 2025 (Foto: E. Klein).

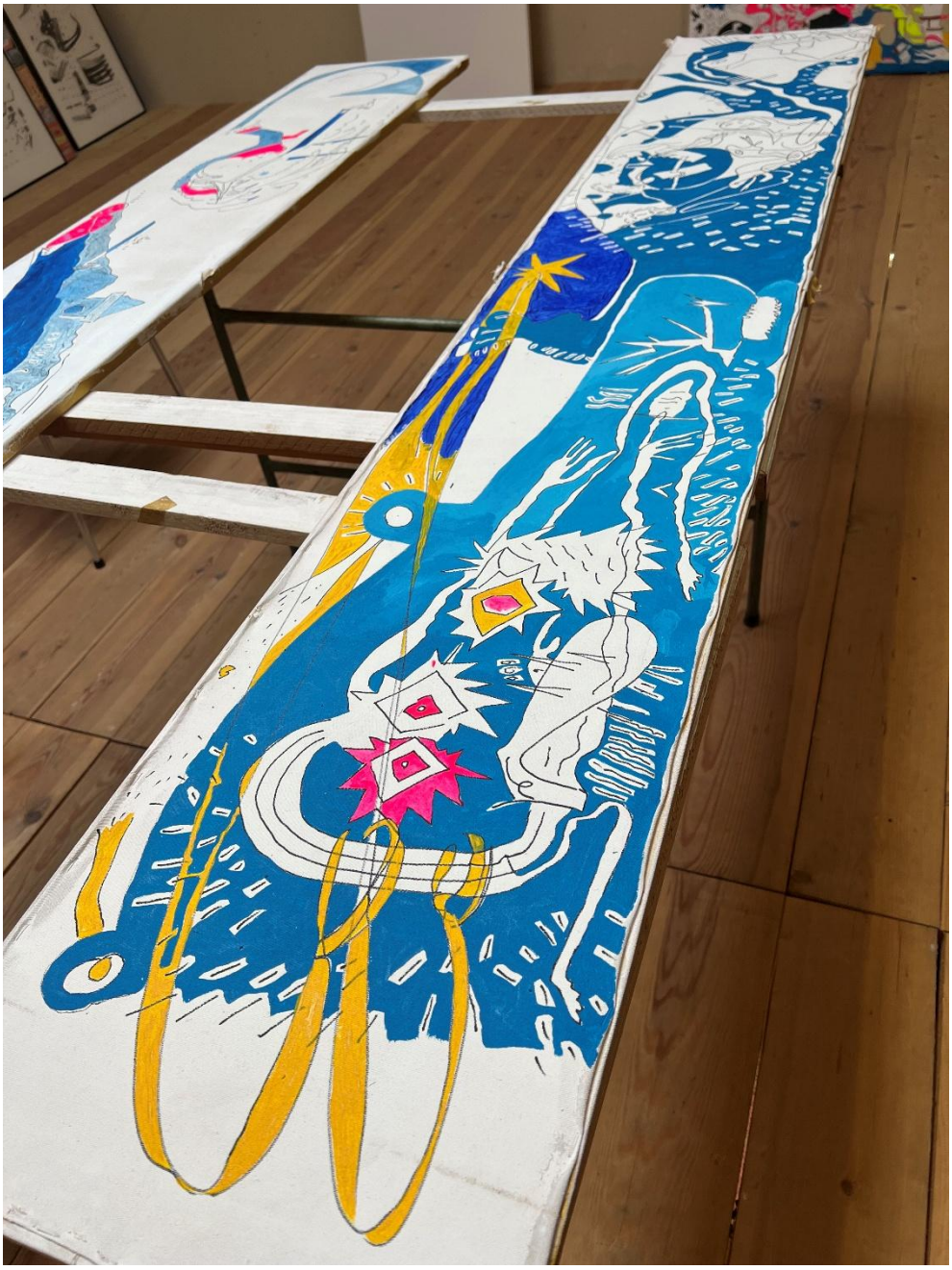

Abb. 2: Vorstudie von Franz Konrad für den Werkzyklus „Neue Freunde“ für den Hörsaal der Universitätsklinik für Radiologie in Graz 2025 (Foto: E. Klein).

Sie bezeichnen die Aufnahme historischer Motive als malerische Wiederaufführung. Wie unterscheidet sich dieses Verfahren für Sie von einem Bildzitat, einer Aneignung oder einer Rekonstruktion?

Die Gegenwart ist für mich genauso wichtig wie die Vergangenheit, gerade wenn es um autoritäre Regime und ihre Machtstrukturen geht. Deshalb bringe ich beides im Bild zusammen. Ich versuche nicht, ein verlorenes Werk nachzumalen. Mich interessiert es viel mehr, den konkreten realen Ort der Hilmteichstrasse mit den wahren Begebenheiten zu verbinden. Ein Ort, in dem sich Menschen trafen und für eine Sache brannten und dafür nicht nur ihr Leben aufs Spiel setzten, sondern – im Fall von Herbert Eichholzer – sogar tatsächlich mit dem Leben bezahlen mussten.
Besonders wichtig waren mir die Gespräche mit den beiden Zeitzeugen, mit denen ich in Kontakt stehe. Eine davon ist Mariella Enajat, die auch im Buch über die Villa Albrecher-Leskoschek zu Wort kommt. Ich hatte das Glück, mich mit ihr im Zuge des Projektes austauschen zu können. Dabei wurde mir unmittelbar bewusst, welche Bedeutung das Wandgemälde in der Villa hatte, für sie persönlich, aber auch darüber hinaus.
Schon mit wenigen Sätzen und durch den Klang ihrer Stimme konnte sie mir vermitteln, wie schön und faszinierend sie das Original als kleines Kind erlebt hatte. Zugleich war es von etwas Geheimnisvollem und Verbotenem umgeben. Ihre Mutter verriet ihr nie, was darauf wirklich zu sehen war.
Dieses Gespräch hat mir viel von der Atmosphäre innerhalb der Familie Leskoschek und ihren Verbindungen zur Grazer Gesellschaft vermittelt. Ich empfinde es als großes Geschenk, dass sie ihre Erinnerungen mit mir geteilt hat. Gerade die kleinen, beiläufig erzählten Details lassen die damalige Zeit lebendig werden. Beim Zuhören entsteht ein Bild, das sich auf eine ganz eigene Weise echt anfühlt. Meine Wiederaufführung unterscheidet sich in Form und Inhalt deutlich vom Original. Ich lasse manches weg, ergänze anderes und gliedere die Arbeit in fünf Quadrate. Diese sind bewusst in alle Richtungen offen gedacht.

In welcher Weise haben Sie das von Axl Leskoschek entwickelte Verfahren der „Verdeckten Malweise“ in eine eigene zeitgenössische Bildsprache übersetzt, und welche Bedeutung besitzt dabei die bewusste Offenhaltung einzelner Deutungen?

Eigentlich war es umgekehrt, für mich aber nicht weniger faszinierend. Ich wusste zunächst kaum etwas über Axl Leskoschek und kannte auch seine verdeckte Malweise nicht. Erst in der Auseinandersetzung mit seinem Werk erkannte ich,

dass ich selbst seit Jahrzehnten auf eine in mancher Hinsicht ähnliche Weise arbeite, ohne diesen Zusammenhang zuvor hergestellt zu haben. Es war also weniger eine bewusste Anregung als die überraschende Entdeckung einer künstlerischen Verwandtschaft.
Der Ausdruck „verdeckte Malweise" erscheint mir dabei eher als kunsthistorischer Begriff. Im Alltag als Maler denke ich weniger in solchen Kategorien. Mich beschäftigt vielmehr, wie unterschiedliche Geschichten, Erinnerungen und zeitliche Ebenen in einem Bild zusammenfinden können, ohne sich auf eine einzige Aussage festzulegen.

Die Voraussetzungen sind allerdings grundverschieden. Axl Leskoschek konnte es sich in den Dreißigerjahren nicht erlauben, die Dinge offen beim Namen zu nennen. Für mich ist diese Form des Malens eine frei gewählte künstlerische Möglichkeit. Ich verstehe sie als eine Art Zeitraffer, in dem sich Ereignisse und Eindrücke verdichten, die zeitlich weit auseinanderliegen können. Zugleich ist sie ein über die Jahre vertraut gewordenes Stilmittel, mit dem ich die Deutung meiner Bilder offenhalte. Nicht jeder Zusammenhang soll sich sofort erschließen. Mich interessiert, wie sich die Bedeutung eines Bildes durch die Erfahrungen und Erinnerungen der Menschen, die es betrachten, immer wieder neu erfindet und somit unterschiedliche Lesearten zulässt. Diese Offenheit in der Bilddeutung lässt Raum für persönliche Zugänge und hält das Bild über seine Entstehungszeit.

Nach welchen inhaltlichen und formalen Kriterien erfolgte die Verteilung der Motive auf die fünf Gemälde, und welche erzählerische Entwicklung verbindet „Axl Leskoschek springt vom sinkenden Schiff" mit Axl Leskoscheks lebenslanger Odyssee?

Den Ausgangspunkt für das erste Werk bildete das sinkende Schiff. Es steht für den Untergang des eigenständigen Österreich in den Dreißigerjahren und dessen Eingliederung in das nationalsozialistische Deutsche Reich. Zugleich verweist es auf Axl Leskoscheks persönliche Geschichte. Seine gerade noch rechtzeitige Flucht nach Brasilien bedeutete einen tiefen Einschnitt und eröffnete ihm eine neue Phase seines künstlerischen Schaffens.

Ich greife bewusst Bildausschnitte aus dem Werk von Axl Leskoschek auf und füge sie zu neuen Kompositionen zusammen. Dabei wird mir immer wieder bewusst, welch großartiger Maler er war. Auf engstem Raum verbindet er mit erstaunlicher Leichtigkeit zahlreiche Farben. Mit einem pastosen und zugleich eleganten Farbauftrag erzeugt er ein tropisches Licht, das einen beinahe mitten in

den Regenwald versetzt. Wenige Flächen und Farben genügen ihm, um ruhige, in sich geschlossene Bildräume entstehen zu lassen. Darin zeigt sich die brasilianische Gesellschaft der Vierzigerjahre auf ihrem Weg in die Moderne.

Im zweiten Ölgemälde führt mich das interstellare Dating in die Gegenwart. Persephone erscheint auf einer imaginären Dating-App im Sternbild des Kleinen Bären. Diese Verbindung von Mythologie und heutiger Lebenswelt ist für mich auch ein Hinweis auf unseren eigenen Standpunkt. Wir beschäftigen uns mit dem Damals, sehen es aber unweigerlich aus der Perspektive unserer Zeit, die dadurch somit immer mitschwingt.
Die Geschichte des Widerstands und unsere heutige Auseinandersetzung damit sind in dieser malerischen Wiederaufführung eng miteinander verwoben. Bunte, netzartige Löcher scheinen alles einzusaugen und zu vernichten, was in ihre Fänge gerät. Sie stehen für den Versuch, Menschen, ihre Stimmen und ihre Geschichte zu Verstummen und zum Verschwinden zu bringen. Dieser Vernichtungslogik widersetzt sich das Werk, indem es Erinnerungen aufgreift und ihnen erneut Sichtbarkeit verleiht.

Das dritte und vierte Werk greifen die aktuelle wissenschaftliche Erforschung der Bildinhalte auf, deren Sorgfalt und Tiefe mich besonders faszinieren. Ich habe mir erlaubt, Sie - Frau Dr. Klein - festzuhalten und Ihnen ein Team zur Seite zu stellen. Weitere Ausschnitte des Originals werden hier wiederaufgeführt und in imaginäre Landschaften des Vergessens eingebettet. Die wissenschaftliche Suche wird damit selbst zum Bildgegenstand. Was aus der Vergangenheit überliefert ist, begegnet dem Versuch, Verständnis und Sichtbarkeit zu schaffen.

Im fünften Gemälde verdichte ich Axl Leskoscheks lebenslange persönliche Odyssee zu einer Schiffsreise, die innerhalb des quadratischen Werkes kreist. Die Überfahrt nach Brasilien auf einem Dampfer und die Rückkehr im einsamen Ruderboot werden zu Bildern unterschiedlicher Lebensphasen und Hoffnungen. Das Ruderboot steht dabei auch für seine kommunistischen Ideale, die im Österreich der Nachkriegszeit wenig Aussicht auf Verwirklichung hatten. So führt die Reise durch sein Leben und erzählt zugleich von der Suche nach einem Ort, an dem seine Überzeugungen Bestand haben können.



Abb. 3: Detailansicht Vorstudie von Franz Konrad für den Werkzyklus „Neue Freunde“ für den Hörsaal der Universitätsklinik für Radiologie in Graz 2025 (Foto: E. Klein).

Ihre Gemälde verbinden antike Mythologie und politische Geschichte mit Drohnenbooten, digitaler Partnersuche, Radiologie und gegenwärtigen Grazer Orten. Wie entstehen diese zeitlichen Überlagerungen, und welche Funktion haben sie innerhalb des Werkzyklus?

Zeitliche Überlagerungen helfen mir, mich in diesen Geschichten zu orientieren. Ich frage mich ständig, wer wann an welchem Ort war, was dort geschehen ist und wie die Ereignisse zusammenhängen. Das möchte ich möglichst genau verstehen. Zugleich empfinde ich das geschriebene Wort als verbindlicher als eine gemalte Geschichte. Deshalb fällt mir auch dieses Interview nicht ganz leicht. Im Bild kann ich Zusammenhänge andeuten und unterschiedliche Möglichkeiten nebeneinander bestehen lassen. Sobald ich sie in Worte fasse, habe ich das Gefühl, mich sehr genau festlegen zu müssen.
In der Forschung muss jede Aussage nachvollziehbar und belegt sein. Das verstehe und schätze ich. Trotzdem denke ich als Künstler manchmal mit einem gewissen Augenzwinkern, wie schwer es die Forschenden doch haben. Wo ich eine Vermutung malerisch weiterverfolgen kann, müssen sie zunächst nach Beweisen suchen.
Umso wertvoller sind für mich die Gespräche mit Zeitzeugen. Kaum etwas anderes gibt meinen Bildern so viele Anregungen wie persönliche Erinnerungen. Durch Zufall lernte ich im Schaumbad in Graz Lisl Ponger und Eva Kolm kennen, die Axl Leskoschek noch persönlich erlebt hatten. Evas Vater Paul Kolm war mit ihm gut befreundet. Er erzählte mir einiges über Axl Leskoscheks Frau Marusa und die gemeinsamen Nachmittage am Donaukanal. Gerade solche Erinnerungen machen für mich etwas von dem Menschen und seinem Alltag greifbar.

Mit Norbert Toth und weiteren Personen aus Ihrem Umfeld treten auch gegenwärtige Akteure in die Bildwelt ein. Welche Bedeutung besitzt diese Verbindung zwischen historischen und heutigen Freundschaften für den Titel Neue Freunde?

Der mit mir befreundete ungarische Künstler Norbert Toth, der 2025 im Rahmen von S.T.A.I.R. in Graz war, steht für mich beispielhaft für zeitgenössische Künstler, die eine Ästhetik des Subversiven meisterhaft beherrschen. Seine Arbeit zählt für mich zu den wichtigen künstlerischen Bezugspunkten.
Besonders interessiert mich der persönliche Austausch darüber, wie Künstlerinnen und Künstler unter autoritären Bedingungen arbeiten und sich Freiräume bewahren. Wie gelingt es ihnen, eine eigene Haltung zum Ausdruck zu bringen, wenn offene Kritik kaum möglich ist? Ihre Herangehensweisen sind für mich

auch deshalb aufschlussreich, weil sie Fragen berühren, die mich in der Auseinandersetzung mit Axl Leskoschek beschäftigen.
Für solche Begegnungen braucht es Orte, an denen man miteinander ins Gespräch kommen und die Arbeit der anderen kennenlernen kann. Das Schaumbad, das freie Atelierhaus in der Grazer Puchstraße 41, ist für mich ein solcher Ort. Dort entsteht ein Austausch, der über das Betrachten von Kunst hinausgeht und die Menschen, ihre Erfahrungen und ihre Arbeitsbedingungen einbezieht.

Der Werkzyklus behandelt Kolonialismus, Faschismus, Krieg, Verfolgung und Exil und befindet sich zugleich in einem täglich genutzten Hörsaal der Universitätsklinik für Radiologie. Welche Form der Wahrnehmung, Auseinandersetzung und gesellschaftlichen Weiterwirkung wünschen Sie sich an diesem besonderen Ort?

Dieser Ort hat eine außergewöhnliche Transformation durchlaufen. Am Anfang stand eine Ikone der Grazer Moderne, mit der sich eine tragische Geschichte verbindet. Nach dem Besitzerwechsel wurde das Gebäude zunehmend vernachlässigt und baulich verändert. Schließlich musste es dem Neubau der Radiologie weichen und damit einer Nutzung, die für die Allgemeinheit von großer Bedeutung ist. Als Architekt begeistert mich der Umstand, dass es gelungen ist im Zentrum dieser neuen funktionalen Maschine „Spital“ ein poetisches Void zu schaffen, das in Lage und Form dem historischen Gebäude von Herbert Eichholzer eine Hommage erweist. Das ist für mich eine besondere Form, die Geschichte des Ortes im Neubau gegenwärtig zu halten.

Ich hoffe sehr, dass dieser Raum öffentlich und ohne Zutrittsbarrieren zugänglich bleibt. Ein Ort der Erinnerung sollte auch ein Ort sein, den Menschen selbstverständlich aufsuchen können.

Eva Klein

Interview mit Ed Höller

Denk!mal Wandel, hg. v. Klein, Fuchsjäger, Reimann-Pichler, 2026, S. 223–227
https://doi.org/10.25364/978-3-903374-51-5_11

© 2026 bei Eva Klein, Ed Höller
Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz, ausgenommen von dieser Lizenz sind Abbildungen, Screenshots und Logos.

Eva Klein, Universität Graz, eva.klein@uni-graz.at

Zusammenfassung

Im Gespräch mit Eva Klein erläutert Ed Höller die gestalterische Konzeption und technische Umsetzung seiner Arbeiten „Schiebetür“ und „Achtsam“, die sich mit der verlorenen Villa Albrecher-Leskoschek auseinandersetzen.
Während die „Schiebetür“ durch eine interpretierende Farbgebung und räumliche Wirkung einen Eindruck der früheren Architektur vermittelt, greift „Achtsam“ die Bildwelt von Axl Leskoscheks „Allegorie der Freunde“ auf. Der typografische Eingriff verbindet die politische Bedeutung des Wandgemäldes mit einem gegenwärtigen Appell zu Wertschätzung und gesellschaftlichem Miteinander. Der Grafiker Ed Höller beschreibt dabei die Abstimmung von Bildgestaltung, Material und Montage auf die architektonischen und funktionalen Anforderungen des Krankenhauses.

Schlagwörter: Ed Höller, Grafikdesign, Schiebetür, Achtsam, Erinnerungskultur

Interview with Ed Höller

Abstract

In a conversation with Eva Klein, Ed Höller explains the artistic concept and technical implementation of his works *Sliding Door* and *Mindfulness*, which address the lost Villa Albrecher-Leskoschek.
While *Sliding Door*, through its interpretive use of colour and spatial effect, conveys an impression of the building’s former architecture, *Mindfulness* draws on the imagery of Axl Leskoschek’s *Allegory of Friends*. The typographic intervention connects the political significance of the mural with a contemporary appeal for appreciation and social cohesion. Graphic designer Ed Höller also describes how the visual design, materials, and installation were coordinated to meet the architectural and functional requirements of the hospital.

Keywords: Ed Höller, graphic design, Sliding Door, Mindfulness, culture of remembrance

Sie wurden als Grafiker mit zwei Arbeiten zur verlorenen Villa Albrecher-Leskoschek beauftragt. Wie haben Sie sich dem historischen, politischen und emotional anspruchsvollen Thema angenähert, und wie ist es Ihnen bei dieser Beschäftigung ergangen?

Diese Art der Aufträge war für mich Neuland. Grund genug für eine schnelle Zusage meinerseits, denn diese Herausforderung, verbunden mit Kreativität zur Thematik, ließ eigentlich keine Absage zu. Entscheidend für ein gesteigertes Interesse an dem Thema war unser erstes Treffen, bei dem mir die Problematik der damaligen Zeit auf bewegende Weise veranschaulicht wurde.

Inwiefern unterschied sich der Auftrag der beiden Werke im Kontext der Villa Albrecher-Leskoschek von Ihren bisherigen grafischen Arbeiten?

In meiner mittlerweile über 40-jährigen Tätigkeit als Designer konnte ich bereits unzählige Print- und Webmedien gestalten; auch Schaufenster und Bühnenbilder galt es zu kreieren. Ein „verschollenes" Kunstwerk zu neuem Leben zu erwecken und ihm ein zeitgenössisches Outfit zu verleihen, war für mich eine Premiere. Zudem war es mir von Anfang an wichtig, die - wenn auch versteckte - Botschaft, die dieses Werk vermittelte, weiterzutragen.

Die Grafik der Schiebetür beruht auf einer historischen Schwarzweißfotografie. Wie haben Sie die Farbgebung entwickelt?

Wenn man ein wenig naturverbunden ist, kann man sich „ausmalen", welche Farbkombination der Ausblick in den Garten gehabt haben könnte. Dementsprechend habe ich die Farben im Aquarellstil aufgetragen und die Ebenen miteinander multipliziert.

Welche Bedeutung hatte die ursprüngliche Gestaltung der Schiebetür von Herbert Eichholzer für Ihre Arbeit, und wie weit wollten Sie sich dem historischen Vorbild annähern, ohne den Eindruck einer Rekonstruktion zu erzeugen?

Die ursprüngliche Idee, bevor an mich herangetreten wurde, war, eine große Schwarzweißfotografie hinter Glas zu platzieren. Das hätte meiner Meinung nach in keinster Weise einen Eindruck der damaligen Architektur des Innenraums

vermittelt. Diese Installation schafft hingegen mehr Räumlichkeit und verleiht dem Raum zudem einen Hauch von Melancholie.

Die Grundlage für *Achtsam* bildet eine detaillierte Vektorgrafik, die aus einer Fotomontage historischer Aufnahmen der *Allegorie der Freunde* von Axl Leskoschek entwickelt wurde. Wie aufwendig war diese grafische Aufbereitung, und welche Arbeitsschritte waren für die Erfassung der komplexen Bildstruktur erforderlich?

Die vorhandene Vektorgrafik[1] musste ich einige Male sehr aufwendig nacharbeiten und vervollständigt, denn die 1:1-Ansicht lässt keine handwerklichen Fehler zu. Bevor die endgültige Version ihre Zustimmung fand, wurden mehrere Entwürfe und Ideen präsentiert, die jedoch aus hygienischen, sterilen und vorallem brandschutzrechtlichen Gründen nicht umsetzbar waren.
Eine Rekonstruktion war aufgrund der wenigen Informationen, die zur Verfügung standen, nicht zweckmäßig. So entschied ich mich rasch für eine Neuinterpretation bzw. für eine Lösung, die dem eigentlichen Auftrag entsprach: die Transformation des Werkes.
Da ich den Anschein eines Freskos beibehalten wollte, füllte ich die Flächen nicht homogen, sondern in aufwendiger Kleinstarbeit mit einem digitalen Pinsel. Um einen Kontrast zur Typografie zu schaffen, wurden die Flächen graduell verdunkelt. Nur in dem Wort „achtsam“ sollte die ursprüngliche Farbintensität wieder aufleuchten.

Auf welchen Stoff wurde *Achtsam* gedruckt, welches Druckverfahren kam dabei zur Anwendung, und welche technischen Versuche waren notwendig, um Größe, Farbwirkung und Detailgenauigkeit aufeinander abzustimmen?

„Achtsam“ wurde im Digitaldruckverfahren auf einen blickdichten Stoff aufgebracht. Mit aufgenähter Gummilippe wurde der Stoff in ein Aluprofil eingespannt. Darunter befindet sich zur Stabilisierung eine 15 mm starke Fundament-Spannplatte.
Um den besten Kontrast und die optimale Farbintensität zu ermittelt, fand im Vorfeld ein Lokalaugenschein statt, hierfür wurden drei Probedrucke angefertigt.

Wie wurde der großformatige Druck im Eichholzer Raum montiert, und welche technischen und gestalterischen Anforderungen ergaben sich aus der unmittelbaren Einbindung in die Architektur?

Mir war bei der Montage wichtig, dass das Werk und die Wand eine Ebene bilden, sodass der Anschein eines Wandgemäldes besser zur Geltung kommt. Die Größe von mehr als sechs Metern Länge war sowohl technisch als auch gestalterisch eine Herausforderung: zum einen aus statischer Sicht und zum anderen aufgrund des geringen Abstands des Betrachters zum Bild.

Das Wort *ACHTSAM* greift deutlich in die historische Bildstruktur ein. Welche persönliche Bedeutung besitzt dieser Begriff für Sie, und weshalb erschien er Ihnen als passende Verbindung zwischen der politischen Botschaft des verlorenen Wandgemäldes und der Gegenwart?

Axl Leskoschek hat in seiner künstlerisch-grafischen Tätigkeit – so wie ich es auch versuche – Botschaften ausgesendet. Gottlob habe ich allerdings den Vorteil, dass ich sie unbeschwert nach außen tragen kann. Die Befürchtung, dass sich Geschichte wiederholt, teile ich nicht. Es besteht aber durchaus die Gefahr, dass sie sich in ähnlicher Form wieder öffnet: „Spaltung der Gesellschaft" gehört mittlerweile wieder zu den Schlagzeilen!

Beide Auftragsarbeiten befinden sich in einem täglich genutzten Krankenhausgebäude. Was sollen Menschen beim Vorübergehen oder beim längeren Betrachten wahrnehmen, und welche Möglichkeiten bietet die Grafik für die Vermittlung eines verlorenen Kunstwerkes und seiner Geschichte?

Die Installation „Schiebetür" bietet durch das Rundfenster einen Blickfang, der zum kurzen Verweilen einlädt. Ein kurzer Blick in den Garten entschleunigt womöglich ein wenig vom Alltagsstress.
„Achtsam" sollte den Betrachter in Erinnerung rufen, dass jede Meinung und jede Person Wertschätzung verdient. Kein Ausgrenzen, sondern ein Miteinander – nichts anderes wollten Axl Leskoschek und ich damit zum Ausdruck bringen

[1] Die Vektorgrafik wurde im Zuge eines Praktikums im Auftrag der Universität Graz von Bettina Paschke erstellt.

Paul-Bernhard Eipper

Axl Leskoscheks matte Malweise

Denk!mal Wandel, hg. v. Klein, Fuchsjäger, Reimann-Pichler 2026, S. 229–241
https://doi.org/10.25364/978-3-903374-51-5_12

© 2026 bei Paul-Bernhard Eipper
Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz, ausgenommen von dieser Lizenz sind Abbildungen, Screenshots und Logos.

Paul-Bernhard Eipper, Restaurator und Hochschullehrer, paulbernhardeipper@gmail.com

Zusammenfassung

Das Werk von Axl Leskoschek steht im Kontext seiner Zeit und seiner Zeitgenossen. Seit dem späten 19. Jh. favorisierten Malmaterialien und -techniken zunehmend eine firnislose, matte Oberfläche, etwa bei Delacroix, Feuerbach, Schiele, van Gogh, Marc, Macke, Mueller und Munch. Leskoschek erzielte diesen Effekt durch unbemalte, grundierte Leinwand oder spezielle Farben wie Schmincke Mussini mit Harzzusatz. Auch Bresslern-Roth, Rotky und Silberbauer verwendeten matt trocknende Leimfarben oder schwach gebundene Tempera. Für das Wandbild „Allegorie der Freunde“ in der Villa Albrecher-Leskoschek wählte er Leimfarben, die günstig waren, schnelle Korrekturen erlaubten und sich rasch entfernen oder übermalen ließen. Angesichts seiner politischen Verfolgung und mehrfachen Inhaftierung könnte diese Materialwahl auch dem Schutz von ihm und seiner Familie gedient haben.

Schlagwörter: Leskoschek, Maltechnik, Materialität, Leimfarbe, Verfolgung

Axl Leskoschek’s matte painting technique

Abstract

The work of Axl Leskoschek must be understood within the context of his time and his contemporaries. Since the late nineteenth century, painting materials and techniques had increasingly favoured a varnish-free, matte surface, as seen, for example, in the works of Delacroix, Feuerbach, Schiele, van Gogh, Marc, Macke, Mueller, and Munch. Leskoschek achieved this effect by leaving the primed canvas unpainted or by using special paints such as Schmincke Mussini with the addition of resin. Bresslern-Roth, Rotky, and Silberbauer likewise used matt-drying glue paints or weakly bound tempera. For the mural *Allegory of the Friends* in the Villa Albrecher-Leskoschek, he chose glue paints, which were inexpensive, allowed for rapid corrections, and could be quickly removed or painted over. In view of his political persecution and repeated imprisonment, this choice of materials may also have served to protect him and his family.

Keywords: Leskoschek, painting, materiality, gluepaint, persecution

Es mag uns heute überraschen, dass Ölgemälde eine freskohafte Mattigkeit aufweisen können, aber schon im ausgehenden 19. und 20. Jahrhundert ist diese Entwicklung als durchaus üblich anzusehen: Begonnen hatte es 1831 mit Eugène Delacroix'[1] Gemälde *Freiheit auf den Barrikaden*, welches er auf dem Pariser Salon ohne Firnis ausgestellt hatte, was ihm als Verstoß gegen maltechnische Regularien und als Ablehnung des akademischen Diktats angelastet wurde.[2] Ihm folgte Anselm Feuerbach[3] mit seiner Weigerung, einen Firnis auf seine Bilder zu applizieren, was diesem den Vorwurf einer „kalkigen" Malerei einbrachte. Bei Schiele ging die Entwicklung der ungefirnissten Oberfläche noch weiter: Er hat mit mageren, einfachen Kreidegrundschichtaufträgen einen noch viel poröseren Malgrund erzeugt, den er zudem noch teilweise stehen ließ.[4] Pierre Louis Bouvier hatte in seinem *Handbuch der Ölmalerei* von 1895 ebenfalls einen Firnisverzicht propagiert.[5] Auch bei van Gogh, Deusser[6], Marc, Macke, Munch, den französischen Impressionisten und Expressionisten etc. ist diese Auffassung vertreten. Man kann durchaus von einer gesamteuropäischen Mode bzw. Praxis sprechen. Nichtsdestotrotz finden sich heute von Restauratorenhand, also nach der Entstehung der Gemälde, aufgetragene Firnisse auf ursprünglich ungefirnisst gedachten Werken, z. B. von Heckel, Kirchner, Nolde, Schmidt-Rottluff etc., während die Leimfarbenmalerei auf Jute von Otto Mueller mehrheitlich davon verschont blieb.

Die Ölgemälde Axl Leskoscheks sind - wie die vieler seiner Zeitgenossen auch - matt und ungefirnisst.[7] Ein matter, freskohafter, also trockener Effekt wird manchmal - vor allem bei Impressionisten und Expressionisten - dadurch unterstützt, dass kleine Teile unbemalter grundierter Leinwand stehen bleiben und dadurch der Eindruck entsteht, der Maler hätte auf eine nur roh verputzte weiße Wand ein Secco-Fresko oder Pastell gemalt. Wir kennen diesen Farbauftrag nicht nur von den skizzenhaften Gemälden des rheinischen Expressionisten August Deusser[8] oder von Gemälden des italienischen Malers Umberto Noni[9], sondern ebenso konsequent vom schwedischen Maler Carl Wilhelmson[10]. Oder um in Graz zu bleiben, bei Norbertine Bresslern-Roth (1891–1978) und dem mit ihr befreundeten Carl Rotky (1892–1977). Bresslern-Roth präferierte die hochwertigen, industriellen Fertigprodukte der „Schmincke Mussini"-Öl/Harzfarben (Düsseldorf),[11] weil diese weniger glänzend als die "Lukas Schoenfeld"-Öl/Wachsfarben (Düsseldorf) auftrockneten. Der Harzzusatz der Mussini-Farben gab der Malerei bald nach dem Trocknen ein matteres Erscheinen, was ihrer Auffassung entgegenkam. Sicher ist auch, dass Bresslern-Roth ihre Ölfarben nicht selbst anrieb und anrührte,[12] sondern bisweilen nur Fertigprodukte untereinander mischte bzw. die Farben mit Zuschlagstoffen modifizierte.[13] Rotky malte gerne mit Farben auf Kaseinbasis. Der Grazer Fritz Silberbauer (1883–1974) malte ebenso matt, wofür er Leimfarben

bzw. schwach gebundene Leim/Öltempera verwendete. Gefirnisst wurden diese Oberflächen prinzipiell nicht.[14]

So ist Axl Leskoscheks matte Malweise also als zeittypisch für die Entstehungszeit seiner Bilder anzusehen. Inwiefern er dabei auf zeitgenössische Fachliteratur zur Maltechnik zurückgriff, ist nicht geklärt, es kann aber davon ausgegangen werden, dass ihm - schon wegen seiner Studien bei Alfred Schrötter[15] und Alfred Cossmann[16] in Wien - die zu dieser Zeit gängigen Nachschlagewerke vertraut waren.[17]

Nun verhält es sich mit der Wandmalerei in Herbert Eichholzers Villa Albrecher-Leskoschek in Graz anders. Das großflächige Wandgemälde *Allegorie der Freunde* aus dem Jahr 1937/38, misst circa 6 x 1,5 Meter und kann zwar als Dekorationsmalerei eines Innenraumes verstanden werden, aber es ist nicht mit Ölfarben, sondern mit Leimfarben gemalt. Die Analysen des Bundesdenkmalamtes[18] und die Untersuchungen von Dr. Robert Linke, Dipl.-conservator Christian Binder, Mag. Herwig Hubmann und dem Autor bestätigen dieses Bindemittel. Der Umstand der Acrylfarbenübermalung[19] erschwerte die Befundung bzw. Probenentnahme. Die Bindemittel konnten nicht zweifelsfrei ermittelt werden.[20]

Warum nun dieser das Bindemittel betreffende Ausreißer? M. E. ist es möglich, dass Leskoschek nicht aus bloßer Verlegenheit Leimfarben verwendete. Warum nicht ein dauerhaftes, echtes Fresko? Eine stabile Kaseinmalerei, auch Öl/Wachskreiden, Pastellkreiden wären denkbar gewesen. Selbstverständlich hätte er mit Ölfarben die Wand bemalen können, mit diesem Medium war er über viele Jahre vertraut. Auf magerem, unabgesperrtem Grund trocknen Ölfarben zudem binnen Tagesfrist matt und übermalbar auf. Natürlich sind Ölfarben teurer, in Zeiten des Mangels schwerer verfügbar und beim Erwerb größerer Mengen auffälliger[21] als eine mit Celluloseleim[22] zu Hause selbst gemischte und angerührte Leimfarbe (Leskoschek verwendete hierfür preisgünstige farbige Erden, Zinkweiß, Schwerspat).[23] Technisch machbar war für Leskoschek beides. Für die Verwendung von Ölfarben hätte der Platz der Malerei gesprochen: Die Durchreiche zur Küche, die Anrichte, der Esstisch. Gebrauchsspuren wie Spritzer oder Berührungen fallen auf der Ölfarbenoberfläche wenig auf bzw. sind leicht entfernbar. Eine Leimfarbenoberfläche hingegen verzeiht nichts.

Für die Verwendung von Leimfarben hingegen spricht die gobelinhafte Mattigkeit der Oberfläche, die einen wohnlichen Charakter schafft. Auch wird die Ablesbarkeit eines matten Leimfarben-Gemäldes durch Spiegelungen der Lampen nicht beeinträchtigt. Die Farbveränderungen der Farben beim Trocknen zum Hellen hin erfordern ein vorausschauendes Denken des Malers.

Das großformatige Wandbild bedingte ein gedankliches Vorbereiten des Sujets. Die Aufteilung des großen Formats und die Positionierung der Details darin legen dies nahe. Vorliegende Vorzeichnungen und Detailskizzen belegen, dass der Maler sich bewusst war, dieses Format nicht vor Ort intuitiv frei bewältigen zu können.[24] Die Arbeit daran vollzog sich also über einen längeren Zeitraum und konnte beliebig oft unterbrochen werden. Die gewählte Technik kam Leskoschek dabei entgegen: In der Praxis lassen sich während des Malens Leimfarben leichter durch Abwaschen entfernen bzw. durch Übermalen korrigieren. Leimfarben trocknen innerhalb von Minuten. Deshalb sind Nass-in-Nass-Partien nur bei sehr flinkem Auftrag in kleinteiligen Bereichen möglich. Saugende Gründe – wie die vorhandene Kalkputzoberfläche – müssen mit einer Isolierschicht (Leimgrundierung) abgesperrt werden, damit die Farbe nicht aufbrennt. Dies ist beim Wandbild durch eine (wahrscheinlich eingetönte) weiße Grundierung mit Silikatanteilen erfolgt. Darauf legte er die größeren Flächen mit der Hintergrundfarbe an. Auch mit Isolierung ist ein Nass-in-Nass-Arbeiten beschwerlich. Durch die Zwischenschicht der Hintergrundfarbe wird dieser Effekt leicht abgemildert. Werden die Farben für die darauf angelegten Details zu stark verdünnt, sind Rinner oder Farbnasen schwer zu vermeiden. Zu wenig verdünnte Farben lassen zu viel Material plastisch sichtbar liegen (was zur Erzeugung von Oberflächeneffekten manchmal gewünscht sein kann). Bei den vorliegenden Resten der Malerei konnten Pastositäten nicht festgestellt werden, auch erschien der Auftrag eher flüssig und glatt (Verwendung von Haarpinseln) und nicht getupft bzw. pastos. (Aufgrund der Probengröße kann diese Aussage nur für die untersuchten Bereiche und nicht sicher für das gesamte Gemälde gelten, da die Proben sehr kleinteilig waren.)

Ein gewichtiger Aspekt für die Verwendung von Leimfarben ist letztlich aber der Bildinhalt selbst: Die Praxis der Nationalsozialisten, Kritiker argwöhnisch zu überwachen, machte auch vor Leskoschek nicht Halt. Als KPÖ-Mitglied war er bereits 1934, 1935 und 1936 inhaftiert worden. Auch wusste er mit Sicherheit um die sogenannten „Schandausstellungen“, deren erste bereits im April 1933 in Karlsruhe für Beunruhigung in Künstlerkreisen gesorgt hatte. Ihr folgten die „Schreckenskammern“, welche in Museen in Nürnberg und Dessau eingerichtet wurden. Die erste Ausstellung mit dem Titel „Entartete Kunst“ wurde von 23.09. bis 18.10.1933 im Rathaus Dresden und dann an zwölf weiteren Orten gezeigt. Sie wurde zum Vorbild der bekannteren Ausstellung von 19.07. bis 30.11.1937 in den Hofgartenarkaden München.[25] Leskoschek konnte sich denken, dass seine Malerei in Ausdruck, Farbigkeit und Duktus[26] nicht dem von den Nationalsozialisten

gewünschten naturalistischen Stil entsprach. So wurden seine Gemälde dann auch 1939 von der Gestapo konfisziert. Vor diesem Hintergrund ist Leskoscheks Auswahl von Leimfarben einleuchtend: Sie sind schnell abwaschbar oder mit einer anderen Leimfarbe in situ vermischbar bzw. übermalbar, die gemalte Thematik kann in Minutenschnelle unnachvollziehbar gemacht werden: So haben der Maler und seine Angehörigen oder selbst herbeigerufene ungeübte Freunde die Möglichkeit, in kürzester Zeit die Malerei unkenntlich zu machen oder diese gänzlich zu vernichten. Für diesen Zugang spricht auch, dass die surrealistische und zugleich allegorisch-verschlüsselte Thematik den Kindern auch auf Nachfrage nie erklärt wurde: Eine Zeugenschaft hätte unerträgliche Folgen für sie haben können.

Gegen eine Malerei mit Ölfarbe spricht auch, dass sich im porösen Putz beim Erstauftrag die Motive festsetzen: Spuren von Motiven einer Ölfarbenmalerei lassen sich auf porösen Malschichten leichter finden und rekonstruieren.

Letztlich lässt sich eine mit Leimfarben bemalte Wand wie auch eine abgewaschene verputzte Wand leichter und deckender mit den breiten Malerbürsten überstreichen als eine mit Ölfarben bemalte Wand. Selbst wenn man Ölfarbe für eine mehrere Quadratmeter große Wandfläche vorrätig hält, braucht man länger, um eine solche raue Wand zu bestreichen. Bis die Farbe trocknet, riecht diese verdächtig stark, und auf einer bereits einmal mit sperrenden Farben gestrichenen Wand dauert dies noch länger.[27] Diesen Geruch als Indiz für eine Abnahme der Übermalung mit Lösemittel (Terpentin) nehmend, wäre es ein Leichtes gewesen, die Malerei wieder freizulegen und somit belastendes Material gegen den Maler zu erhalten.

M. E. hat Leskoschek bewusst Leimfarben verwendet, um im Fall des Falles sein regimekritisch zu deutendes Bild leicht verschwinden zu lassen. Auch die Wahl einer stark reduzierten Farbigkeit spricht dafür: Der sonst so expressiv kolorierende Leskoschek verwendete für seine *Allegorie der Freunde* pastellige Farben und vermied darin stark akzentuierende Konturen und Kontraste, wie wir sie von seiner Ölmalerei her kennen. Er musste mit allem rechnen und zog dieses auch in Betracht. Der Maler hat also ganz bewusst aus dem ihm zur Verfügung stehenden Spektrum ein Material und eine Technik gewählt, um deren Eigenschaften er wusste.

Es ist eine Ironie der Geschichte, dass das Gemälde in sicheren Zeiten handwerklich beseitigt wurde: Für die neuen Eigentümer wusch man es ab, dann überspachtelte man Ausbrüche im Putz, verschliff die Oberfläche und überstrich die Wand mit roter (!), wasserverdünnbarer Acrylfarbe, die in die Leimfarbenreste –

weil wässrig – hineinsickerte und sich nahezu unlösbar mit diesen verband. In der Folge wurde die Acryloberfläche in den nachfolgenden Dekaden noch dreimal übertapeziert. Hier war nun nichts mehr zu retten. Eine immens zeitintensive Freilegung von Resten hätte bestenfalls rötlich verfärbte, unansehnliche Farbreste/-inseln ans Licht gebracht, die uns eine gänzlich falsche Vorstellung vom Original gegeben hätten. Die verlorenen Bereiche zwischen den Resten hätten einer intensiven Retusche bedurft, deren Objektivität und Sinnhaftigkeit ebenfalls zu hinterfragen gewesen wäre. Insofern ist die derzeitige Rekonstruktion des Wandgemäldes mittels Fotografie eine ehrliche, wenn auch schmerzliche - weil den Verlust deutlich vergegenwärtigende - Lösung: Eine Farbrekonstruktion des verlorenen Originals aufgrund der vorhandenen Fotografien durch referenzbasiertes Kolorieren bleibt im Bereich des akzeptablen Möglichen.



Abb. 1: Axl Leskoschek, Stillleben mit Flasche und Zitrone, Öl/Leinen, NG Inv.-Nr. I/597. Auf dem von der Gestapo konfiszierten Gemälde befindet sich rechts oben ein Papieretikett mit der Aufschrift „Gestapo, Graz 1939 No 12“ (© Universalmuseum Joanneum).



Abb. 2: Axl Leskoschek, Stillleben mit Flasche und Zitrone, Detail: Papieretikett . Unterhalb des Etiketts sieht man einen glänzenden Bereich mit so hoher Eigenspannung, dass sich zu Inseln bildende Farbe schollenartig abreißt. 2021 wurde erkannt, dass es sich hier um einen Leimauftrag handelt, der partiell zur Anbringung des Etiketts vorderseitig durch die Gestapo aufgetragen wurde (©Universalmuseum Joanneum).



Abb. 3: Axl Leskoschek, Industrieanlage, um 1935, Öl/Leinwand, 90 x 75 cm, ungefirnisst, Schenkung Dr. Spira 1948, NG Inv.-Nr. I/596 (©Universalmuseum Joanneum).



Abb. 4: Axl Leskoschek, Industrieanlage, um 1935, Detail: Aufkleber (©Universalmuseum Joanneum).

Anmerkungen

1 Ferdinand Victor Eugène Delacroix (* 26.8.1798 in Charenton-Saint-Maurice, Paris; † 13.8.1863 in Paris) war ein französischer Maler und gilt als Wegbereiter des Impressionismus.

2 Julia Feldtkeller, Der Feind Staub. Restaurierung und Sauberkeit, in: Staub. Eine interdisziplinäre Perspektive, Daniel Gethmann, Anselm Wagner (Hg.), Wien: LIT 2013, S. 63–74, hier S. 70.

3 Anselm Feuerbach (* 12.9.1829 in Speyer; † 4.1.1880 in Venedig) war ein deutscher Maler des Historismus.

4 Egon Schiele (* 12. Juni 1890 in Tulln an der Donau, Österreich-Ungarn; † 31. Oktober 1918 in Wien), *Hauswand*, 1914, Österreichische Galerie, Wien; *Junge Mutter*, 1914, Wien Museum.

5 Pierre Louis Bouvier, Handbuch der Ölmalerei für Künstler und Kunstfreunde, 7. Aufl., Braunschweig: Schwetschke 1895, zit. nach: Caroline von Saint-George, Die Ästhetik der Oberfläche - Vom Umgang mit Firnis in der deutschen Malerei um 1900 mit abschließendem Blick auf die „Brücke", in: Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung (27), Heft 1, Worms 2013, S. 105–124, hier S. 110.

6 Paul-Bernhard Eipper, Das Werk August Deussers. Maltechnik, Malprozess und verwendete Materialien, in: Restauro (7), München 2005, S. 511–517.

7 Für die Ausstellung: „Axl Leskoschek – Brasilien" in der Neuen Galerie Graz (1.7.–21.8.2022) wurde vom Autor der gesamte Bestand an Ölgemälden von Axl Leskoschek im Besitz des Universalmuseums Joanneum bearbeitet. Axl Leskoschek. Brasilien. Ausstellungskatalog zu: Peter Peer (Hg.), Axl Leskoschek. Brasilien. Neue Galerie Graz, Universalmuseum Joanneum, 1.7.-21.08.2022. Eigenverlag Universalmuseum Joanneum, Graz 2022, S. 1–136.

8 August Deusser (1870–1942), z. B.: *Pferd mit Karre*, um 1904/1907, und *Reitender Kürassieroffizier*, um 1918/24; Paul-Bernhard Eipper, Das Werk August Deussers, 2005, S. 511–517.

9 Umberto Noni (1892–1971), ital. Maler, freskierte in Jerusalem in der Gethsemane-Grotte, im Chor der Kirche auf dem Schäferfeld, Bethlehem, und schuf auch Plakate und Werbegrafik (z. B. 1927, 1929 Deckblatt des Reisemagazins: *Sul Mare*; 1931 Busfahrplan-Deckblatt zu *Da Roma 3 Ore Funivia Aquila Gran Sasso*; 1933 *L´Aquila degli Abruzzi*). Auf Schloss Miramare, Triest, sind zwei ungefirnisste Tierbilder aus dem Jahre 1931 von ihm zu sehen.

10 Carl Wilhelmson (1866–1928), z. B.: *Aftonbild, Bohuslän*, 1903, und *Jordarbetare, Uppland*, 1904, Thielska Galleriet, Stockholm.

11 Zumindest ab den 1960ern belegt. Freundlicher Hinweis von August Trummer, der als Jugendlicher öfters bei Norbertine von Bresslern-Roth im Atelier zu Besuch war. Zu „Schmincke Mussini"-Farben siehe auch: Paul-Bernhard Eipper, Vier Künstlerfarben- und Malmaterialhersteller zwischen 1900 und 1970. Die Reinigung von Gemäldeoberflächen mit wässrigen Systemen, Bern 1997, S. 8–11.

12 Dies wird auch durch Augenzeugen gestützt (z. B. August Trummer).

13 Interview von Norbertine Bresslern-Roth mit Trude Aldrian am 11.7.1961, unveröffentlichtes Tondokument, Archiv MMS/UMJ. „*[Ich] [m]ische mir auch die Farben selbst, weil man da besser weiß, was drinnen ist. Sie sind dann chemisch sicher und sie verändern sich nicht. Ich habe überhaupt eine sehr kleine Palette. Ich habe, sie sehen dort, vielleicht acht Farben im Ganzen*." Sie bezieht sich dabei hauptsächlich auf ihre Pastellkreiden.

14 In einem Schreiben, das Ölbild *Urwald* behandelnd, datiert vom 1.11.1943, unterschrieben von Norbertine von Bresslern-Roth und ihrem Mann, heißt es: „*Das Bild […] ist auf Jute mit selbstgemachtem Kreidegurnd [alla] prima gemalt. Es soll n i c h t gefirnisst werden, sonst ist die matte Oberfläche und ein grosser Reiz beim Teufel […]*". Steiermärkisches Landesarchiv Graz, Neue Galerie, Karton 1356.

15 Alfred Schrötter, Ritter von Kristelli (1851–1935) war Leiter einer Meisterklasse für Malerei an der Zeichenakademie in Graz und hier von 1900 bis 1923 u. a. Lehrer von Marie Baselli, Norbertine Bresslern-Roth, Leo Grimm, Franz Hofer, Karl Mader, Paul Schmidtbauer, Fritz Silberbauer und Franz M. Zerlacher.

16 Alfred Cossmann (1870–1951) war Kupferstecher, Gebrauchsgrafiker und Illustrator.

[17] Etwa: Max Doerner, Malmaterial und seine Verwendung im Bilde, 1. Aufl., München/Berlin/Leipzig: Verlag für praktische Kunstwissenschaft 1921; Kurt Wehlte, Ölmalerei, Ravensburg: Otto Maier Verlag 1938; ders., Wandmalerei, Ravensburg: Otto Maier Verlag 1938; ders., Temperamalerei, Ravensburg: Otto Maier Verlag 1940; Carl Koch, Großes Malereihandbuch, Nordhausen: Killinger 1936.

[18] Ein Gutachten des Bundesdenkmalamtes wurde nach der Baubegehung der Forschungsstelle Kunstgeschichte Steiermark an der Universität Graz mit dem Bundesdenkmalamt am 22.5.2012 erstellt.

[19] Acrylfarben werden auch als Abtön-Farben, Binder-Farben, Dispersions-Farben, Emulsions-Farben, Kunstharz-Dispersionsfarben, Kunstharz-Suspensionsfarben, Kunststoff-Latex-Farben, Plastik-Farben, Polymer-Farben oder Vollton-Farben bezeichnet. Dispersion steht allgemein für die Verteilung eines Stoffes in einer Flüssigkeit. Der Oberbegriff „Dispersion" umfasst Emulsionen (flüssiger Stoff in Flüssigkeit) und Suspension (fester Stoff in Flüssigkeit). Eine Kunststoffdispersion bezeichnet die Verteilung eines Kunstharzes (Polymer) in einer Flüssigkeit.

[20] Eva Klein / Herwig Hubmann / Robert Linke, Interdisziplinäre Befundsicherung und Untersuchung in der Denkmalpflege am Beispiel der Villa Albrecher-Leskoschek, in: Denk!mal Zukunft. Der Umgang mit historischem Kulturgut im Spannungsfeld von Gesellschaft, Forschung und Praxis, Eva Klein / Rosmarie Schiestl / Margit Stadlober (Hg.), Graz 2012, S. 81–95, hier S. 88, 92 ff.

[21] Die Nationalsozialisten belegten Emil Nolde 1941 mit einem offiziellen Berufs- und Malverbot. Bis Kriegsende malte er im Verborgenen nur mit den ihm verbleibenden Aquarellfarben.

[22] Norbertine Bresslern-Roth nutzte zeitgleich Celluloseleim zur Grundierung ihrer Jutegewebe. Paul-Bernhard Eipper, Malmaterial, Malprozess, Maltechnik und Restaurierung. Gemälde von Norbertine von Bresslern-Roth, in: Restauro (8), München 2015, S. 32–41, hier S. 33.

[23] Rein theoretisch ist die Zugabe von einem Emulsionsbindemittel denkbar, es kann sich aber auch um in die Leimfarbe eingesickertes Bindemittel der roten Acrylfarbenübermalung oder einen Tiefgrund zur Absperrung der Leimfarbe vor dem Überstreichen mit der roten Acrylfarbe handeln. Mit Vorläufern der heute gebräuchlichen wasserverdünnbaren Acrylfarben ist erst ab 1936 zu rechnen. Aus dem Zeitkontext heraus ist es m. E. äußerst unwahrscheinlich, dass der eher konventionelle Malmaterialien und -techniken nutzende Axl Leskoschek am Wandbild ein Emulsionsbindemittel – quasi experimentell – eingesetzt hat. Allerdings kam bereits 1928 das wässrige Dispersionsbindemittel Caparol® über die Deutschen Amphibolinwerke auf den Markt, mit dessen Hilfe Maler aus Pigmenten und Füllstoffen ihre Anstrichfarbe selbst herstellen konnten. Dabei handelte es sich aber nicht um Bindemittel auf Kunstharz-Dispersionsbasis, sondern um eine Mischung aus Kasein, Paraffin und Oleum (Heizöl). Diese Komponenten sind in den entnommenen Farbproben des Wandbildes aber nicht nachweisbar. Die Deutschen Amphibolinwerke setzten erstmalig 1936 eine Kunstharz-Dispersion anstelle von Öl im Caparol®-Binder ein: Die Caparol-Paste ölfrei (50%ige Dispersion in Wasser) markiert somit den Beginn der modernen Dispersionsfarbentechnik. Die Adaption dieser Entwicklungen durch die Künstler erforderte Zeit, sie vollzog sich zunehmend ab den 40er-Jahren, aber vor allem nach dem Krieg und somit nach der Entstehung des Wandbilds. So verbreitete sich auch Immunin®, ein Produkt auf Polyvinylacetatbasis der Temperolwerke Hamburg, seit den 40er-Jahren und wurde sogar vom Doerner Institut vor allem zur Grundierung von Leinwänden empfohlen. Auch bei der Künstlerfarbenfabrik Schmincke wurde der Wechsel von Leim-Öl-Kreidegründen zu kunstharzgebundenen Malgründen auf textilen Trägern diskutiert und vollzogen (Otto Ernst Hesse: Kunstharz für Künstler, in: Maltechnik, 3, 1965, S. 86ff). Für die Übermalung von Lekoscheks Wandbild waren ab1956 folgende Farben verfügbar: Amphibolin® auf Basis von Vinylpropionat sowie 1965 die AVA®-Abtönfarben auf Basis eines Copolymerisationsproduktes aus Vinylacetat und Dibutylmaleinat bei den Deutschen Amphibolinwerken, Ober-Ramstadt. Aus den 60er-Jahren stammen auch die Produkte Herbol® der Herbol GmbH Köln und Colorvit® der Habich's Farbenfabriken Reinhardshagen (Paul-Bernhard Eipper, Reinigung von Acrylfarbenoberflächen, in: Handbuch der Oberflächenreinigung. 5. + 6. Aufl. Verlag Dr. Müller-Straten, München 2018, S. 159–195, hier S. 160).

[24] Eva Klein, Verborgene Moderne: Das Wandgemälde Allegorie der Freunde von Axl Leskoschek in der Villa Albrecher-Leskoschek von Herbert Eichholzer, in: Klein / Schiestl / Stadlober 2012, S. 61–79, hier S. 72–76.

[25] Nach der Ausstellung in München wanderte die Ausstellung von 1937 bis 1941 weiter nach Berlin (Februar–Mai 1938), Leipzig (Mai–Juni 1938), Düsseldorf (Juni–August 1938), Salzburg (September–Oktober 1938), Hamburg (November–Dezember 1938), Stettin (Januar–Februar 1939), Weimar (März–April 1939), Wien (Mai–Juni 1939), Frankfurt am Main (Juni–Juli 1939), Chemnitz (August 1939), Waldenburg (Schlesien) (Januar–Februar 1940), Halle an der Saale (März–April 1941); <https://de.wikipedia.org/wiki/Entartete_Kunst_(Ausstellung)> (Zugriff: 14.6.2026).

[26] Besonders Anklänge an den französischen Impressionismus und Expressionismus waren spätestens seit dem Vinnen-Streit 1911 in deutschnationalen Kreisen in Verruf; <https://de.wikipedia.org/wiki/Bremer_K%C3%BCnstlerstreit> (Zugriff: 14.6.2026).

[27] Angemerkt werden muss, dass rein theoretisch ab Mitte/Ende der 30er-Jahre auch schon die schnell trocknenden Alkydharzfarben in Österreich erhältlich gewesen sein könnten. Paul-Bernhard Eipper, Zur Reinigung von Alkydharzfarben, in: Handbuch der Oberflächenreinigung, Paul-Bernhard Eipper (Hg.), 7. Aufl., München 2021, Bd. III., S. 303–315.

Eva Kleinsasser

Die Konservierung der „Allegorie der Freunde“

Ein Stück Grazer Moderne wird erhalten

Denk!mal Wandel, hg. v. Klein, Fuchsjäger, Reimann-Pichler, 2026, S. 243–247
https://doi.org/10.25364/978-3-903374-51-5_13

© 2026 bei Eva Kleinsasser
Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz, ausgenommen von dieser Lizenz sind Abbildungen, Screenshots und Logos.

Eva Kleinsasser, Akad. Restauratorin, e.kleinsasser@restaurierungen.at

Zusammenfassung

Der Beitrag dokumentiert die Konservierung eines Mauerbohrkerns mit Resten von Axl Leskoscheks Wandmalerei „Allegorie der Freunde“ aus der Villa Albrecher-Leskoschek in der Hilmteichstrasse 24 in Graz. Das vor dem Abbruch entnommene Fragment bewahrt neben dem ursprünglichen Trägermaterial und der Malschicht auch spätere Übermalungen. Es ermöglicht damit Einblicke in die Ausführungstechnik und Veränderungsgeschichte des weitgehend zerstörten Wandgemäldes.
Im Mittelpunkt stehen die im Sommer 2026 durchgeführten Maßnahmen zur Reinigung und Stabilisierung des durch feuchte Lagerung geschädigten Objekts. Der Beitrag zeigt, wie ein materielles Zeugnis der Grazer Moderne erhalten und für künftige kunsthistorische und materialtechnische Forschungen gesichert werden kann.

Schlagwörter: Konservierung, Restaurierung, Wandmalerei, Bohrkern, Kulturguterhaltung

The Conservation of ‘Allegory of Friends’

Abstract

This article documents the conservation of a masonry core sample containing remnants of Axl Leskoschek’s mural *Allegory of Friends* from Villa Albrecher-Leskoschek at Hilmteichstrasse 24 in Graz. Extracted prior to the building’s demolition, the fragment preserves not only the original substrate and paint layer but also later overpaintings. It therefore provides insights into the execution technique and the history of alterations of the largely destroyed mural.
The article focuses on the conservation measures carried out in the summer of 2026 to clean and stabilize the object, which had been damaged by damp storage conditions. It demonstrates how a material testimony to Graz’s modernist heritage can be preserved and safeguarded for future art-historical and materials-technical research.

Keywords: conservation, restoration, mural painting, core sample, cultural heritage preservation

Das geschichtsträchtige Wandbild des Künstlers Axl Leskoschek wurde übermalt und zerstört. Nun sichert die Konservierung eines entnommenen Bohrkerns den Erhalt des letzten verbliebenen Fragments aus der Grazer Zwischenkriegszeit.

Das zerstörte Wandbild der Villa Albrecher

Im Jahr 1937 errichtete der Architekt Herbert Eichholzer ein Wohnhaus für Herma Albrecher in der Hilmteichstraße in Graz. Für das dortige Wohn- und Esszimmer schuf der Künstler Axl Leskoschek ein Wandbild in Seccotechnik mit dem Titel „Allegorie der Freude“. Die Bindemittel konnten zwar nicht eindeutig festgestellt werden, jedoch legen die restauratorischen Befunde und Ergebnisse der Laboranalysen nahe, dass es sich um eine Sekkobemalung auf heller Grundierung, vermutlich um eine Leim- oder aber um eine Emulsionsmalerei handelt. Nach dem Verkauf der Villa im Jahr 1960 wurde das Gemälde im Zuge von Umbauten mit Dispersionsfarben übermalt und mit Tapeten überdeckt. Später wurde die betroffene Zwischenwand abgerissen, wodurch das Kunstwerk bis auf wenige Reste verloren ging.

Rettung eines Fragments

Zahlreiche restauratorische wie maltechnische Untersuchungen machten deutlich, dass eine vollständige Freilegung des reduzierten Wandbildes nicht mehr möglich war. Um dennoch wertvolle kunstwissenschaftliche Informationen für die Nachwelt zu sichern, wurde vor dem Abbruch des Hauses ein Segment in Form eines Mauer-Bohrkernes aus der Wand entnommen.

Ein aus zwei Teilen bestehendes kreisrundes Fragment des Mauerwerks stand im Sommer 2026 im Fokus unserer Erhaltungsmaßnahmen. Der Bohrkern besteht in seinem Aufbau aus dem originalem Trägermaterial, einem bauzeitlichen Kalkputz bestehend aus mehreren Schichten mit hydraulischem Anteil und silikatischer Körnung, einigen Tünchen, der originalen Malschicht des Wandgemäldes sowie mehrerer Schichten von Dispersionsübermalungen und Tapeten. Durch eine feuchte Lagerung war das poröse Stück Mauerwerk von Schimmel befallen.

Konservierung / Restaurierung

Mit der Konservierung des Bohrkerns beauftragt, reinigten und entfernten wir den sichtbaren Schimmelbefall zunächst trocken mit einer HEPA-Filter-Absaugung und speziellen Schwämmen. Im Anschluss daran wurde das Objekt mehrfach mit einem Biozid desinfiziert. Um lose und sandende Partien an den

Objektkanten zu stabilisieren, konsolidierten wir mithilfe eines Festigungsmittels auf Nanokalkbasis. Abschließend verklebten wir abstehende Tapetenschichten neu, sicherten die Ränder mit Kalkmörtel und tönten die Fehlstellen behutsam mit Aquarell- und Acrylfarben ein.

Erhalt für die Zukunft

Nach Abschluss der Arbeiten ist das Objekt nun gereinigt und konsolidiert. Dank dieser Maßnahmen kann ein wichtiges, physisches Zeugnis der Grazer Moderne für die Forschung und Kulturgeschichte bewahrt werden.



Abb. 1: Überreste des Wandgemäldes „Allegorie der Freunde“ von Axl Leskoschek auf dem geretteten Bohrkern mit freigelegten Stellen (Foto: E. Kleinsasser).



Abb. 2: Bohrkernteile, entnommen von der Trägerwand des Wandgemäldes „Allegorie der Freunde“ von Axl Leskoschek aus der Villa Albrecher-Leskoschek, dauerausgestellt in der Universitätsklinik für Radiologie in Graz (Foto: E. Kleinsasser).

Marion Starzacher

Baukulturelles Erbe und gesellschaftliche Verantwortung

Schützenswerte Bauwerke im Spannungsfeld zwischen Gegenwart und Zukunft dargestellt am Beispiel der Terrassenhaussiedlung Graz-St. Peter

Denk!mal Wandel, hg. v. Klein, Fuchsjäger, Reimann-Pichler, 2026, S. 249–258
https://doi.org/10.25364/978-3-903374-51-5_14

© 2026 bei Marion Starzacher
Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz, ausgenommen von dieser Lizenz sind Abbildungen, Screenshots und Logos.

Marion Starzacher, Pädagogische Hochschule Steiermark, marion.starzacher@phst.at

Zusammenfassung

Der Beitrag untersucht den (Denkmal-)Schutz baukulturellen Erbes als gesellschaftliche Verantwortung für künftige Generationen. Ausgehend vom Verlust der Villa Albrecher-Leskoschek zeigt das Beispiel der Terrassenhaussiedlung Graz St. Peter, wie Denkmalschutz, fachliche Planung und Beteiligung der Bewohnerschaft den Erhalt bedeutender Architektur ermöglichen. Die 2023 erfolgte Unterschutzstellung der Siedlung verdeutlicht, dass Denkmalschutz nicht als statische Konservierung, sondern als kontinuierlicher Prozess des Bewahrens, Anpassens und Weiterentwickelns zu verstehen ist. Der Artikel zeigt, wie historische Substanz, gesellschaftliche Bedürfnisse und zukünftige Anforderungen in einen produktiven Dialog treten können, und unterstreicht die Bedeutung frühzeitiger Schutzmaßnahmen für eine nachhaltige Baukultur, die in die Zukunft wirkt.

Schlagwörter: Baukulturelles Erbe, Denkmalschutz, Verantwortung, Gesellschaft und Bewahrung

Architectural Heritage

Abstract

This article examines the protection of architectural heritage as a social responsibility towards future generations. Taking the loss of the Villa Albrecher-Leskoschek as a starting point, the example of the Saint Peter terraced housing estate in Graz demonstrates how listed status, professional planning and resident involvement can enable the preservation of significant architecture. The designation of the estate as a listed site in 2023 illustrates that heritage conservation should not be understood as static preservation, but rather as a continuous process of safeguarding, adapting and further developing. The article highlights how historic built heritage, social needs and future requirements can engage in a productive dialogue and emphasises the importance of early protective measures for a sustainable built environment that has a lasting impact on the future.

Keywords: architectural heritage, heritage conservation, responsibility, society and preservation

Der Frage, wie baukulturelles Erbe im Kontext gesellschaftlicher, ökologischer und räumlicher Veränderungen bewahrt, transformiert oder neu verhandelt werden kann, widmet sich das Projekt „Transformative Prozesse“ am Beispiel der Villa Albrecher-Leskoschek.[1] Die von Architekt Herbert Eichholzer entworfene Villa wurde 2017 im Zuge des Neubaus der Radiologie am LKH Graz abgebrochen. Als bedeutendes Bauwerk seiner Zeit war sie ein Ort politischer, künstlerischer und gesellschaftlicher Auseinandersetzung, während ihre Geschichte und Bedeutung archivarisch dokumentiert und somit in dieser Form bewahrt werden, ging die Villa als physischer Ort durch den Abbruch unwiederbringlich verloren.

An diesem Punkt setzt dieser Beitrag an, in dem untersucht wird, wie Bewahren und Weiterentwicklung sich nicht ausschließen, sondern miteinander verbunden werden können. Am Beispiel der Terrassenhaussiedlung Graz St. Peter wird aufgezeigt, dass Denkmalschutz beziehungsweise eine Unterschutzstellung von Bauwerken, Ensembles oder städtebaulichen Strukturen nicht als statische Konservierung, sondern als gemeinschaftlich verantworteter Transformationsprozess zwischen Vergangenheit und Zukunft zu verstehen ist. Mittels rechtlicher Instrumente, fachkundiger Begleitung und weiteren Unterstützungsmaßnahmen werden Grundlagen geschaffen, historische (Bau-) Substanz zu erhalten, weiterzuentwickeln und zeitgenössischen wie auch künftigen *technischen* Anforderungen anzupassen. Im Beitrag wird damit jene zentrale Frage weitergeführt, die durch das Schicksal der Villa Albrecher-Leskoschek aufgeworfen wird, nämlich wie gesellschaftlich und bauhistorisch bedeutsame Architektur rechtzeitig erkannt, geschützt und als lebendiger Bestandteil der gebauten Umwelt in die Zukunft überführt werden kann.

Schützen bedeutet bewahren. Schützen bedeutet Verantwortung übernehmen. Gebäude zu schützen, bedeutet, diese für künftige Generationen zu bewahren und somit die Vielfalt der zeitlichen Bauabfolge über die Jahrhunderte hinweg in der gebauten Umwelt sichtbar zu machen und dafür die Verantwortung zu übernehmen. Schützen bedeutet nicht *konservieren.* Nicht nur Bauwerke, sondern alle vom Menschen geschaffenen Strukturen sind Zeugnisse ihrer Entstehungszeit; sie spiegeln gesellschaftliche Bedürfnisse, funktionale Erfordernisse und gestalterische Vorstellungen wider. Die Betrachtung des architektonischen Schaffens über Jahrhunderte hinweg - im Original, in der Reproduktion oder in der Visualisierung - offenbart eine hohe Vielfalt an Formen, Maßstäben und Ausdrucksweisen, die bis heute Orte, Städte und Landschaften prägt. Innerhalb dieser Vielfalt finden sich Architekturen, die polarisieren oder Ablehnung hervorrufen, ebenso wie solche, die durch ihre Innovationskraft begeistern und über Generationen hinweg prägend wirken.

Es gibt unterschiedliche Möglichkeiten des Schutzes, aber es gibt trotzdem keine Garantie, dass das geschützte Objekt tatsächlich weitere Generationen kennenlernen darf. Es gibt zwar de jure eine Erhaltungspflicht, die aber de facto nicht immer eingehalten wird. Schutz benötigt Ressourcen, die nicht immer vorhanden sind, bzw. Schutz kann persönlichen, privaten Interessen gegenüberstehen, sodass Gebäude durch Vernachlässigung Schaden nehmen, sodass ein Abbruch unausweichlich scheint. Schutz greift in private Interessen ein. Je nachdem, wo das schützenswerte oder gar schon geschützte Objekt situiert ist, gibt es Gesetze und Verordnungen, wie mit dem Objekt *umzugehen* ist. (Dies betrifft neben der Erhaltung und den damit einhergehenden Reparaturmaßnahmen ebenso sämtliche Veränderungen wie Umbau, Abbruch, Modernisierungsmaßnahmen, und dergleichen. Anm. der Autorin) Schutz dient dem öffentlichen Interesse, die Liste der unter Denkmalschutz stehenden unbeweglichen Gebäude ist öffentlich und kann bei Interesse einfach eingesehen werden.

Denkmalschutz - ein Gebäude unter Schutz stellen - ist im Österreichischen Denkmalschutzgesetz klar geregelt. Es wird die Bedeutung für das öffentliche Interesse bestimmt und im Verfahren der Unterschutzstellung wird ein Bescheid durch das Bundesdenkmalamt erlassen beziehungsweise aufgrund des Denkmalschutzgesetzes oder einer entsprechenden Verordnung festgelegt. Unterschutzstellung bezeichnet den rechtlichen Schutz von Bauwerken, Ensembles oder Kulturlandschaften, die aufgrund ihres historischen, künstlerischen, wissenschaftlichen, städtebaulichen oder kulturellen Wertes als erhaltenswert gelten. Ziele der Unterschutzstellung sind der Erhalt des kulturellen Erbes und der historischen Bausubstanz sowie die Bewahrung architektonischer Qualität und Authentizität. Zudem wirkt sie in der Sicherung städtebaulicher Identität. In der Vermittlung von Architekturgeschichte und Baukultur ermöglicht das Lernen am Original ein tieferes Verständnis der Entwicklung von Orten, als dies durch die reine Betrachtung von Bildern, Fotografien oder Modellen möglich wäre, aus diesem Grund allein ist der Schutz essenziell.

Die Kriterien für eine Unterschutzstellung sind in den jeweiligen Gesetzen klar formuliert und umfassen unter anderem die historische Bedeutung, die baukünstlerische Qualität, die Einzigartigkeit eines Gebäudes sowie seine Bedeutung im Ensemble oder als prägender Bestandteil für den Stadtteil/die nähere Umgebung. Die Unterschutzstellung hat unmittelbare Auswirkungen auf Planung und Nutzung: Veränderungen, Umbauten oder Abbruchmaßnahmen unterliegen der Genehmigungspflicht. Geschützte Gebäude sollen pfleglich und nutzungsgerecht behandelt sowie material- und regelgerecht erhalten werden.

Welterbeschutz - das UNESCO Welterbe bietet die Möglichkeit zu schützen. Im Welterbe wird zwischen materiellem und immateriellem Erbe unterschieden. Um Welterbe oder Welterbestätte zu werden, ist ein Antrag auf Aufnahme nötig. Ebenso wie bei der Unterschutzstellung im Denkmalschutz wird damit ein Prozess in Gang gesetzt, währenddessen eine Expert:innenkommission über die Aufnahme entscheidet.[2]

Die Grazer Altstadt (seit 1999), die Verbindungsachse zum Schloss Eggenberg sowie das Schloss Eggenberg (seit 2010) bilden das UNESCO Welterbe Graz. In der Welterbekonvention, die im Jahr 1972 von der Generalkonferenz der UNESCO verabschiedet worden ist, sind die Rahmenbedingungen, Kriterien, Abläufe sowie die Pflichten und Aufgaben der Mitglieder zum Schutz und der Erhaltung des Welterbes beschrieben. Bauen im Welterbe unterliegt strengen Regeln und muss mit der UNESCO Welterbekommission abgestimmt werden. Der Welterbestatus kann bei Nichtbeachten der Vorgaben aberkannt werden. Die betreffende Welterbestätte wird auf die rote Liste gesetzt und nicht einfach aus der Welterbestättenliste gestrichen. So ist für alle sichtbar, dass ein ehemals erreichter Status nicht mehr besteht und warum er nicht mehr besteht.

Die oben genannten Schutzinstrumente gelten im Fall des Denkmalschutzgesetzes bundesweit und im Fall der Welterbekonvention weltweit. In Österreich gibt es regional weitere Schutzinstrumente, wie beispielsweise in der Steiermark das steirische Ortsbildschutzgesetz oder in Graz das Grazer Altstadterhaltungsgesetz sowie beidseits zugehöriger Verordnungen. Im kleineren Maßstab gibt es zusätzlich das Instrument des Bebauungsplans. Es gibt Situationen, in denen mehrere unterschiedliche Gesetze und Verordnungen gelten, die dann zusammengespielt werden müssen.

Für Eigentümer:innen von schützenswerten oder geschützten Objekten bedeutet dies, dass Bauverfahren aufwendiger werden, da unterschiedliche Gremien beteiligt und für bauliche Maßnahmen Vorgaben einzuhalten sind, um den geschützten baulichen Zustand zu erhalten. Der Denkmalschutz kann über das gesamte Gebäude gestülpt werden, während das Grazer Altstadterhaltungsgesetz sich rein auf das äußere charakteristische Erscheinungsbild, die baukünstlerische Gestaltung und auf die Einfügung des Gebäudes in den betreffenden Stadtteil bezieht. Die Welterbekonvention kann zudem in die Gestaltung von Neubauten einwirken, wie auch das Grazer Altstadterhaltungsgesetz den Zu- und Umbau in der Schutzzone regelt.

Komplex, stark reglementiert und doch wichtig, um historische Strukturen zu erhalten und dadurch das *historische* Erscheinungsbild von Städten, Orten und

Umgebungen zu bewahren. Großangelegte Abbrüche, um neue Stadtteile auf ehemals bebauten Gebieten anzulegen, sind somit nicht einfach umzusetzen. Kritische Stimmen behaupten, dass der Schutz die Prosperität einer Stadt schwächt, diese durch den Schutz in eine Art Winterschlaf versinkt und keine Zukunftsvisionen mehr erlaubt sind. Fakt ist, dass durch den Schutz jede Änderung gut durchdacht, gut geplant und baukünstlerisch wertvoll sowie behutsam mit den Baumaßnahmen und Materialien, die für die jeweilige Epoche gelten, in der das betreffende geschützte Gebäude steht, durchgeführt werden muss. Das schafft Bewusstsein für die eigene nähere Umgebung, das schafft Verständnis für vergangene Zeiten und möglicherweise eine Affinität zu Architekturen, die ursprünglich Ablehnung erfahren haben. Schutz bedeutet nicht, dass keine Weiterentwicklung der geschützten Objekte/Gebiete möglich ist. Schutz bedeutet, dass neue Strukturen, die in die bestehende Umgebung integriert werden sollen, sensible aber auch gesetzeskonforme Lösungen darstellen müssen. Das bedeutet, die Bauaufgaben der Planer:innen für das Bauen im Bestand haben sich verändert, beziehungsweise sind herausfordernder geworden.

Jedem Gebäude, jeder Architektur wohnt etwas Schönes inne.
(Marion Starzacher)

Turit Fröbe[3], Architekturhistorikerin und Urbanistin, beschäftigt sich in ihrer Arbeit unter anderem mit dem Sammeln von Bausünden, die sie regelmäßig in unterschiedlicher Weise publiziert: mal als Abrisskalender, mal als Buch. Sie forciert mit Hilfe unterschiedlichster Medien die Sensibilisierung für die gebaute Umwelt. In ihrem Werk *Alles nur Fassade? Das Bestimmungsbuch für moderne Architektur* benennt sie Kriterien zur Einordnung von Architektur, lädt dadurch zum genauen Hinschauen ein und macht so die gebaute Umwelt erlebbar und lesbar. Details werden gesucht und erkannt, Baukultur somit für alle begreifbar gemacht. Aufgrund dessen entsteht Verständnis für historische Substanz und für den Erhalt von bestehenden Strukturen. Durch das Bewahren der Vielfalt, dies erlauben diese Schutzinstrumente, kann ein diverses Bild der Stadt, der Umgebung, der Orte über Jahrhunderte hinweg erhalten werden.

Der Denkmalschutz: Ein besonders prägnantes Beispiel für den Schutz moderner Architektur stellt das Unterschutzstellungsverfahren der Terrassenhaussiedlung Graz-St. Peter dar. Der Schutz von Gebäuden, die nach der Mitte des 20 Jahrhunderts erbaut worden sind, war lange ein Desiderat, da sich die moderne oder zeitgemäße Denkmalpflege noch in ihrer Entwicklungsphase befand. Als historisch bedeutsam wurden meist *sehr alte* Gebäude, erbaut bis zum 20. Jahrhundert, bezeichnet. Gebäude jüngeren Baualters wurden selten als schützenswert erkannt,

da möglicherweise der Baustil, wie im vorliegenden Fall *Brutalismus,* oder die verwendeten Materialien, wie im vorliegenden Fall *Sichtbeton,* nicht gefällig waren. Caroline Jäger-Klein, Präsidentin von ICOMOS Austria, forderte im Jahr 2021 *Dringend einen zeitgemäßen Denkmalschutz für Österreich*[4], um unter anderem internationalen Übereinkommen wie der UNESCO-Welterbekonvention folgen zu können. In der letzten Novelle des österreichischen Denkmalschutzgesetzes, mit 1. September 2025 in Kraft getreten, wird neben anderen Anpassungen *endlich* das UNESCO-Welterbe integriert, sodass nun ein Schutz des kulturellen Erbes rechtlich verankert ist. [5]

Die Terrassenhaussiedlung Graz-St. Peter stellt ein anschauliches Beispiel für den Umgang mit historisch bedeutsamer Bausubstanz der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts dar, zumal sie als innovatives und zukunftsweisendes Projekt Mitte der 1960er-Jahre von der Architektengruppe *Werkgruppe Graz*, einem Zusammenschluss der Architekten Eugen Gross, Friedrich Groß-Rannsbach, Hermann Pichler, Werner Hollomey, Peter Trummer und Walter Laggner, entworfen wurde. Errichtet wurde die Siedlung im Stil des Brutalismus in den 1970er Jahren auf einem im Jahr 1963 stillgelegten Ziegeleiareal als partizipatives Wohnprojekt im Wohnungseigentum in einer Größe, die für Graz in den 1970er Jahren immens war: 522 Wohneinheiten in einem Bezirk, in dem zu jener Zeit 6.615 Bewohner:innen mit Hauptwohnsitz gemeldet waren. [6] Die gesamte Anlage zeichnet sich durch ihre verschachtelte Struktur, die differenzierte Gliederung in öffentliche, semiprivate und private Frei- und Erschießungsbereiche sowie innovative Grundrisslösungen aus, die auch im 21. Jahrhundert hohe individuelle Gestaltungsfreiheit bieten.

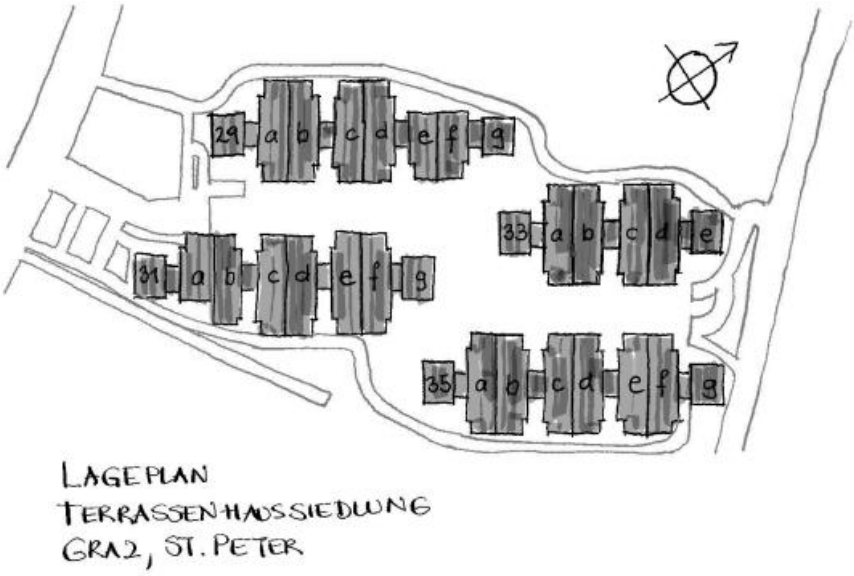

Abb. 1: Lageplan (© M. Starzacher)



Abb. 2: Terrassenhaussiedlung Graz-St.Peter (Foto: R. Hofer)



Abb. 3: Terrassenhaussiedlung Graz-St. Peter, straßenseitige Ansicht (Foto: M. Starzacher)



Abb. 4: Terrassenhaussiedlung Graz-St.Peter (Foto: R. Hofer)

Anmerkungen

1 Hinweis: In diesem Beitrag liegt der Fokus auf Hintergründe, Möglichkeiten, Intentionen und Prozessen von Unterschutzstellungen und daher werden die betreffenden Gesetze und Verordnungen erwähnt, aber nicht näher beleuchtet.
2 Informationen über das Österreichische Welterbe: <https://www.unesco.at/kultur/welterbe/die-konvention>, aufgerufen am 30.1.2026.
3 Turit Fröbe hat eine Online-Fortbildung zur Sensibilisierung für die gebaute Umwelt entwickelt: <https://akademie.baukulturelle-bildung.online>, aufgerufen am 30.1.2026.
4 Der gesamte Beitrag befindet sich auf folgender Webseite: <https://widab.gerichts-sv.at/website2024/wp-content/uploads/2024/10/sach-2021-128-132-jaeger-klein.pdf>, aufgerufen am 30.1.2026.
5 Eine Zusammenfassung kann in diesem Bericht nachgelesen werden: <https://www.ovi.at/fileadmin/user_upload/Denkmalschutz.pdf>, aufgerufen am 30.1.2026.
6 Siehe dazu: Marion Starzacher, Raumtendenzen, Dissertation, Graz 2008, S. 141.

Lothar Schultes

Die einst schönste Villa von Linz

Denk!mal Wandel, hg. v. Klein, Fuchsjäger, Reimann-Pichler, 2026, S. 259–272
https://doi.org/10.25364/978-3-903374-51-5_15

© 2026 bei Lothar Schultes
Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz, ausgenommen von dieser Lizenz sind Abbildungen, Screenshots und Logos.

Lothar Schultes, Kunsthistoriker und bildender Künstler, inode.645805@inode.at

Zusammenfassung

Der Beitrag rekonstruiert die Baugeschichte, Ausstattung und wechselvolle Nutzung der Hatschek-Villa (vormals Villa Hirsch) auf der Linzer Gugl. Die von Fellner und Helmer entworfene und später von Mauriz Balzarek erweiterte Anlage zählte zu den bedeutendsten Villenbauten der Stadt. Ihre Geschichte reicht vom repräsentativen Wohnsitz jüdischer Unternehmerfamilien über die Nutzung als Amtssitz des nationalsozialistischen Gauleiters bis zum Schwesternwohnheim. Trotz ihrer architekturhistorischen und gesellschaftspolitischen Bedeutung wurde die Villa 1972 abgebrochen.

Im Kontext des Projekts „Transformative Prozesse“ unterstreicht der Beitrag den Wert wissenschaftlicher Aufarbeitung und Vermittlung. Im Vergleich mit der Villa Albrecher-Leskoschek in Graz zeigt sich, wie die Erinnerung an verlorene Bauwerke neue Zugänge zur Architekturgeschichte eröffnet und das Bewusstsein für einen verantwortungsvollen Umgang mit baukulturellem Erbe stärkt.

Schlagwörter: Villa, Kulturerbe, Denkmalpflege, Erinnerungskultur

Linz’s Once-Most-Beautiful Villa

Abstract

This article reconstructs the architectural history, interior design, and changing uses of Villa Hatschek (formerly the Villa Hirsch) on the Linzer Gugl. Designed by Fellner and Helmer and later extended by Mauriz Balzarek, the villa was one of the city’s most significant residential buildings. Its history spans its use as a prestigious residence for Jewish entrepreneurial families, its occupation as the official residence of the National Socialist Gauleiter, and its subsequent use as a nurses’ residence. Despite its architectural and sociopolitical significance, the villa was demolished in 1972.

Within the context of the project *Transformative Processes,* the article highlights the importance of scholarly research and public dissemination. A comparison with Villa Albrecher-Leskoschek in Graz demonstrates how the memory of lost buildings can open up new perspectives on architectural history and strengthen awareness of the need for a responsible approach to architectural heritage.

Keywords: villa, cultural heritage, monument preservation, culture of remembrance

Dies Prachtvoller jüdischer Familiensitz, repräsentative Gartenvilla des Eternit-Erfinders, Amtssitz des Gauleiters von *Oberdonau*, Sitz des Amerikanischen Besatzungskommandos und zuletzt Schwesternwohnheim: das ist die wechselvolle Geschichte jener Villa, die heute zu den Sehenswürdigkeiten der Stadt gehören würde, wäre sie nicht 1972 abgerissen worden.

Zu den schönsten Teilen von Linz gehört das Villenviertel auf dem Bauernberg südwestlich der Innenstadt. Nachdem der Verschönerungsverein 1885 begonnen hatte, das Gebiet aufzuschließen und in ein Naherholungsgebiet umzugestalten, erhielt der jüdische Großkaufmann und Industrielle Wilhelm Hirsch 1899 die Genehmigung zum Bau einer großen Villa auf der Anhöhe der „Gugl“ (Abb. 1). Diese verdankte ihren Namen dem so genannten Guglhof, einem Herrenhaus im „englischen“ Stil, das an dieser Stelle stand.[1]



Abb. 1: Auf der Gugel 3, Hatschek-Villa (vorm. Hirsch-Villa).

Hirsch und seine Frau Josefa stammten beide aus Königswart (Kynzvart) in Böhmen. Er hatte 1876 die Linzer Manufaktur-Warenhandlung seines Schwiegervaters und 1885 auch das Handelshaus Kraus & Schober übernommen, aus deren Zusammenschluss 1910 am Linzer Hauptplatz das damals modernste Warenhaus der Stadt entstand. Im selben Jahr erhielt er den Franz-Joseph-Orden. Außerdem war

er in verschiedenen Verwaltungsräten tätig und gehörte zu den reichsten Männern der Monarchie.[2]

Die Gugl-Villa wurde im Mai 1899 begonnen und ist bereits im Adressbuch des Folgejahrs als Sommersitz von Wilhelm Hirsch vermerkt.[3] 1904 ist er dort mit seinem Schwiegersohn Hans Falnbigl gemeldet, was die Fertigstellung des Baus und seiner Ausstattung voraussetzt.[4] Die erhaltenen Pläne sind vom berühmten Wiener Architektenduo Fellner & Helmer unterzeichnet, das 1899 am Höhepunkt seines gemeinsamen Schaffens stand. Kurz zuvor hatte es jeweils in Rekordzeit die Theater von Zagreb, Jassi (Iași, Rumänien), Budapest, Kecskemét und Berndorf, das Konzerthaus Ravensburg, den Kunstpavillon Zagreb und die Grazer Oper errichtet.[5] Die Ausführung der Villa Hirsch lag in den Händen von Ignaz Scheck und der Oberösterreichischen Baugesellschaft, des damals führenden Bauunternehmens des Landes, das in Linz bereits Großbauten wie das Petrinum und die Allgemeine Sparkasse errichtet hatte.

Die Villa folgt offenbar bewusst der Tradition adeliger Landsitze, wobei vor allem die ab 1869 inmitten eines großen Parks erbaute Villa Toskana in Gmunden als Vorbild zu nennen wäre. Diese wurde nach Plänen von Erzherzog Johann Salvator für seine Mutter, Großherzogin Maria Antonie von Neapel-Sizilien errichtet.[6] Vergleichbar sind die beherrschende Lage und die würfelförmige Grundstruktur des Baus mit je einem hohen Giebel auf jeder Seite. Die Ähnlichkeit war noch deutlicher, als das Glasdach der Toskana noch nicht durch den heutigen Turmaufbau ersetzt war. Unterschiede bestehen hauptsächlich in der betonten Regelmäßigkeit, die bei der Gugl-Villa einer abwechslungsreicheren Gestaltung wich.

Wie die historischen Fotografien zeigen, wurde der Bau genau nach den Plänen von Fellner & Helmer ausgeführt. Über einem Sockel erhoben sich die beiden Hauptgeschosse mit dem mächtigen Mansarddach. Er „zitierte" damit offenbar das nahe gelegene *Bergschlössl*, ein barockes, von einem großen Park umgebenen Landhaus.[7] Jede der Fassaden war durch einen Risalit akzentuiert. Die Hauptfront öffnete sich in drei großen, rundbogigen Türen zur Terrasse und über eine Freitreppe zum Garten. Die Nordwestecke zierte ein überkuppeltes Rundtürmchen, dem im Südosten eine Loggia mit rundbogigen Öffnungen entsprach. Auf diese Weise bot die Villa abwechslungsreiche, von allen Seiten interessante Ansichten.

Der vollendete Bau bewirkte, dass sich in der Folge zahlreiche Beamte, Kaufleute, Unternehmer, Architekten und Künstler am Römer- und Bauernberg ansiedelten, wodurch ein nobles Villenviertel entstand. Das unmittelbarstes Nachfolgewerk war aber die ähnlich prominent gelegene Villa Schröckenfux in Roßleithen (Bezirk Kirchdorf an der Krems), die der Linzer Architekt Johann Kreipl (Kreisch) im

Jahr 1900 für die Besitzer des dortigen Sensenwerks errichtete. Auch hier sind alle Fassaden leicht variiert und drei davon durch hohe Giebel betont. Der attraktive Bau wurde jüngst renoviert und als Hotel adaptiert – ein Glück, das dem Linzer Vorbild leider verwehrt blieb.[8] 1902 zitierten Fellner & Helmer bei der Villa Böhler in Kapfenberg selbst einzelne Elemente ihres Linzer Meisterwerks. 1904 baute Max Fabiani am Traunsee für den Textilfabrikanten Richard Faber einen Ansitz, der 1909 von Franz von Krauß und Josef Tölk mit einem Giebel und einem „Formalgarten" im Sinne der Gugl-Villa umgestaltet wurde.[9] Und schließlich griff auch Johann Kreipl nochmals 1914/15 in der Villa für den Kaufmann Amandus Heinisch in Linz (Dimmelstraße 1) auf das Linzer Vorbild zurück, etwa in der Dachform, den Giebeln und der Gartenterrasse. Sogar in Bauten der 1920er Jahre, wie der Villa Pappisch von Viktor Michaliczek (Linz, Donatusgasse 12), kehren die charakteristischen Schweifgiebel zitathaft wieder.[10]

Besonders eindrucksvoll war das Innere der Gugl-Villa. Ihr Zentrum bildete die über beide Geschosse reichende Halle mit der elegant und frei geschwungenen Treppe (Abb. 2). Sie muss ähnlich imposant gewirkt haben wie jene im Haus der Wissenschaftler in Lemberg (Lwiw) und im Palais Goetz in Brzesko (Kleinpolen), die ihr zum Verwechseln gleichen[11] Beide Bauten wurden von Fellner & Helmer 1897–1900 errichtet und sind heute bestens erhalten. Hier wie dort erfolgte die Beleuchtung durch ein Glasdach („Zierlichte"), das durch Dachfenster („Oberlichten") indirektes Licht erhielt. Wie die Pläne zeigen, wurde dafür in Linz im Mansardgeschoss ein großer Lichtschacht ausgespart. Das verspiegelte Feld am Treppenabsatz fing das Licht auf und täuschte effektvoll über die realen Raumgrenzen hinweg. Andererseits boten die Bereiche unter der Treppe Platz für intimere Rückzugsorte, etwa die Sitzgarnitur unter dem Aufgang. Eine Ecke mit reicher Wandgliederung und offenem Kamin wurde durch Marmorsäulen mit ionischen Kapitellen abgegrenzt.

Von außen war die Halle durch ein Foyer mit barocken (oder historistischen?) Polstermöbeln zugänglich. In der Mitte des Entrées stand der berühmte Zimmerbrunnen von Josef Hoffmann und Richard Luksch, der sich seit 1972 als Geschenk des letzten Eigentümers der Villa, Fritz Hatschek im Linzer Stadtmuseum Nordico befindet (Abb. 3). Dieses Meisterwerk des Wiener Jugendstils war 1902 in einer Gastausstellung der Wiener Sezession im Rahmen der *Deutsch-Nationalen Kunstausstellung* in Düsseldorf und 1903 auf der XVII. Ausstellung der Wiener Secession zu sehen.[12] An die Halle schloss der in zartem Neorokoko gestaltete Salon an, der ebenfalls durch Spiegel optisch erweitert wurde (Abb. 4). Die gewundene Treppe führte ins Obergeschoss, dessen Zimmer über eine Galerie erreichbar waren. Die Villa war voll unterkellert, wobei das niedrige, mit Fenstern versehene Souterrain

zunächst als Gärtnerwohnung diente. Zugleich bildete es einen Sockel, der den Bau wirkungsvoll emporhob. In der hohen Mansarde blieb die Mitte, wie erwähnt, zur Belichtung der darunter liegenden Halle frei, am Rand waren Dienerzimmer und Wirtschaftsräume untergebracht.

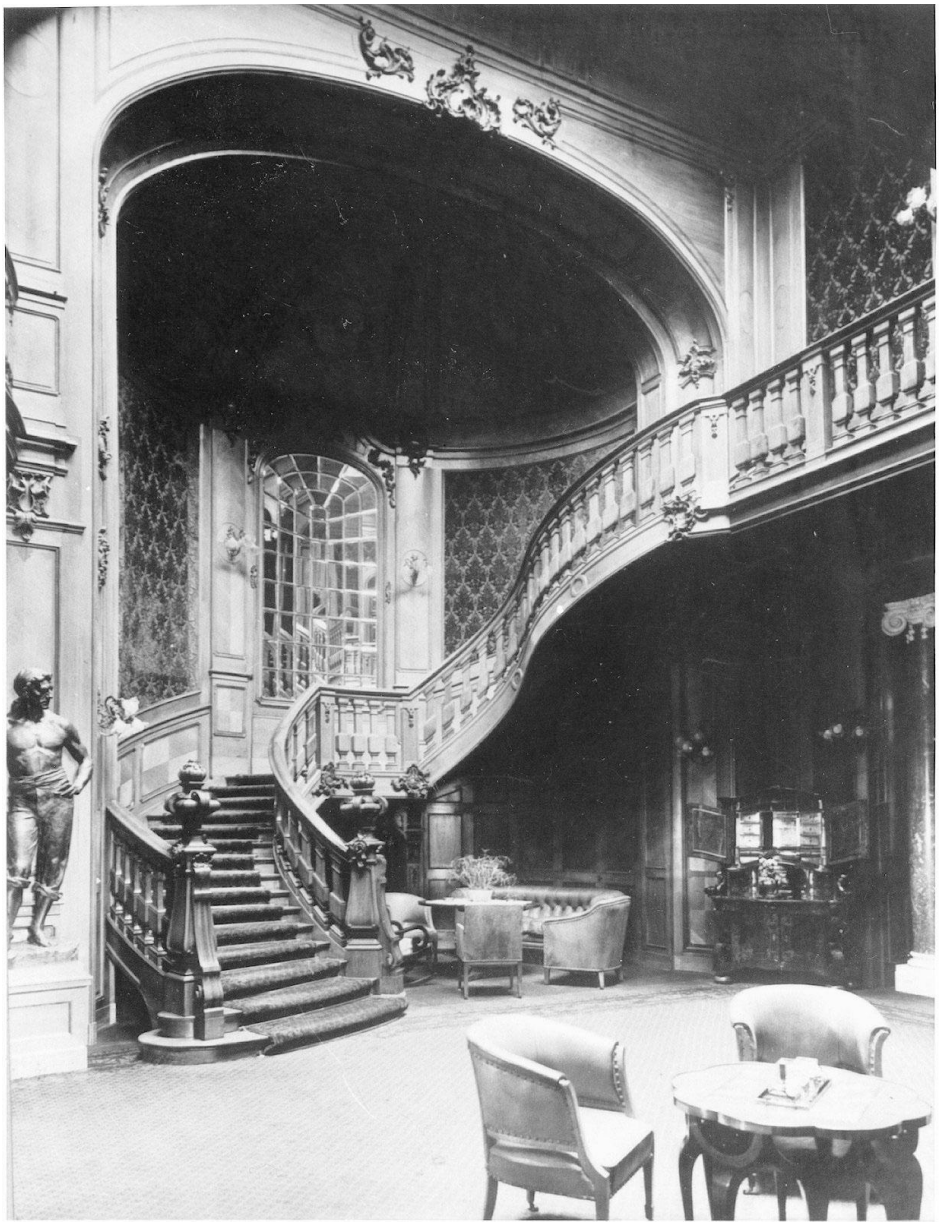

Abb. 2: Auf der Gugel 3, Hatschek-Villa (vorm. Hirsch-Villa).

Warum die Familie Hirsch ihren prächtigen Wohnsitz nach nur wenigen Jahren aufgab, ist unklar. Schon 1906 wollte ein Chirurg die Villa als Sanatorium um- und ausbauen.[13] Im Jahr darauf wurde sie an Ludwig (Paul) und Dorothea Hatschek verkauft, mit deren Namen sie in Linz bis heute verbunden wird, während der eigentliche Bauherr, Wilhelm Hirsch, hier so gut wie vergessen ist. Hatschek stammte aus Tieschetitz (Těšetice) bei Olmütz in Mähren und kam zehnjährig nach Linz. Er arbeitete zunächst in der Brauerei seines Vaters, ließ sich dann aber seinen Anteil von 100.000 Gulden auszahlen. 1893 gründete er in Maria Schöndorf (Vöcklabruck) die *Erste österreichisch-ungarische Asbestwarenfabrik Ludwig Hatschek*. Die von ihm erfundenen, unbrennbaren Dachplatten ließ er 1901 unter dem Namen Eternit patentieren. Als erfolgreicher Unternehmer und Wohltäter der Stadt wurde er in seinem Todesjahr 1914 Ehrenbürger von Linz.[14]



Abb. 3: Auf der Gugel 3, Hatschek-Villa (vorm. Hirsch-Villa).

Als neuer Eigentümer der Villa beauftragte Hatschek den Architekten Mauriz Balzarek mit Entwürfen für sein Herren- und Arbeitszimmer. Balzarek stammte aus Türnau (Městečko Trnávka) in Mähren und besuchte die k. k. Staats-

Gewerbeschule in Brünn. Er arbeitete von 1892 bis 1895 in Baden bei seinem Onkel Hugo Zimmermann, einem Schüler Theophil Hansens. Prägend wurden für ihn die Jahre von 1899 bis 1902 als Meisterschüler Otto Wagners an der Wiener Akademie, wo er den Pein-Preis erhielt. 1901/02 war er Hilfslehrer an der staatlichen Gewerblichen Schule unter Direktor Camillo Sitte und ab 1902 – zunächst provisorisch – Lehrer an der allgemeinen Staatshandwerkerschule in Linz, wo er 1906 Professor und 1915 Direktor wurde. 1916 erhielt er den Franz-Joseph-Orden.[15] Die ersten Arbeiten für Linz entstanden 1903. Als er den Auftrag Hatscheks erhielt, hatte er hier bereits drei Villen gebaut. Dazu kamen zwei prominente Innenausstattungen: das Büro des Statthalters im Landhaus und der Präsidialempfangsraum der Allgemeinen Sparkasse. Sie gehörten zum Modernsten, das damals in Linz verwirklicht wurde. Beide Räume sind verloren, doch wurde letzterer 1980 originalgetreu rekonstruiert und wieder mit dem originalen Gemäldezyklus von Maximilian Liebenwein ausgestattet.[16]



Abb. 4: Auf der Gugel 3, Hatschek-Villa (vorm. Hirsch-Villa).

Vor allem das Büro des Statthalters zeigt in vielen Details Übereinstimmungen mit dem Herrenzimmer der Villa Hatschek, dessen Datierung für Verwirrung sorgte. So sind die erhaltenen Entwürfe nachträglich 1904 bezeichnet, während die Familientradition die Jahre 1908 bis 1910 überliefert. Das Aussehen des Zimmers ist in einer Fotografie und zahlreichen Skizzen und teilkolorierten Zeichnungen überliefert (Abb. 5). Während Balzarek hier alles nach eigenen Entwürfen anfertigen ließ, zog er für andere Räume Möbel der Wiener Firma Friedrich Otto Schmidt heran. Dazu gehörten die bekannten Elefantenrüsseltische, die auch Adolf Loos mehrmals für seine Raumgestaltungen verwendete.[17] An den Einfluss von Loos denkt man auch bei der Heizungsverkleidung des Eckzimmers, in dem über dem Tisch ein großes, im Familienbesitz erhaltenes Porträt von Ludwig Hatschek hing.[18] Außerdem erinnern die Chippendale-Sessel des Speisesaals an jene, die Josef Veillich für Adolf Loss anfertigte.[19] Auch sie und die Peddigrohr-Garnitur des Wintergartens dürften von der Firma Schmidt in Wien ausgeführt worden sein.



Abb. 5: Auf der Gugel 3, Hatschek-Villa (vorm. Hirsch-Villa).

In einiger Entfernung zum Hauptbau ließ Hatschek 1909 von Johann Kreipl ein Gewächshaus und 1911 ein großes, langgestrecktes Stall- und Garagengebäude errichten, dessen Dach jenem der Villa angeglichen war.[20] Aber auch Balzarek passte 1910 seine Entwürfe für die Zaungitter und die drei Parktore dem neubarocken Charakter der Villa an. Dies gilt ebenso für das Pförtnerhäuschen, dessen hohes Mansarddach jenes des Hauptbaus zitierte. Damit ergab sich trotz verschiedener Architekten ein einheitliches Ensemble.

Auch der Park erhielt erst durch Hatschek seine endgültige Gestalt. So wurde 1908 das bestehende Plateau mit den aufwändigen Treppenanlagen errichtet. Charakteristisch ist hier der Gegensatz zwischen dem streng symmetrischen Kernbereich und dem naturnah gestalteten Landschaftsgarten, den der Linzer Stadtgartendirektor Josef Schweiger entwarf. Eine besondere Attraktion war die Grotte mit einer auftauchenden Nymphe, die heute völlig sinnwidrig auf einem Betonsockel montiert ist. In München erwarb Hatschek die Nachbildung eines der beiden Brunnen im Cortile des Dogenpalastes in Venedig. Außerdem ließ er mehrere große Skulpturen aufstellen, so eine Kopie des Apoll vom Belvedere und zwei Statuen nach Antonio Canovas Faustkämpfern Creugas und Damoxenos. Dazu kamen figural gestaltete Blumengefäße und Steinbänke, ein Brunnen mit Atlanten, die eine Vase tragen sowie ein Tempietto mit Schmiedeeisenkuppel.[21]

All dies konnte Hatschek aber kaum genießen, denn bereits 1914 erlag er einer unheilbaren Krankheit. Erbe war sein 1890 geborener Sohn Hans, der 1944 als „Mischling ersten Grades“ zum Verkauf der Villa gezwungen wurde, die fortan als Residenz des berüchtigten Reichsstatthalters von Oberdonau, August Eigruber diente. Dieser hatte bereits 1938 die Villa des jüdischen Rechtsanwalts Hermann Schneeweiß für sich und seine Familie beschlagnahmt, ebenso die arisierte Villa Kremenezky in Altaussee.[22] Im Zweiten Weltkrieg gingen angeblich über fünfzig Bomben über dem Bauernberg nieder. Da die Villa bis 1955 das Kommando der amerikanischen Besatzung unter General Mark W. Clark und nach deren Abzug eine US-Hilfsorganisation beherbergte, kann sie dabei kaum beschädigt worden sein. Ab 1958 waren hier bis zu siebzig Frauen des Haus- und Küchenpersonals des Krankenhauses der Barmherzigen Schwestern untergebracht. 1971 verkaufte Fritz Hatschek, der Enkel Ludwigs, die Liegenschaft um 23 Millionen Schilling an die OÖ. Landwirtschaftskammer, die dringenden Raumbedarf hatte. Aus diesem Grund hatte sie zunächst vor, das historische Kammergebäude an der Promenade auf sieben Geschosse aufzustocken. Als dies aus technischen Gründen scheiterte, entschied sie sich für den Kauf der Gugl-Villa unter der Bedingung, dass diese zu Gunsten eines Neubaus abgerissen werden darf.[23]

Daher suchte Hatschek 1971 um Abbruchbewilligung für alle Objekte an, wobei er den Zustand des Pförtnerhauses als „durchschnittlich gut“, jenen der Villa aber als „äußerst schlecht“ bezeichnete. Sie sei durchfeuchtet und habe wegen in der Nähe erfolgter Bombenexplosionen zahlreiche Risse. Hans Koepf, der Leiter des Instituts für Baukunst und Bauaufnahmen an der Technischen Universität Wien. schrieb als Gutachter, dass „eine Villa derartigen, großherrschaftlichen Zuschnitts heute ein Anachronismus“ sei, was durch die Tatsache unterstrichen würde, dass sie „in ihrer Benützung seit langem zweckentfremdet und deshalb teilweise auch verwahrlost“ sei und „eklatante Bauschäden“ aufweise. Tatsächlich zeigen die damals entstandenen Fotos am Außenbau schadhafte Stellen, während das Innere gut erhalten ist. Man erkennt sogar große Teile der Originalausstattung wie Türen, Kamine und Luster, und auch die Halle mit der gewundenen Treppe ist bis auf die fehlenden Neurokoko-Applikationen unversehrt.[24] Obwohl der Landeskonservator wegen der internationalen Bedeutung der Architekten Fellner & Helmer eine Unterschutzstellung forderte, entschied das Bundesdenkmalamt unter Präsident Thalhammer 1971 dagegen und besiegelte damit das Schicksal der einst schönsten Villa von Linz. Dazu wäre anzumerken, dass Renate Wagner-Riegers großes Forschungsprojekt zur Wiener Ringstraße, das die bis heute anhaltende Wertschätzung des Historismus begründete, bereits 1968 begonnen wurde. Aber nicht die Kunstgeschichte, sondern die Politik entschied das Schicksal der Villa. So ließ der Präsident der Landwirtschaftskammer, Dr. Hans Lehner nichts unversucht, um Landeshauptmann Dr. Erwin Wenzl, Bürgermeister Franz Hillinger und sogar Frau Minister Dr. Herta Firnberg zu mobilisieren.

Da auch sie „am oder im Gebäude nichts Erhaltenswürdiges“ fand, war damit der Weg für den Abbruch der Villa im Jahr 1972 frei, nach deren Beseitigung das bestehenden Verwaltungsgebäudes der Landwirtschaftskammer nach Plänen von Reinhold Kroh errichtet wurde. Der Neubau kostete fast 161 Millionen Schilling, die Renovierung der Villa wäre auf sechs bis sieben Millionen gekommen. Auch Alfred Seelinger, der Leiter der Planungsabteilung im Stadtbauamt, meinte in seinem Gutachten, dass das Gebäude selbst nicht wertvoll genug wäre, um es unter Denkmalschutz zu stellen. Er sprach sich aber für die Erhaltung der Gartenanlagen aus, die er damit Großteils rettete. 1973/74 wurden sie daher revitalisiert und vor dem Hauptbau der bestehende Teich angelegt. Auch die erwähnten Tempel und Skulpturen blieben erhalten, wenn auch nicht alle am alten Standort und im ursprünglichen Zusammenhang.[25]

Die anschließenden, 1910 von Hatschek der Stadt geschenkten Parkanlagen am Bauernberg sind bis heute ein sorgsam gepflegtes, beliebtes Erholungsgebiet. Hatschek hatte dafür mehrere Kunstwerke gestiftet, so 1912 den *Berggeist* von

Adolf Wagner von der Mühl und 1913 dem Neptunbrunnen, dessen Figuren im Krieg verloren gingen und durch moderne ersetzt wurden. Wichtigster Blickpunkt ist der Aphroditetempel, der bis 2008 eine Bronzefigur des deutschen Bildhauers Wilhelm Wandschneider enthielt. Es handelte sich dabei um einen Zweitguss nach dem Original von 1907, den Adolf Hitler 1942 seiner „Patenstadt" Linz schenkte. Nach Bekanntwerden der Herkunft wurde die Statue entfernt und war mit entsprechender Erklärung im Stadtmuseum Nordico ausgestellt.[26] Zu einer anderen Art der Auseinandersetzung mit der Vergangenheit - immerhin war die Villa ja Sitz des Gauleiters - war man hingegen nicht bereit.[27] Damit fand die Tragödie um die einst schönste Villa von Linz ihr bisheriges Ende.

Die Geschichte der einst als schönste Villa von Linz bezeichneten Villa Hirsch erweitert die Publikation um ein weiteres Beispiel für den Verlust eines bedeutenden Gesamtkunstwerks. Wie die Villa Albrecher Leskoschek verband auch sie anspruchsvolle Architektur, künstlerische Innenraumgestaltung, gesellschaftliche Repräsentation und politische Geschichte. Ihre wechselnden Nutzungen als jüdischer Familiensitz, repräsentatives Wohnhaus, Amtssitz des nationalsozialistischen Gauleiters und späteres Schwesternwohnheim spiegeln die historischen Umbrüche des zwanzigsten Jahrhunderts.
Der Abbruch der Villa im Jahr 1972 verweist auf die Folgen fehlender Wertschätzung und unzureichender Schutzmaßnahmen. Im Zusammenhang mit dem Projekt „Transformative Prozesse" eröffnet der Beitrag eine vergleichende Perspektive auf Verlust, Erinnerung und den Umgang mit baukulturellem Erbe. Während die Geschichte der Villa Albrecher Leskoschek durch Fragmente, Forschung, Kunst und Architektur in einen neuen Erinnerungsort überführt wird, bleibt von der Linzer Villa nur ein Teil ihres ursprünglichen Umfelds erhalten. Beide Beispiele verdeutlichen die Notwendigkeit einer kritischen Auseinandersetzung mit den Entscheidungen, die über Bewahrung, Veränderung und Verschwinden historischer Orte bestimmen.

Anmerkungen

1 Bernhard Prokisch, Die ehemalige Gugl-Villa auf dem Bauernberg in Linz, in: Kunstjahrbuch der Stadt Linz 1990/91, S. 75–92, hier S. 75–77.

2 Roman Sandgruber, Traumzeit für Millionäre: Die 929 reichsten Wienerinnen und Wiener im Jahr 1910, Wien–Graz–Klagenfurt 2013, E-Book 2014), S. 61 f., S. 364 f.

3 Allgemeines Wohnungs-, Handels- und Gewerbe-Adreßbuch der Städte Linz und Urfahr für das Jahr 1901, Linz 1900, S. 114.

4 Mareis' neuer allgemeiner Wohnungs=Anzeiger nebst Handels- und Gewerbe=Adreßbuch der Landeshauptstadt Linz und der Stadt Urfahr samt Vororten und Bezugsquellen-Register für das Jahr 1904/5, Linz 1904, S. 77.

5 Iskra Buschek, Fellner & Helmer. Die Architekten der Illusion. Theaterbau und Bühnenbild in Europa, Stadtmuseum, Graz 1999;
<https://de.wikipedia.org/wiki/B%C3%BCro_Fellner_%26_Helmer>(letzter Zugriff: 27. November 2025).

6 Johann war ein Enkelschüler Theophil Hansens. Monika Oberhammer, Sommervillen im Salzkammergut. Die spezifische Sommerfrischenarchitektur in der Zeit von 1830 bis 1918, Salzburg 1983, S. 71–74; <https://de.wikipedia.org/wiki/Villa_Toscana_(Gmunden)>, letzter Zugriff: 27.11.2025.

7 Herfried Thaler / Bernhard Prokisch / Ulrike Steiner (Bearb.), Die profanen Bau- und Kunstdenkmäler der Stadt Linz, Außenbereiche, Urfahr, Ebelsberg (=Österreichische Kunsttopographie 55), Horn 1999, S. 28–34.

8 https://www.villabergzauber.at/, letzter Zugriff: 21.11.2025.

9 Oberhammer 1983 (zit. Anm. 6), S. 106–108; <https://www.atterwiki.at/index.php/Villa_Faber>, letzter Zugriff: 28.11.2025).

10 Thaler / Prokisch / Steiner 1999 (zit. Anm. 7), S. 61 f., 65 f.; Beate Auer, Brigitta Fragner, Ulrike Knall-Brskovsky, Paul Mahringer (Bearb.), Dehio-Handbuch Die Kunstdenkmäler Österreichs, Oberösterreich, Linz, Horn-Wien 2009, S. 392, 394; Lothar Schultes, Linz – Gesichter einer Stadt. Reiseführer, Weitra o. J., S. 277, S. 279 f., m. Abb.

11 Jacek Tokarski / Oleg Aleksejcuk / Lwów i okolice, Bielsko-Biała 2007, S. 184 f.; <https://pl.wikipedia.org/wiki/Pa%C5%82ac_Goetza>;
<https://pl.wikipedia.org/wiki/Kasyno_Szlacheckie_we_Lwowie>, letzter Zugriff: 28.11.2025. Den Hinweis auf Lemberg verdanke ich Marius Moldovan, Temeswar.

12 Joachim Heusinger von Waldegg, Ein Zimmerbrunnen von Josef Hoffmann und Richard Luksch, in: Kunstjahrbuh der Stadt Linz 1973, S. 70–74 (im Text sind die Abb. falsch zugeordnet); Prokisch 1990/91 (zit. Anm. 1), S. 76, 80, 90, Abb. 7; Derselbe, Richard Luksch / Josef Hoffmann, Zimmerbrunnen der ehemaligen Villa Hatschek in Linz, Oberösterreich Archiv (Loseblattsammlung), Blatt 02071.

13 Typoskript im Archiv der Landwirtschaftskammer, die heute an der Stelle der Villa steht.

14 https://de.wikipedia.org/wiki/Ludwig_Hatschek, letzter Zugriff: 28.11.2025.

15 Der Architekt Mauriz Balzarek 1872–1945: Jugendstil und Sachlichkeit in Linz, Linz 1972; Jutta Kofler, Das Werk des Architekten Mauriz Balzarek (1872–1945). Unter Berücksichtigung ausgewählter Bauten, Diplomarbeit, Wien 2013; <https://www.architektenlexikon.at/de/248.html>;
<https://stadtgeschichte.linz.at/denkmal/Default.asp?action=kuenstler&id=95>;
<https://stadtgeschichte.linz.at/media/biographien/biographie_balzarek_mauriz.pdf>;
<https://on.orf.at/video/12446153/12446154/Der-Architekt-Mauritz-Balzarek>, letzter Zugriff: 4.12.2025.

16 Lothar Schultes, Maximilian Liebenwein. Ein Maler zwischen Impressionismus und Jugendstil, Linz 2006, S. 67–70, Abb. 91; Schultes o. J. (zit. Anm. 10), S. 146, m. Abb.; Kofler 2013 (zit. Anm. 15), S. 15–18, 41, Abb. 11–26, 104.

17 Eva B. Ottillinger, Möbelgeschichten, ein Katalog, in: Dieselbe (Hg), Wagner, Hoffmann, Loos und das Möbeldesign der Wiener Moderne. Künstler, Auftraggeber, Produzenten, Wien–Köln–Weimar

2018, S. 15–107, hier S. 98 f., Kat. Nr. 56; Stefan Üner, Friedrich Otto Schmidt, ebenda, S. 147–149; https://de.wikipedia.org/wiki/Friedrich_Otto_Schmidt, letzter Zugriff: 4.12.2025. In letzter Zeit tauchten Exemplare des Tisches mehrmals auf Auktionen und im Kunsthandel auf.

18 Prokisch 1990/91 (zit. Anm. 1), S. 81, Abb. 9.

19 Ottillinger 2018 (zit. Anm. 17), S. 103, 105, Kat. Nr. 64, Abb. 56.

20 Thaler, Prokisch, Steiner 1999 (zit. Anm. 7), S. 11 (hier ist für das Palmenhaus 1908 angegeben, die Pläne sind aber 1909 datiert).

21 Prokisch 1990/91 (zit. Anm. 1), S. 87, Abb. 17–19, 21; Thaler, Prokisch, Steiner 1999 (zit. Anm. 7), S. 12 f., Abb. 129–134; Eva Berger, Historische Gärten Österreichs. Garten- und Parkanlagen von der Renaissance bis um 1930, 2: Oberösterreich, Salzburg, Vorarlberg, Kärnten, Steiermark und Tirol, Wien-Köln-Weimar 2003, S. 88 f.; zu den Canova-Figuren vgl. <https://www.thehistoryofart.org/antonio-canova/creugas>, letzter Zugriff: 3.12.2025.

22 Michael John, Ein Vergleich – „Arisierung“ und Rückstellung in Oberösterreich, Salzburg und Burgenland, in: Daniela Ellmauer u. a., „Arisierungen“, beschlagnahmte Vermögen, Rückstellungen und Entschädigungen in Oberösterreich, Wien-München 2004, S. 11–195, hier S. 94; <https://stadtgeschichte.linz.at/10162.php; https://de.wikipedia.org/wiki/Villa_Kremenezky>, letzter Zugriff: 4.12.2025.

23 OÖ. Nachrichten vom 21.8.1971; Chronik im Archiv der Landwirtschaftskammer, Typoskript, verfasst von Alfred Krichbaumer, abgeschlossen 1977.

24 Stadtmuseum Nordico, Fotosammlung, Inv. Nr. [NA-047102]; weitere Fotos im Archiv der Landwirtschaftskammer.

25 Chronik, zit. Anm. 23.

26 <https://de.wikipedia.org/wiki/Wilhelm_Wandschneider>, letzter Zugriff: 5.12.2025.

27 <https://www.derstandard.at/2000034943706/historikerin-sieht-in-linzer-hitler-aphrodite-statue-mit-potential>, letzter Zugriff: 5.12.2025.

Philipp Lenhart

Bilder städtischer Selbstdeutung

Die Neidhart-Fresken in den Wiener Tuchlauben als Medium urbaner Identität im Spätmittelalter

Denk!mal Wandel, hg. v. Klein, Fuchsjäger, Reimann-Pichler, 2026, S. 273–291
https://doi.org/10.25364/978-3-903374-51-5_16

© 2026 bei Philipp Lenhart
Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz, ausgenommen von dieser Lizenz sind Abbildungen, Screenshots und Logos.

Philipp Lenhart, Diözese Graz-Seckau, philipp.lenhart@graz-seckau.at

Zusammenfassung

Der Beitrag beschäftigt sich mit den um 1407 bis 1410 entstandenen Neidhart-Wandmalereien im Wiener Haus Tuchlauben 19. Es wird aufgezeigt, wie die Bilder höfische Traditionen, städtisches Leben, Humor und gesellschaftliche Ordnung miteinander verbinden. Die Malereien schmückten einen Festsaal, der für Feiern, Gespräche und politische Begegnungen genutzt wurde. Dadurch dienten sie nicht nur der Raumgestaltung, sondern auch der Darstellung von Bildung, sozialem Rang und kultureller Zugehörigkeit. Am Beispiel des mutmaßlichen Auftraggebers Michael Menschein wird deutlich, wie Kunst zur gesellschaftlichen Positionierung beitragen konnte. Wie die „Allegorie der Freunde" in der Villa Albrecher-Leskoschek waren auch die Neidhart Wandmalereien eng mit ihrem architektonischen und sozialen Umfeld verbunden. Damit erweitert der Beitrag das Themenfeld um eine historische Perspektive auf das Verhältnis von Bild, Raum und Gesellschaft.

Schlagwörter: Tuchlauben, Neidhart, Spätmittelalter, Raumgestaltung, Fresken

Representations of Urban Identity

Abstract

This paper examines the Neidhart wall paintings created around 1407–1410 in the house at Tuchlauben 19 in Vienna. It explores how the paintings combine courtly traditions, urban life, humour, and social order. The paintings decorated a banqueting hall used for celebrations, conversations, and political encounters. They thus served not merely to adorn the space but also to express learning, social status, and cultural affiliation. The example of the presumed patron, Michael Menschein, illustrates how art could contribute to social positioning. Like the *Allegory of Friends* in the Albrecher-Leskoschek Villa, the Neidhart wall paintings were closely connected to their architectural and social context. The paper thus broadens the scope of the discussion by introducing a historical perspective on the relationship between image, space, and society.

Schlagwörter: Tuchlauben, Neidhart, Late Middle Ages, spatial design, frescoes

Kunst als soziales Medium

Die Auseinandersetzung mit der Villa Albrecher-Leskoschek und dem Wandgemälde „Allegorie der Freunde“ verdeutlicht die enge Verbindung von Bild, Raum und gesellschaftlicher Kommunikation. Diese Verbindung ist jedoch kein ausschließliches Merkmal der Moderne. Bereits die profane Wandmalerei des Spätmittelalters erfüllte in städtischen Innenräumen wesentliche Funktionen der Repräsentation, Identitätsbildung und Vermittlung sozialer Normen. Der folgende Beitrag erweitert daher die zeitliche Perspektive der Publikation und ermöglicht eine vergleichende Betrachtung ortsgebundener Kunst als Ausdruck gesellschaftlicher Selbstdeutung.
Im Mittelpunkt stehen die um 1407 bis 1410 entstandenen Neidhart-Wandmalereien im Wiener Haus Tuchlauben 19. Ihre Darstellung höfischer, bäuerlicher und literarischer Motive wird als Bestandteil eines halböffentlichen Kommunikationsraums untersucht, in dem kulturelle Bildung, sozialer Rang und moralische Ordnung zur Anschauung gelangten. Die Analyse von Bildsprache, Humor, Parodie und Raumwirkung zeigt die aktive Beteiligung der Malerei an der Ausbildung urbaner Identität. Zugleich verdeutlicht die Untersuchung der Auftraggeberschaft die Bedeutung künstlerischer Ausstattung für gesellschaftliche Positionierung und kulturelle Repräsentation.
Der Beitrag fügt sich damit in die zentrale Fragestellung des vorliegenden Sammelbandes ein. Sowohl die Neidhart-Wandmalereien als auch die „Allegorie der Freunde“ überschreiten die Funktion einer bloßen Raumdekoration. Sie erzeugen Bedeutung, strukturieren Wahrnehmung und machen gesellschaftliche Haltungen sichtbar. Ihre Bindung an konkrete Orte unterstreicht zugleich die besondere Verantwortung für Forschung, Erhaltung und Vermittlung historischer Wandmalereien.

Im spätmittelalterlichen Stadtraum verbinden sich Bild, Schrift und Performanz zu einem dichten Gewebe symbolischer Kommunikation.[1] Während lange die kirchliche Kunst als primärer Träger visueller Bedeutung galt, zeigt sich seit dem 14. Jahrhundert eine deutliche Verschiebung: Die städtischen Eliten des 14. und 15. Jahrhunderts, deren ökonomische und politische Macht stetig wuchs, entwickelten ein besonderes Interesse daran, ihre Position nicht nur über Besitz, sondern über kulturelle Repräsentation zu definieren. Kunst – besonders Wandmalerei – erfüllt dabei nicht nur dekorative, sondern auch soziale Funktionen: Sie stiftet Bedeutungen, stabilisiert Hierarchien, visualisiert Normen und ermöglicht es Akteuren, sich selbst innerhalb einer kulturellen Ordnung sichtbar zu machen. Die künstlerische Ausstattung von Räumen ist somit keine reine Dekoration, sondern ein sozial wirksames Medium – als ein Raum ästhetischer Aushandlung, in

dem Wertvorstellungen, Rollenbilder und soziale Zugehörigkeiten sichtbar werden.

Die Neidhart-Fresken im Wiener Haus Tuchlauben 19, entstanden um 1407–1410 und damit die ältesten erhaltenen profanen Wandmalereien Wiens[2], gehören zu den erhaltenen Beispielen einer solchen städtischen Wandmalerei im Spätmittelalter. Sie zeigen Szenen der Neidhart-Tradition, einer literarischen Überlieferung aus Minnegedichten, Parodien, bäuerlichen Schwankszenen und höfischen Motiven.[3] Die Besonderheit dieser Lieder besteht „[…] in der Transposition der Grundsituation des höfischen Minnesangs in ein ihr gänzlich unangemessenes Milieu."[4] Das höfische Sänger-Ich in den Liedern Neidharts befindet sich also nicht in einem höfisch entworfenen Raum, sondern singt seine Lieder in einer hoffernen, dörflichen Welt, die v.a. durch das Auftreten der rüpelhaften *dörper* gekennzeichnet ist.[5] Dieses Sujet der konflikthaften Begegnung der Welt des Hofes mit einer gegenhöfischen Welt wurde im Spätmittelalter im Zuge der weiteren Tradierung und Fortschreibung der Lieder auf den einfachen Gegensatz zwischen Ritter und Bauer vereindeutigt.[6]

Gerade diese Mischung macht die Neidhart-Ikonographie[7] kulturhistorisch besonders interessant: Denn sie verbindet ein höfisches Referenzuniversum mit einem urbanen sozialen Kontext. Das Ergebnis ist eine Form symbolischer Selbstrepräsentation der städtischen Elite, die sich einerseits in höfischer Kulturästhetik verankert und andererseits ihre spezifisch städtischen Lebensformen sichtbar ausstellt.

Der vorliegende Aufsatz verfolgt das Ziel, die Wiener Neidhart-Fresken als Medium städtischer Subjektbildung zu interpretieren – nicht in einem engen psychologischen Sinn, sondern als Prozess sozialer Selbstverortung im kulturellen Feld. Ausgangspunkt ist die Beobachtung, dass die als Neidharttänze bekannten Darstellungen sich vor allem im urbanen Milieu einer gewissen Beliebtheit erfreuten, sind sie doch „ganz überwiegend in Stadthäusern anzutreffen."[8] Nachweisbar sind zwar nur noch Wandmalereien im Raum zwischen Zürich und Bodensee, in Regensburg, Wien und Prag[9], doch müssen sie auch bis ins niederdeutsche Gebiet hinein verbreitet gewesen sein, wie zwei norddeutsche Predigten beweisen, die sich gegen profane Themen an den Wänden aussprechen.[10] Als ein „seltenes Beispiel gehobener Wiener Wohnkultur des Spätmittelalters"[11] bieten sich die Malereien im Haus Tuchlauben 19 für eine Untersuchung nicht nur dadurch an, dass der Raumdekor noch an seinem ursprünglichen Ort vorhanden ist, sondern auch, weil sich in der literarischen Topographie[12] Wiens eine zeitgleiche lokale Neid-

harttradition ausgebildet hat, die an verschiedenen Zeugnissen, nicht zuletzt den Texten selbst, sichtbar wird.

Die Untersuchung orientiert sich dabei an praxeologischen und kulturtheoretischen Ansätzen, wie sie insbesondere Pierre Bourdieu, Andreas Reckwitz und Vertreter der kulturwissenschaftlichen Subjektforschung formuliert haben.[13] Die Fresken erscheinen so nicht länger als historische Kuriosität, sondern als zentrales Dokument spätmittelalterlicher Urbanität: Sie zeigen anschaulich, wie sich kulturelle Codes transformieren, wie Bilder soziale Praktiken strukturieren und wie Identität sich performativ entfaltet. Die Wandmalereien bilden nicht nur Werte ab, sondern sie erzeugen sie – sie sind aktive Medien des Selbst, nicht bloße Spiegel einer sozialen Ordnung.

Sichtbare Moral: Wandmalereien zwischen privatem Raum und öffentlicher Wirksamkeit

Wandmalereien in städtischen Wohnhäusern des 14. und 15. Jahrhunderts waren in der Regel in Räumen angebracht, die zwar rechtlich und funktional als privat galten, jedoch regelmäßig eine halböffentliche Rolle spielten. Der Festsaal eines städtischen Patriziers war nicht nur Ort familiärer Feste, sondern diente politischer Kommunikation, geschäftlichen Verhandlungen und dem Empfang wichtiger Gäste.[14] Die öffentliche Dimension der Malerei ergibt sich daher nicht primär aus der Zugänglichkeit des Raumes, sondern aus der sozialen Funktion, die er erfüllte.

Die malerische Ausstattung eines solchen Saales konnte Erwartungen erzeugen, Gesprächsanlässe schaffen und soziale Positionen markieren. Er war damit ein Teil jener urbanen „Teilöffentlichkeiten", von denen die medienhistorische Forschung spricht[15] – Kommunikationsräume, die zwischen dem rein privaten und dem städtisch-politischen Bereich angesiedelt waren. In diesen Räumen wurde über Kunst nicht nur gesprochen, sondern durch Kunst gehandelt: Sie strukturierte die Interaktionen, signalisierte die kulturelle Kompetenz der Gastgeber und stiftete eine Atmosphäre, die moralische Ordnungen inszenierte.[16]

Die Neidhart-Malereien in den Wiener Tuchlauben erfüllen genau diese Funktion. Ihre Themen verweisen auf eine gemeinsame kulturelle Basis – das Wissen um literarische Traditionen, soziale Rollenmuster und komische Überzeichnungen. Dem humoristischen Moment der Neidhart-Dichtung kommt dabei eine wichtige Rolle zu: Es erlaubt, soziale Normen durch Parodie sichtbar zu machen und gleichzeitig Distinktionsgewinne für jene zu erzeugen, die die Anspielungen verstehen. So wird das Lachen zum sozialen Akt, der Zugehörigkeit markiert.[17]

In diesem Sinne lässt sich die Wandmalerei als ‚sichtbare Moral' beschreiben: Sie macht jene Werte sichtbar, die eine städtische Elite zu teilen vorgibt – (literarische) Bildung, Anstand und Selbstbeherrschung in einer höfisch geprägten Kultur, aber auch Witz und urbane Souveränität. Die Bilder wirken performativ: Sie formen das Verhalten der Anwesenden, indem sie ihnen Rollen, Normen und Hierarchien zur Anschauung bringen.

Stadt und Subjekt - Praktiken urbaner Identitätsbildung

Die spätmittelalterliche Stadt ist kein statischer Organismus, sondern ein dynamisches Gefüge aus symbolischen und sozialen Praktiken. Sie bietet zahlreiche Orte, an denen Identität nicht nur erlebt, sondern aktiv produziert wird: Märkte, Ratshäuser, Zünfte, Höfe, Trinkstuben – und eben auch private Festsäle.[18] In diesen Räumen etablieren sich Rollen, Rituale und Kommunikationsformen, die der Subjektbildung dienen.

Praxeologische Ansätze beschreiben Subjektivität als Effekt wiederholter, sozial normierter Handlungen. Das Subjekt ist keine autonome Entität, sondern entsteht im Vollzug kultureller Praktiken.[19] Für die städtische Elite des Spätmittelalters gehören dazu: die Pflege höfischer Umgangsformen, das Wissen um literarische Texte und Stoffe, die Teilnahme an Festen, das Verständnis von Humor und Parodie und die Inszenierung von moralischer Bildung.[20]

Die Neidhart-Wandmalereien visualisieren diese Praktiken und wirken zugleich auf sie zurück. Sie sind nicht nur Ausdruck, sondern auch ausschlaggebend für die Erzeugung städtischer Subjektformen. Der Auftraggeber – sehr wahrscheinlich Michael Menschein, ein wohlhabender Wiener Tuchhändler und Ratsmitglied um 1400 – erscheint als jemand, der sein Selbstverständnis nicht allein ökonomisch, sondern kulturell begründet: Er positioniert sich im sozialen Feld, indem er literarische Bildung, Repräsentationsfähigkeit und die Beherrschung höfischer Codes sichtbar macht.

Die Wandmalereien fungieren somit als „Technologien des Selbst"[21]: Sie machen bestimmte Identitätsformen verfügbar und laden die Akteure dazu ein, sich darin wiederzuerkennen. Das Bild wird zum Medium der Subjektivierung im doppelten Sinn: Es stellt Subjektformen dar und formt Subjekte zugleich.

Neidhart als Motiv - literarische Tradition und Rezeption im Bild

Die Wahl der Neidhart-Thematik ist keineswegs zufällig. Der Neidhart-Stoff umfasst eine Vielzahl von Liedern, Schwänken und Spielen, die das höfische Milieu mit bäuerlichen Gegentypen konfrontieren. Ritter, Bauern, Feste, Tänze, Parodien, komische Wendungen und moralische Lektionen stehen hier in einem ständigen Spiel von Annäherung und Distanz[22] - ein ideales Material für eine städtische Elite, die ihr Verhältnis zum Adel neu definiert.

Definiert wird die Neidhart-Tradition gemeinhin als „[d]ie unter dem Namen Neidharts überlieferten Lieder", während die Neidhart-Rezeption „das Gesamt der auf die Neidhart-Figur bezogenen Materialien außerhalb der Neidhart-Tradition"[23] bezeichnet. Hierzu zählen auch jene in Wandmalereien, Reliefs, handschriftlichen Illustrationen und Drucken verarbeiteten Motive, die der Neidhart-Tradition zuzurechnen sind. Insbesondere der *Veilchenschwank*, der „am weiteste[] verbreitete Stoff der Neidhart-Tradition"[24], hat sich in der bildlichen Rezeption besonderer Beliebtheit erfreut. Das Fresko in der Trinkstube des Hauses *Zur Zinne* im schweizerischen Diessenhofen von ca. 1330 ist sogar der älteste Überlieferungsträger des *Veilchenschwanks*[25] überhaupt, ehe mit der dramatischen Skizze des *St. Pauler Neidhartspiels*, aufgezeichnet um 1367 in einer Sammelhandschrift von Formularen, der älteste Textzeuge mit seinen 58 Versen und drei Sprechrollen in Erscheinung tritt.[26]

Das Motiv des Tanzes bildet in dieser Erzählung eine zentrale Rolle: Die höfische Gefolgschaft der Herzogin führt einen Tanz um das erste gefundene Veilchen im Frühling auf (ohne zu wissen, dass das verdeckte Veilchen in der Zwischenzeit von einem Bauern gegen einen Kothaufen ausgetauscht wurde) als auch die Bauern um das tatsächliche gestohlene Veilchen. Es verwundert daher kaum, dass die Aufführungsbelege der Neidhartspiele in die Fastnachtszeit mit ihrer kurzfristigen Umkehrung der herrschenden Ordnung verweisen[27] und sowohl diese Spiele als auch die repräsentativen Wandmalereien mit dem gleichen Begriff bezeichnet wurden: *chorea Nithardi* bzw. *niterdes dantz/neytharttancz*.[28]
Denn in der visuellen ›Schau‹ der Aufführung sowie in der bildlichen Aneignung der Erzählung nimmt der *Veilchenschwank* mit seinen Tänzen eine dominante Rolle ein.

Durch die Bildwerdung des Neidhart-Stoffs kommt es zu einer Transformation: Was zuvor als literarischer Text performativ mündlich zirkulierte, wird nun in dauerhafte visuelle Zeichen übersetzt. Dieser Schritt macht aus einem populären

Motiv ein Medium sozialer Selbstrepräsentation im Bereich der profanen Wandmalerei seit dem frühen 14. Jahrhundert.

Die Gäste, die diese Malereien betrachteten, befanden sich in einem Spannungsfeld zwischen Bewunderung höfischer Kultur und Abgrenzung von ihr. Dies zeigt sich in der doppelten Struktur der Bilder: Einerseits werden höfische Rituale wie der Reigen und die Minne thematisiert. Andererseits dominieren komische Überzeichnungen und Parodien, die diese Rituale ironisieren. Dies zeigt sich an den Wiener Wandmalereien in besonderer Weise. Den verfeinerten Formen des Umgangs werden ihre grobianischen Varianten gegenübergestellt: Ob der Schwertkampf zwischen den karikierend gestalteten Bauernfiguren (Abb. 3), der derbe Übergriff auf eine junge höfische Dame (Abb. 4), die um einen Schneeball rangelnden Männer (Abb. 5) oder schließlich der den höfischen Naturraum dekonstruierende *Veilchenschwank*[29] durch den Ersatz des Frühlingsboten durch einen Kothaufen (Abb. 6).

Die Fresken inszenieren daher ein urbanes Kulturmodell, das sich höfischer Formen bedient, aber seine Eigenständigkeit gerade durch humorvolle Distanz markiert. Es handelt sich um eine Aneignung, die gleichzeitig Bewunderung und Kritik enthält und die Neidhart-Thematik daher gerade auch für die Ausmalung im städtischen Umfeld attraktiv erscheinen ließ.

Bildsprache, Raumwirkung und performative Funktionen

Sowohl auf der nördlichen (Abb. 2) wie an der südlichen Längswand (Abb. 1) des Saales dominieren Darstellungen höfischen Zeitvertreibs vor einem Landschaftsambiente, das als Kulisse für die Vergnügungen der modisch elegant gekleideten jungen Damen und Herren (Abb. 4) selbst als ein höfisch codierter Naturraum zu verstehen ist. In diesen durchaus konventionellen Bildthemen, die in ihrem spielerischen Charakter zugleich erotische Konnotationen besitzen, beweist der Auftraggeber sein Wissen um höfische Geselligkeitsformen und zugleich den Anspruch an Teilhabe an dieser Kultur. Der reale Raum der anwesenden Gäste, bei einer festlichen Stimmung gleichsam dem Alltag enthoben, und der virtuelle Naturraum an den Wänden werden eine Einheit, indem von im Freien spielende Szenen höfischer Vergnügung in den Saal hineinprojiziert werden. Die nach italienischen Vorbildern gestaltete illusionistisch gemalte Sockelzone mit dem Wandbehang (Abb.6), dessen textiler Stoff als wertvoll zu erachten ist, präsentiert den Hausherrn zugleich als das, was er ist: Tuchhändler und Laubenherr.

Im figürlichen Fries dominiert allerdings der Kontrast zwischen der idealisierten Welt des Hofes und der scheinbar ›realeren‹ Welt der Bauern (Abb. 3) – Bildmoti-

ve, die unweigerlich an die literarische Welt der Neidhart-Tradition aus dem 13. bis ins 16. Jahrhundert hinein erinnern.



Abb. 1: Wandmalereien im Haus Tuchlauben 19. Sicht auf die südliche Längswand mit Dörperkampf, Ballspiel-Liebespaar-Spiegelraub und Schneeballschlacht-Schlittenfahrt (Foto: Wien Museum).

Die Bildsprache ist dabei kein rein ästhetisches Ideal, sondern funktionaler Bestandteil eines Kommunikationsraums. Figuren, Gesten und mimische Pointen wurden vermutlich während Festen kommentiert, rezitiert oder humorvoll paraphrasiert. Die Malerei lieferte also visuelle Stichworte für gesellschaftliche Interaktionen.[30]

Besonders bedeutsam ist die räumliche Perspektive: Die Malereien waren ursprünglich für die Untersicht konzipiert – und nicht, wie sie noch heute zu betrachten sind, auf Augenhöhe.[31] Sie befanden sich in einem Saal mit niedrigen Decken, sodass die Figuren größer und unmittelbarer wirkten. Die Draperie der Sockelzone wiederum befand sich folglich auf Augenhöhe des Betrachters. Dies verstärkt ihren repräsentativen Charakter und verleiht dem Raum eine eigene performative Energie. Die Bilder rahmten den Festakt, strukturierten Bewegung

und Blick und schufen eine symbolische Ordnung, innerhalb derer soziale Rollen zur Erscheinung kamen.



Abb. 2: Wandmalereien im Haus Tuchlauben 19. Sicht auf die nördliche Längswand mit Veilchenschwank, Reigen und Festmahl (Foto: Wien Museum).

Humor, Parodie und soziale Abgrenzung

Humor erfüllt in den Wandmalereien mehrere Ebenen zugleich: Er erlaubt ein gemeinsames Lachen über die dargestellten Figuren und markiert darüber zugleich kulturelle Kompetenz: Wer die Anspielungen versteht, zeigt literarische Bildung.

Damit schafft Humor eine soziale Grenze zwischen jenen, die den Witz verstehen können und jenen, die es nicht können.

Durch Parodie wird der Hof – oder vielmehr ein populärer, literarisch überhöhter Hof – zum Gegenstand urbaner Umdeutung. Das Lachen über den Adel ist niemals völlig subversiv, aber es erzeugt eine Distanz, die der städtischen Elite erlaubt, ihre eigene Position zwischen Nähe und Ferne auszubalancieren. Die Neidhart-

Malereien veranschaulichen eine Kulturform, in der Humor Teil einer sozialen Grammatik ist: Er ordnet, grenzt ab, verbindet und bestätigt.

Der Spott über die Dörper erfüllt eine ähnliche Funktion. Er modelliert ein Gegenbild zum städtischen Selbstverständnis: Wo der karikierte Bauer stürzt, stolpert oder übertreibt, zeigt der Städter Selbstbeherrschung, Maß und Anstand. Diese Gegenüberstellung ist nicht nur komisch, sondern auch moralisch aufgeladen – sie stabilisiert ein urbanes Ideal sozialer Kompetenz.[32]



Abb. 3: Südliche Längswand: Kampf zwischen den Dörpern (Foto: Wien Museum).

Der Auftraggeber als kultureller Akteur

Der mutmaßliche Auftraggeber der Fresken, der Tuchhändler Michael Menschein, war nicht nur wohlhabend, sondern auch politisch aktiv. Menschein war nachweisbar im Jahr 1398, dem Jahr des Erwerbs des Hauses Tuchlauben 19, einer der 18 Ratsherren im ›Inneren‹ Rat – mit Bürgermeister und Stadtrichter war der Stadtrat zu dieser Zeit insgesamt auf 20 Mitglieder beschränkt – und sollte es auch noch in den Jahren 1399 und 1414 werden. Ein Jahr zuvor, 1397, war er Mitglied im ›Äußeren Rat‹, einem 40-köpfigen Gremium, das von 1356 bis 1526 Bestand

hatte. In diesem Gremium ist er noch 1401 und 1405 nachweisbar.[33] Im Jahr 1394 ist Michael Menschein zudem in einer äußerst exklusiven beruflichen und damit auch sozialen Position innerhalb der städtischen Wirtschaft fassbar – gerade vor dem Hintergrund, das Wien an der Wende zum 15. Jahrhundert vorrangig als eine Handels- und Handwerkerstadt und noch weniger als Residenzstadt, wie sie es im 16. Jahrhundert werden sollte, aufzufassen ist und somit die soziale Struktur stark von der städtischen Wirtschaft abhing.[34] Als Laubenherr gehörte Menschein zu jener Vereinigung von ca. 30 Personen, denen durch ein landesfürstliches Privileg das Monopol auf den Einzelhandel importierten Tuches gestattet war.

Der möglicherweise aus dem steirischen Mürztal[35] stammende Tuchhändler Michael Menschein gehörte also zur obersten städtischen Schicht von Wien um 1400.

Die Entscheidung für eine aufwändige, literarisch anspruchsvolle Bildausstattung ist daher als kulturelle Handlung zu verstehen. Sie erfüllt mehrere Funktionen: Sie demonstriert einerseits sozialen Erfolg, zeigt symbolisches Kapital und literarische Bildung. Andererseits verankert die malerische Ausstattung des Festsaales den Auftraggeber in einer Tradition der höfischen bzw. explizit städtischen Repräsentationskultur, für die sich die Neidhart-Tradition im Spätmittelalter anscheinend als besonders ergiebig erwies.

Menschein präsentiert sich durch die Wandmalereien als Akteur, der die sozialen Codes seiner Zeit nicht nur kennt, sondern aktiv gestaltet. Dies umso mehr als zeitgleich zur Entstehung der Wandmalereien mit Neidhart-Thematik im spätmittelalterlichen Wien ganz konkret eine lokale Neidhart-Tradition und -rezeption festzustellen ist. Das steinerne Neidhart-Grabmal an der Außenfassade von St. Stephan (um 1360/70)[36], die Liedersammlung des ehemaligen Wiener Studenten Liebhard Eghenvelder mit einem auf Wien konzentrierten Neidhart-Repertoire[37] (1431-1434) und die karikierende Federzeichnung von bäuerlichen Figuren aus der Neidhart-Tradition in einer universitären Abschrift (1365/70)[38], in einem gelehrt-lateinischen Kontext also, sind als heute noch erhaltene Zeugnisse einer spezifisch bürgerlich-städtischen Kultur zu betrachten, in der die Neidhart-Tradition eine nicht unbedeutende Rolle spielt. Die Annahme einer lokalen Spielpraxis von Neidhartspielen, womöglich zur Fastnachtszeit, ist daher sehr wahrscheinlich, auch wenn sich direkt keine Spieltexte aus Wien erhalten haben.

Die Wandmalereien im Haus Tuchlauben 19 sind daher nicht nur Ausdruck von Repräsentation, sondern auch und vor allem von der Position des Hausherrn und Auftraggebers im städtischen Feld des spätmittelalterlichen Wiens.



Abb. 4: Südliche Längswand: Ballspiel zwischen Höflingen, Liebespaar und Spiegelraub (Foto: Wien Museum).



Abb. 5: Südliche Längswand: Schneeballschlacht und Schlittenfahrt (Foto: Wien Museum).

Fazit

Die Neidhart-Fresken der Wiener Tuchlauben sind nicht nur die ältesten profanen Wandmalereien von Wien, sondern auch ein Zeugnis dafür, wie soziale Positionierung im Spätmittelalter funktioniert. Sie dokumentieren nicht nur die Rezeption eines literarischen Motivs; sie zeigen exemplarisch, wie sich städtische Eliten ihrer Zeit selbst verstanden: als gebildet, humorvoll, kommunikativ, repräsentationsfähig und kulturell versiert.

Diese Schicht ist es denn auch, die die von den Theologen kritisch beäugelten ›Neidharttänze‹ an ihre Wände als Raumdekor im 14. und 15. Jahrhundert malen ließen. So auch der Lauben- und Ratsherr Michael Menschein im Wien des 15. Jahrhunderts, in einem Zeitraum, als der innerhabsburgische Vormundschaftskonflikt um den jungen Albrecht V. zwischen den Herzögen Leopold IV. und Ernst dem Eisernen in die Stadt hineingetragen wurde und zu unheilvollen Parteibildungen mit blutigem Ausgang sowohl für die Handwerker als auch für die Ratsherren führte.[39] Ob Michael Menschein Herzog Ernst, wie die Mehrheit der bürgerlichen Elite, favorisierte oder den Leopold zugeneigten Handwerkern folgte, kann letztlich nur spekuliert werden, doch vielleicht hatten die politischen Wirren dieser Jahre zwischen 1407 und 1409 auch Einfluss auf die Szenenkomposition der Wandmalereien: Auffällig ist jedenfalls die herausgehobene Position der als ›Spiegelraub‹ gedeuteten Szene des sexuellen Übergriffs direkt gegenüber des ehemaligen mittelalterlichen Saaleingangs. Dieses in den Liedern Neidharts für den Verlust höfischer Freude und damit einhergehend für den Verfall höfischer Kultur einstehende Symbol, kann auch als Mahnung an die eintretenden Gäste verstanden werden, die höfischen Werte aufrechtzuerhalten – womit sich Menschein gleichzeitig eine Position gibt, in der er nicht nur als Gastgeber, sondern auch als Bewahrer der höfischen Kultur auftritt.

In den Bildern verschmelzen mehrere Ebenen: höfische Tradition und urbane Praxis, Humor und Distinktion, Parodie und moralische Ordnung, ästhetische Form und soziale Bedeutung. Die Fresken machen den Festsaal zum sozialen Medium: zu einem Ort, an dem die Stadt sich selbst betrachtet, reflektiert und verhandelt. Sie zeigen, wie Kunst im Spätmittelalter nicht nur Ausdruck, sondern Motor sozialer Selbstfindung war. Das Subjekt entsteht hier im Bild – und durch das Bild.

Zudem erweitert die Untersuchung der Neidhart-Fresken den Blick des vorliegenden Sammelbandes auf die gesellschaftliche Funktion ortsgebundener Wandmalerei. Wie die „Allegorie der Freunde“ in der Villa Albrecher-Leskoschek waren

auch sie eng mit der Architektur und der sozialen Nutzung des Raumes verbunden. Beide Werke dienten der Vermittlung von Wertvorstellungen, gesellschaftlichen Positionen und kultureller Identität. Der Vergleich verdeutlicht die Bedeutung des Zusammenwirkens von Bild, Raum und sozialer Praxis sowie die Verantwortung für Forschung, Erhaltung und Vermittlung solcher Zeugnisse gesellschaftlicher Selbstdeutung.



Abb. 6: Nördliche Längswand: Veilchenschwank mit Auszug der Adligen zum Frühlingsfund und Sockelzone (Foto: Wien Museum).



Abb. 7: Nördliche Längswand: Höfischer Reigen mit Schalmeispieler (links). Anschließend das Festmahl (Foto: Wien Museum).



Abb. 8: Fehlstelle zwischen Veilchenschwank und Tanz (Foto: Wien Museum).

Anmerkungen

1 Johanna Thali, Inszenierung in Text und Bild. Festkultur, Theater und Malerei in Patrizierhäusern am Beispiel der Stadt Luzern im 16. Jahrhundert, in: Literatur und Wandmalerei II. Konventionalität und Konversation, hg. v. Eckart Conrad Lutz, Johanna Thali und René Wetzel. Burgdorfer Colloquium 2001. Tübingen 2005, S. 539–572.

2 Für eine genaue ikonographische Analyse der Malereien siehe Gertrud Blaschitz und Barbara Schedl, Die Ausstattung eines Festsaales im mittelalterlichen Wien. Eine ikonologische und textkritische Untersuchung der Wandmalereien des Hauses „Tuchlauben 19“, in: Neidhartrezeption in Wort und Bild, hg. v. Gertrud Blaschitz (Medium Aevum Quotidianum. Sonderbd. 10). Krems 2000, S. 84–111. Zur bau- und besitzgeschichtlichen Einordnung des Hauses Tuchlauben 19 siehe Eva-Maria Höhle; Oskar Pausch u. Richard Perger, Die Neidhart-Fresken im Haus Tuchlauben 19 in Wien. Zum Fund profaner Wandmalereien der Zeit um 1400, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst- und Denkmalpflege 36,3/4 (1982), S. 110–144.

3 Aus der umfangreichen Forschung der Neidhart-Philologie sei einführend genannt Anna Kathrin Bleuler, Neidhart, in: Handbuch Minnesang, hg. v. Beate Kellner, Susanne Reichling und Alexander Rudolph. Berlin-Boston 2021, S. 712–721; die Beiträge in Margarethe Springeth u. Franz Viktor Spechtler (Hg.): Neidhart und die Neidhart-Lieder: Ein Handbuch. Berlin-Boston 2017; Jörn Bockmann, Translatio Neidhardi. Untersuchungen zur Konstitution der Figurenidentität in der Neidhart-Tradition. Frankfurt a.M.-Berlin-Bern et al. 2001 und vor allem die Einführung von Günther Schweikle, Neidhart. Stuttgart 1990.

4 Horst Brunner, Geschichte der deutschen Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, Erweiterte und bibliographisch ergänzte Ausgabe 2010, Stuttgart 1997 (= Universal-Bibliothek Nr. 17680), S. 184.

5 Die von Neidhart entworfene (fiktive) Welt der dörper weist zwar Elemente einer realgeschichtlichen bäuerlichen Alltagswelt auf, doch sind die dörper vor allem „Gegenspieler des nach höfischen Regeln und Normen sich benehmenden – und meist den dörpern – unterliegenden lyrischen Ichs.“ (Günther Schweikle, Dörper oder Bauer. Zum lyrischen Personal Neidharts, in: Minnesang in neuer Sicht, Stuttgart-Weimar 1994, S. 417–439, hier: S. 423.) Sie sind damit Exempelfiguren für Überschreitungen höfischer Normbereiche und so gesehen ein literarischer Gegentypus zum idealhöfischen ritter, den es sicherlich realgeschichtlich auch nicht gegeben hat. Siehe auch Horst Wenzel: Höfische Repräsentation. Zu den Anfängen der Höflichkeit im Mittelalter, in: Soziale Welt. Sonderbd. 6, Göttingen 1988, S. 105–119, hier: S. 107: „Die Nähe der feudalen Gesellschaft zur agrarischen Lebensweise macht die kontrastive Bildlichkeit dieser Abgrenzung verständlich und

erklärt die Übertragung des ‚Unhöfischen' auf die Sphäre des Bauern (villian, dörper), der als negative Exempelfigur aristokratischer Selbstdeutung literarisiert wird."

6 Siehe Patricia Harant, Liedrezeption in den Neidhartspielen. Der lange Weg Neidharts – von Reuental nach Zeiselmauer, in: Neidhartrezeption in Wort und Bild, hg. v. Gertrud Blaschitz (Medium Aevum Quotidianum. Sonderbd. 10), Krems 2000, S. 219–248.

7 Siehe grundlegend zur Thematik Elisabeth Vavra, Zur Neidhart-Ikonographie, in: Neidhart und die Neidhart-Lieder, S. 375–390 und vor allem die Beiträge in Neidhartrezeption in Wort und Bild (2000).

8 Harald Wolter-von dem Knesebeck, Höfischer Reigen und Bauerntanz. Bewegungscodes im Fokus parodistischer Darstellungsstrategien am Beispiel der Neidharttänze am Großen Wendelstein der Albrechtsburg in Meißen, in: Gegenbilder. Bildparodistische Verfahren in der Frühen Neuzeit, hg. v. Jürgen Müller, Lea Hagedorn, Giuseppe Peterlini et al., Berlin/München 2021, S. 101–128, hier: S. 101.

9 Vgl. Jan Dienstbier: Neidhart's Pranks and Mural Paintings in Medieval Bohemia, in: Umění/Art LXV, 2017, S. 438–459.

10 So heißt es Mitte des 15. Jahrhunderts beim Prediger Gottschalk Hollen aus Osnabrück: „sed nunc piguntur gesta fatuorum: chorea nithardi in thalamis." In ähnlicher Weise äußert sich Nicolaus Russ aus Rostock: „in de stede des lidendes christi malen se den strid van troye unde in de stede der apostele malen se nyterdes dantz offte andere nakede untuchtige wivesbilde unde meerwunder mit bloten brusten" (zit. n. Erhard Jöst, Bauernfeindlichkeit. Die Historien des Ritters Neithart Fuchs, Göttingen 1976, S. 217-218).

11 Gertrud Blaschitz und Barbara Schedl, Die Ausstattung eines Festsaales im mittelalterlichen Wien. Eine ikonologische und textkritische Untersuchung der Wandmalereien des Hauses „Tuchlauben 19", in: Neidhartrezeption in Wort und Bild, S. 84–111, hier: S. 85.

12 In begrifflicher Anlehnung an Michael Stolz, Wolfram-Lektüre für die spätmittelalterliche Stadt. Erkundung einer literarischen Topographie am Beispiel des Berner Parzival, in: Germanistik in der Schweiz. Online-Zeitschrift der SAGG 1/2002.

13 Vgl. insbesondere Thomas Alkemeyer; Gunila Budde; Dagmar Freist: Einleitung, in: Selbst-Bildungen: soziale und kulturelle Praktiken der Subjektivierung, hg. v. dies. Bielefeld 2013, S. 9–30. Weiters Andreas Reckwitz: Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken. Eine sozialtheoretische Perspektive, in: Zeitschrift für Soziologie (2003), S. 282–301; Ders., Subjekt. Bielefeld 2012; Ders., Das hybride Subjekt: eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne, Weilerswist 2012; Robert Schmidt: Soziologie der Praktiken. Konzeptionelle Studien und empirische Analysen, Frankfurt a. M. 2012; Davide Nicolini: Practice Theory, Work and Organization, Oxford 2012; Martin Saar: Analytik der Subjektivierung. Umrisse eines Theorieprogramms, in: Techniken der Subjektivierung, hg. v. Andreas Gelhard, Thomas Alkemeyer u. Norbert Ricken, München-Paderborn 2013, S. 17–27.

14 Vgl. Bernd Thum: Öffentlichkeit und Kommunikation im Mittelalter. Zur Herstellung von Öffentlichkeit im Bezugsfeld elementarer Kommunikationsformen im 13. Jahrhundert, in: Höfische Repräsentation. Das Zeremoniell und die Zeichen, hg v. Hedda Ragotzky u. Horst Wenzel, Tübingen 1990, S. 65–87.

15 Siehe exemplarisch Werner Faulstich, Medien und Öffentlichkeiten im Mittelalter. 800–1400 (= Die Geschichte der Medien 2), Göttingen 1996.

16 Vgl. dazu René Wetzel, Konvention und Konversation. Die Wandbilder von Runkelstein und ihre Betrachter, in: Literatur und Wandmalerei II. Konventionalität und Konversation, hg. v. Eckart Conrad Lutz, Johanna Thali und René Wetzel, Burgdorfer Colloquium 2001, Tübingen 2005, S. 521–537.

17 Vgl. Karina Kellermann, Verkehrte Rituale. Subversion, Irritation und Lachen im höfischen Kontext, in: Werner Röcke / Helga Neumann (Hg.), Komische Gegenwelten. Lachen und Literatur in Mittelalter und früher Neuzeit, Paderborn 1999, S. 29–46.

[18] Die komplexe Forschungsdiskussion um die Definition ›der‹ mittelalterlichen Stadt kann hier nicht geleistet werden. Verwiesen sei zusammenfassend auf Frank G. Hirschmann, Die Stadt im Mittelalter, München 2009 (= Enzyklopädie deutscher Geschichte 84), S. 61–70 und Eberhard Isenmann, Die deutsche Stadt im Mittelalter 1150–1550. Stadtgestalt, Recht, Verfassung, Stadtregiment, Kirche, Gesellschaft, Wirtschaft, 2. Aufl. Wien-Köln-Weimar 2014, S. 39–49. Die Stadt soll hier verstanden werden als ein differenziertes, in ihren jeweiligen Ausprägungen höchst unterschiedliches Phänomen, verschiedene Charakteristika – Stadtrecht, ökonomische, administrative, gerichtliche sowie kultisch-kulturelle Funktionen – in sich vereinend und unabhängig, mit oder gegen einen Stadtherrn politisch agieren konnte.

[19] Siehe exemplarisch die Literaturangaben in Fußnote 14.

[20] Siehe Ursula Peters, Literatur in der Stadt. Studien zu den sozialen Voraussetzungen und kulturellen Organisationsformen städtischer Literatur im 13. und 14. Jahrhundert, Tübingen 1983.

[21] Vgl. Markus Rieger, Ästhetik der Existenz? Eine Interpretation von Michel Foucaults Konzept der „Technologien des Selbst“ anhand der Essais von Michel de Montaigne, Münster et al. 1997.

[22] Vgl. zur Übersicht Ursula Schulze, Grundthemen der Lieder Neidharts, in: Neidhart und die Neidhart-Lieder: Ein Handbuch, hg. v. Springeth, Margarethe u. Spechtler, Franz Viktor, Berlin/Boston 2017, S. 95–116.

[23] Jörn Bockmann, Literarische Neidhart-Rezeption im deutschsprachigen Raum, in: Neidhart und die Neidhart-Lieder: Ein Handbuch, hg. v. Margarethe Springeth u. Franz Viktor Spechtler, Berlin-Boston 2017, S. 275–290, hier: S. 276 u. 277.

[24] Jörn Bockmann, Translatio Neidhardi. Untersuchungen zur Konstitution der Figurenidentität in der Neidhart-Tradition, Frankfurt a.M.-Berlin-Bern et al. 2001, S. 256.

[25] Vgl. Roland Böhmer, Neidhart im Bodenseegebiet. Zur Ikonographie der Neidhartdarstellungen in der Ostschweizer Wandmalerei, in: Neidhartrezeption in Wort und Bild, S. 30-52, hier: S. 31-33.

[26] Vgl. Andrea Grafetstätter, Die Neidhartspiele, in: Neidhart und die Neidhart-Lieder, S. 353-374, hier: S. 353.

[27] Insgesamt liegen zum Neidhart-Stoff 21 externe Hinweise vor, darunter 16 Hinweise zu den Spielen und sechs Aufführungsbelege zu Neidharttänzen. Diese Belege sprechen allesamt für eine Aufführung der Neidhartspiele zur Fastnachtszeit und nicht, wie in der älteren Forschung teilweise angenommen, als ‚Maispiele‘ im Frühling. Zu den Aufführungsbelegen siehe Grafetstätter, Die Neidhartspiele, S. 358 f.

[28] Siehe für Belegnachweise John Margetts (Hg.), Neidhartspiele, Graz 1982 (= Wiener Neudrucke 7), S. 272–274. Margetts beobachtet, dass die Neidhartspiele im 15. Jahrhundert unter der Bezeichnung neidhart tanz geläufig waren, sich jedoch zur Wende zum 16. Jahrhundert hin die Bezeichnung neidhart spil etabliert habe (ebd., S. 272–274).

[29] Siehe dazu Monika Schausten, Vom Ende des Tauschs. Natur und Gesellschaft im spätmittelalterlichen „Veilchenschwank“, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 135 (2016), S. 1-28.

[30] Siehe dazu René Wetzel, Konvention und Konversation. Die Wandbilder von Runkelstein und ihre Betrachter, in: Literatur und Wandmalerei II. Konventionalität und Konversation, hg. v. Eckart Conrad Lutz, Johanna Thali und René Wetzel, Burgdorfer Colloquium 2001, Tübingen 2005, S. 521-537.

[31] Durch die Anhebung der Geschosshöhen während des barocken Umbaus 1714 wurden die Raumproportionen nach oben verschoben, was zur Folge hat, dass sich der figürliche Fries heute auf Augenhöhe befindet. Siehe dazu Eva-Maria Höhle; Oskar Pausch u. Richard Perger, Die Neidhart-Fresken im Haus Tuchlauben 19 in Wien. Zum Fund profaner Wandmalereien der Zeit um 1400, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst- und Denkmalpflege 36,3/4 (1982), S. 119.

[32] Siehe dazu Erhard Jöst, Bauernfeindlichkeit. Die Historien des Ritters Neithart Fuchs, Göttingen 1976.

[33] Zu den Belegen siehe Eva-Maria Höhle; Oskar Pausch u. Richard Perger, Die Neidhart-Fresken im Haus Tuchlauben 19 in Wien. Zum Fund profaner Wandmalereien der Zeit um 1400, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst- und Denkmalpflege 36,3/4 (1982), S. 114.

[34] Siehe zu dem Thema allgemein Thomas Ertl, Wien 1448. Steuerwesen und Wohnverhältnisse in einer spätmittelalterlichen Stadt, Wien 2020.

[35] So die Vermutung aufgrund gehäuften Namensvorkommens des Familiennamens in dieser Region bei ebd., S. 113.

[36] Siehe exemplarisch Gertrud Blaschitz: Das sog. Neidhart-Grabmal zu St. Stephan und andere Dichtergräber, in: Neidhartrezeption in Wort und Bild, S. 171-188 und Margarete Saary, Das Neidhartgrab zu St. Stephan als Bestandteil der Wiener Neidharttradition, in: Neidhart von Reuental. Aspekte einer Neubewertung, hg. v. Helmut Birkhan, Wien 1983, S. 189–214.

[37] In der von der Neidhart-Philologie mit der Sigle w zugewiesenen Papierhandschrift A-Wn Codex Series nova 3344 (267 Bl., 29,3 x 21,3 cm) befindet sich auf fol. 100v–115r ein Corpus von zwölf der Neidhart-Tradition zuzuordnenden Liedern, von denen neun mit Melodien eingetragen wurden. Zur Handschrift siehe Marc Lewon, Die Liedersammlung des Liebhard Eghenvelder: im Ganzen mehr als die Summe ihrer Teile, in: Musikalische Repertoires in Zentraleuropa. (1420–1450). Prozesse und Praktiken, hg. v. Alexander Rausch u. Björn R. Tammen, Wien et al. 2014, S. 299–234.

[38] Der Codex mit der Signatur A-Wn Cod. 5458 enthält eine universitäre Abschrift der Quaestiones in libros physicorum Aristotelis des Johannes Buridan (ca. 1300 - nach 1358). Die Szene auf auf fol. 226r zeigt drei Männer und eine Frau, die durch Namensbeischriften eindeutig der Neidhart-Tradition zugeordnet werden können, bei einem Reigentanz. Es handelt sich um Gumprecht, Snabelrúsh, Slumphilt und Engelmar. Zur Handschrift und speziell zu der Federzeichnung im Kontext der Neidhart-Schwänke siehe Burghart Wachinger, Neidhart-Schwänke im Bild, in: ders., Lieder und Liederbücher. Gesammelte Aufsätze zur mittelhochdeutschen Lyrik, Berlin-New York 2011, S. 137-160 (zu der Federzeichnung siehe insgesamt S. 144–148 und Abb. 1 und 2).

[39] Siehe überblicksartig Peter Csendes u. Ferdinand Opll, Geschichte Wiens im Mittelalter, in: Wien. Geschichte einer Stadt, Bd. 1: Von den Anfängen bis zur Ersten Türkenbelagerung (1529), hg. v. dens., Wien 2001, S. 95–198, hier: S. 142 f.

Kommentar

Mit Freude stellt man fest, mit welchem Enthusiasmus, welch Inspiration, mühevoller Recherchearbeit und Professionalität versucht wurde, die Thematik Eichholzer und begleitende Thematiken des ehemaligen Ortes in den Räumen der Universitätsklinik für Radiologie unterzubringen. Es entsteht der Gedanke, mehr erfahren zu wollen, beim Betreten der Räume des neuen Hörsaales und des anschließenden neuen Besprechungszimmers. Fragmente der Aufarbeitung damaliger Geschehnisse, damaliger künstlerischer Auseinandersetzungen werden spürbar und man beginnt unweigerlich sich Fragen zu stellen über die damalige Zeit, die Menschen und die gesellschaftlichen Probleme. Dieser heterogene, spannende Ort inmitten des Kontextes einer hochtechnisierten radiologischen Einrichtung zeigt abermals, wie weit die menschliche Schaffenskraft gehen kann - in der Entwicklung der Medizin und eben auch in der Darstellung der Kunst, insbesondere in politisch schwierigen Zeiten.

Dipl.-Ing. Michael Pansinger
Steiermärkische Krankenanstaltenges.m.b.H.

Die Herausgeber:innen

Eva Klein

Mag. Dr. Eva Klein hat 2021 die Arbeitsgemeinschaft Kunstgeschichte Steiermark (vormals Forschungsstelle Kunstgeschichte Steiermark) an der Universität Graz übernommen, bei der sie zuvor bereits seit 2012 den Bereich "Moderne" geleitet und zahlreiche Drittmittelprojekte initiiert und durchgeführt hat. Sie ist seit über 10 Jahren als Lehrende am Institut für Kunst- und Musikwissenschaft (vormals Institut für Kunstgeschichte) an der Universität Graz tätig und wurde mehrfach mit Lehrpreisen ausgezeichnet. Seit 2017 leitet sie zudem die österreichische interuniversitäre Summer School „Weltkulturerbe – Kulturgüterschutz – Kulturkommunikation“ und ist Lehrbeauftragte für Welterbe an der UNESCO-Hochschule Pädagogische Hochschule Steiermark in Kooperation mit der Universität Graz.
Zuvor hat sie unter anderem das EU-Projektes „TrArs – Tracing the Art of the Straub Family“ an der Universität Graz geleitet, war als Senior Scientist im Universitätsarchiv an der Kunstuniversität Graz tätig und hat den Studiengang Bildwissenschaften an der Donau-Universität geleitet. Zusätzlich war Sie Dozentin an der Ludwig-Maximilian-Universität in München und Universitätsassistentin am Institut für Kunstgeschichte an der Universität Graz.

Eva Kleins Forschungsschwerpunkte liegen in den Bereichen Moderne, Gegenwartskunst, Designgeschichte und -theorie, Denkmalpflege, kulturelles Erbe und regionale Kunstgeschichte. Zu diesen Themen hat sie zahlreiche Publikationen veröffentlicht und Vorträge gehalten.

Auszeichnungen:
2014 KUGEL Kunstgeschichte Leistungspreis, 2013 Theodor-Körner-Preis, 2013 Lehrpreis „Lehre Ausgezeichnet“, 2012 Alumni-Kunstgeschichte-Preis, 2012 Anerkennungspreis für forschungsbasierte Lehre, mehrfach für den Ars Docendi (Staatspreis für exzellente Lehre) nominiert.

Michael Fuchsjäger

Univ.-Prof. Dr. Michael Fuchsjäger ist Professor für Radiologie und Vorstand der Universität für Radiologie an der Medizinischen Universität Graz. Professor Fuchsjäger hat sein Medizinstudium an der Universität Wien abgeschlossen und seine Facharztausbildung an der Universitätsklinik für Radiologie der Medizinischen Universität Wien / AKH Wien. Er war Research Fellow am Memorial Sloan-

Kettering Cancer Center in New York, USA, und arbeitete drei Jahre als Vorstand des Clinical Imaging Instituts am Al Ain Hospital, in Abu Dhabi, VAE.

Professor Fuchsjägers akademische und klinische Interessen sind primär auf Mamma-Radiologie und Mamma-Interventionen, inklusive minimal invasiver Therapie, fokussiert; daneben beschäftigt er sich auch mit kardialen Blutfluss in der MRT bzw. generell mit der allgemeinen Radiologie.

Professor Fuchsjäger arbeitet oder hat in vielen Komitees für nationale und internationale radiologische und senologische Gesellschaften gearbeitet, z. B. als Vorstandsvorsitzender der European Society of Radiology (ESR) oder als Präsident des European Congress of Radiology (ECR). Er ist zudem Past-Präsident der European Society of Breast Imaging (EUSOBI) sowie der Österreichischen Gesellschaft für Senologie (ÖGS) und der derzeitige Präsident der Österreichischen Röntgengesellschaft (ÖRG).

Professor Fuchsjäger hat in seiner Karriere mehr als 160 wissenschaftliche Arbeiten veröffentlicht und mehr als 900 eingeladene Vorträge auf den prestigeträchtigsten Kongressen weltweit gehalten. Zusätzlich zu seiner klinischen und wissenschaftlichen Arbeit wurden ihm mehr als 100 Preise und Auszeichnungen zu teil; insbesondere die Ehrenmitgliedschaft der Radiological Society of North America (RSNA) und die Goldmedaille der European Society of Radiology (ESR).

Seit 2012 lebt Michael Fuchsjäger mit seiner Frau und seinen 5 Kindern in Graz.

Christina Reimann-Pichler

Dr. Christina Reimann-Pichler BA BA MA ist Kunsthistorikerin mit Spezialisierung im Bereich Denkmalpflege, Mitglied der Arbeitsgemeinschaft Kunstgeschichte Steiermark (vormals Forschungsstelle Kunstgeschichte Steiermark) und seit 2024 Mitarbeiterin des Personalressorts der Universität Graz.

Von 2020 bis 2024 war sie Lektorin am Institut für Kunst- und Musikwissenschaft der Universität Graz sowie an der Pädagogischen Hochschule Steiermark. 2021 promovierte sie zum Barockbildhauer Philipp Jakob Straub (1706–1774). Von 2019 bis 2021 war sie Projektassistentin der Geisteswissenschaftlichen Fakultät am Institut für Kunstgeschichte der Universität Graz. Von 2017 bis 2019 arbeitete sie als Projektmitarbeiterin am EU-Projekt „TrArS - Tracing the Art of the Straub Family“, von 2015 bis 2016 als Projektassistentin im Drittmittelprojekt PV@Graz in Kooperation mit Joanneum Research.

2018 erhielt Christina Reimann-Pichler den KUGEL - Kunstgeschichte-Leistungspreis für ihre Masterarbeit „Der Grubhof in Reifling. Bauforschung und kunstwissenschaftliche Betrachtung des Malereibestands“ (2016).

Ihre Forschungsschwerpunkte liegen auf der Barockplastik Österreichs, der regionalen Kunstgeschichte, speziell der steirischen Sakralkunst, sowie der Denkmalpflege. Sie veröffentlichte bereits zahlreiche wissenschaftliche Beiträge zu diesen Themen.



Was bleibt von einem Ort, wenn seine Architektur verschwunden ist?
Die Villa Albrecher-Leskoschek von Herbert Eichholzer in Graz war ein Gesamtkunstwerk der Moderne, ein Treffpunkt von Kunst und Gesellschaft und ein Ort des Widerstands gegen den Nationalsozialismus. Mit ihrem Abbruch im Jahr 2017 ging ein bedeutendes kulturelles Zeugnis verloren. Doch seine Geschichte wirkt weiter.
„Denk!mal Wandel“ zeichnet den Weg von der Wiederentdeckung des Wandgemäldes „Allegorie der Freunde“ von Axl Leskoschek bis zur Entstehung eines neuen Erinnerungsortes in der Universitätsklinik für Radiologie in Graz nach. Wissenschaftliche Forschung, gerettete Fragmente sowie zeitgenössische Kunst und Architektur eröffnen neue Zugänge zur Geschichte der Villa und der mit ihr verbundenen Menschen. Das Buch macht sichtbar, wie aus einem unwiederbringlichen Verlust durch Transformation ein lebendiger Erinnerungsort mit neuer gesellschaftlicher Bedeutung entstehen kann.