



**CHRISTINA REIMANN-PICHLER,
KATHARINA SCHERKE,
MARGIT STADLOBER (HG.)**

ANLIEGEN KUNST

25 Jahre Kunstgeschichte Steiermark

Graz University
Library Publishing

**UNI
GRAZ**

Christina Reimann-Pichler, Katharina Scherke, Margit Stadlober (Hrsg.)

Anliegen Kunst. 25 Jahre Kunstgeschichte Steiermark

**CHRISTINA REIMANN-PICHLER,
KATHARINA SCHERKE,
MARGIT STADLOBER (HRSG.)**

ANLIEGEN KUNST

**25 Jahre Kunstgeschichte
Steiermark**

Graz University Library Publishing



Gedruckt mit freundlicher Unterstützung durch:



Zitiervorschlag:

Christina Reimann-Pichler, Katharina Scherke, Margit Stadlober (Hrsg.), *Anliegen Kunst. 25 Jahre Kunstgeschichte Steiermark*. Graz 2024.

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

© 2024 bei den Herausgeber:innen und Autor:innen



CC BY 4.0 2024 by Christina Reimann-Pichler, Katharina Scherke, Margit Stadlober

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.

Graz University Library Publishing

Universitätsplatz 3a

8010 Graz

<https://library-publishing.uni-graz.at>

Grafische Grundkonzeption: Roman Klug, Presse und Kommunikation, Universität Graz

Coverbild: Désirée Berghold-Wieser, Grafik | Raum | Illustration; www.atelier-bergwiese.at

Satz: Christina Reimann-Pichler

Typografie: Source Serif Pro und Roboto

eISBN 978-3-903374-41-6

DOI 10.25364/978-3-903374-41-6

Inhaltsverzeichnis

Peter Riedler	
Grußworte	7
Helga Hensle-Wlasak	
Grußworte	9
Katharina Scherke	
Grußworte	11
Christina Reimann-Pichler	
Grußworte	13
Margit Stadlober	
Das Projekt Kunstgeschichte Steiermark. Stärkefeld.	
Forschungsstandort Graz und Steiermark	15
Paul-Bernhard Eipper	
Unnötige Friktionen. Zum Verhältnis von Kunstgeschichte	
und Restaurierung	21
Eva Klein	
Wege in der Denkmalpflege zwischen Verlust, Transformation und	
Neuschöpfung Abriss der Eichholzer-Villa Albrecher-Leskoschek und	
Neubau der Radiologie	43
Monika Lafer	
Voluntary Arts	61
Sabine Pelzmann	
Mit den Händen in den (offenen) Raum formen. Wahrnehmungsprozesse	
einer Bildhauerin	73
Christina Reimann-Pichler	
Gebirgslandschaft. Ein Zuschreibungsversuch	83
Lisa Schilhan	
Der Triumphzug Kaiser Maximilians I.	109

Margit Stadlober	
Die Marke Alpen in der Malerei und der Grafik einer Zeitenwende	119
Ben Stolurow	
A Prince of Art. Hans Daucher's Allegorical Portrait of Albrecht Dürer, 1522	141
Ans Wabl	
Emmerich Weissenberger. Von Kunst am Puls der Zeit	181
Elfriede Wiltchnigg	
Christa Nickl Wlodkowska	191
 Rezensionen	 201

Grußwort

„Die Wissenschaft ist der Verstand der Welt, die Kunst ihre Seele.“ Was Maxim Gorki (1868–1936) damit auf den Punkt bringt, ist die enge Verbindung dieser beiden Disziplinen. Sie inspirieren einander und profitieren von den verschiedenartigen Blickwinkeln auf Welt und Wirklichkeit. Universitäten sind daher der ideale Ort, um die Beziehung zwischen Wissenschaft und Kunst zu fördern und zu vertiefen. An der Universität Graz leistet das Langzeitprojekt Kunstgeschichte Steiermark seit 25 Jahre einen wertvollen Beitrag dazu.

Die historischen Gewächshäuser im Botanischen Garten der Universität, Grazer Baujuwelen wie die Oper, das Franziskanerkloster oder die Burg sowie steirische Institutionen wie Stift Rein und Schloss Rohr im Leibnitzer Feld: Sie alle sind dank des fortlaufenden Engagements der Forscher:innen in den öffentlichen Diskurs gerückt und dadurch auch bei Zielgruppen außerhalb der Academia bekannt geworden. Je breiter Kunst diskutiert und verhandelt wird, umso mehr bestätigt sich der Titel der vorliegenden Festschrift: Kunst ist sehr vielen Menschen ein Anliegen.

Deshalb ist nicht nur der Über- und Rückblick über die zahlreichen Leistungen des Projekts Kunstgeschichte Steiermark wichtig. Sondern auch das Bestreben aller involvierten Expert:innen, weiterhin Sprachrohr für die Kunst zu sein und sie für die Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Allen Verantwortlichen danke ich herzlich dafür und wünsche für die kommenden Projekte alles Gute!

Mag. iur. Dr. iur. Peter Riedler
Rektor der Universität Graz



Anna Artaker, *Perspetiva practica* mit Rektor Mag. iur. Dr. iur. Peter Riedler, Sgraffito, 2020, Graz, Unterseite des Daches der Universitätsbibliothek © Thomas Luef

Grußwort

Als ehemaliges Gründungsmitglied der Forschungsstelle Kunstgeschichte Steiermark, jetzt Projekt Kunstgeschichte Steiermark, bin ich eingeladen worden, ein Grußwort dem vorliegenden Buch voranzustellen.¹ Es freut mich außerordentlich, dass aus dem damaligen Projekt, das im Jahr 1999 quasi aus dem Nichts entstanden ist, eine Erfolgsgeschichte geworden ist. Der Dank gebührt in erster Linie meiner langjährigen Kollegin, Frau ao. Univ.-Prof.ⁱⁿ Dr.ⁱⁿ phil. Margit Stadlober, die mit Umsicht, großem Fachwissen und noch größerem Durchhaltevermögen dieses Projekt betreut und als treibende Kraft auch den Forschungsnachwuchs für diese bemerkenswerte wissenschaftliche Einrichtung motivieren kann.

Ich durfte auf dem Gebiet der Mediävistik einige Beiträge leisten, so etwa im Bereich der Buchmalerei in mittelalterlichen Handschriften der Universitätsbibliothek Graz. Als Lehrbeauftragte am Institut für Kunstgeschichte an der Universität Graz war es mir ein Anliegen, den Studierenden einen Zugang zu dem verborgenen steirischen Dokumentenerbe zu öffnen. Es sind spannende wissenschaftliche Arbeiten daraus entstanden, die von dem Reichtum und der hohen Qualität des kulturellen Lebens im Mittelalter zeugen. Heute ist das Projekt Kunstgeschichte Steiermark wichtiger denn je, da das traditionelle Institut an der Universität aufgegangen ist in ein Institut für Kunst- und Musikwissenschaft und die regionale und praxisbezogene Ausrichtung der Forschung ausgelagert wird.

Nach einem erfüllten Berufsleben am Universalmuseum Joanneum haben sich auch für mich wieder interessante Fragestellungen aufgetan. Im Sinne eines Forschens für die Öffentlichkeit drehen sie sich um die viele Jahrhunderte alten Markthäuser der Hammerherren in meiner Heimatgemeinde St. Gallen in der Obersteiermark, deren Geschichte vergessen ist.

Ich wünsche dem ambitionierten Team des Projekts viel Erfolg bei der Durchführung seiner weiteren Vorhaben. Mit den Worten von Erika Freeman möchte ich den Protagonistinnen Mut und Zuversicht für ihre Arbeit mitgeben: „*Do the damn thing! Do it! Love doing it. Keep doing it! And forget about peoples opinions.*”²

Dr.ⁱⁿ phil. Helga Hensle-Wlasak

Mitbegründerin Kunstgeschichte Steiermark, ehem. Sammlungskuratorin der Alten Galerie am Universalmuseum Joanneum Graz und ehem. Lehrbeauftragte der Universität Graz

¹ Die Mitbegründerin Frau Dr.ⁱⁿ phil. Wiltraud Resch richtete während eines Treffens im Mai des Jubiläumsjahres ein herzliches mündliches Grußwort aus.

² Dirk Stermann, *Mir geht's gut, wenn nicht heute, dann morgen*, Hamburg, ⁸2024, S. 180.

Grußwort

Kunst wird durch die Gesellschaft geprägt und wirkt ihrerseits auf die Gesellschaft ein. Als Soziologin interessiert mich vor allem diese gesellschaftliche Einbettung von Kunst und Künstler:innen, d.h. wie sich etwa die Lebensumstände von Kunstschaffenden im Laufe der Zeit verändert haben oder wie sich das Verhältnis zwischen den verschiedenen Akteur:innen im künstlerischen Feld zueinander aktuell gestaltet. Künstler:innen reagieren auf ihr gesellschaftliches Umfeld und sie tragen gleichzeitig zur Gestaltung und Veränderung desselben durch ihr Schaffen bei. Kunst spiegelt daher soziale Strukturen und gesellschaftliche Transformationen nicht nur wider, sondern verarbeitet diese aktiv. Der vorliegende Band des Projektes Kunstgeschichte Steiermark gibt mit seinen kunsthistorisch einschlägigen Beiträgen auch Einblick in diese kunstsoziologisch relevanten Themen und unterstreicht damit die interdisziplinäre Orientierung des Projektes Kunstgeschichte Steiermark.

Ich wünsche dem Band viele interessierte Leser:innen und danke ganz besonders Margit Stadlober für ihr jahrzehntelanges Engagement für die steirische Kunstgeschichte! Künstler:innen prägen die Gesellschaft, aber es sind auch Kunsthistoriker:innen, wie Margit Stadlober, die die Relevanz von Kunst und Kunstschaffenden immer wieder nachhaltig ins öffentliche Bewusstsein rufen. Im diesen Sinne sind auch Kunsthistoriker:innen Teil der *„art worlds“* (Howard S. Becker). In diesem Sinne wünsche ich dem gesamten Team des Projektes Kunstgeschichte Steiermark viele weitere erfolgreiche Projekte!

Ao. Univ.-Prof.ⁱⁿ Mag.^a Dr.ⁱⁿ Katharina Scherke
Soziologin, Universität Graz

Grußwort

Die Kunst ist zwar nicht das Brot, wohl aber der Wein des Lebens. Jean Paul

Für einen erfolgreichen Karrierestart von Nachwuchsforscher:innen ist es besonders nach dem Studienabschluss wichtig, das erworbene Wissen und die entstehenden Skills in Anwendungsbereichen zu erproben und weiterzuentwickeln. Ein diesbezügliches Angebot ist in den Geisteswissenschaften nicht immer im wünschenswerten Ausmaß vorhanden. Zudem macht sinnbefreites Konkurrenzdenken und unangebrachtes Ausnutzen von Machtpositionen anstrebenden Jungwissenschaftler:innen den Einstieg in die Forschung oftmals schwer und führt nicht selten zu einer wehmütigen Abkehr von wissenschaftlichen Ambitionen.

Viele Absolvent:innen müssen daher in Brot-Berufe ausweichen, um ihren Lebensunterhalt zu finanzieren und stagnieren dementsprechend fachlich. Die wissenschaftliche Forschung verkommt zu einem Hobby, für das man sich bewusst Zeit freischaufeln muss, was nur die unumstößliche Liebe zum Fach längerfristig ermöglicht. Das Projekt Kunstgeschichte Steiermark bietet im bescheidenen Rahmen seiner finanziellen Möglichkeiten eine positive Alternative. Alle laufenden Einzelprojekte integrieren seit 25 Jahren Jungforscher:innen, zu denen ich mich auch zählen darf, mit besonderer Berücksichtigung des Frauenanteiles. Besonders hilfreich ist die Mitarbeit an wissenschaftlichen Publikationen sowohl in Form von Beiträgen als auch in der Redaktion, wie es die vorliegende Sammel-schrift zeigt. Aktuelle Forschungsergebnisse können auf diese Weise rasch und unkompliziert veröffentlicht und in wissenschaftlichen Diskurs gebracht werden.

Ich wünsche dem Projekt Kunstgeschichte Steiermark, dass es noch über viele Jahre hinweg ein Anknüpfungspunkt für Studierende, Absolvent:innen und Forscher:innen bleiben möge und dass die regionale Kunstgeschichtsforschung weiterhin vorangetrieben und in den Blickpunkt öffentlichen Interesses getragen wird!

Dr.ⁱⁿ phil. Christina Reimann-Pichler, BA BA MA
Universität Graz, Kunsthistorikerin und Personalreferentin

Das Projekt Kunstgeschichte Steiermark

Stärkefeld. Forschungsstandort Graz und Steiermark

Das Projekt Kunstgeschichte Steiermark ist eine kunst- und kulturwissenschaftliche Forschung betreibende Arbeitsgemeinschaft mit Drittmittelförderung, die derzeit am Institut für Geschichte und im Universitätsarchiv der Universität Graz angesiedelt ist und innovativ als Schnittstelle zwischen Universität, Kultureinrichtungen, Wirtschaft und Gesellschaft agiert. Es feiert 2024 das 25jährige Bestehen.

Geschichte

Durch Förderungen des Landes Steiermark und des Rektorats der Universität Graz sowie der Steiermärkischen Sparkasse konnte das Projekt Kunstgeschichte Steiermark im Jahre 1999 am ehemaligen Institut für Kunstgeschichte der Universität Graz von ao. Univ.-Prof.ⁱⁿ Dr.ⁱⁿ phil. Margit Stadlober mit ihren Forschungskolleginnen Dr.ⁱⁿ phil. Helga Hensle-Wlasak und Dr.ⁱⁿ phil. Wiltraud Resch aus Kunstwissenschaft, Universalmuseum Joanneum und Topografie gegründet werden mit dem Ziel eines Miteinanders der Fachbereiche und ihrer Anwendungsfelder. Zahlreiche Einzelprojekte, Publikationen und Initiativen gingen aus dieser Erstphase hervor. 2009 konzentrierte sich das Langzeitprojekt in neuer Konstellation auf die angewandte Forschung. 2021 wurde die Leitungsebene mit der Kunsthistorikerin Mag.^a Dr.ⁱⁿ phil. Eva Klein im Universitätsarchiv der Universität Graz erweitert. Sie hat zuvor bereits seit 2012 den Bereich der Moderne und Gegenwartskunst im Projekt aufgebaut und geleitet. Die fortschreitenden Netzwerke und Aktivitäten realisieren unter besonderer Berücksichtigung gesellschaftlicher Bedürfnisse eine offene und auf Nachhaltigkeit orientierte Forschung in Graz und in der Steiermark mit dem besonderen Schwerpunkt auf Nachwuchs- und Frauen-

förderung. Auf diese Weise trat auch Dr.ⁱⁿ phil. Christina Pichler, BA BA MA mit den Fachbereichen Kunstgeschichte und Archäologie hinzu.

Keineswegs bedeutet die Titulierung des Projektes mit Kunstgeschichte Steiermark eine Einschränkung, sondern sucht vielmehr eine internationale Anbindung. Es darf an die langjährige Tradition der Kunstgeschichte Österreichs am ehemaligen Institut für Kunstgeschichte der Universität Graz mit bedeutenden Persönlichkeiten erinnert werden. Für die Errichtung der Lehrkanzel für (neuere) Kunstgeschichte 1891/92 wurde erwartet, dass „eine solche Professur die historischen Schätze der Monarchie zu erschließen hilft und durch Verbreitung von Kunstbildung in dem betreffenden Kronlande, in mehr als einer Hinsicht, bei richtiger Besetzung, praktische Bedeutung erlangt.“⁴¹ Dieser Auftrag wurde angenommen. Die seit 1894 einsetzenden Dissertationen thematisierten 1914 mit Otto Reicher „Beiträge zur Baugeschichte der Klöster Garsten, Kremsmünster, St. Florian“ und mit Herbert Neuhauser „Joseph Adam Ritter von Mölk und seine Arbeiten in der Steiermark“. Ab 1924 stehen Regionalthemen an erster Stelle der zahlreichen Abschlussarbeiten. Der entscheidende Impuls ist der florierenden Abteilung für „Österreichische Kunstgeschichte“ zu verdanken, die in der Folge auch mehrere Habilitationen zu verzeichnen hat.

In den 80er Jahren verliert dieser erfolgreiche Fachbereich die Anerkennung der Universität Graz und verschwindet namentlich von der Bildfläche. Dem wirkt das Projekt Kunstgeschichte Steiermark seit 1999 entgegen. Seit 2021 waren die Projektaktivitäten im Universitätsarchiv der Universität Graz angesiedelt. Seit 2024 ist es zudem nach der Zusammenlegung der Kunstgeschichte mit der Musikwissenschaft am Institut für Geschichte verortet und erfährt dort eine erfreuliche Aufnahme. Es sei angemerkt, dass die traditionsreiche Fachbezeichnung Kunstgeschichte mit der gleichzeitig erfolgten Umbenennung des Instituts für Kunstgeschichte auf Institut für Kunst- und Musikwissenschaft namentlich nur mehr im Projekt Kunstgeschichte Steiermark an der Universität Graz weiterbesteht. Dieses somit unverzichtbare Projekt agiert primär bedarfsorientiert. Seine Methoden zur Erhaltung von Kunst und Kultur, die als essenzielle Bildungsfaktoren und als Vordenkraum einer geistig aktiven Gesellschaft gesehen werden, sind die gezielte und weitgreifende Wissensvermittlung sowie die fachliche Präsenz in den Anwendungsbereichen. Das konsequent verfolgte Ziel ist es, den Forschungsstandort Steiermark weitreichend bekannt zu machen und mit einem funktionstüchtigen Netzwerk auszubauen, denn es warten noch regionale und überregionale Kulturgüter in großer Zahl auf ihre nachhaltige Betreuung und Erschließung mit einer ganzheitlichen Betrachtungsweise.

Einzelprojekte

Die Projekte, einige wenige davon seien herausgegriffen, gewichten den Forschungsstandort Steiermark neu und bauen auf der jahrelangen erfolgreichen Kooperation mit dem Land Steiermark, der Grazer-Altstadtsachverständigenkommission (ASVK), dem Bundesdenkmalamt, der UNESCO und vielen anderen Kulturinstitutionen auf.

Die Wiederentdeckung des Wandgemäldes „Allegorie der Freunde“ des Künstlers Axl Leskoschek fand eine große mediale Aufmerksamkeit. Die kunsthistorischen Forschungen von Mag.^a Dr.ⁱⁿ phil. Eva Klein ergaben völlig neue und brisante Erkenntnisse zur widerständischen Kunst in der Steiermark zur Zeit des aufkommenden Nationalsozialismus und wurden vom Bundespräsidenten 2013 ausgezeichnet. Das somit überregional anerkannte Forschungsprojekt findet seine Fortführung in mehreren Publikationen und Initiativen, die 2017 in die von Mag.^a Dr.ⁱⁿ phil. Eva Klein kuratierte Ausstellung „Zwischen Skylla und Charybdis. Kunstpositionen“ im Künstlerhaus - Halle für Kunst & Medien - in Kooperation mit dem damaligen Institut für Kunstgeschichte an der Universität Graz und der Galerie Schnitzler & Lindsberger münden. Seit 2021 läuft aktuell ein weiteres Folgeprojekt an der Universität Graz in Kooperation mit der KAGES, das transformative Prozesse in der Denkmalpflege auslotet.

Einen weiteren Erfolg konnte mit der Rettung und Revitalisierung der Historischen Gewächshäuser im Botanischen Garten der Universität Graz verbucht werden. In mehreren Projekten, Veranstaltungen und Initiativen unter der Leitung von ao. Univ.-Prof.ⁱⁿ Dr.ⁱⁿ phil. Margit Stadlober wurde mit einer fundierten wissenschaftlichen Bearbeitung und praktischem Einsatz immer wieder auf die Bedeutung der in dieser Form heute bereits seltenen Architektur aufmerksam gemacht. Die jahrelangen, intensiven Bemühungen, die außerhalb der Universität von Dr.ⁱⁿ phil. Astrid Wentner u. a. begonnen wurden, fruchteten endlich. Die Historischen Gewächshäuser des Grazer Botanischen Gartens wurden restauriert und 2021 feierlich wiedereröffnet. Ähnliche Erfolge konnten mit Schloss Rohr in der Südsteiermark und weiteren bedeutenden Baudenkmalern erreicht werden.

Ein besonderes Stärkefeld ist von Beginn an die Frauenförderung, die auf unterschiedlichen Ebenen aktiv und nachhaltig betrieben wird. Sie liefert den Inhalt für Forschungs- und Lehrprojekte. Ab 2019 widmet sich das Projekt „Art and Devotion“ der Wiederentdeckung erfolgreicher Künstlerinnen am konkreten Beispiel der Holzhausen-Dynastie. 2022 folgt die gleichnamige Publikation. Eine Ausstellung ist derzeit in Vorbereitung.

Im EU-Projekt „Tracing the Art of the Straub Family“ profilierte sich das Projekt Kunstgeschichte Steiermark mit der österreichweiten Leitung von Mag.^a Dr.ⁱⁿ phil. Eva Klein auf europäischer Ebene. Die zahlreichen Forschungsergebnisse konnten in Buchform und auf der Plattform „TrArS“ der Öffentlichkeit zur Verfügung gestellt werden. 2023 publizierte Dr.ⁱⁿ phil. Christina Pichler, BA BA MA ihre Dissertation mit weiteren rezenten Forschungsergebnissen zu Philipp Jakob Straub.

Lehre

Ferner bemüht sich das Projekt-Team um hochwertige Lehre. So wurden zusätzliche Lehrveranstaltungen und Ringvorlesungen sowie Schulprojekte finanziert und erfolgreich durchgeführt. 2013 würdigte die Universität Graz die Ringvorlesung „Advertising and Design“ mit dem Hochschullehrpreis „Lehre ausgezeichnet“ für herausragende Leistungen. Diesem Preis ging 2012 der Anerkennungspreis der Universität Graz für ausgezeichnete forschungsbasierte Lehre voraus. Die Ringvorlesung „feminine masculine and between“ widmete sich im Jubiläumsjahr 2024 der Genderforschung, förderte die Jungliteratin Katja Knapp und wurde für den Frauenpreis der Stadt Graz nominiert. Letzterer zeichnet jährlich herausragende Leistungen und besonderes gesellschaftspolitisches Engagement aus. Weitere Nominierungen erfolgten 2022 und 2023.

Ein erfolgreiches und langjähriges Format ist jenes der UNESCO Summer School. Seit 2017 wird dieses regelmäßig zum Thema Weltkulturerbe unter der Leitung von Mag.^a Dr.ⁱⁿ phil. Eva Klein an der Universität Graz und der Pädagogischen Hochschule Steiermark in Kooperation mit der Universität Wien, Universität Salzburg sowie zahlreichen weiteren Kooperationspartnern abgehalten. 2017 wurde das Projekt der UNESCO-Generaldirektorin Irina Bokova im Wiener Rathaus präsentiert und als internationales Paradebeispiel gelobt. 2020 erfolgte die Nominierung zum Ars Docendi, dem Staatspreis für exzellente Lehre, und die Aufnahme vom Bundesministerium für Bildung, Wissenschaft und Forschung als Vorzeigeprojekt in den „Atlas der guten Lehre“ samt Publikation.

Der Kunstgeschichte-Leistungspreis „KUGEL“ in Zusammenarbeit mit dem Universalmuseum Joanneum und dem Land Steiermark ist seit 2008 ein weiterer Qualitätsimpuls des Projektes. Ab 2014 beteiligen sich die Freunde des Kunsthistorischen Institutes Graz, heute eine Sektion von ALUMNI. Anlässlich des Jubiläumsjahres 2024 wurde erstmals der Kunstgeschichte-Public-Engagement-Leistungspreis „KUPEL“ mit einem Festakt in Stift Rein vergeben.

Zudem wurde aufgrund der erfolgreichen Kooperation mit der Pädagogischen Hochschule Steiermark der Blog „KuKu“ digital eingerichtet. Kunst, Kultur und

Bildwissenschaft an der Schnittstelle zur Pädagogik stellen einen wichtigen Bereich dar. Letzterer rollt mittels unterschiedlicher Praktiken und Theorien sowie innovativ gedachter Zugänge und Beispiele dieses vielversprechende Themenfeld neu auf.

Publikationen

Das Projekt fördert und erstellt fachlich fundierte, innovative Publikationen. Neben den projektbezogenen Veröffentlichungen erscheinen die rezenten Forschungsergebnisse als Forschungsberichte seit 1999 in einer eigenen Publikationsreihe mit zahlreichen Sammel- und Sonderbänden. Zu ihnen zählen die Sammelbandreihe „Denk!mal“ im Universitätsverlag in Kooperation der Universität Graz und der Technischen Universität Graz. Im Fokus stehen ästhetische und künstlerische Bildungsprozesse im soziokulturellen Kontext sowie die gezielte Persönlichkeitsentwicklung und kritische Auseinandersetzung mit dem Themenfeld Kulturerbe.

Zum Jubiläumsjahr 2024 erscheinen vier Publikationen, nämlich „Das Steirische Salzkammergut und ein Seitenblick über den Pötschenpass“ in Kooperation mit der Pädagogischen Hochschule Steiermark, die mit der Universität Graz auch das interuniversitäre Studium Kunst und Gestaltung Graz verbindet,² die Künstlerinnen-Monografie „Johanna Maria Rois. Bilderfahrungen“, der Sammelband „Bakerhouse Gallery. Formen des Gegenständlichen in der Gegenwartskunst“³ und die Festschrift „Anliegen Kunst“.

Das Land Steiermark bleibt über die Jahre ein starker Partner und verlässlicher Förderer des Projektes Kunstgeschichte Steiermark und seiner Publikationen, dafür sei vielmals gedankt. An dieser Stelle sei auch allen weiteren Unterstützenden und primär ehrenamtlich Mitwirkenden ein weiterer großer Dank für ihr großes Engagement ausgesprochen. Ohne sie hätte das Projekt nicht diese beachtliche Zeit durchhalten und seine zahlreichen Veröffentlichungen bewerkstelligen können. Dazu zählen auch die Kunsthistorikerin und Designerin Mag.^a Désirée Berghold-Wieser in Wien, Preisträgerin des Kunstgeschichte-Leistungspreises 2010 für ihre Diplomarbeit „Pen & Ink alive. Die Imagination des Weiblichen im amerikanischen Trickfilm der 1930er Jahre“, die das Logo des Kunstgeschichte Leistungspreises KUGEL sowie das Cover der vorliegenden Publikation gestaltet hat, und die Künstlerin Christa Nickl-Wlodkowska, deren abstrahierte Landschaften die Projekteröffnung im Jahre 1999 bereichert haben. Ihr ist ein eigener Beitrag gewidmet.

Diese nun vorliegende Sammelpublikation des Projektes Kunstgeschichte Steiermark liefert als Jubiläums-Festschrift eine respektable Auswahl rezenter Forschungsergebnisse, die den Grundgedanken eines fachlichen Miteinanders sowie einer wirksamen, die Bevölkerung erreichenden Wissenschaft überzeugend vertreten.

Ao. Univ.-Prof.ⁱⁿ Dr.ⁱⁿ phil. Margit Stadlober
Projektgründerin Kunstgeschichte Steiermark
Universität Graz, Institut für Geschichte

¹ Walter Höflehner, Götz Pochat (Hg.), 100 Jahre Kunstgeschichte an der Universität Graz. Mit einem Ausblick auf die Geschichte des Faches an den deutschsprachigen österreichischen Universitäten bis in das Jahr 1938, Graz 1992 (= Publikationen aus dem Archiv der Universität Graz, Bd. 26.), S. 74.

² Viktoria Taucher (Hg.), Ausgangspunkte. Positionen und Reflexionen der Kunstpädagogik in der Steiermark 2020–2024, Graz, Wien, Berlin 2024.

³ Eva Klein, Klaus Billinger (Hg.), Bakerhouse Gallery. Formen des Gegenständlichen in der Gegenwartskunst, Graz 2024.

Paul-Bernhard Eipper

Unnötige Friktionen

Zum Verhältnis von Kunstgeschichte und Restaurierung

Anliegen Kunst, Hg. v. Reimann-Pichler, Scherke und Stadlober, 2024, S. 21–42
https://doi.org/10.25364/978-3-903374-41-6_04

© 2024 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.

Assoc.-Prof. Univ.-Lekt. Dr.rer.medic. Dipl.-Rest. (FH) Paul-Bernhard, Eipper, Vysoká škola výtvarných umení v
Bratislave (Akademie der bildenden Künste in Bratislava), eipper@vsvu.sk

Zusammenfassung

Selbst in einem Arbeitsfeld der Hochkultur wie dem Museum, kommt es auch heute noch immer wieder zu unnötigen Spannungen zwischen den einzelnen Fachgebieten: Konkurrenzgefühle und Neid können sachliche wie konstruktive Auseinandersetzungen verunmöglichen. Zum einen sind die Ursachen für Konflikte historisch wie hierarchisch gewachsen, zum anderen sind die vorherrschenden etablierten Zustände der Grund für unproduktive Auseinandersetzungen. Die fehlende gegenseitige Akzeptanz von Kompetenzen, die mangelnde Diskussionsbereitschaft und ein falsches Führungsverständnis haben in den letzten beiden Jahrhunderten zu teils verheerenden Ergebnissen am Kunstgut geführt. In Zeiten knapper werdender Budgets können sich kulturelle Institutionen kein kräfte-raubendes, demotivierendes Umfeld leisten: Es sind klare, verbindliche Definitionen von Zuständigkeiten gefordert, um ein Arbeiten auf hohem wissenschaftlich fundiertem Niveau und um die psychosoziale Gesundheit der Mitarbeiter:innen zu gewährleisten.

Schlagwörter: Restaurierung, Kunsthistoriker:innen, Kooperation, Kunstgut

Abstract

Even in an area of high culture such as the museum, there are always unnecessary tensions between individual specialisms: Feelings of competition and envy can make objective and constructive discussion impossible. On the one hand, the causes of conflict have grown historically and hierarchically; on the other hand, the prevailing framework conditions are the reason for unproductive disputes. A lack of mutual acceptance of competences, an unwillingness to engage in discussion and an incorrect understanding of leadership have led to sometimes disastrous results on objects and persons involved over the last two centuries. In times of increasingly tight budgets, cultural institutions cannot afford an energy-sapping, demotivating environment: clear, binding definitions of responsibilities are necessary in order to work at a high, scientifically sound level and ensure the psychosocial health of employees.

Keywords: restoration, art historians, cooperation, artwork

Normalerweise geht man davon aus, dass – auch in der privilegierten Blase des Museums – mit- und nicht gegeneinander gearbeitet wird. Tatsächlich sieht die Arbeitswelt vielerorts ganz anders aus: Das Anliegen für die Kunst aktiv zu sein, wird höchst unterschiedlich gelebt. Gespürt wurde es von den Beteiligten schon lange, erkannt, dass man handeln müsse, wurde es vor einigen Jahren: Es läuft nicht rund bei den Professionist:innen. So hatte die Getty Panel Painting Initiative z. B. 2013 in Dresden versucht, Kunsthistoriker:innen und Restaurator:innen an einen Tisch zu bringen und noch 2023 richtete man in Oslo eine Konferenz zum Thema aus.¹ Das Ziel: unaufgeräumtes Terrain erschließen, bereinigen und den Kunsthistoriker:innen die wissenschaftlich basierten, praktischen Arbeiten der Restaurator:innen vertraut zu machen. Auf die an vielen Museen tatsächlich vorherrschende Arbeitswelt sind die Absolvent:innen beider Fakultäten bislang nicht vorbereitet. Sie treffen nicht nur auf unterschiedliche Ausbildungslevels, auch auf bestehende, unhinterfragte, obsolete Hierarchien, denen sich anzupassen nicht leichtfällt, bzw. es nicht sinnvoll ist.

Nun ist es eines jeden freie Entscheidung, wo er arbeiten möchte, ob angestellt oder freiberuflich. Haben die Absolvent:innen der Restaurierung dann aber mit staatlichen Institutionen oder Museum zu tun, kann es sein, dass sie dort mit der hierarchisch legitimierten overruling von fachübergreifend tätigen Kunsthistoriker:innen erstmals konfrontiert werden. Diese Angst zu haben sei unnötig, will uns eine kürzlich erschienene Publikation glauben machen.² Nicht nur in dieser Hinsicht vielleicht besonders rückständigen Österreich, ist die Dominanz von ältergedienten Kollegi:innen und besonders Vorgesetzten spürbar und eben nicht der kollegiale Austausch auf Augenhöhe. Natürlich soll hier nicht verallgemeinert werden, es gibt vielerorts Beispiele gelebter Kollegialität. Gerade aber an Häusern mit Positionen in Festanstellung sieht die Sache nach mir übermittelten Informationen und auch nach eigenen Erfahrungen anders aus. Und so können sich in einem Berufsleben viele Beispiele ansammeln, welche eine andere als die gewünschte und nach Außen dargestellte Realität widerspiegeln. Für die einen eine Groteske, für die anderen die Vererbung überholter Hierarchien: Positionen werden besetzt, aber nicht erfüllt gelebt.

Geschichtliche Hintergründe

Kunstgeschichte oder Kunstwissenschaft haben – wie die Restaurierung auch – ihre Ausprägungen im 19. Jh. erfahren. Joachim von Sandrart, ein Kunsthistoriker, der auch malte, schrieb 1679 erstmals über deutsche Künstler und Kunststile. Grundlegendes, wie auch manche kapitalen Fehleinschätzungen gehen auf Johann Joachim Winckelmann (1717–1768) zurück, der erstmals genauere stilge-

schichtliche Untersuchungen zur Antike unternahm. 1799 wurde an der Universität Göttingen mit dem Maler Johann Dominik Fiorillo die erste Professur für Kunstgeschichte eingerichtet. Nachdem kunstwissenschaftliche Grundlagen von Carl Friedrich von Rumohr und Gustav Friedrich Waagen gelegt wurden, bezogen die Historiker Jacob Burckhardt, Herman Grimm und Carl Justi die Kunstwissenschaft als Fachwissenschaft in den allgemeinen Rahmen der Kulturgeschichte mit ein. Kunsttheoretische Ansätze in der Romantik brachten v. a. Friedrich Wilhelm Joseph Schelling und Johann Gottfried Herder ein. Während der beginnenden antiquarischen Sichtung und Ordnung der überlieferten Kunstwerke, die eng mit dem Kunstsammeln verbunden war, spielten die großen Auffassungskämpfe zu Konservierung und Restaurierung z. B. jene diametralen von John Ruskin und Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc eine große Rolle. In Folge fließen zunehmend philosophische Ansätze in die Theorien der Kunstgeschichte mit ein. Die wissenschaftliche Disziplin Kunstgeschichte hat durch den Diskurs über exemplarische Fallbeispiele im 19. Jh. immer wieder Fortschritte gemacht (z. B. Laokoon-Gruppe, Holbeinstreit).³ Dabei wird offensichtlich, wie stark Interpretationen und Restaurierungen Objekte beeinflussen, das Erkennen von Fälschungen wird für den immer größer werdenden Kunstmarkt wichtiger. Die Stilgeschichte kann hier nur noch bedingt Antworten finden, die Frage nach dem künstlerischen Wie, die hilfswissenschaftliche Erforschung eines Kunstwerks (Maltechnik, naturwissenschaftliche Untersuchungen) rücken heute immer mehr in den Vordergrund.

Spätestens mit der 1868 in Wien gegründeten „Restaurieranstalt“ war die Trennung zwischen Kunstgeschichte und Restaurierung in Österreich eingeleitet. Jedes Fachgebiet erwies sich als zu umfassend, um in der Kürze der Zeit eines Studiums vermittelt zu werden. In der Folge besetzten – zum Teil auch unglücklicherweise – die Absolvent:innen der kunsthistorischen Fakultäten einflussreiche Positionen in Denkmalpflege und Museen. Durch die Besetzung von leitenden Stellen mit Kunsthistoriker:innen ergab sich quasi automatisch eine Abwertung der Restaurator:innen: Diese wurden immer mehr nur als Handwerker:innen, lediglich auf empirischer Grundlage arbeitende Nichtakademiker:innen angesehen, ihr Studium als nicht gleichwertig betrachtet. Durch diese Deutungshoheit, welche leider viel zu oft hierarchisch legitimiert wurde, kam es immer öfter zu teils kolossalen Fehlleistungen: Das Fehlen von mal- und materialtechnischem Wissen führte zu Beauftragungen von Maßnahmen, zu welchen man sich der ausführenden Restaurator:innen bediente, welche heute allzu gern von der Kunstgeschichte dafür zur Rechenschaft gezogen werden. Das so unreflektiert wie schnippisch Hingesagte: *„Die Restauratoren sind daran schuld“* einer tätigen, promovierten Kunsthistorikerin im Landessold macht sprachlos. Es bestätigt das

bloße Festhalten an Hierarchien, zu welchem das fehlende Fachwissen nicht legitimiert.

Dass die Ausbildung von Kunsthistoriker:innen in mal- und werktechnischer Hinsicht quasi nicht vorhanden ist, ist kein Geheimnis: Zur Nachschärfung bieten semesterübergreifend seit 2018 die Karl-Franzens-Universität in Graz „Zur material- und maltechnischen Rezeption von Kunstwerken“, 2020 die Universität Amsterdam am Conservation and Restoration of Cultural Heritage Department „History of Art Technology“, 2021 die Hochschule für bildende Künste Bern „Werkzuschreibung und Provenienzforschung“ und 2022 am Institut für Europäische Kunstgeschichte Heidelberg studiumsbegleitend „Kunstfälschungen entlarven“ an. Dies belegt, wie drängend diese Thematik mittlerweile empfunden wird. Vor allem im Bereich der Fälschungserkennung, wie auch der Zuschreibung sind mal- und materialtechnische Fragen bedeutsam, denn nicht alles kann durch naturwissenschaftliche Untersuchungen erklärt werden. So einleuchtend das auch klingt, ist man jedoch noch längst nicht so weit, Stefan-Andreas Germers⁴ Aussage: *„[Die Kunstgeschichte] verdankt sich einem Verdacht gegen die Wahrnehmung: Daß nämlich Wahrnehmung nicht ausreiche zum Verständnis der Kunst und deshalb durch andere Erkenntnisse ergänzt, wenn nicht gar ersetzt werden müsse.“* umzusetzen.⁵

Das für die **Restaurierung** bedeutsame 200jährige Jubiläum der königlichen Restaurierungswerkstatt Berlin im Gebäude der Königlich-Preußischen Akademie der Künste wird in diesem Jahr gefeiert. Dort wurde ein Grundstein für die basalen Techniken, Theorien und Ausbildung gelegt. Traktate über Restaurierung erscheinen.⁶ 1837 forderte der Maler Ferdinand Georg Waldmüller (1793–1865) als Kustos der Gemäldesammlung der Akademie der Bildenden Künste in Wien die Einrichtung einer Restauratorenausbildung an der Akademie. Er sah die damaligen „Künstler“-Restauratoren als „*resignierte Maler*“ an, die „*die Gemälde übermalen und verderben*“. Er scheiterte am Professorenkollegium der Akademie, und erst 1908 fanden an der Gemäldegalerie der Akademie zunächst private Kurse in Gemälderestaurierung statt. Zuvor wurde in Wien 1868 durch den Maler und Restaurator Erasmus Engert (1796–1871), eine „Restaurierschule“, gegründet, die 1871 zum „Hofkunstinstitut“, umbenannt wurde und die Restaurieranstalt nebst der Restaurierschule beinhaltete. Diese Trennung zwischen Kunstgeschichte und Restaurierung hatte schon damals einen guten Grund: Beide Tätigkeiten sind eigenständig und können einander sich zwar ergänzen, nicht aber ersetzen. Heute aber erscheint uns diese Trennung als unnötiger Auslöser eines unadäquaten Konkurrenzzwanges.

Robert Eigenberger (1890–1979), Doktor der Kunstgeschichte und freischaffender Künstler, seit 1917 Kustos der Gemäldegalerie der k. k. Akademie der bildenden Künste, Wien war seit 1922 Direktor der Gemäldegalerie und auch Mitglied der Vereinigung bildender Künstler Wiener Secession. 1933 wurden ihm die Restaurieragenden der Gemäldegalerie und die Leitung des an der Akademie eingerichteten Restaurierkurses übertragen, obwohl er keine Ausbildung als Restaurator hatte. 1934 erfolgte seine Ernennung zum ao. Professor sowie zum Leiter der Lehrkanzel Meisterschule für Konservierung und Technologie, was er bis 1965 ausübte. Diese anfängliche Vermischung, mangels klarer Ausbildungsziele und -grenzen illustriert Verunsicherung wie Präpotenz der beteiligten Berufsgruppen. An den Akademien Dresden und Stuttgart gibt es Studiengänge zu Konservierung und Restaurierung seit 1974 bzw. 1977, die Fachhochschulen Köln und Hildesheim folgten 1986, weitere folgten nach.⁷ Dies war auch als Antwort auf die Restaurierungskatastrophen der Nachkriegszeit zu verstehen sowie auf den (bis heute) fehlenden Berufsschutz. Zunächst wurden die jungen Diplomand:innen von den großen Museen absorbiert, zumal die staatlichen und teilweise auch kirchlichen Landesdenkmalämter die Hochschul-Absolvent:innen bewusst ausbremsten und sogar massiv gegen sie intervenierten und ihnen ihre wirtschaftliche Grundlage entzogen, da sich dort beamtete Kunsthistoriker:innen eher bestehenden Seilschaften als einer Fortentwicklung verpflichtet fühlten.⁸ Die ausbildenden Hochschulen gewährten den eigenen Absolvent:innen keinerlei Schutz und Fürsprache.

Man darf die Konservierungs- und Restaurierungswissenschaften getrost mit dem Bild eines sich immer weiter verästelnden Baumes vergleichen, welcher jährlich auch im Umfang einen Ring zulegt. Restaurator:innen reifen, je älter sie werden, umso mehr Erfahrung sammeln sie und umso wertvoller werden sie. Natürlich bilden sich während des Reifungsprozesses immer unterschiedlichste Auffassungen wie auch Meinungen heraus: Der berühmte Ausspruch: „*Zwei Restauratoren, fünf Meinungen*“ hat seine Grundlage in der Realität und ist natürlich zu begrüßen. Die Restaurator:innen sind dadurch nicht wankelmütig, nein, man arbeitet eben nicht stur nach Rezepten, denn die Restaurierung ist komplex. Läge sie, er nicht beständig mit seinen Auffassungen im Widerstreit, wäre er zu einem abwägenden Denken gar nicht in der Lage, sie, er besäße nicht die Befähigung zu seiner Tätigkeit. Handwerkliches Können und kritische Herangehensweise auf wissenschaftlich begründetem Fundament sind die Voraussetzung für ein erfolgreiches Studium.

Zum unnötigen Konflikt zwischen Kunstgeschichte und Restaurierung

Obwohl die Ausbildungen also längst geregelt sind, kommt es noch immer zu häufig zu fachfremden Übergriffen: „*Restaurator:innen sind verkappte Künstler, es hat eben nicht zu mehr gereicht*“ hört man bis heute. Warum behauptet niemand von Kunsthistoriker:innen, dass sie, weil sie selbst nicht malen können nur darüber reden? Muss man heute noch andere abwerten, um selbst besser dazustehen? Und bitte, vor wem?

Weder die eine noch die andere Fakultät sollte über die andere urteilen oder sich einmischen. Bevormundungen von fachfremden Berufen können nicht geduldet werden, der Austausch zwischen den Berufen ist hingegen zu unterstützen, da der Objektschutz immer Vorrang hat. M. E. gehört dringend das fachliche Miteinander, vor allem wenn in Institutionen zusammengearbeitet wird, angesprochen. So wie es derzeit ist, kann man nicht von einem üblichen gedeihlichen Miteinander sprechen: Kontakt auf Augenhöhe ist leider nicht die Norm.⁹ Die Arbeitsplatzbeschreibungen und Kompetenzen sind zu vage, widersprechen sich, was wieder zu unnötigen Konflikten führt. Es soll hier nicht eine Berufsgruppe verunglimpft werden, kommt es aber zu Übergriffen, muss Position bezogen werden. Der dem Maler Apelles zugeschriebene Spruch „*Schuster bleib bei deinem Leisten*“ hat nicht von ungefähr seit Jahrhunderten seine Berechtigung. Wenn wir uns interdisziplinär und kollegial austauschen, müssen Resultate anschließend gehört und nicht vertuscht werden, so wie es der Textilrestauratorin Karen Klingbiel 2023 erging, als diese nicht einmal eingeladen wurde, als die von ihr restaurierte neue Tutu-Version von Degas „*Kleine vierzehnjährige Tänzerin*“ durch die Direktion der SKD der Öffentlichkeit vorgestellt wurde.¹⁰ Nun darf man nach geldwerter Entlohnung von öffentlichen Institutionen keinen zusätzlichen Dank erwarten, dennoch war es überraschend, als 2011, nach der Entdeckung der Schiele-Porträts in „*Stadtende*“ nicht darüber geredet werden durfte, weil zunächst Kunsthistoriker:innen – die in den vergangenen 93 Jahren nichts gesehen hatten – gefragt wurden, ob das überhaupt einer Meldung wert wäre, was (natürlich) verneint wurde. Erst als nach drei Monaten der Sponsor unruhig wurde, trat man an die Öffentlichkeit und ein starkes mediales Echo erfolgte.¹¹ Bleiben Restaurator:innen als Anwälte des Objekts nicht gehört, müssen sich diese also Gehör verschaffen, wie dies auch Gabriela Krist betont.¹² Ganz wunderbar hat das 2023 an der Universitätsbibliothek in Graz geklappt, als die Restauratorin Theresa Zammit Lupi ihre Entdeckung der Buchbindung in dem dort lange schon gelagerten Papyrus des Grazer Mumienbuches vorstellen durfte, wofür sie am 6. Mai 2024 mit dem Ehrenzeichen des Landes Steiermark für Wissenschaft, Forschung und Kunst ausge-

zeichnet wurde. Alle Involvierten sollten nicht zögern, fundierte Argumente und Erkenntnisse mitzuteilen. Damit stößt man sicher mancherorts auf Ablehnung und Gegenwehr, namentlich dort wo es um vermeintliche, bislang zu wenig hinterfragte „Besitzstandsgrenzen“ geht. Im Bereich der Kunst darf es aber außer den „Besitzstandsgrenzen“ des Kunstwerkes keine Besitzstandswahrung geben, denn sonst hat das Kunstwerk das Nachsehen. Wenn hier berufsspezifischer Dünkel mit Fehlen von relevanter universitärer Ausbildung in Mal-, Konservierungs- und Restaurierungstechnik einhergeht und nur durch eine hierarchische Legitimation ein Fundament erhält, dann muss vehement an Erkenntnisverlust oder an das leidtragende Kunstwerk erinnert werden, welches die beteiligten Professionist:innen einen und nicht separieren sollte. Vielleicht hat auch gerade deshalb Matthias Beitzl, der neue Präsident des Österreichischen Museumsbundes am Tag seiner Wahl am 12. 10. 2023 gesagt: *„Die Institution Museum muss daran arbeiten, noch barrierefreier, inklusiver, niederschwelliger und hierarchiefreier zu werden!“*

Wir sollten bedenken: die fehlende fachspezifische Information des Ausübenden über ein Objekt, welches behandelt werden soll, tragen als Opfer immer die Kunstwerke UND die nachfolgenden Generationen, welche sich bestenfalls nur mit den Altlasten des Unverständnisses auseinandersetzen müssen, falls nicht die noch vorhandene Substanz durch obsolete Maßnahmen ganz zerstört wurde. Es soll hier nicht zwischen Berufsgruppen polarisiert werden, es sei lediglich vehement an die Selbsteinschätzungen bzw. -überschätzungen der Beteiligten appelliert: In der Medizin wären solche Vorgänge undenkbar: Keine Dermatologin, kein Dermatologe pfuscht der Kardiologin, dem Kardiologen ins Handwerk. Die Zuständigkeiten sind auch im Bereich der Kunst durch die Hochschulausbildung eindeutig geregelt: Es ist an der Zeit, sich danach zu richten und sich gegenseitig zu befragen, bevor Entscheidungen postuliert werden, denn nicht selten sind Objekte und ganze Bauten aufgrund falscher Einschätzungen von Vorgesetzten und Beauftragenden so von Restaurator:innen behandelt worden, wie sie uns heute erscheinen und überliefert sind. Die Verantwortung für diese Resultate tragen nicht nur die Ausführenden allein, auch die im Hintergrund Agierenden haben durch ihre Amtsausübung hinsichtlich der Verunklärung der Sicht auf das Original, Erscheinungen mit produziert, welche eben nicht unsichtbar als Leichen im Keller liegen, sondern Legion unter uns sind.

Wie ist es denn um die Kooperation verschiedener Abteilungen in einem Museum bestellt? Eine lange Museumstradition hat das nicht. Kunsthistoriker:innen und Konservatoren:innen, Restaurator:innen konzipieren und kuratieren zusammen keine Ausstellungen, sie verfassen nicht gemeinsam dazugehörige Texte, etwa

für Ausstellungskataloge und Vermittlungsprogramme. Das wäre zwar selbstverständlich, ist es aber nur in Ausnahmefällen. Ein Beispiel dafür, wie wohltuend (und richtig) 2015 eine Pressekonferenz in Karlsruhe war, wo Direktorin und Sammlungsleitung den Schülerpraktikanten (!) Georg Kabierske in die Mitte nahmen, um dessen Entdeckung der Piranesi-Zeichnungen im Sammlungsbestand zu verkünden.¹³ Ein weiteres geglücktes Beispiel ist auch die Freilegung des Cupidos auf Jan Vermeer van Delfts *„Brieflesendes Mädchen am offenen Fenster“* an den SKD 2017, durch Christoph Schölzel, bei welchem der Restaurator eben nicht totgeschwiegen wurde.

Maltechnische Unbedarftheit wird bei der Fälschungserkennung besonders deutlich. Hier sind Kunsthistoriker:innen ohne fachspezifische Ausbildung blank. Aber woher sollen sie denn ihr Wissen nehmen, erst seit 2018 wird so etwas universitär unterrichtet. Sicher, ein Selbststudium wäre da eine Möglichkeit, Austausch auch. Teure Fehleinschätzungen von Werner Spieß bei Max Ernst und bei Jane Kallir bei Egon Schiele waren durch solche bisherigen Versäumnisse möglich.

Reformbedürftige Zustände

Wie sieht es im realen Leben aus? Ein paar Beispiele: Von Restaurator:innen initiierte und von Kunsthistoriker:innen abgesägte Ausstellungen gibt es zuhauf. Eine Kommunikation auf Augenhöhe hätte dies verhindern können. Da wäre die 1992 von der Restauratorin Christa Steinbüchel initiierte und von Kunsthistoriker:innen abgesägte Ausstellung zur Restaurierung einer Heemskerck-Grablegung in Köln,¹⁴ da ist der Gesamtkatalog zum Werk „August Deusser, Leben und Werk“, 1995, zu dessen Erscheinen die dazugehörige Maltechnik separat erscheinen musste,¹⁵ und da ist der Steinfeld-Katalog 2023 in Graz, der ohne maltechnischen Aufsatz auskommt, weil es auch heute noch nicht für notwendig erachtet wird, maltechnische Notizen dazu zugeben, obwohl man weiß, das Künstler Techniken nutzen um Inhalte zu transportieren.¹⁶ In England gibt es „Art in the Making“¹⁷ bereits seit 40 Jahren und obwohl die maltechnischen Führungen nicht weniger gut gebucht sind als die kunsthistorischen, ändert sich nichts an unseren bedauernden wie auch rückständigen Zuständen.

In der heilen Welt des Museums tobt ein unnötiger Kampf am Arbeitsplatz, Termine jagen einander. Den idealen Austausch und Umgang zwischen den Fakultäten gibt es viel zu selten. Die präsente Hierarchie wirkt demotivierend. Sie nimmt den Kolleg:innen die Freude an der Arbeit, sie vernichtet auch Reste der durch innerliche Kündigung in Resignation abgestürzten Motivation für an sich sinnvol-

le und erhebende Tätigkeiten. Auf dem Schlachtfeld des Museums wird um jeden Rückseitenschutz gekämpft, hier existiert die Freiheit der Lehre manchmal noch weniger als an den Hochschulen. Amtierende Spitzenpositionierte antworten auf die Frage: „*Warum ich das mache? Weil ich es kann!*“ Hier glauben Kunsthistoriker:innen, dass Sie „*das mit der Farbe an einem Nachmittag lernen*“ können. Und weil das so schnell geht, braucht es keine Achtung vor den Restaurierenden. Ist der Konkurrenzkampf unerbittlich? Natürlich ist es nicht schön, wenn andere etwas vor demjenigen entdecken der per Definition („curare“: „pflegen“, „sich sorgen um“) für so etwas zuständig ist: Seit Mitte des 18. Jh. hängt der japanische Stellschirm im Schloss Eggenberg und erst 2001 entdeckte die Kölner Japanologin Franziska Ehmcke, dass sich auf dem Importstück eine rare Ansicht von Osaka vom Beginn des 17. Jahrhunderts befindet.¹⁸

Sich wandelnde Auffassungen in Kunstgeschichte und Restaurierung

Alles ist dem Wandel unterworfen. Die Behandlung der antiken, verkohlten Papyrusrollen von Herculaneum werfen ein Schlaglicht auf sich ändernde Wissenslevels, weshalb bisher viele dieser Objekte verloren gingen.¹⁹ Bezieht man sich die in einer gewissen Tradition stehenden bis in die 30er-Jahre ausgeführten Neufassungen – man verstand damals den Träger als bedeutender als die darauf sich befindliche Fassung, eine Auffassung, die nicht nur bei Kirchenmaler:innen noch bis in die 70er und 80er-Jahren gepflegt wurde²⁰ – treten uns nach heutigem Verständnis grell und unsensibel ausgeführte Neufassungen und -vergoldungen mancher Skulpturen entgegen, die damals aber als ästhetisch befriedigend und erstrebenswert angesehen wurden. Etwa dreißig Jahre nach dem II. Weltkrieg dämmerte es: Die einst postulierten Auffassungen wurden in ihren Ergebnissen immer mehr differenziert betrachtet, der Ruf nach einer akademischen Ausbildung für Restaurator:innen wurde (im Gegensatz zur Vermittlung maltechnischer Grundlagen bei den Kunsthistoriker:innen) laut und – dank des wachsenden Wohlstandes der europäischen Völker – umgesetzt. Vergleicht man diese Ergebnisse mit den heutigen, weitaus zurückhaltenderen Auffassungen darüber, wie ein gealtertes Kunstwerk restauriert werden soll und zu wirken habe, so erkennt man, dass sich hier innerhalb zweier Generationen Grundlegendes getan hat: Spätestens seit der Restaurierung der Wieskirche 1985–90 geht man behutsamer vor. Im Allgemeinen steht nicht mehr die „Wiederherstellung“ – welche nach den Kriegsverlusten durchaus verständlich war – im Vordergrund, sondern vielmehr gewinnt die adäquate Restaurierung, welche die Altersauthentizität eines Kunstwerkes wahrt, an Raum; wie man es besonders schön am Markgräflichen Opernhaus

in Bayreuth sehen kann. Nach dem Krieg war es verständlich, dass Wiederaufbau und Rekonstruktion entstandene Wunden heilen, ja ungeschehen machen sollten. Heute erscheint uns eine gewahrte Altersauthentizität wichtiger, auch das ist ein Verdienst der akademischen Restaurator:innen-Ausbildung. Man darf sich also heute über Erreichtes freuen. Heute verfügen wir über eine wunderbare akademische Ausbildungslandschaft, wofür man nie dankbar genug sein darf. Wir haben ein gleichwertiges Ausbildungsniveau erreicht, das die Grundvoraussetzung für eine Partnerschaft auf Augenhöhe ist, die jetzt „nur“ noch gelebt werden muss. Dadurch wurde für die Restaurator:innen die Kunstgeschichte zur Hilfswissenschaft und erfreulicherweise bemüht sich jetzt auch die Kunstgeschichte den mal- und materialtechnischem Wissensvorsprung der Restaurator:innen aufzuholen.

„Man sieht nur, was man weiß“²¹

Niklas Luhmann²² schöner, wie lapidarer Ausspruch *„Wir können sehen, was wir sehen können, wir können aber nicht sehen, was wir nicht sehen können“* zeigt auch in Bezug auf Fälschungserkennung,²³ dass das zusätzliche Urteil von Naturwissenschaftler:innen wie auch der restauratorisch Ausgebildeten unverzichtbar ist. Je weniger ein Objekt verstanden wird, umso weniger können wir es im Bewusstsein verankern. Fehlen Verortungsmöglichkeit und Bezug, erreichen von uns behandelte Objekte die Adressaten nicht: Eigentümer wie auch Museumsbesucher werden ihnen gegenüber gleichgültiger, letztlich desinteressiert. Ohne didaktische Aufbereitung geht es den Objekten dabei ähnlich wie Menschen: Wirkt das Gegenüber „künstlich“ und unauthentisch, misstraut man ihm. Die Umdeutungen vollziehen sich in unserer Zeit schleichend: Es fängt damit an, dass die originale Rahmung eines Gemäldes entfernt wird, um der Ästhetik einer Ausstellungsgestaltung Genüge zu tun (Wer weiß heute noch, dass Van Goghs „Sonnenblumen“ an der National Gallery in London bis 1950 nur eine einfach weiß grundierte, aber originale Leiste hatten?),²⁴ es geht weiter mit der Abnahme originaler Firnisse und Lasuren bis hin zum Auftrag neuer Fassungen und Vergoldungen – all dies führt zum Verlust historischer Zusammenhänge, das ehemals Wirkliche wird vergessen, das Jetzige geglaubt.

Auch wenn ubiquitäre Fehlleistungen zu wenig thematisiert werden, ahnt man wie bedauerlich es ist, wenn selbst in Museen immer noch von fachlich nicht ausgebildeten Personen restauratorische Maßnahmen am Sammlungsbestand erzwungen und unrealistische Zeitrahmen für Restaurierungen – beispielsweise durch den Termindruck bedingt – gefordert werden. Hier geht es nicht nur um die Befürwortung oder Ablehnung einer Ausleihe (Aussagen promovierter Kunsthistoriker:innen: *„Leinwandbilder sind unempfindlicher als Tafelgemälde“*, *„Papier-*

arbeiten kann man leichter ausleihen als eine Kupfertafel: Wenn die runterfällt, geht mehr kaputt als bei einem Blatt!“, „Kurztransporte sind schädlicher als Langtransporte“) und um den ewigen Streitfall „*Firnisabnahme: ja oder nein?*“, sondern weit darüber hinaus wird hier, bisweilen lediglich hierarchisch begründet, substanziell auf Materialien und Methoden eingewirkt, was zu hemmenden permanenten Zwistigkeiten führen kann. Wenn hier berufsspezifischer Dünkel auf die fehlende – jedoch relevante – universitäre Ausbildung in Mal-, Konservierungs- und Restaurierungstechnik trifft, muss an das leidtragende Kunstwerk erinnert werden, welches die Beteiligten einen, und nicht trennen sollte.

Ohne Austausch findet kein ausreichender Diskurs zwischen Fachleuten der Geisteswissenschaften und der Konservierungs- und Restaurierungswissenschaft statt, oder lediglich eine oberflächliche Pro-forma-Diskussion, die sich an selbst für den maltechnischen Laien sichtbaren Phänomenen abarbeitet. Dies beleuchtet der Blick zur wässrigen Oberflächenreinigung von Gemälden: Hier wurden von konservatorisch und restauratorisch unausgebildeten wie auch ausgebildeten (!) Personen fatale, höchst aggressive und nicht trocknende Reinigungsmittel wie etwa *Extran* (Fa. Merck), das u. a. zur Reinigung von Sektionstischen in der Pathologie benutzt wird,²⁵ oder auch Körperwaschlotionen (sebamed) selbst dann nicht beanstandet, wenn sie in Restaurierungsberichten explizit angeführt werden. Das verwendete „Rei in der Tube“ wurde als „Reinigung mit Fettalkoholsulfonaten“ appetitlich verbrämt²⁶ und von einer promovierten Kunsthistorikerin mit: „*Eine ganz hervorragende Restauration!*“ belobigt. Dem Objekt nutzt aber die gewachsene Aufgabenverteilung in vielen Museen nichts, hier müsste in Hierarchie und Arbeitsplatzbeschreibungen nachgerüstet werden, um das uns anvertraute Kulturgut besser vor fachfremd Tätigen zu schützen. Meiner Einschätzung nach duldet das fachlich fundierte Argument keine hierarchische Blockade, auch wenn die Praxis anders aussieht. Nachfolgenden Generationen werden wiederholte Fehlentscheidungen unserer Zeit nicht verständlich gemacht werden können, weshalb dazu aufgerufen werden soll, im Sinne der Kulturguterhaltung gemeinsam nach bestmöglichen Lösungen zu suchen.

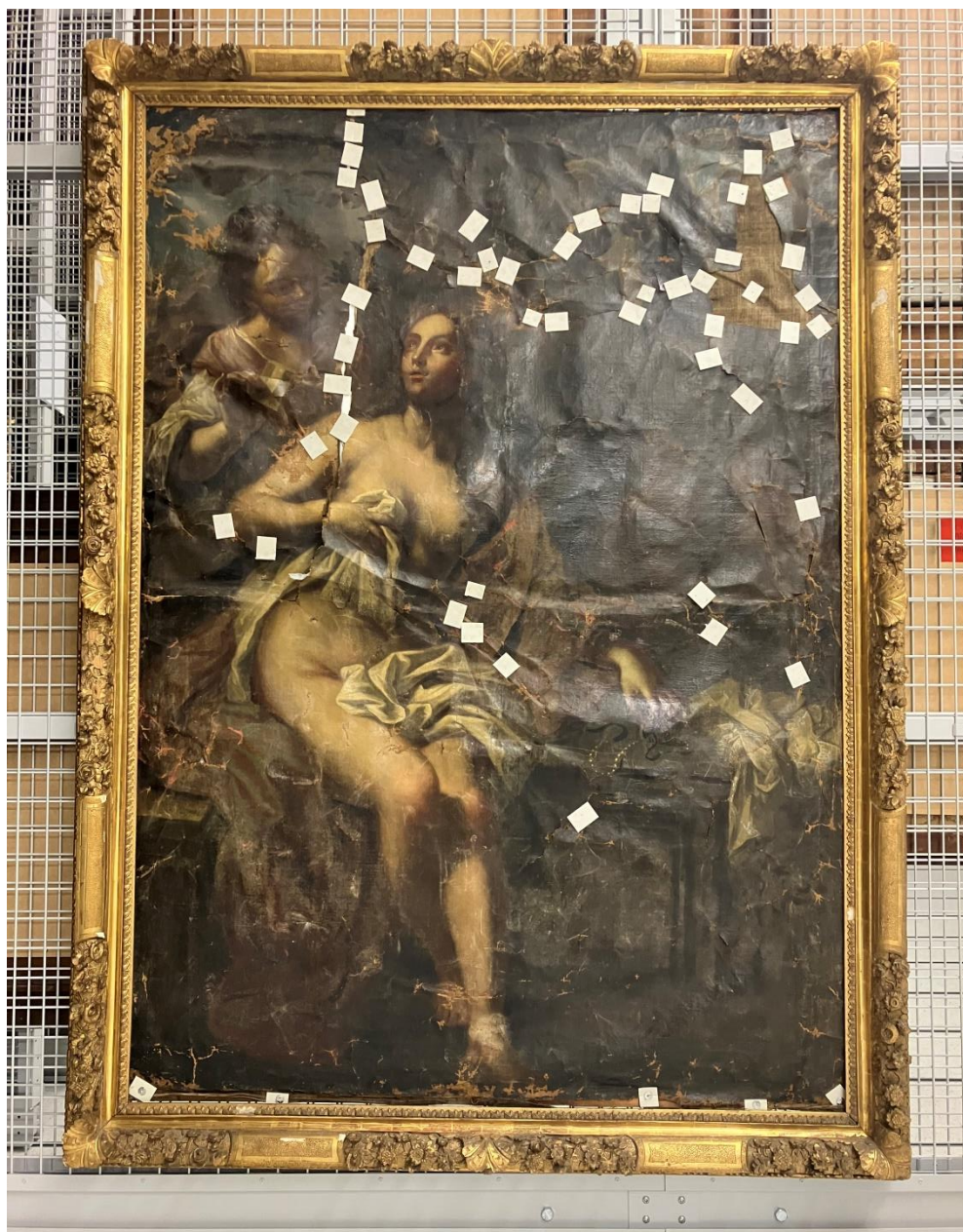


Abb. 1: 2023: Kunsthistoriker:innen gegen Restaurierung (Anonym: „Bathseba“, um 1700, Öl/Leinen, 170 x 120 cm, Foto 2023)



Abb. 2: 2023: Kunsthistoriker:innen gegen Restaurierung („*Venus auf dem Muschelwagen*“, 189 x 141 cm, vor 1700. Das Foto (G. Diem) zeigt den Zustand von 2004, der dem heutigen entspricht).

Hoffentlich wird die junge derzeit heranreifende Generation sich Berührungsängste genauso wenig wie dumpfes Dominanzgehebe leisten. Hätten wir unsere Offenheit dazu nicht, würde sich nichts tun und nichts entwickeln. Schließlich hat Theodor W. Adorno²⁷ uns alle vor einem möglichen Stillstand gewarnt: „*Das Halbverstandene und Halberfahrene ist nicht die Vorstufe der Bildung, sondern ihr Todfeind*“. Deshalb müssen wir uns gegenseitig fördern: Ist es nicht schön, den Elan des anderen zu unterstützen? Entsteht so nicht positive Energie, an der sich alle Beteiligten erfreuen können? Und wenn etwas glückt, wieso sollte man dann nicht sachgerecht zitieren, „Danke“ sagen oder ein lobendes, anerkennendes Wort darüber verlieren? Wieso sich behindern und demotivieren? Im Bereich der Kunst muss man sich auf Augenhöhe begeben, sich endlich objektiv austauschen und die archaische Tradition des Rechthaben-Wollens und Sich-durchsetzen-Müssens endlich hinter sich lassen. Die Zeiten, in denen sich Kunsthistoriker:innen erlaubten, Restaurator:innen und Reinigungskräfte nicht zu grüßen, weil sie sich als „höherstehend“ empfanden, müssen vorbei sein, wie auch demonstratives Nichtnennen restauratorischer Leistungen in von Kunsthistoriker:innen verfassten Katalogen. Hier besteht Nachholbedarf von jener Seite. Wo das nicht geleistet wird, hoffe ich auf einen erlösenden Generationenwechsel, wenngleich ich mir der Gefahr bewusst bin, dass, solange ganze Teams nicht komplett ausgewechselt werden, manche Strukturen „vererbt“ werden.

Auch wenn es in den bestehenden Systemen nicht immer einfach für die Beteiligten ist: Man sollte sich die positive Freude an der Arbeit nicht nehmen lassen und darin autark bleiben: Sie kann uns helfen, unsere Vision möglichst viel von dem uns Anvertrauten zu erhalten, umzusetzen. Mit Elan und gemeinsam können die beteiligten Fakultäten Werke der bildenden Kunst deuten und umfassender erforschen, umso den Bildungs- und Bewahrungsauftrag der Öffentlichkeit zu erfüllen. Dazu darf man die notwendige Kraft wünschen – und den Vorgesetzten die gebotene Einsicht.

Die vielerorts herrschenden Zustände lösen Verwunderung aus: Bis heute sind in den Gremien von Museumskuratorien und -verbänden Restaurator:innen nur in Ausnahmefällen vertreten. Ausgerechnet jene, die die Kunstwerke in der Hand haben, um ihre Materialität und Aufbewahrungsbedürfnisse wissen, haben keine Stimme (So kämpft man mancherorts bis heute gegen die Beurteilung des Erhaltungszustandes von Kunstwerken durch Kunsthistoriker:innen, gegen den willkürlichen Austausch originaler Zierrahmen, die Verwendung von zugeklebten Vitrinen, Lüftungen unter den Objekten, Baustellenstrahler und Halogenstrahler im Museum, gegen undichte Glasschwingtüren und Einglasfenster, nicht verschattete Fenster in Ausstellungsräumen, fehlende Brandschutztüren etc.; lauter

unnötige Umstände die dem doch so gewünschten „Grünen Museum“ spotten). Das Budget-Argument wird dabei häufig angeführt, wenngleich es bei Druckgenehmigungen für kostspielige Publikationen eher nicht bemüht wird. Gemessen daran, welchen Einfluss Restaurator:innen auf die Erscheinung, den Zustand und damit die Rezeption und Interpretation von Kunstwerken haben, ist das nicht nachvollziehbar, gemessen daran, welche Verantwortung wir alle für Kunstgüter haben, ist es ein Missstand. Fürchtet man die Expertise wie auch den Einspruch der Restaurierenden? Es können dadurch ganze Kettenreaktionen ausgelöst werden, wie es 2012 in Klagenfurt geschehen ist.²⁸ Zu Recht ist fachlich fundierter Einspruch gefürchtet – besser im Vorfeld als im Nachhinein – anders wären die Eigenmächtigkeiten, wie z. B. die noch um 1990 in Holland erfolgte Wachstränkung des Kassler Rembrandt-Gemäldes „Bildnis eines stehenden Herrn in ganzer Figur“²⁹ auf Veranlassung des Galeriedirektors Bernhard Schnackenburg oder der angedachte Transport des Dürer-Gemäldes „Selbstbildnis im Pelzrock“ aus der Alten Pinakothek in München nach dem Germanischen Nationalmuseum Nürnberg,³⁰ welches dann doch nicht auf die Reise ging, nicht denkbar. Natürlich spielt nicht selten die Politik mithinein.

Brachliegendes Know-how ist nutzlos, in den Häusern vorhandenes Wissen nicht zu nützen, ist verantwortungslos, geht es doch um die anvertrauten Kunstwerke, die keine Verfügungsmasse für egozentrische Bestrebungen sein dürfen.

Und so bleibt die Aufforderung an die stattfindenden Zusammenkünfte und Sitzungen von Museumsverbänden, auf Stadt-, Land- und Bundesorganisationsebenen, für Vorbereitungen von Ausstellungen, Tourneen, Events etc.: Bindet die Restaurator:innen mit ein! Wer nicht gefragt wird, kann auch nicht helfen. Wenn das Porzellan zerschlagen ist, kann es im besten Fall nur noch gekittet werden. Die Klärung der Schuldfrage hilft dem geschädigten Objekt nicht weiter. Schon Goethe wusste: *„Nichts ist schlimmer als tätige Unwissenheit“*. Durch fachübergreifende Diskussionsbereitschaft der Involvierten und die verbesserte Ausbildungssituation dürften sich heute weniger Fehlentscheidungen ereignen. Wir dürfen keine Zechpreller am historischen Erbe unserer Kinder sein.

Wir alle befinden uns in Entwicklung, es muss vorwärts gehen, wir brauchen Impulse und wir müssen mitgehen. Vor allem unser landestypisches, selbstreferenzielles Modell hat ausgedient. Beharrung ist Stillstand. In anderen Fakultäten wäre es undenkbar, seinen Wissensstand nicht aktuell zu halten und sich nicht – auch außerhalb der Arbeitszeit – fortzubilden. Warum aber mögen wir nichts Neues? Wir haben doch auch das Leben in Lehmhütten und das sich ums Feuer scharen hinterfragt. Es scheint, als ob die Vergabe von Positionen und das Beklei-

den von Ämtern mehr zählen als der Dienst an der Sache. Sonst könnte die sachspezifische Indolenz nicht blühen: Denn sollte es vorkommen, dass sich alle einig sind, dass etwas geändert werden muss, geschieht dann in der Regel zunächst nichts. Besteht Einigkeit, denkt man sich vor allem in unserer Alpenrepublik: Vorsicht, da muss etwas dahinterstecken! Deshalb geschieht dann nichts, und alles bleibt, wie es war. Wenn jemand etwas will oder durchsetzen möchte, glaubt man, dass er eigentlich etwas anderes will, oder aus anderen Gründen handelt, als er sagt. Deshalb werden notwendigen Vorhaben keine Unterstützung zuteil und folglich brauchen manche Dinge länger als anderswo. Erst hinterher, wenn man merkt, dass die Be- und Verhinderer 20 oder 30 Jahre vertan haben, ist der Jammer groß. Und schon hat man wieder Grund genug zum Klagen, Jammern, Sondern, Raunzen, was natürlich so nutzlos, wie überflüssig und wenig positiv ist – aber letztlich leider auch zu unserer gesellschaftlichen Konvention gehört. Wenn wir aber so weiter machen, wundert es niemanden, dass bei uns vieles länger braucht als anderswo. Nein, wir können uns auch unseren Trotz nicht leisten. Mit gemeinsamem Jammern über die Zustände kann man sich zwar auf fragwürdige Art verbünden, aber Aufgaben löst man so nicht. Direktes Benennen und Ansprechen muss aber nicht zwangsweise den eigenen Handlungsspielraum einschränken, sondern ist die Basis zur Mobilisierung neuer Ansätze.

Wege aus der Sackgasse

Was aber macht man mit Kunsthistoriker:innen, die Dinge behaupten, die nicht stimmen können („Entfernen Sie diese Übermalung“, „Da ist keine Übermalung“, „Ich sehe das ganz deutlich unter UV“, „Was Sie sehen ist die Grundierung, die unter der gedünnten Farbe hindurchscheint“, „Machen Sie die Übermalung weg“, „Das geht aber nicht, weil da nichts auf der Farbe liegt, sie sehen die Grundierung“, „Ich jedenfalls sehe die Übermalung die da nicht hingehört!“, „-“) ? Richtig: Man bildet sie fort und verhilft ihnen zu einem facherweiternden Diskurs. Wenn in Kulturbetrieben der Umgang untereinander nicht kultiviert abläuft, hat eine Kulturinstitution keine Berechtigung.

Ein Beispiel: Im Prado wurde die Entdeckung einer dortigen Mona Lisa Version 2012 von Restaurator:innen gemacht. Sie wurden in der Pressekonferenz wie auch die Ausführenden nicht genannt! Maltechnisch gesehen sind Kunsthistoriker:innen nicht geschult, vieles was sie sehen sollten, können sie nicht sehen, weil sie es nicht erkennen. Als Repräsentant:innen eines Museums aber lenken sie die Öffentlichkeitsarbeit. Der Dünkel – vor allem der etablierteren Generation von Kunsthistoriker:innen – nur geistig zu arbeiten und nicht mit den Händen

(„*Ich arbeite doch nicht operativ!*“) – ist lächerlich wie obsolet. Bei welcher Chirurgin, welchem Chirurgen würde man eine solche Argumentation gelten lassen?

Es soll hier keine pauschale Unterstellung, gar eine Verunglimpfung eines ganzen Berufsstandes aufgrund einiger schwarzen Schafe geleistet werden, es geht auch nicht um die Begleichung offener Rechnungen – wie man vielleicht gerne unterstellen mag um die nachfolgenden Aussagen zu entwerten –, es geht auch nicht um eine Polarisierung, dennoch muss endlich diskutiert werden, warum gerade die Zusammenarbeit zwischen Kunsthistoriker:innen und Restaurator:innen nicht friktionsfrei ist. In seinen vierzig Berufsjahren hat der Autor gute Zusammenarbeit, Unterstützung und Förderung gesehen, auf der anderen Seite aber hat er – wie viele Kolleg:innen auch – unfassbare Grenzüberschreitungen erleben müssen. Hier darf man auf eine längst überfällige Vorleistung von kunsthistorischer Seite her hoffen. Wenn auch eine jüngst vorgestellte Publikation³¹ sich bemüht, den Konsens zu betonen, so muss klar sein, dass Zusammenarbeit nicht nur von einer Richtung aus gelebt werden kann: Brücken erfordern beidseitige Widerlager.

Ja, es ist ein Privileg mit dem Erhalt von etwas nicht unbedingt Lebensnotwendigem – in der heutigen Zeit – sein tägliches Leben finanzieren zu können. Unsere Wahrnehmung von den Umständen, unter denen wir arbeiten, hat dabei genauso ihre Berechtigung wie die Notwendigkeit, das, was wir sehen zu beurteilen. Dabei bleiben wir alle in gewisser Hinsicht Opfer unserer subjektiven Wahrnehmung und unserer Selbsteinschätzung. Beides hängt zusammen und beeinflusst sich manchmal positiv und leider auch manchmal negativ. Armin Nassehis³² Aussage: „*Wir sind in unserer Erkenntnis und Wahrnehmung viel stärker von einem Wissen geleitet, als wir das wissen. Wenn wir wenigstens das wissen könnten, könnten wir angemessener mit dem Wissen umgehen.*“³³ gilt. Kunsthistoriker:innen wie Restaurator:innen müssen also an der eigenen Basis arbeiten. Die Lektüre von Fachliteratur relativiert nicht, sondern erweitert den Horizont, vielleicht inspiriert sie sogar zu eigenen Forschungen.

Codex

Zunächst gilt es eine verbale Basis zu schaffen, welche in manchen Dienstverträgen und Arbeitsplatzbeschreibungen vergeblich gesucht wird. Es muss eine definierte Klarheit bezüglich der Zuständigkeiten, Kompetenzen und Erfahrungen der involvierten Ansprechpersonen herrschen. Dementsprechend sollten die Zuständigkeiten verteilt werden: Was in einem Fall die kuratorische Assistenz erledigt, macht in einem anderen Fall die Registratur. Nicht zwingend ist die Abteilungsleitung oder Kuratorin bzw. Kurator auch die Leiterin oder der Leiter eines Projekts.

Bei fachlichen Diskursen muss das fundierte, fachbasierte Argument gelten, in Streitfällen muss objektspezifisch und neutral entschieden werden.

Es braucht aber weit mehr als den Ansatz eines Buches oder einer Vortragsreihe: Einen verpflichtenden Ehrencodex für Mitarbeiter:innen nicht nur der Museen, nein, für Mitarbeiter:innen des kulturellen Bereichs an sich. Fehlverhalten müssen auf Augenhöhe thematisiert werden dürfen, ohne Angst vor Jobverlust. Wir müssen das Gegeneinander endlich überwinden. Es muss einen unhinterfragten common sense darüber geben, dass Ausstellungen und Publikationen immer nur dann präsentiert werden sollten, wenn alle drei Fakultäten, also Restaurator:innen, Naturwissenschaftler:innen und Kunsthistoriker:innen diese gemeinsam erstellt haben. Dabei macht eine zitierte Analyse noch keine gelebte Zusammenarbeit aus, eine fehlende muss aber auch nicht alles bedeuten. Ein respektvolles Miteinander und gemeinsame Präsentationen wären ein Ziel.

Ein funktionierendes Miteinander braucht verbindliche Jahresplanungen. Was mit der Festlegung des Ausstellungsprogramms und den Objektlisten entschieden wurde, darf nicht mehr verändert werden. Im Fall des Einsatzes von Fremdfirmen: Klarheit, was die Zuständigkeiten, die Koordination der externen Mitarbeiter:innen und deren Ausrüstung angeht.

Verbindliche Sammlungsrichtlinien helfen, Strukturen zu schaffen, in denen sich alle Mitarbeiter:innen orientieren können. Bestehende Sammlungsrichtlinien³⁴ müssen verbindlich von allen eingehalten werden.

Verzicht von nicht wahrheitsgemäßen Gerüchten und Postulaten: „*Sie vernichten unsere Rembrandts mit dieser LED-Beleuchtung*“.³⁵ Institutionell gedeckelte kurzfristige kuratorische Freiheiten ohne Fachhintergrund „*Ich brauche dieses Objekt noch morgen, aber da muss man ja nichts daran machen*“ sind zu vermeiden. Wenn Restaurator:innen die Objekte auf Reisen nicht begleiten können, macht es keinen Sinn wenn Kunsthistoriker:innen der Leihgabe mit dem Flugzeug bequem hinterherreisen, anstatt diese auf dem Lkw zu begleiten (entweder oder). Im Hinblick auf ein „Grünes Museum“ machen Hinterherbegleitungen ebenfalls keinen Sinn.

Versäumnisse ergeben sich aus exzessiv praktizierten, obsoleten Hierarchien. So ist es derzeit fachlich nicht in Konservierung und Restaurierung ausgebildeten Kunsthistoriker:innen möglich, alleine über Klimatisierung, Transporte, Ausstellungsarchitekturen und Präsentationen zu entscheiden, ohne studierte Fachkräfte miteinzubeziehen. Ein Dialog sieht anders aus: Andere – vor allem fundierte – Auffassungen dürfen nicht einfach negiert werden. Die Umsetzung objektiv gebotener Maßnahmen sollte im Sinne der Objekte durchgeführt werden können. Es

ist angezeigt, bevor wirtschaftliche Engpässe unseren Handlungsspielraum noch mehr limitieren, das eine oder andere zu bereinigen. Um solches zukünftig zu verwirklichen, gab es am KHM in Wien 2023 ein vielversprechendes Angebot.³⁶

Fazit

Ein ausgewogenes gelebtes Miteinander ist durchaus möglich. Jeder neue Tag bringt neue Chancen einer gelebten Gegenwart. Geduld – die Königstugend der Restaurator:innen – darauf zu warten, mag dabei nicht hilfreich sein. Eine positive, ideale Arbeitswelt muss dringend vorgelebt werden, um als nachahmenswertes Beispiel zu wirken: Nur im zeitgemäßen Dialog auf Augenhöhe sind unsere Aufgaben zu meistern. Wie sagt uns Peter Sloterdijk so schön: *„Schlechte Erfahrungen weichen zurück vor neuen Gelegenheiten. Die Lieblosigkeiten des Gestern zwingen zu nichts. Im Lichte solcher Geistesgegenwart ist der Bann der Wiederholungen gebrochen: Jede bewusste Sekunde tilgt das hoffnungslose Gewesene und wird zur ersten einer anderen Geschichte.“*³⁷

¹ „Bridging the gap – Synergies between art history and conservation“, 23–24 November 2023, The National Museum; Oslo-Bridging the Gap.

² Kunstgeschichte, Kunsttechnologie und Restaurierung: Neue Perspektiven der Zusammenarbeit. Eine Einführung. Art History, Art Technology and Conservation: New perspectives for cooperation. An introduction. Aviva Burnstock, Tanja Klemm, Tilly Laaser, Karin Leonhard, Wibke Neugebauer, Anna von Reden (Hg./Eds.) Reimer-Mann Verlag, Berlin 2023, S. 1–622.

³ <https://de.wikipedia.org/wiki/Kunstgeschichte>.

⁴ Stefan-Andreas Germer (* 1958; † 1998), Kunsthistoriker und Kunstkritiker.

⁵ Stefan-Andreas Germer: Der blinde Fleck der Kunstgeschichte. Über die Schwierigkeiten, Kunst, Geschichte und sinnliche Erkenntnis zu verbinden. In: Julia Bernard (Hg.): Germeriana. Unveröffentlichte oder übersetzte Schriften von Stefan Germer zur zeitgenössischen und modernen Kunst. Jahressring 46. Oktagon, Köln 1999, S. 194–207.

⁶ Z. B. 1828 erschien die „Anleitung zur Restauration alter Oelgemälde“, des Apothekers Friedrich Gottfried Hermann Lucanus (*3.12.1793, †23.5.1872).

⁷ Elisabeth Krack „Konservierungswissenschaft schreibt Geschichte“, Böhlau Verlag, Wien 2012, S. 1–257; <http://library.oapen.org/handle/20.500.12657/34351>.

⁸ Dokumentiert in: Paul-Bernhard Eipper: Nicht für „Rei“, sondern für Standard-Restaurationsmaßnahmen muss auf die Tube gedrückt werden, in: Museum aktuell (59), München 2000, S. 2368–2370.

⁹ Jorge Otero: Beyond skills: reflections on the tacit knowledge-brain-cognition nexus on heritage conservators. Heritage Science 12, 223, 2024; <https://doi.org/10.1186/s40494-024-01341-y>.

¹⁰ Was bewegt..., Restauro (8), München 2023, S. 66.

¹¹ Pressemeldungen u.a. in AT, D, CH, GB, HR, CZ, z. B.: Kleine Zeitung, G7, 31.7.2011: „Die Schiele-Sensation“; Der Standard Online, 09.08.2011: „Zwei Porträts unter Schiele-Gemälde entdeckt“; Tiroler Tageszeitung Online, 09.08.2011: „Zwei Porträts unter Schiele-Gemälde entdeckt“; ORF.at, Titelseite, 09.08.2011: „Porträtskizzen unter Schiele-Bild entdeckt“; Salzburger Nachrichten Online, 09.08.2011: „Zwei Porträt-Skizzen unter Schiele-Gemälde entdeckt“; Kurier Online, 09.08.2011: „Egon Schiele-

Skizzen in Graz entdeckt“; Kleine Zeitung Online, 09.08.2011: „Zwei Porträt-Skizzen unter Schiele-Gemälde entdeckt“; Krone.at, 09.08.2011: „Zwei Porträts bei Restaurierung unter Gemälde entdeckt“; Vecernji list online (Kroatien), 03.08.2011: „Pri restauraciji otkrivena Schieleova „slika na slici“; ORF Steiermark online, 09.08.2011: „Porträtskizzen unter Schiele-Bild entdeckt“; ORF III: „Aus dem Rahmen“; ORF 2: Steiermark heute; Der Standard, 10.08.2011: „Egon-Schiele-Skizzen in Graz entdeckt“; Salzburger Nachrichten, 10.08.2011: „Schieles versteckte Skizzen“; Kurier Wien, 10.08.2011: „Egon Schiele Skizzen entdeckt“; Kronen Zeitung Wien, 11.08.2011: „Egon-Schiele-Skizzen: Kostbarer Fund am Joanneum“; The Art Newspaper, London, September 2011, S. 25: Cleaning reveals what lies beneath: Sketches exposed“; Kleine Zeitung, 22.12.2011: „Schiele-Geheimnis gelüftet“.

¹² Gabriela Krist in ihrem Vorwort zu Elisabeth Krack „Konservierungswissenschaft schreibt Geschichte“, Böhlau Verlag, Wien 2012, S. 1–257; <http://library.oapen.org/handle/20.500.12657/34351>.

¹³ <https://www.welt.de/kultur/article143854575/Praktikanten-machen-wirklich-nicht-nur-Arbeit.html>.

¹⁴ Das Maarten van Heemskerck zugeschriebene Werk: Beweinung Christi / Grablegung Christi, um 1527–1532 auf Eichenholz entstanden, Köln, Wallraf-Richartz-Museum + Fondation Corboud, WRM 0586, wurde erst 2014, als „Bild der 15. Woche“ (14.–20. April 2014), thematisiert.

¹⁵ Paul-Bernhard Eipper: Malmittel und Maltechnik August Deussers. Zwei Beiträge zu grundlegenden Fragen der Restaurierung Düsseldorf Malerei der Jahrhundertwende. Wienand Verlag, Köln 1995, S. 1–24.

¹⁶ Paul-Bernhard Eipper: Bemerkungen zur Maltechnik von Franz (1787–1868) und Wilhelm (1816–1854) Steinfeld. In: Zur Wahrnehmung von Kunstwerken. Lehrbuchverlag, London 2024, S. 298–317.

¹⁷ Z. B.: David Bomford: Art in the Making: Rembrandt, 1988; David Bomford, Sarah Herring, Jo Kirby, Christopher Riopelle, Ashok Roy: Art In The Making: Degas, 2004; Glenn Adamson, Julia Bryan-Wilson: Art in the Making: Artists and their Materials from the Studio to Crowdsourcing, 2016.

¹⁸ https://www.at.emb-japan.go.jp/de/60_newsevents/010_jhum/200805jhum/j_a1_052008.html.

¹⁹ Heute sieht es so aus, als könne KI die Schriftrollen wieder lesbar machen.

<https://www.spektrum.de/news/verkohlte-schriftrollen-ki-macht-das-unlesbare-lesbar/2190486>.

²⁰ Alexandra Puhr: Eine Madonnenskulptur (1330/40) aus der Alten Galerie am Universalmuseum Joanneum – Konservierung und Restaurierung eines gefassten Holzbildwerkes mit stark fragmentierter Fassung. Diplomarbeit, Universität für angewandte Kunst, Wien 2020.

²¹ Johann Wolfgang von Goethe (1749–32), an Friedrich von Müller, 24. April 1819. Aus: Schriften zur Kunst, Propyläen, Einleitung, zitiert nach: Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche, Zürich und Stuttgart 1948 ff, Bd. 13, S. 142).

²² Niklas Luhmann (*8.12.1927, + 6.11.1998), Soziologe und Gesellschaftstheoretiker. Als wichtigster Vertreter der soziologischen Systemtheorie zählt Luhmann zu den herausragenden Klassikern der Sozialwissenschaften des 20. Jh. http://de.wikipedia.org/wiki/Niklas_Luhmann.

²³ EXPOTIME! berichtete 2023 über ein Projekt zwischen universitärer Kunstgeschichte und Naturwissenschaft an der University of Cincinnati sowie der Zusammenarbeit von Museumskustoden und Museumsrestauratoren in Sachen Fälschungserkennung. In derselben Ausgabe berichtete Marianne Saal darüber, wie im Falle der Neurahmung der Sixtinischen Madonna Kunstgeschichte und Restaurierung erfolgreich zusammengearbeitet haben. Derselbe Hintergrund wechselseitiger Anerkennung auf Augenhöhe gilt für die Ausstellungsbesprechung des Brücke-Museums des Restaurators Boris Froberg. <https://www.museumaktuell.de/home/eTime/ExpoTime!-2023-02/index.html#p=1>.

²⁴ <https://www.theartnewspaper.com/2021/08/13/ten-surprising-facts-about-van-goghs-sunflowers-his-greatest-masterpiece>.

²⁵ Günther Diem; Manfred Koller: Die bemalte Türe des 13. Jh. aus Friesach im Grazer Joanneum. In: Restauratorenblätter (19), Klosterneuburg 1999, S. 59–64.

²⁶ Paul-Bernhard Eipper: Nicht für „Rei“, sondern für Standard-Restaurierungsmaßnahmen muss auf die Tube gedrückt werden. In: Museum aktuell (59), München 2000, S. 2368–2370; Eipper, P.-B.: Zur Standardisierung von Restaurierungsmaßnahmen. In: bdr-Nachrichten 2, Köln 1998, S. 22–24.

²⁷ Theodor W. Adorno (*11.9.1903 als Theodor Ludwig Wiesengrund, + 6.8.1969), in: Theorie der Halbbildung, Frankfurt a/M., 1959. Adorno war Philosoph, Soziologe, Musiktheoretiker und Komponist. Er

zählt mit Max Horkheimer zu den Hauptvertretern der als Frankfurter Schule oder Kritische Theorie bekannten Denkrichtung.

²⁸ 25.11.2012: Kärnten: Landesmuseum droht Vernichtung der Sammlung | Kleine Zeitung; 4.12.2012: Stellungnahme von Museumsbund Österreich - Schimmel im Landesmuseum (mein-klagenfurt.at); Landesmuseum lagert Schimmel-Objekte aus - Museumspolitik - derStandard.at › Kultur <https://kaernten.orf.at/v2/news/stories/2560494/>; <https://amp.tagesanzeiger.ch/31457969/>; <https://www.mein-klagenfurt.at/aktuelle-presse-meldungen/presse-meldungen-dezember-2012/stellungnahme-von-museumsbund-oesterreich-schimmel-im-landesmuseum/>; <https://amp.tagesanzeiger.ch/31457969/>; <https://www.diepresse.com/1317056/karntner-landesmuseum-schimmel-und-politstreit/>; <https://www.derstandard.at/story/1356427764028/schimmelbefall-550000-euro-soforthilfe-fuer-kaerntner-landesmuseum/>; [https://www.kleinezeitung.at/kaernten/klagenfurt/4014562/Klagenfurt_Landesmuseum_Polemiken-zum-Schimmel;\"Giftige\"_Stimmung_im_Kaerntner_Landesmuseum_-_Oesterreich_-_derStandard.at](https://www.kleinezeitung.at/kaernten/klagenfurt/4014562/Klagenfurt_Landesmuseum_Polemiken-zum-Schimmel;\) › Panorama

30.11.2022: Klagenfurt - Schimmel, Skandal, Schließung: Neustart im Museum | krone.at.

²⁹ Hans Brammer: Rembrandts ganzfiguriges Herrenportrait. Eine Stellungnahme zur jüngsten Restaurierung und ein Bericht über neue Erkenntnisse. Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung (2), Worms 1992, S. 223-240.

³⁰ <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/nuernberger-ausstellung-duerers-selbstportraet-wird-nicht-ausgeliehen-11650301.html>.

³¹ Siehe Anm. 2.

³² Armin Nassehi (* 9.2.1960), Soziologe, lehrt an der Ludwig-Maximilians-Universität in München. http://de.wikipedia.org/wiki/Armin_Nassehi.

³³ Lisa Nimmervoll: "Wissen schränkt unseren Horizont ein", Der Standard, 5./6. April, 2014, S. 26.

³⁴ Z. B. die Sammlungsrichtlinien des Universal Museums Joanneum Graz von 2014.

Sammlungskonzept - Fachinformationen - Infos für Museen - Verbund Oberösterreichischer Museen (oemuseen.at)

<https://www.oemuseen.at/infos-fuer-museen/fachinformationen/sammlungskonzept>.

³⁵ Eipper, P.-B. & Leitner-Ruhe, K.: Rembrandt in Graz eine Sonderausstellung des Kupferstichkabinetts der Alten Galerie am Landesmuseum Joanneum. In: Museum aktuell (131), Verlag Dr. C. Müller-Straten, München 2006, S. 33-36.

³⁶ https://cdn.mlwr.com/sys/w.aspx?sub=kreKOWJHVyb-91csh9ohGbE_5RjgZWQCqbi-6PJnZ5OGCu9&tid=1dK5kF-1fTAJC&mid=285bf423&enc=OKjaXNF0E0e3M9WQ0hRo-oeRojENkZRgz7hf3dMCyoKQPvb0V21iWk2YKV6b55Ym0

³⁷ Peter Sloterdijk (* 1947): Kritik der zynischen Vernunft, Suhrkamp Verlag, 1983, Band 2, S. 953.

Eva Klein

Wege in der Denkmalpflege zwischen Verlust, Transformation und Neuschöpfung

Abriss der Eichholzer-Villa
Albrecher-Leskoschek und
Neubau der Radiologie

Anliegen Kunst, Hg. v. Reimann-Pichler, Scherke und Stadlober, 2024, S. 43–60
https://doi.org/10.25364/978-3-903374-41-6_05

© 2024 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.

Mag.^a Dr.ⁱⁿ phil. Eva, Klein, Kunsthistorikerin, Universität Graz, eva.klein@uni-graz.at

Zusammenfassung

Der Abriss der 1937 erbauten Villa Albrecher-Leskoschek in der Hilmteichstrasse 24 in Graz stellt einen schmerzhaften Verlust eines bedeutenden Bauwerks dar. Die Villa, entworfen von Herbert Eichholzer, war ein Gesamtkunstwerk, das insbesondere aufgrund des Wandgemäldes *Allegorie der Freunde* von Axl Leskoschek von besonderer kultureller und politischer Bedeutung war. Das Gemälde fungierte als Manifest des Widerstands gegen den Nationalsozialismus. Das laufende Projekt an der Universität Graz und den Steiermärkischen Krankenanstalten (KAGes) bietet innovative Wege in der Denkmalpflege. Gerettete Fragmente des Hauses und künstlerische Zitate werden in den Neubau der Radiologie integriert. Dieser kombiniert historisches Kulturerbe mit zeitgenössischer moderner Kunst, während u.a. ein „Eichholzer-Raum“ an die ursprüngliche Architektur und die politische Symbolik der Villa erinnern. Das Projekt verzichtet bewusst auf eine reine Rekonstruktion des Verlorenen und setzt stattdessen auf die Transformation und Kontextualisierung von Vergangenheit und Gegenwart. Es zeigt beispielhaft, wie Kulturerbe und Widerstandskunst innovativ weitergetragen und für kommende Generationen zugänglich gemacht werden können.

Schlagwörter: Eichholzer, Leskoschek, Hilmteichstrasse, Widerstand, Kulturerbe

Abstract

The demolition of the Villa Albrecher-Leskoschek, built in 1937 and located at Hilmteichstrasse 24 in Graz represents a painful loss of a significant building. Designed by Herbert Eichholzer, the villa was a *Gesamtkunstwerk* (syntheses of the arts), notably housing the mural *Allegory of Friends* by Axl Leskoschek. This mural served as a manifesto of resistance against National Socialism. The project at the University of Graz in collaboration with the Styrian Hospitals (KAGes) offers innovative approaches to monument preservation. This initiative explores innovative approaches to heritage preservation by integrating salvaged elements of the villa and artistic references into the new radiology building. The new structure combines the historical cultural heritage with contemporary modern art, while the Eichholzer Room a.o. evokes the original architecture and political symbolism of the villa. The project deliberately avoids reconstructing what was lost, focusing instead on transformation and the contextualization of past and present. It serves as an exemplary case of how cultural heritage and art of resistance can be innovatively preserved and made accessible for future generations.

Keywords: Eichholzer, Leskoschek, Hilmteichstrasse, resistance, Cultural Heritage

Die Villa Albrecher-Leskoschek in Graz (Abb. 1), ein bedeutendes Gesamtkunstwerk der Moderne, entworfen vom Architekten Herbert Eichholzer und 1937 fertiggestellt beherbergte das Wandgemälde *Allegorie der Freunde* von Axl Leskoschek und wurde im Jahr 2017 trotz des architektonischen und kulturellen Wertes abgerissen. Die Villa war als bedeutendes Bauwerk der Moderne anerkannt, wurde jedoch nicht unter Denkmalschutz gestellt. Umbauten und Nutzungsänderungen hatten das ursprüngliche Erscheinungsbild teilweise verändert, was vom Bundesdenkmalamt als Argument gegen eine Unterschutzstellung angeführt wurde. Die Entscheidung führte dazu, dass die Villa einem Neubau für die Erweiterung des Landeskrankenhauses 2017 weichen musste.¹



Abb. 1 Villa Albrecher-Leskoschek von Herbert Eichholzer in der Hilmteichstrasse 24, 1937, Foto Privatbesitz.

Die Schleifung des Gebäudes umfasste auch die Zerstörung des darin befindlichen Wandgemäldes *Allegorie der Freunde* (Abb. 2), das durch Umbauten in den 1960er Jahren überdeckt und erst durch die Forschungsarbeiten im Zuge des Projektes „Moderne Wandmalerei in der Steiermark um 1937“ am Institut für Kunstgeschichte an der Universität Graz wiederentdeckt worden war.²

Restauratorische Untersuchungen belegten den komplexen Erhaltungszustand des Gemäldes, das durch übertünchte Schichten und mechanische Beschädigungen schwer in Mitleidenschaft gezogen war.³ Es konnten lediglich Fragmente des

Gemäldes auf Initiative der damaligen Forschungsarbeiten der Forschungsstelle Kunstgeschichte in Steiermark geborgen und erhalten werden.⁴



Abb. 2 Axl Leskoschek, *Allegorie der Freunde*, Secco-Wandmalerei, 1936/37, Fotomontage Eva Klein.

Der Abriss der Villa Albrecher-Leskoschek markiert einen schmerzlichen Verlust für das kulturelle Erbe Österreichs (Abb. 3). Trotz intensiver wissenschaftlicher Begleitung und unterschiedlichen Initiativen konnte das Gesamtkunstwerk nicht erhalten werden. Die Forschungsarbeiten an der Universität Graz sowie die künstlerischen Aktionen und Folgeprojekte tragen jedoch dazu bei, die Erinnerung an dieses herausragende Gesamtkunstwerk der Moderne und seinen politischen Kontext lebendig zu halten. Die Villa und ihr Wandgemälde bleiben nicht nur ein Mahnmal für politische Entwicklungen, sondern auch für den Umgang mit gefährdetem Kulturerbe und die Notwendigkeit eines bewussten, langfristigen Schutzes solcher Werke.

Da die Rettung dieses geschichtsträchtigen Gesamtkunstwerkes als solches nicht gelungen ist, erscheint die Fortführung der Projekte umso wichtiger, da dieses nach dem Abbruch droht in Vergessenheit zu geraten. Das seit 2021 laufende Folgeprojekt an der Universität Graz widmet sich der weiterführenden wissenschaftlichen Aufarbeitung sowie transformativen Prozessen in der Denkmalpflege unter Berücksichtigung künstlerischer Neuinterpretationen.⁵ Geborgene Fragmente gepaart mit neuen künstlerischen Bezugnahmen und deren begleitender kunsthistorischer Forschung wollen innovative und authentische Wege in der Denkmalpflege beschreiten.



Abb. 3 Abriss der Villa Albrecher-Leskoscsek von Herbert Eichholzer in der Hilmteichstrasse 24, 2017, Foto Margit Stadlober.

Projektgenese

Bereits im Rahmen der Forschungsarbeiten zur Dissertation der Verfasserin ergaben sich erste Hinweise auf ein in Vergessenheit geratenes Wandgemälde, die schließlich zu dessen Wiederentdeckung führten. Ab 2012 wurden die Villa in der Hilmteichstrasse 24 und das Wandgemälde umfassend wissenschaftlich untersucht. Hierfür formierte sich das interdisziplinäre Projekt „Moderne Wandmalerei in der Steiermark um 1937“ an der Universität Graz mit zahlreichen Projektpartnern, das historische, restauratorische und kunsthistorische Aspekte bearbeitete.⁶ Neben technischen Untersuchungen in Kooperation mit dem Bundesdenkmalamt zur Substanz des Gemäldes wurden auch die symbolischen und politischen Kontexte analysiert.⁷

Eine weitreichende Dokumentation der Villa, einschließlich historischer Fotografien und Pläne, entstand im Rahmen dieses Projekts. 2012 wurden die ersten Ergebnisse im Sammelband „Denk!mal Zukunft. Der Umgang mit historischem Kulturgut im Spannungsfeld von Gesellschaft und Praxis“ publiziert und auf der gleichnamigen Tagung, die von der Universität Graz und der Technischen Univer-

sität Graz veranstaltet wurde, präsentiert. Mit der Wiederentdeckung des Wandgemäldes, das seit der Übermalung in den 1960er-Jahren in Vergessenheit geriet, ging eine umfangreiche ikonografische Analyse einher, die völlig neue und politisch höchst brisante Inhalte zu Tage brachte.⁸

Die Resonanz war groß und fand ihren Höhepunkt 2013 mit der Ehrung des Bundespräsidenten.⁹ Im selben Jahr wurde die Projektleiterin mit dem Anerkennungspreis für forschungsbasierte Lehre an der Universität Graz geehrt. Das Lehrprojekt „Kunst des Widerstandes“ am Institut für Kunstgeschichte an der Universität Graz wurde in den Atlas der guten Hochschullehre des Bundesministeriums als Vorzeigeprojekt aufgenommen.¹⁰

2014 wurde das Projekt „Villa Albrecher-Leskoschek“ an der Universität Graz als Folgeprojekt initiiert.¹¹ Zudem wurden weiterführende Forschungsergebnisse auf der Tagung „Die Vermessung der Seele. Geltung und Genese der Quantifizierung von Qualia“ im Kontext der „Entarteten Kunst“ an der Universität Graz zur Diskussion gestellt.¹² Im Folgejahr fand die Widerstandskunst mit der Propaganda auf der internationalen Tagung „Design und Krieg“ in Hannover eine Gegenüberstellung unter dem Titel „Wenn Pegasus beginnt Feuer zu speien!“.¹³

Darauf aufbauend wurde ein interdisziplinäres Projekt in Kooperation mit den Fachbereichen der Geschichte und Architektur initiiert um der Bandbreite und Vielschichtigkeit der Thematik gerecht zu werden. Die Ergebnisse wurden 2015 in der Monografie „Hilmteichstrasse 24. Haus Albrecher-Leskoschek von Herbert Eichholzer“ publiziert.¹⁴

Das darauffolgende Drittmittelprojekt „Zwischen Skylla und Charybdis. Künstlerische Positionen“ an der Universität Graz mit großzügiger finanzieller Unterstützung vom Land Steiermark und der Stadt Graz wurde im Kontext des bevorstehenden Abrisses der Villa Albrecher-Leskoschek in Graz durchgeführt.¹⁵ Es hatte das Ziel, das Bewusstsein für den Wert von Kunst- und Kulturgütern zu schärfen und neue Wege für deren Erhaltung und Transformation zu diskutieren. Das Projekt verband wissenschaftliche Forschung, künstlerische Interventionen und öffentlichkeitswirksame Aktionen, um die Bedeutung der Villa und ihres Wandgemäldes *Allegorie der Freunde* von Axl Leskoschek hervorzuheben. Es umfasste ein interdisziplinäres Kunstprojekt, die wissenschaftliche und künstlerische Dokumentation sowie Publikationen und Vortragsreihen. Künstlerinnen und Künstler wie Sarah Bildstein, Peter Fritzenwallner, Roswitha Weingrill und Angela Wiedermann entwarfen ein Kartenspiel-Quartett (Abb. 4), das die allegorischen und mythologischen Motive des Wandgemäldes aufgriff in einen neuen Kontext setzte. Jede der zwölf „Familien“ des Quartetts repräsentierte ein Thema oder eine Sym-

bolik des Gemäldes, wie die „Dracheninsel“ oder die „Insel des Pegasus“. Das Quartett dient damit als Medium, um die komplexen Inhalte des verlorenen Wandgemäldes zugänglich zu machen und weiterzuführen.¹⁶



Abb. 4 Spielkarten aus dem Quartett „Zwischen Skylla und Charybdis“ ausgestellt im Künstlerhaus – Halle für Kunst und Medien in Graz, 2017, Foto Eva Klein.

Das Projekt „Zwischen Skylla und Charybdis“ wurde von gleichnamigen Ausstellungen begleitet, unter anderem im Künstlerhaus Graz und der Galerie Schnitzler und Lindsberger, welche die Bedeutung der Villa und des Gemäldes sowohl kunsthistorisch als auch gesellschaftlich beleuchteten (Abb. 5). Die Veranstalter organisierten Vorträge und Lehrprojekte, um die Thematik einer breiten Öffentlichkeit zugänglich zu machen und den Diskurs bezüglich eines verantwortungsvollen Umgang mit Kulturgut zu fördern.¹⁷

In Zusammenarbeit mit der Technischen Universität Graz entstand ein Modell der Villa Albrecher-Leskoschek, die später Eingang in die Sammlung des Museums für Geschichte am Universalmuseum Joanneum fand und bereits in Ausstellungen gezeigt wurde (Abb. 6). Das Gesamtprojekt verfolgte das Ziel, eine Verbindung zwischen Vergangenheit und Gegenwart zu schaffen, indem es historische Inhalte in eine zeitgenössische künstlerische Form transformierte. Das Quartettspiel

wurde zu einem Symbol für den Verlust und die Fortführung der kulturellen Inhalte der Villa. Durch das interaktive und spielerische Format wurde die Erinnerung an das Gesamtkunstwerk für ein breites Publikum zugänglich gemacht. Der Titel „Zwischen Skylla und Charybdis“ steht als Metapher für die schwierigen Entscheidungen und den Balanceakt zwischen Erhalt und Verlust von Kulturgütern.¹⁸



Abb. 5 Eva Klein im Künstlerinnen- und Künstlergespräch mit Sarah Bildstein, Peter Fritzenwallner, Roswitha Weingrill und Angela Wiedermann in der Galerie Schnitzler und Lindsberger in Graz, 2017, Foto Eva Klein.

2022 zeigte die Ausstellung unter dem Titel „Brasilien“ Werke von Axl Leskoschek in der Neuen Galerie am Universalmuseum Joanneum. Das Werk „der Wächter“, das der Künstler während seiner Inhaftierung im Anhaltelager in Wöllersdorf geschaffen hat, steht exemplarisch für die Entwicklung seiner „verdeckten Malweise“ und dient als Schlüsselwerk zur Interpretation der *Allegorie der Freunde*. Der dreiköpfige Zerberus, als zentrale Figur des „Wächters“, verbindet mythologische Symbolik mit politischer Botschaft.¹⁹

Im aktuellen und derzeit noch nicht abgeschlossenen Projekt mit dem Titel „Transformative Prozesse: Abbruch Villa Albrecher-Leskoschek - Neubau Radio-logie“, das 2021 in der Forschungsstelle Kunstgeschichte Steiermark am Universitätsarchiv an der Universität Graz in Kooperation mit den Steiermärkischen Kran-

kenanstalten KAGes - die sich für den entstehenden Neubau der Radiologie verantwortlich zeigen - gegründet wurde, werden neue transformative Prozesse in der Neubaugestaltung ausgelotet.²⁰ In Zusammenarbeit mit dem hauptverantwortlichen Architekturbüro Moser werden künstlerische Neuinterpretationen gleichermaßen wie historische Bezugnahmen integriert. Das Vorhaben setzt es sich zum Ziel, die Erinnerung an die Villa Albrecher-Leskoscsek, das Wandgemälde und den soziokulturellen Kontext zu bewahren und zugleich die Diskussion über den Umgang mit kulturellem Erbe zu stärken. Das interdisziplinäre Projekt versteht sich als ein exemplarisches Beispiel dafür, wie künstlerische und wissenschaftliche Ansätze mit starkem Praxisbezug kombiniert werden können, um den gesellschaftlichen Wert von Kunst und Architektur zu veranschaulichen. Die Auseinandersetzung mit dem Verlust dieses Gesamtkunstwerks unterstreicht ferner die Notwendigkeit eines verantwortungsvollen Umgangs mit dem kulturellen Erbe.



Abb. 6 Modell der Villa Albrecher-Leskoscsek von Herbert Eichholzer, entstanden im Zuge des Lehrprojektes an der Universität Graz und an der Technischen Universität Graz geleitet von Eva Klein und Marion Starzacher, ausgestellt im Museum für Geschichte, Universalmuseum Joanneum, 2021, Foto Eva Klein.

Die Bedeutung des Gesamtkunstwerks

Das Gesamtkunstwerk in der Hilmteichstrasse 24 in Graz bestand aus dem Paradebau des Architekten Herbert Eichholzer, der sich auch für das innenarchitektonische Gesamtkonzept verantwortlich zeichnete sowie aus dem Wandgemälde *Allegorie der Freunde* von Axl Leskoschek und den künstlerischen Aktionen und Veranstaltungen, die im Haus abgehalten wurden. Eine besondere Bedeutung ist hierbei dem politischen Kontext zuzuschreiben.²¹

Die Verflechtung von Kunst und Politik ist - insbesondere in Zeiten gesellschaftlicher Umbrüche - ein entscheidendes Merkmal des kulturellen Diskurses. Dies zeigt sich deutlich in den Entwicklungen der 1930er Jahre, als der Nationalsozialismus in Deutschland und Österreich nicht nur politisches, sondern auch künstlerisches Leben prägte. Das Wandgemälde *Allegorie der Freunde* geschaffen von Axl Leskoschek in der Villa Albrecher-Leskoschek in Graz verkörpert diesen Zusammenhang auf vielschichtige Weise. Dieses Werk ist nicht nur Ausdruck des künstlerischen Widerstands, sondern auch Zeugnis eines politischen Klimas, das Freiheit und Kunst massiv einschränkte. Erwähnt sei in diesem Kontext die Ausstellung der „entarteten Kunst“, die 1937 in München eröffnete und die nationalsozialistische Ideologie gegenüber moderner Kunst verdeutlicht. Werke von Künstlern wie Oskar Kokoschka, dessen Arbeiten aufgrund ihrer Abstraktion und politischen Implikationen diffamiert wurden, standen im Fokus der Propaganda. Die „Entartete Kunst“ wurde als Ausdruck von „moralischem Verfall“ dargestellt, um Künstlerinnen und Künstler zu diskreditieren und die nationalsozialistische Kunstauffassung zu stärken. Die systematische Verfolgung moderner Kunst spiegelt sich auch in der Beschlagnahmung von zahlreichen Kunstwerken wider und der Flucht der Künstler ins Exil. Dieser Kontext bildet den Hintergrund für die Entstehung der *Allegorie der Freunde*, die als verschlüsselter künstlerischer Widerstand verstanden werden kann.²²

Die Villa Albrecher-Leskoschek wurde 1937 von Herbert Eichholzer entworfen und gilt als bedeutendes Beispiel der modernen Architektur in der Steiermark. Mit ihrer offenen Gestaltung und klaren Linien war sie ein Paradebeispiel moderner Architektur im Kontext des Bauhaus-Stils. Der Bau wurde durch den Unternehmer Albert Kastner finanziert und diente Herma Albrecher als Wohnsitz. Die Villa war nicht nur ein architektonisches Meisterwerk, sondern auch ein kultureller und politischer Knotenpunkt. In ihren Räumen fanden Lesungen, Theateraufführungen und Diskussionen statt, die sich gegen die repressive Ideologie der Nationalsozialisten richteten. Herbert Eichholzer, selbst von den Nationalsozialisten auf-

grund des Hochverrats hingerichtet, schuf hier einen Raum, in dem sich freiheitsliebende Künstlerinnen und Künstler und Intellektuelle trafen und austauschten.²³

Das Haus war durch seine offene Gestaltung geprägt. In diesem Kontext entstand das Wandgemälde *Allegorie der Freunde* auf der zentralen Wand des Wohn- und Esszimmers. Axl Leskoschek, ein prominenter Künstler und Mitglied der Grazer Sezession, schuf das Wandgemälde zwischen Oktober 1937 und März 1938. Der Künstler, der zuvor aufgrund seiner politischen Aktivitäten inhaftiert war, entwickelte in dieser Zeit eine verschlüsselte Bildsprache, die es ihm ermöglichte, politische Botschaften subtil in seine Werke einzuweben. Das Gemälde, eine großformatige Secco-Malerei, schmückte die Nordwand des Wohn- und Esszimmers. Es zeigte mythologische Motive und allegorische Darstellungen, die auf die Solidarität des Widerstandskreises verwiesen. Die verschlüsselte Bildsprache machte das Werk zu einem Manifest des Widerstands, das sich nur Eingeweihten vollständig erschloss. Axl Leskoschek schuf die *Allegorie der Freunde* in einer Phase intensiver persönlicher und politischer Herausforderungen. Die Bildsprache des Gemäldes ist komplex und verschlüsselt, geprägt durch Mythenrezeptionen, historische Referenzen und allegorische Darstellungen. Diese „verdeckte Malweise“ ermöglichte es Axl Leskoschek, Kritik an den autoritären Regimen seiner Zeit zu üben, ohne deren Zensurmechanismen direkt ausgesetzt zu sein. Das Gemälde integriert Motive aus Homers „Odyssee“, die sich mit den Herausforderungen und Irrfahrten des Lebens verbinden lassen. Die Darstellung von Pegasus, dem geflügelten Pferd, sowie von Sternbildern und mythologischen Figuren verleiht dem Werk eine zeitlose Dimension. Zugleich dient es als metaphorische Landkarte für Orientierung in einer politisch und gesellschaftlich angespannten Zeit.²⁴

Axl Leskoscheks Werk ist untrennbar mit seiner Biografie verbunden. Nach seiner Inhaftierung und Exilierung setzte er sich konsequent für eine Kunst ein, die sozialen und politischen Wandel fördert. In seinen Werken spiegelt sich eine Synthese aus expressionistischen, surrealistischen und realistischen Elementen wider, die die Spannungen seiner Zeit verarbeiten. Die *Allegorie der Freunde* steht exemplarisch für Axl Leskoscheks Überzeugung, dass Kunst sowohl politisch als auch gesellschaftlich wirksam sein muss. In den dargestellten Szenen lassen sich Verweise auf die Solidarität und den Widerstand seines Freundeskreises finden, die sich gegen die Zerstörung der kulturellen und menschlichen Werte durch den Nationalsozialismus richteten.²⁵

Das Wandgemälde *Allegorie der Freunde* war ein Zeitzeugnis von hoher politischer und historischer Bedeutung. Die Verschlüsselung ihrer Inhalte erlaubt eine

mehrdimensionale Interpretation und macht sie zu einem einzigartigen Beispiel widerständiger Kunst. Die politische Symbolik des Werks bleibt auch heute aktuell, da es die Rolle der Kunst als Werkzeug gegen Unterdrückung und für die Bewahrung von Menschlichkeit unterstreicht.

Im Jahr 2017 wurde die Villa Albrecher-Leskoschek trotz ihrer historischen und kulturellen Bedeutung abgerissen. Das Bundesdenkmalamt entschloss sich gegen eine Unterschutzstellung. Zahlreiche Initiativen und Medienaufrufe konnten den Abriss nicht verhindern.²⁶ Dieser markierte einen symbolischen Verlust für die österreichische Kunst- und Architekturgeschichte. Die Bemühungen in Zusammenarbeit mit dem Universalmuseum Joanneum und dem Bundesdenkmalamt, das gesamte Wandgemälde und andere Teile des Gebäudes zu sichern, blieben erfolglos. Aufgrund des unaufhaltsamen Verlustes des Gesamtkunstwerks fokussierten sich die nachfolgenden Initiativen auf neue transformative Prozesse in der Denkmalpflege sowie auf eine weiterführende wissenschaftliche Aufarbeitung im Sinne der Bewahrung der Inhalte.

Der Verlust der Villa ist ein Mahnmal für die Bedeutung der Denkmalpflege und die Notwendigkeit, das kulturelle Gedächtnis zu schützen und weiterzugeben. Mit dem Abriss der Villa Albrecher-Leskoschek ging ein wichtiger Ort des kulturellen Widerstands verloren, dem im aktuellen Projekt mithilfe transformativer Prozesse ein Ort der Erinnerung eingerichtet wird. Die Dokumentation und Analyse dieses Wandgemäldes sichern zudem seine Botschaft für die Nachwelt und unterstreichen die Notwendigkeit, Kunst nicht nur ästhetisch, sondern auch als gesellschaftliches und politisches Medium zu begreifen.

Transformation Neubau Radiologie

Der Abriss der Villa Albrecher-Leskoschek im Jahr 2017 markiert den Ausgangspunkt für das seit 2021 laufende Forschungsprojekt *Transformative Prozesse: Abriss Villa Albrecher-Leskoschek – Neubau Radiologie*, das in Kooperation zwischen der Universität und den Steiermärkischen Krankenanstalten (KAGes) realisiert wird (Abb. 8). Dieses Projekt verlässt den klassischen Ansatz der Rettung von Kulturgut und eröffnet stattdessen alternative Wege in der Denkmalpflege. Ziel ist es, den Umgang mit dem baulichen und kulturellen Erbe neu zu denken und durch innovative Konzepte zu erweitern.



Abb. 7 Rohbau der Radiologie des Landeskrankenhauses Graz, Fensteröffnung als transformatives Element, 2024, Foto Eva Klein.

Ein zentraler Bestandteil des Projekts ist die Integration geretteter Elemente der Villa Albrecher-Leskoschek von Herbert Eichholzer sowie des Wandgemäldes *Allegorie der Freunde* von Axl Leskoschek in den Neubau der Radiologie. Diese Elemente werden dauerhaft ausgestellt und somit der Öffentlichkeit nachhaltig zugänglich gemacht. Darüber hinaus wurde in Zusammenarbeit mit dem verantwortlichen Architekturbüro Moser der Entwurf des Neubaus überarbeitet, um architektonische und künstlerische Zitate aus der Villa einzubinden.

Ein wesentliches Beispiel hierfür ist die bewusste Durchbrechung des strengen Fassadenrasters des Neubaus: Einzelne Fenster wurden in einer Formensprache gestaltet, die an die Architektur der Villa erinnert. Als gestalterischer Höhepunkt gilt das runde Fenster, ein zentrales Element der ursprünglichen Villa, das in die Fassade des Neubaus integriert wurde. Dadurch wird bereits von außen ein deutlicher Akzent gesetzt, der im Innenraum fortgeführt und vertieft wird (Abb. 7).

Die innere Gestaltung des Neubaus setzt sich in einem als *Eichholzer-Raum* bezeichneten Besprechungsraum fort, der in Höhe und Grundriss an den Hauptraum der Villa Albrecher-Leskoschek angelehnt ist. Der originale Raum beherbergte ursprünglich das Herzstück des Hauses, das Wandgemälde *Allegorie der Freunde*, das als Manifest des Widerstandes gegen den Nationalsozialismus fungierte. Da das Original übermalt wurde und nur durch historische Schwarz-Weiß-Fotografien rekonstruiert werden konnte, wird die Ikonografie des Gemäldes durch eine speziell aufbereitete Grafik im Neubau an entsprechender Stelle dargestellt. Eine kunsthistorische Begleitung stellt sicher, dass die Bedeutung des Werks auch für künftige Generationen erhalten bleibt.

Im Eichholzer-Raum wird zudem der gerettete Holzboden der Villa wieder eingebaut. Ein Boden aus Holz stellt im Kontext eines Krankenhauses bereits eine Besonderheit an sich dar und ist aufgrund der Hygienevorschriften auch nur in einem Raum mit derartiger Nutzung umsetzbar. Einzelne Elemente der Innenarchitektur greifen darüber hinaus die Materialität, den Stil und die Raumgestaltung der Villa als Gesamtkunstwerk auf. Diese ästhetischen Zitate schaffen eine Brücke zwischen Vergangenheit und Gegenwart und transformieren den Verlust des Originals in eine kreative und reflektierte Weiterentwicklung.

Besonderer Wert wird zudem auf die Schaffung neuer Kunst gelegt, die im politischen und soziokulturellen Kontext des ursprünglichen Werkes steht. Im benachbarten Hörsaal wird ein neues Kunstprojekt realisiert, das in Zusammenarbeit mit dem Land Steiermark sowie der Künstlerin Roswitha Weingrill und dem Künstler

Franz Konrad umgesetzt wird. Dieses Projekt baut auf den Konzepten des Gesamtkunstwerks sowie auf Themen wie Authentizität und Transformation auf, ohne dabei den Versuch zu unternehmen, das Verlorene zu rekonstruieren. Stattdessen werden die Inhalte und Werte des ursprünglichen Hauses neu interpretiert und auf die Gegenwart übertragen.

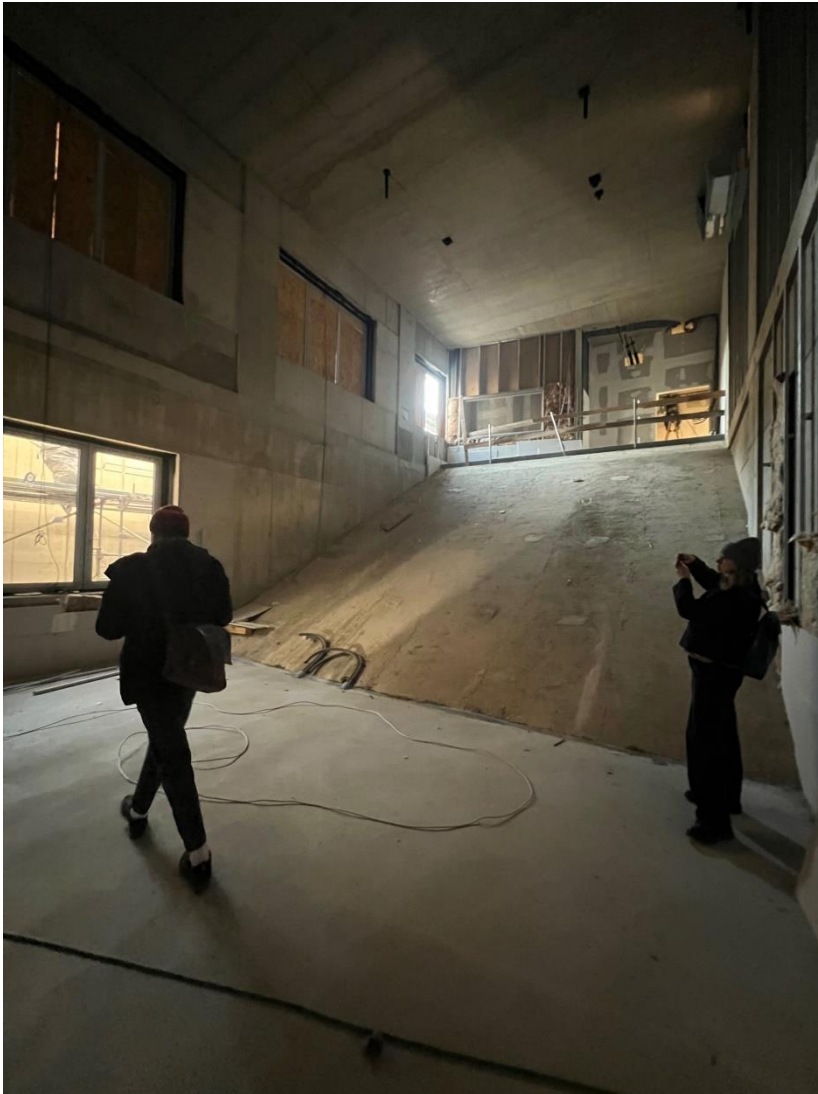


Abb. 8 Rohbau der Radiologie des Landeskrankenhauses Graz, Besichtigung der Baustelle mit der Künstlerin Roswitha Weingrill und dem Künstler Franz Konrad für die Planung des entstehenden Kunstprojektes, 2024, Foto Eva Klein.

Die Transformation der Villa Albrecher-Leskoschek in den Neubau der Radiologie verdeutlicht eine zeitgemäße Herangehensweise an die Denkmalpflege, die zwangsläufig nicht ausschließlich auf den Erhalt des ursprünglichen Bauwerks abzielt, sondern auch auf dessen kreative Weiterentwicklung und Kontextualisierung. Dieses Projekt erweitert den Diskurs über Kulturerbe, indem es historische Elemente und deren Bedeutungsgehalt in eine neue architektonische und künstlerische Formensprache überführt. Durch die Integration von Originalfragmenten sowie der Verwendung von gestalterischen Zitaten wird eine bewusste Verbindung zur ursprünglichen Villa geschaffen. Einzelne Elemente, wie etwa die ikonischen architektonischen Details oder die formale Gestaltung des Raumes, werden nicht bloß rekonstruiert, sondern in den Neubau übertragen und durch neue künstlerische Interpretationen erweitert. Dieses Vorgehen betont die Idee, dass Denkmalpflege nicht nur eine konservatorische, sondern auch eine kreative und transformative Aufgabe darstellt, die es ermöglicht, die Inhalte und Werte eines Kulturguts an die Gegenwart anzupassen und zugleich dessen historische Bedeutung zu bewahren. Die gezielte Entscheidung, das Verlorene nicht im Sinne einer reinen Nachahmung zu rekonstruieren, unterstreicht die Absicht des Projekts, Authentizität und Innovation in den Fokus zu stellen. Indem die historischen Inhalte und Symboliken der Villa in einer neuen architektonischen Struktur verankert werden, entsteht ein Dialog zwischen Vergangenheit und Gegenwart, der den Wert des Originals respektiert und gleichzeitig neue Bedeutungsdimensionen erschließt. Dies zeigt sich insbesondere in der Auseinandersetzung mit den künstlerischen und politischen Kontexten der Villa Albrecher-Leskoschek, die als kultureller und widerständiger Raum von großer historischer Relevanz war. Darüber hinaus wird die Funktionalität des Neubaus mit dem kulturellen Gedächtnis der Vergangenheit verknüpft: Belebte Räume wie der „Eichholzer-Raum“ und ergänzende künstlerische Installationen dienen als Erinnerungsorte, die nicht nur die architektonischen Prinzipien des Originals reflektieren, sondern auch dessen kulturelle, politische und symbolische Inhalte weitertragen. Damit schafft das Projekt einen Beitrag zur Denkmalpflege, der das kulturelle Erbe der Villa neu interpretiert, sichtbar macht und in den zeitgenössischen Diskurs integriert. Ein wesentlicher Vorteil der Transformation liegt darin, dass die neu geschaffenen Orte der Erinnerung – wie der Besprechungsraum, der Hörsaal und das Foyer – als funktionale Räume konzipiert sind, die durch ihre tägliche Nutzung von vielen Menschen frequentiert werden. Dies schafft die Möglichkeit, dass sich Nutzerinnen und Nutzer auf natürliche Weise mit den historischen und künstlerischen Inhalten auseinandersetzen können. Somit wird sichergestellt, dass die Inhalte nicht in der Abgeschlossenheit verharren, sondern als lebendiger Bestandteil der Gesellschaft im Alltag präsent bleiben. Die Verbindung von Funk-

tionalität und Erinnerungskultur trägt maßgeblich dazu bei, die Inhalte nachhaltig zu vermitteln und ihre Relevanz für gegenwärtige und zukünftige Generationen zu bewahren.

Insgesamt stellt die Transformation der Villa Albrecher-Leskoschek in den Neubau der Radiologie ein Beispiel dafür dar, wie historische Substanz und zeitgenössische Architektur in einer symbiotischen Beziehung miteinander verschmelzen können. Dieses Vorgehen zeigt, dass Denkmalpflege nicht nur der Vergangenheit verpflichtet ist, sondern auch als dynamischer Prozess verstanden werden muss, der Raum für Neuschöpfung, Reflexion und Aktualisierung bietet und Kulturerbe nachhaltig in der Gegenwart verankert.

¹ Vgl. Baubegehung der Forschungsstelle Kunstgeschichte Steiermark an der Universität Graz mit dem Bundesdenkmalamt am 22. Mai 2012. Anmerkung: Das Gutachten, das im Anschluss vom Bundesdenkmalamt verfasst wurde liegt im Bundesdenkmalamt im entsprechenden Akt auf.

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 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.

⁴ Vgl. Margit Stadlober, Fragmentierung und Transformation als Sonderlösung der Denkmalerhaltung am Beispiel der Villa Albrecher-Leskoschek, Hilmteichstraße 24 in Graz, in: Eva Klein, Christina Pichler, Margit Stadlober (Hg.): Denk!mal weiter. Kulturerbe auf neuen Wegen zwischen Zukunft und Vergangenheit, Graz 2018.

⁵ Projekt „Transformative Prozesse: Abbruch Villa Albrecher-Leskoschek - Neubau Radiologie“ von 15.6.2021 bis 11.3.2026 unter der Leitung von Eva im Universitätsarchiv an der Universität Graz, vgl. Forschungsportal der Universität Graz.

⁶ 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.

⁷ Vgl. Herwig Hubmann, Eva Klein, Robert Linke: Interdisziplinäre Befundssicherung und Untersuchung in der Denkmalpflege, in: Denk!mal Zukunft. Der Umgang mit historischem Kulturgut im Spannungsfeld von Gesellschaft, Forschung und Praxis, hrsg. v. Eva Klein, Rosmarie Schiestl, Margit Stadlober, Graz 2012.

⁸ Vgl. 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.

⁹ 2013 wurde Dr. Eva Klein von Bundespräsident Heinz Fischer der Theodor-Körner-Wissenschaftspreis für exzellente und innovative wissenschaftliche Arbeit in der Hofburg überreicht.

¹⁰ Vgl. Eva Klein, Kunst des Widerstandes, in: Atlas der guten Lehre, Kategorie Forschungsbezogene Lehre, insbesondere die Vermittlung wissenschaftlichen Arbeitens während des Studiums, hrsg. v. Bundesministerium für Bildung, Wissenschaft und Forschung, Wien 2017, <https://gutelehre.at>, abgerufen am 16.8.2024.

¹¹ Projekt „Villa Albrecher-Leskoschek“ von 1.12.2014 bis 30.6.2017 unter der Leitung von Eva Klein am Institut für Kunstgeschichte an der Universität Graz, vgl. Forschungsportal der Universität Graz.

¹² Vgl. 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.

¹³ Vgl. 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.

¹⁴ Vgl. Heimo Halbrainer, Eva Klein, Antje Senarclens de Grancy, Hilmteichstrasse 24. Haus Albrecher-Leskoschek von Herbert Eichholzer, Graz 2016.

¹⁵ Projekt „Zwischen Skylla und Charybdis. Künstlerische Positionen“ von 1.4.2017 bis 30.6.2018 unter der Leitung von Eva Klein am Institut für Kunstgeschichte an der Universität Graz, vgl. Forschungsportal der Universität Graz.

¹⁶ Vgl. Eva Klein, *Zwischen Skylla und Charybdis. Künstlerische Positionen*, in: Eva Klein, Christina Pichler, Margit Stadlober (Hg.): *Denk!mal weiter. Kulturerbe auf neuen Wegen zwischen Zukunft und Vergangenheit*, Graz 2018.

¹⁷ Am 10.9.2017 wurde im Künstlerhaus. Halle für Kunst & Medien die Ausstellung „Zwischen Skylla und Charybdis. Kunstpositionen“ kuratiert von Eva Klein, eröffnet. Am 11.9.2017 wurde der zweite Teil der Ausstellung in der Galerie Schnitzler & Lindsberger eröffnet. Es folgten Vorträge, Künstlerinnen- und Künstlergespräche, Präsentationen und Diskussionen.

¹⁸ Vgl. Eva Klein, *Zwischen Skylla und Charybdis. Künstlerische Positionen*, in: Eva Klein, Christina Pichler, Margit Stadlober (Hg.): *Denk!mal weiter. Kulturerbe auf neuen Wegen zwischen Zukunft und Vergangenheit*, Graz 2018.

¹⁹ Vgl. Eva Klein, Axl Leskoschek und die „Verdeckte Malweise“ im politischen Kontext des Widerstandes gegen den Nationalsozialismus, in: Axl Leskoschek. *Brasilien, Ausstellungskatalog*, hrsg. v. d. Neuen Galerie am Universalmuseum Joanneum, Graz 2022.

²⁰ Projekt „Transformative Prozesse: Abbruch Villa Albrecher-Leskoschek - Neubau Radiologie“ von 15.6.2021 bis 11.3.2026 unter der Leitung von Eva im Universitätsarchiv an der Universität Graz, vgl. Forschungsportal der Universität Graz.

²¹ Vgl. 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.

²² Vgl. 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.

Vgl. Tobias G. Natter, Franz Smola (Hg.), *Kokoschka. Das Ich im Brennpunkt*, Ausstellungskatalog, Wien 2013, S. 172–175.

²³ Vgl. Heimo Halbrainer, Eva Klein, Antje Senarclens de Grancy, Hilmteichstrasse 24. Haus Albrecher-Leskoschek von Herbert Eichholzer, Graz 2016.

²⁴ Vgl. 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.

Vgl. 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.

²⁵ Vgl. Heimo Halbrainer, Eva Klein, Antje Senarclens de Grancy, Hilmteichstrasse 24. Haus Albrecher-Leskoschek von Herbert Eichholzer, Graz 2016.

²⁶ Vgl. Baubegleitung der Forschungsstelle Kunstgeschichte Steiermark an der Universität Graz mit dem Bundesdenkmalamt am 22. Mai 2012. Anmerkung: Das Gutachten, das im Anschluss vom Bundesdenkmalamt verfasst wurde liegt im Bundesdenkmalamt im entsprechenden Akt auf.

Anmerkung: Im Zuge des Lektorats und für Formulierungen hat die Autorin unter anderem auch mit AI-Tools gearbeitet. Vgl. «How do I cite generative AI in MLA style?», Modern Language Association of America, <https://style.mla.org/citing-generative-ai/> abgerufen am 28.03.2023.

Monika Lafer

Voluntary Arts

Anliegen Kunst, Hg. v. Reimann-Pichler, Scherke und Stadlober, 2024, S. 61–72
https://doi.org/10.25364/978-3-903374-41-6_06

© 2024 bei Monika Lafer

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

Dr.ⁱⁿ phil. Monika Lafer, BA MA, Freischaffende Künstlerin und Kunsthistorikerin, monika.lafer@gmx.net

Zusammenfassung

Zeitgenössisches Kunstschaffen und Hobbykunst - welche Kriterien gelten? Wer bestimmt, wie die Werke zu kategorisieren sind? Mit diesem Text werden einerseits die Veränderungen der Rolle der Künstlerin und des Künstlers im Laufe der Geschichte beleuchtet. Andererseits geht es darum, die beiden Bereiche der zeitgenössischen Kunst und der voluntary arts in der Gegenwart zu beurteilen. Denn vieles, wie etwa ein schlampiger Geniebegriff, kommt aus tiefgreifenden Veränderungen der Lebensbedingungen der Kunstschaffenden des 19. Jahrhunderts.

Es soll darauf aufmerksam gemacht werden, dass die jeweiligen Kriterien nicht hierarchisch zu verstehen sind, sondern Gegenwartskunst und voluntary arts mit jeweils eigenen Zielsetzungen und Merkmalen friedlich nebeneinander existieren. Beispiele runden die Ausführungen ab, sie reichen von einer gut beforschten Community im englischsprachigen Raum über Aktivitäten der Hobbykunst in der Bundeshauptstadt bis hin zu einer regionalen Malwerkstatt im Bezirk Weiz.

Schlagwörter: zeitgenössisch, Hobbykunst, sozialer Aspekt

Abstract

Contemporary art and hobby art - which criteria apply? Who determines how works are to be categorized? On the one hand, this text examines the changes in the role of the artist over the course of history. On the other hand, the aim is to assess the two areas of contemporary art and the voluntary arts in the present day. For many things, such as a sloppy concept of genius, stem from profound changes in the living conditions of artists in the 19th century.

The aim is to draw attention to the fact that the respective criteria are not to be understood hierarchically, but that contemporary art and voluntary arts, each with their own objectives and characteristics, exist peacefully side by side. Examples round off the explanations, ranging from a well-researched community in the English-speaking world to hobby art activities in the Austrian capital and a regional painting workshop in the district of Weiz.

Keywords: contemporary, voluntary arts, social aspect

Einleitung

Im 21. Jahrhundert stelle ich als Kunsthistorikerin und freischaffende Künstlerin vieles fest, was man aus dem weiten Feld der Kunst seit vielen Jahrzehnten kennt: Unsicherheit in Bezug auf die eigene Rolle als Künstlerin oder Künstler, Geringschätzung künstlerischer Arbeit, was mitunter mit Intellektuellenfeindlichkeit („was soll denn das sein?“) und schlechter Bezahlung einhergeht. Respektlosigkeit der Künstlerschaft unter sich („Hobbykünstler“ wird als Schimpfwort gebraucht, Trittbrettfahrer sehen es als ihr gutes Recht, sich parasitär zu verhalten) gibt es ebenso vielerorts und auch am Wissen über die Rolle der Kunst gibt es grobe Lücken in der Gesellschaft.

Mit dieser Publikation soll ein Beitrag zum Verständnis von zeitgenössischem Kunstschaffen und Hobbykunst geleistet werden.

Zunächst geht es um die Frage, woher kommt es, dass jemand bestimmt, was Kunst ist und was hier nicht hingehört? Dazu werden wir uns die Salons in Paris genauer ansehen. Des Weiteren ist es wichtig zu klären, wie sich die Rolle der Künstlerschaft über die Jahrhunderte entwickelt hat. Und schließlich geht es darum, welche Kategorien des Kunstschaffens heute vorherrschend sind und wie mit ihnen umzugehen ist.

Jahresausstellungen, Salons und Jury

Im 19. Jahrhundert spielte zunächst die offizielle Kunst in der Hauptstadt der Malerei, Paris, eine wichtige Rolle. Der führende Meister war Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780–1867), er beherrschte die Modellierung der Formen und war berühmt für die kühle Klarheit seiner Kompositionen. Sein größter Gegenspieler, Eugene Delacroix (1798–1863) hatte die Themen und Arbeitsweise an den Akademien satt. Delacroix war der Meinung, dass Farbe und Fantasie wichtiger für die Malerei seien als zeichnerisches Können und Intellekt. Von der akademischen Sichtweise wichen immer mehr Künstlerinnen und Künstler ab, indem sie sich beispielsweise der Plein-Air-Malerei (Impressionisten und ihre Vorläufer) oder auch dem weniger Gefälligen (Realismus) zuwandten.¹

Paris ist untrennbar mit den Salons verbunden. Doch was waren die Salons und wie nahmen sie Einfluss auf die Entwicklung der Künste?

Seit dem Jahr 1663 fanden in Paris periodische Kunstaussstellungen statt, sie wurden im selben Jahr per Gesetz als Institution verankert. Bisher hatten Kunstschaffende ihre Auftraggeberinnen und Auftraggeber in ihren Ateliers empfangen und hier Geschäfte abgewickelt – jedoch keineswegs nach frei gewählten Richtlinien,

sondern entsprechend der strengen Reglements der Gilden, die es seit dem Mittelalter gab. Eine nun staatlich öffentliche Bilder- und Verkaufsausstellung war eine deutliche Veränderung, auch wenn der Salon zunächst eine rein elitäre Veranstaltung war (nur Zulassung akademischer Künstlerinnen und Künstler, selbst diese reagierten verhalten auf diese neue Präsentationsmöglichkeit). Nachhaltiger Erfolg stellte sich ein, als die Schau 1699 in den Louvre siedelte – ab 1737 war sie im Grand Salon Carrée, hiervon leitet sich der Begriff *Salon* ab. Für die Dauer der Ausstellung machte der französische König Ludwig XIV. seinen Palast der Öffentlichkeit zugänglich, was eine besondere Aufwertung war. Bis zur Französischen Revolution war der Salon den 150 Mitgliedern der Akademie Royale vorbehalten, die etwa 800 nicht-akademischen Maler und Bildhauer verlangten vehement Ausstellungszutritt. 1791 änderte sich die Situation, der Salon stand nun allen Künstlerinnen und Künstlern aus dem In- und Ausland zur Teilnahme offen. Im 19. Jahrhundert war die Veranstaltung der renommierte Mittelpunkt des Pariser Kunstbetriebs, professionelle Karrieren der Künstlerschaft waren ohne Salonzulassung nicht mehr vorstellbar.²

Mittlerweile ist bekannt, dass die Jury des Salons keineswegs eine Bastion der Akademie war und den Künstlerinnen und Künstlern der Avantgarde den Zutritt verwehrte. Die Bewerbungen – um 1860 waren es rund 3000 – wurden zum einen aus Platzgründen und zum anderen aufgrund der Qualitätskriterien beschränkt. Proteste abgelehnter Künstlerinnen und Künstler waren ein beliebtes öffentliches Thema. Außerdem waren die Malerinnen und Maler der Moderne um 1865 nicht so erfolglos im offiziellen Salon, wie es immer wieder dargestellt wird: Manets Werke wurden 15-mal zugelassen, auch Auszeichnungen wurden ihm zuerkannt, ähnlich erging es Renoir. Edgar Degas hatte sich sechs Mal beworben, er wurde nie abgelehnt. Lediglich Paul Cézanne konnte bei 15 Bewerbungsversuchen nur einmal Werke zeigen.³

Napoleon III. entschied 1863, einen *Salon des Refuses* ins Leben zu rufen – er tat dies hauptsächlich aus innenpolitischen Gründen, um auf die Kritik zu reagieren und weniger aus tatsächlichem Interesse an der Kunst.⁴

Der Salon stand als staatlich gelenkte Einrichtung immer häufiger in der Kritik – der Kunsthandel pochte auf die Liberalisierung des Kunstmarktes, die Künstlerschaft forderte eine Selbstverwaltung der Salons. 1880 übergab der Staat den Salon an die französischen Kunstschaaffenden (Le Salon de la Société des Artistes Français), bis heute finden jährliche Ausstellungen statt, allerdings hat die Rolle der Institution stark an Bedeutung eingebüßt.⁵

Das 19. Jahrhundert - Die Rolle der Künstlerinnen und Künstler definiert sich neu

Zur Zeit der Französischen Revolution fand ein großer Bruch in den Traditionen statt:⁶ Waren bisher Szenen aus der Bibel, Heiligenlegenden, antike Mythen und Allegorien vorherrschend, wandten sich die Künstlerinnen und Künstler nun verstärkt neuen Themen zu. Sie fühlten sich berechtigt, jeden Inhalt mit ihren Mitteln umzusetzen und äußerten sich auch zu den zeitgenössischen politisch relevanten Themen.⁷ Man denke nur an Francisco Goya und seine grafischen Arbeiten.⁸

Das Akademien- und Ausstellungswesen mit ihren Kunstkritikern hatte für eine tiefe Kluft zwischen den fine arts und dem Handwerk gesorgt. Die althergebrachten handwerklichen Fähigkeiten wurden im 19. Jahrhundert außerdem von Fabrikware in Frage gestellt, die industrielle Revolution war voll im Gange.⁹

Vor dem Abreißen der Traditionen mussten sich weder Malerinnen und Maler oder Bildhauerinnen und Bildhauer Gedanken machen, wofür sie eigentlich da seien. Wie jeder andere arbeitende Mensch wussten sie, was von ihnen erwartet wurde: Porträts, Altarbilder, Wandbilder usw. Sie hatten einen festen Platz im Gefüge der Gesellschaft. Seit dem Zusammenbruch einer einheitlichen Bindung der Kunst war die Beziehung zwischen Künstlerinnen und Künstlern und Auftraggeberinnen und Auftraggebern mitunter gespannt: Der Geschmack der Kundschaft ging in eine Richtung, die die Malerin oder der Maler nicht erfüllen wollten – denn sie oder er hatten ihren eigenen Stil gefunden, der mit dem Auftrag nicht d'accord lief. Kam es dennoch zu einem Geschäftsabschluss, verloren die Künstlerinnen und Künstler mitunter ihre Selbstachtung¹⁰ (*pecunia non olet* – Geld stinkt nicht) und die Kolleginnen und Kollegen rümpften die Nase.

Allerdings drohte bei Ablehnung aller unpassenden Aufträge der wirtschaftliche Ruin. Diese Gegebenheiten schafften innerhalb der Künstlerschaft eine neue Kluft: Die Hardliner, die auf ihre selbstgewählte Einsamkeit stolz waren und jene Gruppe, die dem Geschmack des Publikums zuarbeitete und gutes Geld verdienen konnte. Auch auf Seite der Kunstkonsumentinnen und -konsumenten tat sich einiges: Durch die industrielle Revolution war das Bürgertum rasch aufgestiegen, der Markt mit schäbiger Fabrikware unter dem Mäntelchen der Kunst geflutet, was dem Geschmack der möglichen Käuferschicht sicher keinen Gefallen getan hatte.¹¹

Ein im Kontext der neu zu klärenden Beziehung zwischen Kunstschaffenden und deren Publikum entstandenes neues Misstrauen beruhte auf Gegenseitigkeit: Der erfolgreiche Unternehmer hielt den neuen Künstlertypus für einen Hochstapler,

der astronomische Summen für etwas verlangte, das er kaum als redliche Arbeit definieren konnte. Die Künstlerschaft frönte ihrem neuen Lieblingssport, die angebliche oder tatsächliche Selbstzufriedenheit des Bürgertums zu stören. Als Bürgerschreck mit langen Haaren, wüsten Bärten, Kleidung in Samt und breitkrepfigen Hüten gaben sich die Künstler so unkonventionell wie möglich, sie hielten sich für eine besondere Gattung des menschlichen Daseins.¹²

Eine bestimmte Richtung der Philosophie spielte in Bezug auf den Status des Künstlers eine wichtige Rolle: Das Ziel des kunstproduzierenden Menschen war es, ein *Übermensch* im Sinne Nietzsches zu werden¹³. In der Malerei konnte man diese Gesinnung in den Porträts sehen: grelles, bühnenhaftes Licht inklusive Verpflichtung an die meisterhaften Vorbilder und Nahsichtigkeit. Die Wichtigkeit einzelner wurde so betont. In der Literatur ging es um gesellschaftliche Aufsteiger – vom Bauernsprössling zum Malerfürsten, die Arbeiten waren Produkte eines Genies und man genoss hohes Ansehen.¹⁴

Die äußeren Auffälligkeiten der Künstlerschaft mögen befremdend und übertrieben gewesen sein und auch im 21. Jahrhundert ist jene Spezies der Künstler allgegenwärtig, die mit Brokatkappen, Begabenschals, barocker Entourage und Verhaltenskreativität auf sich aufmerksam macht. Allerdings finden wir in der zeitgenössischen Kunst etwas, das sich im 19. Jahrhundert neu entwickelte: Es ging darum, der Persönlichkeit Ausdruck zu verleihen. Dies konnte erst geschehen, als die Kunst sämtliche Zwecke verloren hatte. Damals waren diese neuartigen Künstlerinnen und Künstler Menschen, deren Werke keine der gängigen maltechnischen Effekte zeigten und mit unbestechlicher Ehrlichkeit gearbeitet waren. Jeder Pinselstrich musste mit dem künstlerischen Gewissen vereinbar sein.¹⁵

Heute stellt man zudem fest, dass jene Künstlerinnen und Künstler, die in ihren Arbeiten inhaltsstark sind, äußerlich eher unscheinbar und im Verhalten kaum kapriziös sind. Sie haben ihren Ausdruck gefunden, nämlich durch und in ihrer künstlerischen Arbeit.

Arts und Fine Arts

Unter *Arts* werden sämtliche Fertigkeiten auf hohem Level zusammengefasst: Kunsthandwerk, angewandte Kunst, Hobbykunst, Gebrauchsgrafik, auch Körperkunst wie Tätowieren und vieles mehr. *Fine Arts* steht für zeitgenössische Kunst.

Diese beiden Bereiche haben eine durchlässige Grenze, und zwar in beide Richtungen:

Ein sogenannter akademischer Künstler kann an Relevanz einbüßen oder sich bewusst dafür entscheiden, den Kunstmarkt nicht mehr bedienen zu wollen und sich fortan handwerklichen Fähigkeiten zu widmen. Eine Hobbykünstlerin hatte keine Möglichkeit, Kunst zu studieren und entwickelt ihre Skills und Marketingstrategien auf ein Niveau, dass sie dem internationalen Business und Level gewachsen ist.

Innerhalb des weiten Feldes der Kunst kommt es in Bezug auf diese Kriterien oft zu Zank und Missgunst, sei es durch Unkenntnis der eigenen Rolle oder dem bewussten frechen Fishing for Ressources, sprich, dem alleinigen Bedienen der eigenen Bedürfnisse, vergleichbar mit dem sympathischen Verhalten eines Kuckucks.

Das rührt zum einen daher, dass manche malende Menschen mit einer einzigen Ausstellung im Nachbarland sich als „international renommiert“ bezeichnen wollen – sie möchten als etwas gesehen werden, was so einfach nicht stimmt. Weist man sie auf diesen Sachverhalt (denn es ist nicht mehr oder weniger als das) hin, reagieren sie gereizt bis böseartig. Berühmt und wichtig zu sein ist ein Ziel, das unter allen Umständen erstrebenswert ist. Doch ist es das wirklich?

Künstlerische Arbeit auf hohem Niveau ohne Verschnaufpause in Kombination mit der Kenntnis des Business ist ein Knochenjob. Es ist zu liefern, was verlangt wird – gut, wenn der Markt das begehrt, was mit dem Alleinstellungsmerkmal des Kunstschaaffenden deckungsgleich ist. Ist das nicht der Fall, ist es ein Ringen, wo eine eigene Entwicklung und persönliche Bedürfnisse sicher keinen Platz haben. Von Familie und Ernährung derselben reden wir erst gar nicht.

Diese Tatsachen sind in vielen Biografien berühmter Künstlerinnen und Künstler nachzulesen.

Doch wann können solche Kategorien hilfreich sein?

Möglicherweise wäre so eine Finanzierung der künstlerischen Anliegen transparenter und besser zu stemmen. Klare Richtlinien, die von Fachpersonal erarbeitet werden, stufen die Begehren der Antragsstellerinnen und Antragsteller in die richtige Kategorie ein, deren Kontingent klar definiert ist. Man kommt sich nicht ins Gehege und existiert friedlicher nebeneinander.

Denn es sind Einstufungen, die nicht hierarchisch sind – man kann sie nicht vergleichen, weil völlig andere Kriterien gelten. Zeitgenössische Kunst und Hobbykunst stehen somit nebeneinander, nicht das eine über dem anderen!

Hobbykunst als Programm: Voluntary Arts¹⁶

1991 wurde die eingetragene Wohltätigkeitsorganisation *voluntary arts* im Vereinigten Königreich (UK) gegründet. Das Hauptanliegen des mittlerweile in *Creative Lives* umbenannten Vereins sind schöpferische Entfaltungsmöglichkeiten für alle – es geht um gemeinschaftliche und von Freiwilligen geleitete Aktivitäten. Menschen, die zusammenkommen, um etwas zu schaffen, Spaß zu haben, Erfahrungen auszutauschen und sich gegenseitig zu unterstützen, erleben positive Auswirkungen auf körperliches und emotionales Wohlbefinden.¹⁷

Die Gruppenaktivitäten weisen eine hohe Vielfalt auf:

Kreatives Gestalten für Familien, Ausstellungsflächen in Gebäuden, die ihre ursprüngliche Nutzung verloren haben (Fleetwood hospital, ehemaliges Pub in Fishponds), etablierte Veranstaltungsräume, die Musik und Comedy genauso Flächen bietet wie Freiwilligenkunst (The Louis Armstrong in Dover), LTB - Showrooms (Coventry)¹⁸ und viele mehr. Es werden zudem Flechturse, Malgruppen, Lyrikeraustausch, Mitgliedschaften in Chören und unzählige weitere Aktivitäten angeboten.¹⁹

Creative Lives arbeitet mit Gemeinden, Organisationen, politischen Entscheidungsträgern, Geldgebern und kreativen Einzelpersonen zusammen, um entsprechende Rahmenbedingungen für die Teilhabe der Menschen an Kreativität zu schaffen. Es geht darum, Inklusivität zu fördern, Menschen und Gemeinschaften zu verbinden und das Bewusstsein für die Zusammenhänge zwischen Kreativität und Wohlbefinden zu schärfen. Teams der Organisation befinden sich in ganz Großbritannien und Irland, die Finanzierung erfolgt durch den Kulturrat England, Irland und Wales sowie Creative Scotland²⁰ (öffentliche Körperschaft, die kulturelle Anliegen unterstützt: <https://www.creativescotland.com/about>).

Neben den vielfältigen Aktivitäten gibt es eine stattliche Anzahl an wissenschaftlichen Publikationen, die sich mit einzelnen Aspekten von Freiwilligenkreativität befassen.

Ich möchte hier eine Studie herausgreifen, die sich mit dem Einfluss von Covid19 bzw. den Lockdowns auf die *voluntary arts* beschäftigt:

Die einzelnen Gruppen haben vieles aus den Erfahrungen mit digitalen Zusammenkünften gelernt, angefangen von der Beschleunigung von Entwicklung der digitalen Mittel, um miteinander in Kontakt zu bleiben. Man wurde kreativ, was Treffen im Freien betraf, oder stellte auf Online-Meetings um. Die Ideen jedes einzelnen waren gefragt, wovon die gesamte Gruppe ihren Nutzen daraus zog.

Viele Menschen, die aufgrund von Behinderungen oder zu großer räumlicher Distanz vor dem Lockdown nicht an Treffen teilnehmen konnten, waren nun von zuhause aus via zoom bei jedem Meeting dabei und selbstverständlich profitierte die ganze Gruppe davon: man wurde inklusiver und dachte über leichtere Zugänge für die Mitglieder nach.

Ein Aspekt fiel besonders auf – man versuchte nach dem Lockdown verstärkt, Möglichkeiten für Gemeinschaftsarbeit zu nutzen. Ein Gruppenteilnehmer brachte es auf den Punkt: „Wir lernen alle voneinander – das ist für jede Zusammenarbeit wirklich wichtig!“²¹

Basis.Kultur.Wien - basiskunstmesse

Die Kulturinstitution *Basis.Kultur.Wien* versteht sich als direkte Verbindung der Stadt Wien zu Kunst- und Kulturschaffenden. Amateurinnen und Amateure sowie Professionals aus der Kunst – und Kulturlandschaft Wiens erfahren hier Unterstützung, die Institution fungiert als Trägerorganisation für Festivals, Initiativen und Projekte. Es geht einerseits um das Kultivieren von Traditionen und andererseits betont die Institution die Gewährleistung einer soliden Basis für kulturelle Innovation.²²

Als Beispiel für kulturelle Nahversorgung sei die *basiskunstmesse* näher beleuchtet. Sie richtet sich ausschließlich an Amateurinnen und Amateure als Aussteller, in den Einreichkriterien ist dies ersichtlich: Autodidaktinnen und Autodidakten der Bildenden Kunst ohne akademischen Abschluss, der maximaler Verkaufspreis der Arbeiten soll 1000 Euro nicht überschreiten, usw.²³ Die Auswahl der Ausstellenden 2022/23 traf eine fünfköpfige Jury, vier Absolventinnen von Kunstakademien und die Direktorin der Volkshochschule Alsergrund.²⁴

2023 fand die Messe von 23. bis 25. März am Otto-Wagner-Areal statt. Das Publikum konnte die Eröffnungsvernissage mit Musik besuchen, zudem gab es während der Öffnungszeiten (11–19 Uhr) ein Rahmenprogramm (Vortrag, Workshop, Führungen).²⁵ Die Messe war seit ihrem Bestehen sehr gut besucht, das Interesse des Publikums zeigte sich auch nach Beendigung der COVID-Maßnahmen ungebrochen.²⁶

Malwerkstatt Martina Brandl in St. Ruprecht, Steiermark

Martina Brandl betreibt seit 2014 ihre Malwerkstatt (<https://www.malwerkstatt-brandl.at/malwerkstatt/#einleitung>) mit großem Einsatz und Begeisterung. „Die Werkstatt muss sich selbst finanziell tragen“, erzählt sie. Als versierte Buchhalter-

rin erstellt die Künstlerin jedes Jahr einen Businessplan, um einen Überblick zu bekommen, denn der Materialbedarf für ihren Atelierbetrieb ist umfangreich. Es ist für sie selbstverständlich, dass ihre Schülerinnen und Schüler in ihrer Werkstatt Material beziehen können. Insgesamt besuchen über 100 Personen ihre Kurse, und teilt die Workshops, die sie selbst leitet, grob in zwei Blöcke: Es gibt Malgruppen und die Gruppe für Strukturverliebte, das *Process Painting*.²⁷

Im Programm der Werkstatt findet man freies Aktmalen, Aquarellieren, Workshops mit freier Technik- und Materialwahl sowie Process Painting aber auch saisonale Aktivitäten wie Adventkranzbinden oder Malkurse für Kinder in den Ferien.²⁸ Martinas Hauptanliegen ist *process painting of intuitiv power*, hier fungiert sie als Assistenz der deutschen Künstlerin Gabriele Musenbrink und bereitet die Kursteilnehmerinnen und Kursteilnehmer auf das Arbeiten bei Musenbrink vor.²⁹

Über die Zeit der Lockdowns aufgrund der Covid19-Pandemie erzählt Martina: „Anfangs konnte sich kaum jemand mit zoom aus. Ich habe meine Gruppenteilnehmer telefonisch geschult, das lief so: „Pass auf, ich schick dir nun einen Link, den öffnest du.“ Und plötzlich war die Begeisterung groß – Man sah einander am Bildschirm! Für viele war das völliges Neuland.“ Die Online-Treffen fanden jeden Samstag um 15 Uhr statt, die Künstlerin schickte am Tag zuvor zwei Motive inklusive Aufgabenstellungen via WhatsApp aus. Die Ergebnisse bzw. Fragen erörterte Martina mit den Gruppenteilnehmenden via zoom, jede, jeder konnte so lange dabei bleiben, wie sie, er wollte. Für einen Minimalbetrag von 15 Euro pro Einheit konnte man sich anmelden. Dieser Modus wurde für die Dauer des kompletten zweiten Lockdowns beibehalten. Das Feedback der Teilnehmenden war häufig jenes: „Mich hat dieser Samstag über die ganze Woche gerettet!“ Man darf auch hier nicht vergessen, dass die eingeschränkten Möglichkeiten der sozialen Interaktion viele Menschen belasteten und derartige Gruppenaktivitäten das Highlight der Woche waren.³⁰

Mittlerweile ist Martina Brandl wieder zum allseits beliebten analogen Modus zurückgekehrt. Hin und wieder wird allerdings auf digitale Meetings umgestellt, wenn etwa winterliche Fahrverhältnisse die Anreise unnötig riskant gestalten würden oder sie switcht zur hybriden Variante, falls jemand gesundheitlich eingeschränkt ist. „Ich erkläre meiner Gruppe vor Ort dann mit Hinweis auf den Bildschirm, dass wir heute einen online-Gast haben“, schmunzelt die Künstlerin.³¹

Schlussfolgerung

Vermutlich ist niemand erstaunt, dass zeitgenössische Kunst und Hobbykunst verschiedene Kategorien sind. Es macht somit wenig Sinn, sie nach denselben Kriterien zu beurteilen. Marktwert? Internationales Ranking? Welche Galerie? Diese Fragen richten sich an zeitgenössische Künstlerinnen und Künstler und zeigen einen nicht unwesentlichen Teil des Business. Der Kunstmarkt will bedient werden, es verlangt der Künstlerin bzw. dem Künstler viel ab, nämlich konsequent mit hohem verwertbarem Output zu arbeiten.

In der Hobbykunst gibt es selbstverständlich ebenso das Streben, sich in seinem Tun zu verbessern und weiterzukommen. Doch im Vordergrund steht hier der soziale Aspekt – der Austausch miteinander, das Lernen voneinander und die Gruppenzusammengehörigkeit. Und selbstverständlich ist es eine große Freude, wenn die entstandenen Arbeiten im Rahmen einer Ausstellung gezeigt werden. Oft sind es Benefizveranstaltungen, Adventmärkte, Kunsthandwerksmessen und ähnliches, die sehr gut besucht sind.

Während zeitgenössische Künstlerinnen und Künstler neben den Kriterien des Markts auch entsprechende Grundlagenarbeit leisten, ist im Bereich der Hobbykunst der soziale Aspekt vorrangig.

Am wichtigsten erscheint mir, zu betonen, dass zeitgenössische Kunst der Hobbykunst nicht übergeordnet ist. Aufgrund ihrer Verschiedenheit stehen beide – jede mit ihren wertvollen Eigenschaften – hoffentlich friedlich nebeneinander.

¹ E.H. Gombrich, *Die Geschichte der Kunst*, Berlin 1996, S. 504–514.

² <https://www.projekte.kunstgeschichte.uni-muenchen.de/zola/parsalon.html>, abgerufen am 02.10.2023.

³ <https://www.projekte.kunstgeschichte.uni-muenchen.de/zola/parsalon.html>, abgerufen am 02.10.2023.

⁴ <https://www.projekte.kunstgeschichte.uni-muenchen.de/zola/parsalon.html>, abgerufen am 02.10.2023.

⁵ <https://www.projekte.kunstgeschichte.uni-muenchen.de/zola/parsalon.html>, abgerufen am 02.10.2023.

⁶ E.H. Gombrich, *Die Geschichte der Kunst*, Berlin 1996, S. 499.

⁷ E.H. Gombrich, *Die Geschichte der Kunst*, Berlin 1996, S. 481–485.

⁸ E.H. Gombrich, *Die Geschichte der Kunst*, Berlin 1996, S. 488.

⁹ E.H. Gombrich, *Die Geschichte der Kunst*, Berlin 1996, S. 499.

¹⁰ E.H. Gombrich, *Die Geschichte der Kunst*, Berlin 1996, S. 501–502.

¹¹ Ebd.

¹² E.H. Gombrich, *Die Geschichte der Kunst*, Berlin 1996, S. 502.

¹³ Der *Übermensch* Nietzsches war von überlegener Gleichgültigkeit erfüllt, ein vornehmer Mensch. Der Philosoph lehnte die christliche Liebe ab, sie war für ihn ein Ergebnis von Furcht. Ein Mensch, der von Liebe durchdrungen war, war für den Philosophen unvorstellbar. Ebenso kam ihm etwas anderes auch nicht in den Sinn, nämlich dass sein Konzept des Übermenschen ein Resultat von Furcht und Hass sein könnte. Quelle: Bertrand Russel, *Philosophie des Abendlandes. Ihr Zusammenhang mit der politischen und der sozialen Entwicklung*, Zürich 1950, 3. Auflage 2011, S. 773–774.

¹⁴ Horst Ludwig, *Piloty, Diez und Lindenschmitt – Münchner Akademieprofessoren der Gründerzeit*, in: *Bayerische Staatsgemäldesammlung München* und Ausstellungsleitung Haus der Kunst München, *Die Münchner Schule 1850-1914, 28. Juli – 7. Oktober 1979*, Bayerische Staatsgemäldesammlung München, Ausstellungskatalog, München 1979, S. 61 u. 62.

¹⁵ E.H. Gombrich, *Die Geschichte der Kunst*, Berlin 1996, S. 503.

¹⁶ An dieser Stelle bedanke ich mich bei Martin Krusche für den wertvollen Hinweis auf diese hierzulande völlig unbekannte Organisation.

¹⁷ <https://www.creative-lives.org/our-purpose>, abgerufen am 22.09.2023.

¹⁸ <https://www.creative-lives.org/Listing/Category/spaces-for-creativity>, abgerufen am 20.11.2023.

¹⁹ <https://www.creative-lives.org/creativity-map>, abgerufen am 20.11.2023.

²⁰ <https://www.creative-lives.org/our-purpose>, abgerufen am 22.09.2023.

²¹ <https://www.creative-lives.org/Handlers/Download.ashx?IDMF=57b3e4d8-9b03-45db-8d31-a33adf5874dd> (S.35), abgerufen am 20.11.2023.

²² <https://basiskultur.at/ueber-uns-3/>, abgerufen am 26.09.2023.

²³ <https://kulturvorort.at/basiskunstmesse-einreichkriterien/>, abgerufen am 26.09.2023.

²⁴ <https://kulturvorort.at/basiskunstmesse/basiskunstmesse-2022/>, abgerufen am 26.09.2023.

²⁵ <https://kulturvorort.at/basiskunstmesse/>, abgerufen am 26.09.2023.

²⁶ An dieser Stelle bedanke ich mich bei Isolde Seirer-Melinz für den wertvollen Hinweis der *basiskunstmesse*.

²⁷ Gespräch mit Martina Brandl in ihrer Malwerkstatt am 19.10.2023.

²⁸ <https://www.malwerkstatt-brandl.at/malwerkstatt/#einleitung>, abgerufen am 22.10.2023.

²⁹ <https://www.malwerkstatt-brandl.at/processpainting-of-intuitive-power/>, abgerufen am 22.10.2023.

³⁰ Gespräch mit Martina Brandl am 07.12.2023.

³¹ Gespräch mit Martina Brandl am 07.12.2023.

Sabine Pelzmann

Mit den Händen in den (offenen) Raum formen

Wahrnehmungsprozesse einer Bildhauerin

Anliegen Kunst, Hg. v. Reimann-Pichler, Scherke und Stadlober, 2024, S. 73–82
https://doi.org/10.25364/978-3-903374-41-6_07

© 2024 bei Sabine Pelzmann

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

Dipl. Ing.ⁱⁿ Sabine, Pelzmann, MSc MBA, Künstlerin WORT.BILD.HAUEREI, office@pelzmann.org

Zusammenfassung

In ihrem Text beschreibt die steirische Bildhauerin Sabine Pelzmann ihren schöpferischen Prozess als eine körperlich intuitive, nicht visuelle Erfahrung. Zunächst nimmt sie eine „Leib-Sensation“ wahr, eine kaum fassbare innere Empfindung, die als Keim für das Werdende dient. Dieser innerliche Prozess läuft unabhängig von ihrem bewussten Willen ab und zeigt Parallelen zur Phänomenologie, insbesondere Merleau-Pontys Konzept des vor-bewussten Wahrnehmens. Der künstlerische Prozess wird als Resonanz zwischen ihrem Inneren und der Außenwelt dargestellt, wobei unbewusste Impulse und flüchtige Wahrnehmungen die Formung leiten. Die finale Gestalt entsteht in einem eruptiven Akt, bei dem Pelzmann ihre inneren Empfindungen in materielle Form übersetzt. Das Werk wird durch eine Namensgebung finalisiert, die den Schaffensprozess abrundet, aber dennoch Raum für fortlaufende Transformationen der Skulptur lässt. Pelzmans Ansatz unterstreicht die Bedeutung der körperlichen Wahrnehmung und der Resonanz im schöpferischen Prozess.

Schlagwörter: Phänomenologie, schöpferischer Prozess, intuitiv, Leib-Sensation

Abstract

In her text, the Styrian sculptor Sabine Pelzmann describes her creative process as a physically intuitive, non-visual experience. Initially, she perceives a 'body sensation', a barely comprehensible inner feeling that serves as a seed for the becoming. This inner process takes place independently of her conscious will and shows parallels to phenomenology, in particular Merleau-Ponty's concept of preconscious perception. The artistic process is depicted as a resonance between her inner self and the outside world, with unconscious impulses and fleeting perceptions guiding the moulding process. The final form is created in an eruptive act in which Pelzmann translates her inner sensations into material form. The work is finalised by giving it a name, which rounds off the creative process but still leaves room for ongoing transformations of the sculpture. Pelzmann's approach emphasises the importance of physical perception and resonance in the creative process.

Keywords: phenomenology, creative process, intuitive, body sensation

Was du suchst, sucht auch dich. Rumi

Ich bin Bildhauerin. Mit Bronze arbeite ich seit einigen Jahren.

Mein bildhauerischer Prozess vollzieht sich in Wellenbewegungen, ist für mich ein sinnlich-kinästhetisches Tun, kein visuelles.

Manchmal bildhauere ich wochenlang nicht. Darauf folgen dann intensive Gestaltungstage, die sich für mich wie ein eruptiver Akt anfühlen. Dieser gesamte Prozess des inneren Werdens und auch des in Resonanz-Tretens mit der Plastik im Namens-Werdungs-Zeitraum erlebe ich als meinen eigentlichen künstlerischen Prozess.

In diesem Buchbeitrag werde ich meine inneren Prozesse vor, während und nach dem konkreten bildhauerischen Akt mit Worten zu beschreiben versuchen. Und schon merke ich, dass dieser Satz nicht ganz stimmt ...

Das innere Herausformen

Anfangs entwickelt sich in mir ein leises körperliches Gefühl, eine Leib-Sensation, eine Körper-Sensation ... kaum wahrnehmbar. Es ist ein Leib-Gefühl, keine innere Stimme, auch kein Bild. Es ist Etwas, das ich wahrnehme, Etwas, von dem ich wahrnehme, dass es sich in mir zu formen, zu entwickeln beginnt. Ich könnte dieses Etwas als „inneren Keim“ beschreiben, wobei das Wort „Keim“ für mich nur eine Metapher ist. Es ist Etwas, das in mir wächst und sich zu gestalten beginnt...

Nichts „Stoffliches“. Eher eine leise Ahnung.

Ich mag diese LEIB-SENSATION sehr. Sie macht mich wach und aufmerksam. Es fühlt sich an, als wäre mein Körper, das Zelt, die Hülle, die Trägersubstanz.

Der französische Philosoph und Phänomenologe Maurice Merleau-Ponty würde dieses allererste Wahrnehmen vermutlich als *vor-bewusstes Wahrnehmen*¹ beschreiben, als *ein Wahrnehmen, das weder vom Bewusstsein konstituiert noch ihm zugänglich ist*.

Das *Aufgehen im Leib* schafft ein Mehr an Wissen. Aristoteles² hätte von „Entelechie“ gesprochen, einem Zielbild, auf das die Menschheit zuläuft – wie das Samenkorn auf das Bild des Baumes zuläuft.

In mir läuft das Etwas auf die noch zu werdende Skulptur zu. Es ist eine Art (kleiner) innerer Aufbruch, der sich körperlich spürbar macht. Das Etwas ist nichts wirklich Leibliches. Es fühlt sich an wie etwas Geistiges, das sich mit dem Wahrnehmen des Leib-Gefühls in mir heraus-zu-formen beginnt.

Vielleicht ist das die Wahrheit meiner Kreativität.

DIE SPUR, DIE AUS MIR HERAUS-FÜHRT. Eine Art innere Fährte, der ich folgen muss, auch wenn ich keine Ahnung habe, wohin sie mich bringen wird.

Ich bin frei von Konzeptionen – in einem Prozess. Gleichzeitig ist dieser Prozess in mir. Er treibt mich von innen und überrascht mich mit einem zuvor nicht kalkulierbarem Form-Ergebnis.

Der bildende Künstler Bernhard Schultze³, dessen Texte und „Migofs“ (seine Mischwesen aus Mensch, Tier und Natur) mich sehr inspirieren, beschreibt seine Prozesse *als ein Sich-Eintaumeln ins Unbewusste* ... als absichtsloses versunkenes Tun, frei von Zielen ... als spielerischen Umgang mit Materialien ... als ein Sich-treiben-lassen. Für ihn ist seine Kreativität eine Ebene des Zufalls und der unbewussten Impulse.

Hartmut Rosa setzt sich in seinem Buch „Unverfügbarkeit“⁴ mit einem Phänomen auseinander, mit dem wir in der Spätmoderne zusehends Schwierigkeiten haben: mit dem Nicht-Beherrschbaren, nicht Erzwingbaren.

Mein innerer Prozess, der dem eigentlichen bildhauerischen Tun vorausgeht, ist unverfügbar.

Ich kann darauf achten, mein Leben so zu führen, dass es mir möglich ist, mich selbst, meinen Körper, meine inneren Stimmen und Resonanzen wahrzunehmen. In der Früh, in der Zeit der Morgendämmerung, meinen Gedanken zu folgen in meinen Garten hinauszuschauen ... zu meditieren ... holotrop zu atmen ... Diese Routinen schulen mein Gewahrsein.

Meinen inneren Formungsprozess bewusst zu starten, ermöglichen sie nicht.

Dass sich Etwas in mir (an-)bahnt, ist eine Art *latentes Wissen*⁵, wie es Merleau-Ponty nennt. Vielleicht kann mein Prozess auch, wie von Otto Scharmer beschrieben, als „*Schöpferisches Hinhören*“⁶ gesehen werden. Er formuliert es so, dass in diesem Prozess sich etwas in uns *mit einer im Entstehen begriffenen Zukunftsmöglichkeit* verbindet.

Dieses Bahnen dieses inneren, dieses leiblichen Prozesses in mir ist verbunden mit einem Gefühl des Aufbruchs. Es fühlt sich an wie eine Erschaffungs-Sehnsucht des In-mir-Werdenden.

Ich mag es, mit diesem Prozess in Resonanz zu sein.

Es fühlt sich an, als ob mit jeder Tonskulptur, die dann später zur Bronzeplastik wird, sich etwas noch Unbekanntes aus mir heraus in mein Leben bahnt.

Möglicherweise ist es ein Resonanzimpuls aus meinen inneren und äußeren Erfahrungen heraus oder es ist, wie Arnold Mindell sagen würde, ein *Flirt mit der Zukunft*⁷. Flirts sind für ihn *kurz aufflackernde, vorbeihuschende flüchtige Wahrnehmungen, die uns beim Zugang zum Träumen helfen können. Wie einen Windhauch nehmen wir plötzlich etwas wahr, einen Gedanken, ein Bild*. Wenn wir diesen Wahrnehmungen vertrauen, tragen sie das Neue an uns heran. Das mögliche Zukünftige kommt als leichter Wimpernschlag in unser Leben.

Resonanz mit dem „Möglichen-Werdenden“

Die erste latente Körperwahrnehmung dieses „Möglicherweise-Wachsenden“ entsteht aus einem Resonanzprozess zwischen dem Innen und dem Außen. Etwas in mir geht in Resonanz mit etwas nicht klar Benennbarem im Außen, in meinem Alltag, zu dem ich in Bezug gehe. Aus irgendeinem Grund beginnt diese Resonanz⁸ in mir zu klingen. Die Resonanz wird spürbar.

Man könnte es vielleicht auch eine Ein-Formung dieses Resonanz-Erlebens nennen ... ein transpersonales Erspüren, das zu meiner Leibresonanz führt.

Dieser innere Formungsprozess, obwohl in meinem Leib wahrnehmbar, ist nicht-gegenständlich. Er ist etwas Verdichtetes, eine zähere elastischere Flüssigkeit, die erst durch die Formung eines Materials durch meine Hände Festigkeit gewinnt.

Merleau-Ponty⁹ schreibt von unserem Leib als den *sehenden Leib, der der Welt, die er sieht, nicht gegenübersteht, sondern ein Teil von ihr ist*. Für den Leib sind Empfindendes und Empfundenes so unteilbar wie Wasser und Eiskristall. Auch Für Edith Stein¹⁰ ist der *Leib als Träger von Empfindungsfeldern mit der Möglichkeit zur Empfindungseinfühlung* verbunden, der Leib ist für sie Nullpunkt der Orientierung. Für Hilarion Petzold ist der in Kontext und Kontinuum wahrnehmende und handelnde, bewegte und bewegende Leib Teil der Lebenswelt des Menschen.

Ich erlebe bei meinem Greifen nach dem Ton und meinem nicht-intendierten Formen des Tons, dass meine Hände aus mir in den Raum greifen ... MEIN INNEN IN EINEN NEUEN RAUM GREIFT ... die Bewegung meiner Hände eine Gestalt ermöglicht ...

Für Petzold ist der Mensch durch ein differentielles und integriertes Wahrnehmen-Verarbeiten-Handeln unlösbar mit seiner Lebenswelt verflochten – mit den Menschen in Zwischenleiblichkeit, mit den Dingen in Handhabung. *Er wird von den Gegebenheiten der Lebenswelt bewegt, beeinflusst, gestaltet und er wieder-*

rum bewegt, bearbeitet, beeinflusst sie kokreativ durch sein Tun und Wirken – in konstruktiver und auch in destruktiver Weise¹¹

Auch für mich ist mein Wahrnehmungs- und Gestaltungsprozess des Bildhauens ein co-kreativer Prozess.

Ab Mitte 2019 habe ich mehrere Bronzeplastiken gefertigt, die im weitesten Sinne Geburtsprozesse darstellen, genauer gesagt eine Geburt, in der etwas gänzlich anderes als das Ursprüngliche geboren wird. Die Namen, die ich diesen Plastiken gab, waren „Der Geier schlüpft aus der Bohnenschote“ (Abb.1), „Der Geburtsschrei des Hasen“ (Abb.2), „Mutter oder Vater“ (Abb.3). Erst im Nachhinein wurde mir bewusst, dass die Namensgebung dieser Plastiken auf das Gebären von etwas Neuem hinweist.

Nach Tulving stehen wir Menschen *in einem ununterbrochenen Strom von bewussten und (in unendlich umfassenderer Weise) nichtbewussten informationalen Inputs, die in unseren Gedächtnisarchiven fest gehalten werden¹²*. In unserem Leibgedächtnis hat sich die Geschichte unseres Lebens eingegraben, die Welt schreibt sich in unseren Leib, während wir uns selbst über unseren Körper zum Ausdruck bringen.



Abb. 1 Sabine Pelzmann, Der Geier schlüpft aus der Bohnenschote, Bronze, 2019, Sammlung Pelzmann



Abb. 2 Sabine Pelzmann, Der Geburtsschrei des Hasen, Bronze, 2019, Sammlung Pelzmann



Abb. 3 Sabine Pelzmann, Mutter oder Vater, Bronze, 2021, Sammlung Pelzmann

Weibliche Leiberfahrungen

Mein innerer Kreativitätsprozess, so wie ich ihn erlebe, hat damit zu tun, dass ich eine Frau bin. Meine weiblichen Leib-Erfahrungen von Schwangerschaft und Gebären (ich habe zwei Töchter) bestimmen meinen künstlerischen Prozess des inneren Herausformens und den eruptiven Akt der Gestaltwerdung.

Die Phase des Eisprungs steht für mich in Resonanz zu meiner ersten Ahnung zu Beginn eines bildhauerischen Prozesses. Die Eileiterfinger bewegen sich dorthin, wo bald ein Eisprung passieren wird. Hier entsteht mögliches Neues, noch so unendlich zart und zerbrechlich ...

Eine Möglichkeit.

Ute Gahlings schreibt in ihrem Buch über die „Phänomenologie der weiblichen Leiberfahrungen“ von *Leibesinseln des weiblichen Geschlechtsleibes*¹³. Der eigene Leib wird als Einheit gespürt und ... andererseits als *Gewoge verschwommener Inseln. Diese Leibesinseln drängen sich im weiblichen Spüren der Frau auf und variieren je nach Lebensalter und individueller Situation*. In der Schwangerschaft wird die *Erfahrung eines diffusen Festen* gemacht, *dass sich dieses Feste gleichsam aus dem Nichts herausschält*.¹⁴

... Die Ahnung für das mögliche Werdende ... vielleicht hat diese zuerst leiblich wahrgenommene Ahnung auch mit weiblicher Leiberfahrung zu tun. Aus der ersten Ahnung wird etwas diffus Dichter, im Maximum ein zäheres Fließen...

Formung, ein eruptiver Akt

Es gibt eine kurze Zeitspanne, in der ich das Gefühl habe, so voll von diesem in mir werdenden Formprozess zu sein, dass es mich zum Töpfertisch treibt und ich in einer kurzen Zeitspanne manchmal gleich mehrere (Ton-) Skulpturen forme.

Dieser unverfälschte Ausdruck des Körpers hat für mich etwas sehr lustvoll Kathartisches. Ich lasse mich vom Strudel des Verborgenen mitreißen. Ich lasse meine Hände den Ton greifen. Ich arbeite mit den ganzen Händen, dem Handballen und meinen Fingern. Für mich fühlt es sich an, als würden meine Hände, diese innere Ahnung, DIESES DIFFUSE VERDICHTE, DAS SICH IN MIR GEFORMT HAT, aufnehmen und in eine äußere, nun materielle Form übertragen. Diese ÜBERSETZUNG EINER GEISTIGEN AHNUNG, einem inneren Bewusstseinsprozess, in eine materielle Form fasziniert mich. Es ist, als würden meine Hände erformen können, was in meiner Ahnung als mögliches Zukünftiges bereits angelegt ist.

Die erste Skulptur, die aus diesem eruptiven Schöpfungsprozess heraus entsteht, hat für mich am meisten Tiefe und Charakter. Als hätte der vorherige Prozess genau auf diese Figur hingearbeitet.

Ich versuche, nicht zu viel an dieser gewordenen Ton-Skulptur weiterzuarbeiten, damit sie ihre ursprüngliche Intention gut bewahren kann. Danach kommt die getrocknete Skulptur zum Bronze gießer. Er übernimmt den eigentlichen Bronze-guss inklusive der Erstellung der Negativform und der ersten Oberflächenbehandlung. Die weitere händische Oberflächenbehandlung mit Ölen, mit Säuren, mit Schleifpapier und Tüchern beeinflusst die Farbe der Bronzeskulptur. Meine liebste Farbe ist ein durch einen Oxidationsprozess entstandenes Grün...

Die Namens-Werdung

Die Namensgebung meiner Plastiken ist ein sensibler Prozess. Oft steht eine Plastik schon einige Wochen bei mir und es hat sich noch kein Name gezeitigt.

Ich würde es fast so nennen, dass es in meinem bildhauerischen Prozess zwei Reframings, zwei Verwandlungen gibt, die bedingt sind durch den Wechsel der Ausdrucksform: Körpersensation zu stofflicher Figur und stoffliche Figur zu Sprache.

Die Benennung finalisiert für mich den Prozess der Plastikwerdung. Doch das bedeutet nicht, dass sich damit für mich mein „INNERER-FÄHRTEN-PROZESS“ der Formung abgeschlossen hat.

Ich mag es, dass dann die Plastik zwar fertig gestellt ist, sich jedoch noch weiter verändern wird ... durch Wettereinwirkungen ... durch das Berühren der Hand an der immer selben Stelle ... wenn das Salz meines Schweißes mit der Bronzeoberfläche in Kontakt tritt ...

¹ Maurice Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin 1966.

² Aristoteles, *Metaphysik IX*, 8.

³ Bernard Schultze, *Über Malerei, Gesammelte Aufsätze 1957 – 1994*, Aachen, 2000, S 54f.

⁴ Hartmut Rosa, *Unverfügbarkeit*, Suhrkamp, Berlin, 2020, 10. Auflage.

⁵ Maurice Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin, Walter de Gruyter & Co, 1965, 6. Auflage.

⁶ C. Otto Scharmer und Kathrin Käufer, *Führen vor der leeren Leinwand*, in „Organisationsentwicklung“, Nr. 2, 2008.

⁷ Arnold Mindell, *Der kosmische Tanz des Ursprungs*, Via Nova, Petersberg 2026.

⁸ Hartmut Rosa, *Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehung*, Suhrkamp, Berlin, 2. Auflage.

⁹ Maurice Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin, Walter de Gruyter & Co, 1965, 6. Auflage.

¹⁰ Edith Stein, *Zum Problem der Einfühlung*, Reprint, München 1980, S. 63.

¹¹ Hilarion G. Petzold, *Der „informierte Leib“ – „embodied and embedded“ als Grundlage der Integrativen Leibtherapie*, Polyloge 07/2002, Düsseldorf, Hückeswagen.

¹² E. Tulving (2000), Concepts of memory, in: E. Tulving & F. I. M. Craik (Eds.), *The Oxford handbook of memory* (pp. 33–43), Oxford University Press.

¹³ Ute Gahlings, *Phänomenologie der weiblichen Leiberfahrzungen*, Karl Alber, Freiburg/München, 2. um ein Nachwort erweiterte Auflage 2016, S 143 f.

¹⁴ Ebd., S. 228.

Christina Reimann-Pichler

Gebirgslandschaft

Ein Zuschreibungsversuch

Anliegen Kunst, Hg. v. Reimann-Pichler, Scherke und Stadlober, 2024, S. 81–106
https://doi.org/10.25364/978-3-903374-41-6_08

© 2024 bei Christina Reimann-Pichler

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

Dr.phil. Christina, Reimann-Pichler, BA BA MA, Kunsthistorikerin, Universität Graz, christina.pichler@uni-graz.at,
<https://orcid.org/0000-0002-9217-9700>

Zusammenfassung

Das Gemälde *Gebirgslandschaft* im Fuji Art Museum, Tokyo birgt einige Rätsel, der sich die Kunstgeschichtsforschung bislang nur marginal angenommen hat. Auch wenn die Provenienz streckenweise sehr gut nachvollziehbar ist, bleiben doch Fragen nach dem Künstler sowie dem ursprünglichen Erscheinungsbild des Werkes ungeklärt. Als potentieller Urheber wurde Albrecht Altdorfer in Betracht gezogen, doch finden sich auch Parallelen zum Schaffen Leonardo da Vincis und Albrecht Dürers, was eine Entstehung im norditalienischen oder süddeutschen Raum nahelegt. Es ist die Verschmelzung von stilistischen Elementen beider Regionen, die sich im Gemälde manifestiert und es zum Zeugnis von cis- und transalpinem Kunsttransfer werden lässt.

Schlagwörter: Landschaft, Süddeutschland, Oberitalien, Altdorfer, da Vinci

Abstract

The painting *Mountainscape* in the Fuji Art Museum, Tokyo, harbors several mysteries that art historical research has only marginally addressed to date. Even if the provenance can be traced very well, questions about the artist and the original appearance of the work remain unanswered. Albrecht Altdorfer has been considered as a potential author, but there are also parallels to the work of Leonardo da Vinci and Albrecht Dürer, which suggests that it was created in northern Italy or southern Germany. It is the fusion of stylistic elements from both regions that manifests itself in the painting and brings it to life as a testimony to cis- and transalpine art transfer.

Keywords: landscape, southern Germany, northern Italy, Altdorfer, da Vinci



Abb. 1 *Gebirgslandschaft*, Öl auf Holz, 53,0 x 45,2 cm, Tokyo, Fuji Art Museum © Fuji Art Museum Tokyo

Im Tokyo Fuji Art Museum befindet sich seit dem Jahr 1991 ein Gemälde mit einer hochinteressanten Provenienz, dessen Urheberschaft das ein oder andere Rätsel aufgibt. Benannt nach seinem Bildmotiv - *Gebirgslandschaft* (Abb. 1) - zeigt eine

Landschaftsdarstellung, die weder Signatur noch Entstehungsdatum aufweist, aufgrund stilkritischer Analysen jedoch mit Albrecht Altdorfer in Verbindung gebracht wird.

Friedrich Piel, Emeritus der Universität Salzburg, verfasste 1991 einen ausführlichen Untersuchungsbericht zum Gemälde, der den Ausgangspunkt der nachfolgenden Überlegungen bildet. Demnach stammt das Bild von Albrecht Altdorfer und steht in unmittelbarem zeitlichem und stilistischem Zusammenhang mit der 1529 entstandenen *Alexanderschlacht*. Seine Ausführungen sind insbesondere aufgrund der von ihm genannten Vergleichsbeispiele plausibel, dennoch muss sich der Betrachtungsraum bis nach Oberitalien ausweiten, da sich auffallende Parallelen zwischen dem zu behandelnden Bild und Leonardo da Vincis Œuvre finden lassen. Da dieser bereits 1519 verstarb, ist seine Urhebererschaft eher fragwürdig, da laut dendrochronologischem Untersuchungsbericht¹ die Bildtafel nicht vor 1521 entstanden sein kann. Doch schließt dies nicht die Möglichkeit aus, dass das Bild im Laufe der Jahrhunderte auf den heutigen Bildträger übertragen wurde. Ebenso könnte jemand aus dem nahen Umfeld des toskanischen Künstlers - möglicherweise einer seiner vielen Schüler oder Gehilfen - als ausführender Künstler in Frage kommen.

Um die im Bild auftretende Wechselwirkung von deutschen Grundzügen einerseits, und norditalienischen Stilmerkmalen andererseits, zu klären, folgt abschließend eine Betrachtung des Nürnberger Künstlers Albrecht Dürer, der es meisterlich verstand, die Kunst des italienischen Raumes mit jener seiner deutschen Heimat zu einer Symbiose zu vereinen. Auch zwei seiner Werke lassen einen Vergleich mit der *Gebirgslandschaft* zu.

Bildbeschreibung und Interpretation

Das Gemälde *Gebirgslandschaft* zählt zur ikonografischen Gattung der Landschaftsmalerei und zeigt eine weitläufige alpine Gebirgslandschaft, die sich aus mehreren hintereinander gestaffelten Massiven zusammensetzt, die sich nach rechts zu einem Flusstal absenken, während sie im Vordergrund in ein Tal laufen, das eine menschliche Ansiedlung erkennen lässt. Das Wasser des Flusses scheint direkt von den Gletschern abgeflossen zu sein und folgt einem serpentinartigen undefinierten Verlauf, der sich annähernd bis zum unteren Bildrand erstreckt. Der/die Betrachtende blickt von einem hoch gelegenen Standpunkt aus auf das Panorama - dieser befindet sich wohl auf einem Berg, der durch das Tal von der gegenüberliegenden Gebirgslandschaft getrennt wird. Der Himmel darüber zeigt sich klar und wolkenlos, zum Horizont hin geht dessen strahlendes Blau fast

schon in reines Weiß über. Er relativiert die düstere Stimmung, die durch den in der unteren Bildhälfte vorherrschenden dunklen Farbton kreiert wird. Das Gebirge wird dominiert von Blau-, Grau-, Grün- und Brauntönen, die durch ihre unterschiedliche Zusammensetzung die Massive formen, während ihre Intensität nach hinten abnimmt, was der Szene einen raumperspektivischen Charakter verleiht. Am Fuße des ersten Berges im linken Vordergrund führt ein Weg entlang, der in einen Tunnel mündet und dessen weiterer Verlauf im Bild nicht ersichtlich ist. Die Vegetation beschränkt sich hauptsächlich auf das Gestade des Gewässers und setzt sich aus kleinen Gruppen eng aneinander stehender Bäume und Sträucher zusammen, auch der Weg wird von einzelnen Bäumen gesäumt. Die Felsformationen ragen einerseits beinahe bedrohlich in die Höhe, andererseits sind die Übergänge weich gezeichnet und korrespondieren mit den runden Formen der Pflanzenwelt.

Erst bei einem genaueren Blick wird deutlich, dass sich mehrere Burgen und Türme auf unterschiedlich hohen Bergspitzen in verschiedenen Bereichen des Gemäldes befinden. Am unteren Bildrand ist eine mehrteilige Burg- bzw. Schlossanlage sichtbar, die kaum erhöht in unmittelbarer Nähe zum Fluss steht. Ihr linker äußerer Turm steht am oberen Ende in Flammen und der von ihnen aufsteigende Rauch wird scheinbar von einem Windzug nach rechts bewegt. Aufgrund ihrer Position im Bildfeld und der Größe kann man das Bauwerk als Hauptarchitektur im Bild ansehen, zudem kontrastiert ihre grünbeige Färbung mit der Berglandschaft hinter ihr und fällt sofort ins Blickfeld der/des Betrachtenden. Im Gegensatz dazu erscheint die Ansammlung an Gebäuden links davon, die direkt am unteren Bildrand angesiedelt wurden. Eindeutig identifizierbar ist hier ein langgezogenes Bauwerk, das eine rundbogenförmige Toröffnung aufweist und eine nicht näher identifizierbare blau-weiße Flagge oder Ähnliches an der linken oberen Ecke trägt. Als Einzelgebäude sei hier ein Haus erwähnt, dessen Türen und Fenster deutlich erkennbar sind und dessen Dach allem Anschein nach ebenfalls brennt, da sich hier ein deutlicher orangefarbener Fleck abzeichnet. Hinter dieser Gebäudegruppe ist ein Gewässer zu vermuten, dass entweder separat zu betrachten ist oder in Verbindung mit dem Fluss steht. Ungefähr mittig zwischen diesem und dem Weg befindet sich eine kleine Kirche, die eindeutig durch den aufragenden Glockenturm zu charakterisieren ist. Bedenkt man die ab dem 12. Jahrhundert typische Westorientierung eines Kirchturmes, könnte man aus der Position des Sakralgebäudes die Himmelsrichtung ablesen und - im Falle eines real existierenden Vorbildes dieser Landschaftsdarstellung - das Gelände dementsprechend topografisch zuordnen.

Blickt man von der Kirche senkrecht nach oben zu den Bergformationen im Mittelgrund, erscheint ein weiteres Bauwerk, das sich farblich kaum vom Umfeld abhebt. Es handelt sich um eine Befestigungsanlage, die durch Wehrtürme und Mauerstützen verstärkt wird. Oberhalb des rechten äußeren Turmes erscheint erneut das Motiv des Feuers - hier jedoch nicht als zerstörendes Element, sondern in gebändigter Form als eine Art Leuchtfeuer oder Fackel. Im späten Mittelalter und der frühen Neuzeit wurden sogenannte „Kreidfeuer“ (von lateinisch *quiritare*: „um Hilfe rufen“, „schreien“) als Warnfeuer eingesetzt, um das Herannahen von Gefahren zu signalisieren. Lokal angesiedelt waren diese auf exponiert gelegenen Burgen oder Berggipfeln, auf denen pyramidenförmige Holzstöße vorbereitet wurden, die gegebenenfalls in Brand gesetzt werden konnten. Dem Prinzip der Kettenreaktion folgend, wurde bei herannahender Gefahr die Bevölkerung gewarnt, die daraufhin sogenannte „Zufluchtsorte“ aufsuchen sollte. Große Systeme dieser Kreidfeuer wurden zur Zeit der Türkeneinfälle im Südosten Österreichs verwendet, in der Steiermark wurde das System erstmals Anfang des 16. Jahrhunderts eingeführt und sollte bis zum 18. Jahrhundert Verwendung finden. Doch da die Instandhaltung der Kreidfeuer und Zufluchtsorte in Sachen Finanzierung bereits zu Anfang zum Streitthema zwischen Landesfürst, Landesständen und Grundherrschaften wurde, funktionierte das Warnsystem im Grunde nur theoretisch und versagte häufig im Ernstfall.²

Auch wenn es sich beim Bild eindeutig nicht um einen brennenden Holzstoß handelt, ist der Gedanke der Warnung vor einer Bedrohung - insbesondere in Verbindung mit dem Ersten Österreichischen Türkenkrieg (1526/27–1533) doch eine plausible Erklärung dafür. Wendet man den Blick nun nach rechts, vorbei am Gebirgsmassiv auf die Landschaft im Hintergrund, erkennt man den möglichen Hinweis auf die Gefahr, vor der gewarnt wird: ein Feuer hat ein großflächiges Gebiet zerstört, von dem orangefarbene Schwaden aufsteigen. Die zylinderförmigen Gebilde inmitten des Areals scheinen Überreste einer Stadtmauer mit Wachtürmen zu sein, was aus der Ferne analysiert jedoch schwer zu verifizieren ist. Piel erwähnte die offensichtlichen Brände und das Leuchtfeuer im Gemälde nicht in seinem Untersuchungsbericht, obwohl diese für den Bildcharakter von Bedeutung wären. Etwas unterhalb dieses Geländes erstrecken sich mehrere Rundtürme auf der einzigen Felsformation der rechten Bildseite, die jeweils auf den höchsten Bergspitzen platziert wurden. Ein weiterer befindet sich am Fuße des Felsens, unmittelbar am Rande des Gewässers. Besonders an diesem sind die Fensteröffnungen und Zinnen deutlich erkennbar.

Die verschwindend kleinen Gebäude im Bild wirken in der Landschaft völlig verloren und ordnen sich dieser daher bedingungslos unter. Sie dienen lediglich als

Verbindung zwischen der frühzeitlichen Urlandschaft und dem Zeitalter der menschlichen Besiedelung, die mithilfe der damals zeitgenössischen Burgen verkörpert wurde und eine Verbindung zur Gegenwart herstellte. So schuf der Künstler ein unendlich zu erweiterndes kosmisches Bildkonzept, dass neben der Fernwirkung auch auf Nahwirkung abzielt - die Weiträumigkeit der Landschaft wird makrotisch erfasst, während die Kleinteiligkeit der auf Nabsicht angelegten Elemente eine mikrotische Auffassung erfordern.

Neben den Architekturelementen birgt das Gemälde weitere Besonderheiten, die allem Anschein nach erst nachträglich ihren Weg auf das Bild fanden. So entdeckt man unterschiedliche Kombinationen aus Ziffern und Buchstaben, sogar die Buchstaben A und D zwischen zwei eckigen Klammern, was an ein Künstlermonogramm denken lässt aufgrund der sehr versteckten Positionierung im Gemälde wohl aber kein solches ist. Auch im Gutachten Piels werden dies sowie die anderen Besonderheiten nicht erwähnt. Da es sich um Kriegsbeute handelt und das Werk im Zuge seines Daseins bereits einen langen Weg beschritten hat, ist anzunehmen, dass es sich um Vermerke von Kunsthändlern bzw. Privatbesitzern handelt, die - wie es durchaus nicht unüblich war - direkt ins Bild geschrieben wurden.

Eckdaten und Untersuchungsergebnisse

Im Februar 1991 wurde vom Ordinariat für Holzbiologie der Universität Hamburg ein dendrochronologisches Gutachten des Bildträgers erstellt. Daraus ergab sich Folgendes: Die Eichenholztafel (Abb. 2) mit den Maßen 530 x 452 mm und einer Stärke von 4 mm ist aus drei Brettern waagrecht verleimt. Die dafür verwendeten Bäume stammten aus dem mittleren bzw. südlichen Deutschland und wurden im Zeitraum von 1509 bis 1525 gefällt. Der genaue Wortlaut des Spezialisten lautet wie folgt: „Unter der Annahme des Medians von 17 Splintholzjahren und einer minimalen Lagerzeit des Holzes von 2 Jahren könnte das Gemälde ab 1521 entstanden sein.“ Man kann davon ausgehen, dass die Hölzer bis zum Jahr 1535 als Bildträger verwendet wurden, sodass sich eine mögliche Zeitspanne von 1521 bis 1535 ergibt.³

Das Gemälde ist laut des Untersuchungsberichtes von Prof. Dr. Hermann Kühn (Februar 1991) am unteren Rand nachträglich beschnitten worden. Ob dies auch für die drei anderen Seiten zutrifft, konnte nicht mit Sicherheit festgestellt werden. Die Faserrichtung des Holzes verläuft quer, die Tafel war mehrfach gerissen bzw. ist sie an den Brettfugen „aufgegangen“.⁴



Abb. 2 *Gebirgslandschaft*, Rückseite © Fuji Art Museum Tokyo

Herkunftsnachweis

Laut dem Bericht Friedrich Piels (1991), gelangte das Bild Jahre zuvor in den Fokus schwedischer Kunstsammler, die sich mit jenen Kunstwerken befassen, die im Zuge des Dreißigjährigen Krieges (1618–1648) als Beute aus dem deutschsprachigen Raum (Süddeutschland oder Prag) nach Stockholm gebracht worden waren. Somit ist das Werk der sogenannten „Schwedenbeute“ zuzuordnen.⁵ Die Besitzgeschichte des Gemäldes beginnt ab 1648 und ist ab dem Jahre 1800 nahezu lückenlos rekonstruierbar:

Etliche der Gemälde aus der „Schwedenbeute“ waren zunächst der königlichen Selektionsgewalt unterstellt, sodass im Jahr 1648 insgesamt 834 Bilder an Königin Christina übergeben wurden. Viele davon wurden daraufhin im schwedischen Königspalast ausgestellt, andere jedoch an den Hochadel Schwedens verschenkt. Nach mündlicher Überlieferung erhielt die Kirche von Rya (Südschweden) einen Teil von jenen 3.000 Gemälden, die während des Dreißigjährigen Krieges aus den deutschsprachigen Ländern nach Schweden gebracht wurden (viele davon kamen aus Prag). Nachdem das Sakralgebäude geschlossen worden war, gelangte das Inventar in die damals neu eingerichtete Kirche von Eket, die einen Teil davon

verkaufte, weil dieser als „zu katholisch“ angesehen wurde. Lars Johann Carlsson erwarb daraufhin das Gemälde *Gebirgslandschaft* im Jahr 1800 aus ebendiesem Bestand und vererbte es an seinen Sohn, den Gutsbesitzer Carl Olsson, weiter. Durch diesen gelangte es 1850 in die Hände des Gutsbesitzers Johann Kvarnhagen und 1930 weiter an Frau Hildur Nörefors. Im Jahr 1980 wurde es schließlich von Bo Stenemuhr (Stockholm) erworben. In den Besitz des Fuji-Museums in Tokio kam das Werk im Juli 1991 durch den japanischen Kunsthändler „Toshi International“.⁶

Ergebnisse der maltechnischen Untersuchung

Die Grundierung des Gemäldes besteht laut Kühns Untersuchungsbericht einheitlich aus Calciumcarbonat (Kreide), geringen Mengen Aluminiumsilikat (Ton) und Eisenoxidverbindungen (wahrscheinlich natürliche Beimengungen der Kreide). Des Weiteren wurden Proteine nachgewiesen, die auf Glutinleim schließen lassen, sowie Öl, das sich im oberen Bereich der Schicht feststellen lässt. „Auf der Eichenholztafel liegt zunächst eine gelblich-weiße, leimgebundene Grundierung, die mit Luftbläschen durchsetzt ist und an der Oberfläche eine halbtransparente bräunlich gelbe Zone aufweist. Dies ist wahrscheinlich auf eingedrungenes Öl aus den darüberliegenden Schichten zurückzuführen.“

Mittels Röntgenaufnahme und Infrareflektogramm wurde ersichtlich, dass das Motiv zunächst mit einem Stift oder feinem Pinsel vorgezeichnet wurde. Die Komposition wurde dabei in ihren Grundzügen festgelegt, die Struktur der Details umrissen.

Als Bindemittel dienten trockenes Öl (etwa Leinöl) und Proteine, die Hauptpigmente sind Azurit und natürliches Ultramarin, daneben ließen sich auch Ocker, Terra di Siena, Zinnober, roter Farblack und Pflanzenschwarz nachweisen. Diese Pigmente waren bereits im Mittelalter bekannt und wurden für die Herstellung von Farben verwendet, das Weißpigment Bleiweiß lässt zudem in seinen Spurenelementen Verteilungsmuster erkennen, die auf Italien oder den süddeutschen Raum schließen lassen. Da jedoch die Kreidegrundierung für Italien unüblich ist, lässt sich das Gebiet auf Süddeutschland beschränken. Ältere Pigmente wurden nur in späteren Übermalungen und Retuschen diagnostiziert. So finden sich dunkelblaue Schichten im Bild (Berlinerblau), die nicht vor dem 18. Jahrhundert zu datieren sind sowie eine weitere Übermalung, die unter anderem Chromoxidhydratgrün enthält, und infolgedessen frühestens im zweiten Viertel des 19. Jahrhunderts aufgetragen worden sein kann. Eine Aufnahme im ultravioletten Licht (Februar 1991) zeigt deutlich, dass spätere Retuschen im Werk zu finden sind, die zum

damaligen Zeitpunkt nicht älter als fünfzehn Jahre sein konnten. Diese lassen sich auf eine Restaurierung des Werkes im Jahr 1974 zurückführen und dienten offensichtlich dazu, verkittete Risse zu überdecken. Der Erhaltungszustand des Gemäldes ist nach Kühn „für ein Werk des frühen 16. Jahrhunderts als gut zu bezeichnen“, auch wenn eine nachträgliche Glättung und Säuberung das Farbreief in Mitleidenschaft gezogen haben.

Zusammenfassend bleibt zu sagen, dass die Analyse den Entstehungsraum des Gemäldes auf den süddeutschen Raum begrenzt. Da jedoch potentielle Reisetätigkeiten des ausführenden Künstlers sowie generell mögliche Importe und Exporte von Bildmaterialien berücksichtigt werden müssen, kann dieses Ergebnis nicht allein ausschlaggebend für eine Zuschreibung sein. Auch Kühn betont in seiner Expertise, dass die Zusammensetzung der Malfarben keine Rückschlüsse auf einen bestimmten Maler, eine bestimmte Werkstatt oder eine bestimmte Schule zulässt. Nur anhand von stilkritischen Untersuchungen kann sich diesen annähert werden.

Paul-Bernhard Eipper verweist darauf, dass das Trägermaterial Eichenholz zwar auf den Raum nördlich der Alpen hinweise, doch gibt es natürlich immer Ausnahmen. Des Weiteren fehlt laut seiner Einschätzung das charakteristische Holztafelcraquelée, was die Vermutung aufwirft, das Gemälde könnte übertragen worden sein (von einer Tafel auf die andere bzw. von Leinwand auf eine Holztafel).⁷ Dies würde die Vermutung unterstützen, das Bild sei eigentlich Teil eines ursprünglich viel größeren Gemäldes, das - aus welchen Gründen auch immer - irgendwann zerteilt, zerstört etc. worden war. Das würde des Weiteren bedeuten, das Trägermaterial könnte nicht mehr für Datierungs- und Zuschreibungsfragen in Betrachtung gezogen werden, was einen größeren Spielraum eröffnen würde, was die geografische Herkunft des Bildes und auch den Künstler betrifft.

Mögliche Zuschreibungen

Eine Zuschreibung des Bildes an den Donaustil ist aus mehreren Gründen plausibel. Unter der Prämisse dass es sich nicht um einen kleinen Ausschnitt eines ursprünglich deutlich größeren Gemäldes handelt, ist die Natur das zentrale Thema des Gemäldes und erhält einen eigenständigen Rang. Die architektonischen Elemente sind ihr klar untergeordnet und erst bei genauerer Betrachtung auszumachen. Die Vegetation tritt zwar hinter dem mächtigen Gebirge zurück, doch kann man an den vereinzelt auftretenden Baumkronen, die sich insbesondere entlang des Ufers des Gewässers befinden, ein typisches Stilmerkmal der Künstler des Donaustils ausmachen: die Glanzpunkte der einzelnen Blätter, die eine gewis-

se Plastizität schaffen. Diese finden sich nicht nur bei Altdorfer, auch Lucas Cranach der Ältere, Wolf Huber oder Christoph Schwartz, um nur einige Beispiele zu nennen, setzten dieses Stilelement ein. Auch die Kombination von detailliert ausgearbeiteten vegetabilen Formen einerseits und der regelrechten Stilisierung von Felsen und Bergen andererseits, kommt bei Bildern dieser Gattung vor.

Der von Piel als ausführender Künstler identifizierte Albrecht Altdorfer (1480–1538) lässt die Vegetation als komplexe Einheit erscheinen, zudem erzielt er eine sympathetische Wirkung seiner Landschaften unter anderem über Licht und Farbe. Altdorfers Naturdarstellungen zeigen jedoch zumeist vom Bildrand angeschnittene Bäume, Sträucher etc. im Vordergrund, die einen Einstieg ins Gemälde ermöglichen und dem Betrachtenden suggerieren, selbst im Bild zu stehen. Als Beispiel hierfür kann seine *Donaulandschaft mit Schloss Wörth* (1520–25) herangezogen werden, bei der zwei Bäume unmittelbar an beiden seitlichen Bildrändern stehen und den gezeigten Landschaftsausschnitt rahmen. Beim zum behandelnden Bild blickt man jedoch von einem erhöhten Punkt aus der Ferne auf den Gebirgszug, vielleicht von einem gegenüberliegenden Berggipfel aus. Dies schafft eine räumliche und psychologische Distanz zwischen dem Rezipienten und der Landschaft.

Um eine Zuschreibung an Altdorfer plausibel vertreten zu können, ist es nötig, einige seiner Werke näher zu betrachten, um stilistische Verwandtschaftsaspekte herausfiltern zu können.⁸ Als erstes Beispiel dient sein Gemälde *Die Enthauptung der Hl. Katharina*, das eine Parallele im wolkenlosen blauen Himmel zeigt, der zum Horizont hin immer heller wird bis er schließlich in ein gräuliches Weiß übergeht. Auch die Ausformung der Böschung hinter der Heiligen ist in ihrer Struktur ähnlich ausgeführt wie jene der Gebirgsformationen in unserem Bild. Hier wie dort erscheint das harte grobe Gestein beinahe weich und formlos und die Beschaffenheit des Materials geht aufgrund der verschwommenen Konturen verloren. Würde man nur einen kleinen Ausschnitt der dargestellten Felsen sehen, wäre eine Identifikation als solche kaum möglich, erst der logische Zusammenhang des Gesamtbildes lässt an geologische Formen denken. Dies entspräche Altdorfers Strukturismus, bei dem er die natürlichen Formen so auflöst oder stilisiert, dass sie nur mehr in ihrer Gesamtheit auszumachen sind.

Zwei Tafeln des *Sebastianaltares* (1509–1516) können ebenfalls für einen Vergleich herangezogen werden. Als Erstes sei das Gemälde *Christus am Ölberg* genannt, das neben dem Gebirge auch in Ausführung und Farbgebung vergleichbare Gebäude zeigt, die sich scheinbar an einem Fluss befinden. Vor allem das Brückenbauwerk, das sich über das Wasser spannt, erinnert in der Ausführung an jenes,

das sich in unserem Bild als Torbau oder Ähnliches erweist. Das zweite Vergleichsbeispiel des Altares findet sich an der Außenseite des linken Predellenflügels in Form der *Grablegung Christis*, die im rechten Hintergrund eine Gebirgsformation zeigt, die jener im zu behandelnden Bild ähnelt. Zudem bewegt sich davor ein Fluss, in dessen unmittelbarer Nähe sich eine Gebäudeansammlung befindet. Deren Ausführung erinnert an jene im zu vergleichenden Gemälde - Burganlagen und Türme in verschiedenen Größen, die trotz ihrer Entfernung zum Betrachter an einzelnen Details zu bestimmen und unterscheiden sind.

Altdorfer, auf den alle *Miniaturen zum Triumphzug Kaiser Maximilians I.* (1513-1515) zurückgehen, zeigte auch in diesen Arbeiten Züge, die an das zu behandelnde Bild erinnern. Diese finden sich in den Darstellungen verschiedener Kriege, die als eigenständige Gemälde von Männern auf Stangen getragen werden. *Der Schweizer Krieg* weist ähnliche Gebirgsformationen im Hintergrund auf, besonderes Augenmerk sei aber auf die unverhältnismäßig große Ausführung der beiden Flaggen gelegt, die in keiner Relation zu der jeweiligen Burg steht, auf der sie gehisst wurden. Sie finden sich immer links oben am äußerst möglichen Punkt der gesamten Anlage. Altdorfer ging es darum, dass diese trotz der Entfernung zum Betrachter zu identifizieren sind, weshalb er sie größer malte, als sie eigentlich sein dürften. In unserem Werk findet sich nur eine Fahne, die ebenfalls an der oberen linken Ecke des Torbaues hängt, aber nicht näher zu bestimmen ist. Diese ist im Größenverhältnis nicht überproportioniert und könnte durchaus der Realität entsprechen. Jedoch wurde das Kreidfeuer über der obersten Burg so platziert, dass es für den Rezipienten auch in einer gewaltigen Entfernung gut sichtbar ist, in Realität wäre es jedoch zu mächtig, da es der Höhe der einzelnen Burgtürme entspräche. In der Miniatur zum *Bayrischen Krieg* wird die Belagerung Kufsteins von einer Bergkulisse hinterfangen, auf deren erstem Ausläufer sich eine mehrteilige Burganlage befindet, die mit jener am untersten Bildrand unseres Bildes zu vergleichen ist. Auch der Steilhang, der direkt darunter zu einem Gewässer abfällt, weist eine ähnliche Struktur auf wie die Gesteinsformationen im zu behandelnden Bild. Eine weitere Parallele bilden die von den beschädigten Gebäuden aufsteigenden Rauchschwaden, die in jeweils zwei dünnen „Strängen“ aufsteigen und dabei nach rechts wehen. So verhält es sich auch bei der eben erwähnten Burganlage in unserem Gemälde, von deren linkem Turm auf dieselbe Weise Rauch aufsteigt. Die Darstellung der *Böhmischen Schlacht* zeigt unter der Schriftkartusche eigenwillig ausgeformte Felsspitzen, die nach oben unnatürlich abgerundet sind. Der Berg, der in der *Gebirgslandschaft* über dem Weg aufragt, weist dieselben federartigen Ausformungen auf, die in der Natur wohl nie in die-

ser ausgeprägten Form vorkommen würden, wobei sie noch am ehesten mit den Dolomiten in Verbindung gebracht werden könnten.

Die Alte Pinakothek in München beherbergt ein Gemälde Altdorfers, das ebenfalls als Vergleichsbeispiel herangezogen werden kann: *Magdalena am Grabe* (1516/18). Auch hier erkennt man die Ähnlichkeiten in der Oberflächenstruktur des Felsens, zudem erscheint hier die charakteristische Verbindung zwischen Berg und Burg. Rechts im Hintergrund sind wiederum menschliche Ansiedelungen zu sehen, von denen eine Kirche, ein Rundturm und ein Wehr deutlich auszumachen sind - erneut spielt dabei das Wasser eine Rolle, wie es für viele von Altdorfers Werken charakteristisch ist.

Ein Ausschnitt aus der *Gefangennahme des Heiligen Florian* zeigt einen Felsen, dessen Beschaffenheit für einen Vergleich herangezogen werden kann. Doch findet sich darauf Vegetation, was nicht dem zu behandelnden Bild entspricht. Die Burganlage weist eine ähnliche Farbgebung auf, auch die Ausführung der winzigen langrechteckigen Fensteröffnungen gleicht sich in beiden Werken. Ebenfalls der *Floriansfolge* (1516–1518) entstammt die *Bergung der Leiche*, bei der eine Burg auf einem Felsen sitzt. An dessen Fuß sind mehrere Gebäude angesiedelt, die neben einfachen Häusern auch Rundtürme erkennen lassen. Auch hier stehen diese wieder direkt an einem See oder breit verlaufendem Fluss.

Um 1526 malte Altdorfer seine *Kreuzigung Christi* (Abb. 3), die eine weitläufig angesetzte Gebirgskette im Hintergrund zeigt. Die üblichen Elemente finden sich auch hier: verschiedene Gebäudetypen in den unteren Höhen, eine Siedlung in direkter Nähe zu einem Gewässer sowie Berge, deren Farbgebung nach hinten hin heller wird. Hier entspricht auch die Struktur des Himmels im wolkenlosen Teil jener in der *Gebirgslandschaft*, doch ist in diesem Fall nur ein Teil derart ausgeführt. Der Großteil unterstützt durch unterschiedlich eingesetzte Farbgebung auf dramatische Weise das Geschehen der Szene.



Abb. 3 Detail: Albrecht Altdorfer, *Christus am Kreuz zwischen den Schächern*, 1526–28, Öl auf Lindenholz, 52cm x B 42,2cm, Berlin, Staatliche Museen © lizenzfrei

Zu guter Letzt muss noch *Susanna im Bade* (1526) genannt werden, da sich auch hier eine gewaltige Gebirgsformation auftürmt, die in Ausführung und Farbgebung sehr ähnlich zu jener im zu behandelnden Werk ist. Der Felsen bleibt bis ins Tal hinunter karg - erst dort erscheint das satte Grün der Vegetation, die sich bis zu einem gewundenen Fluss erstreckt. In diesem Werk zeigt sich Altdorfers Talent in der Wiedergabe einer Landschaft vom kleinsten Detail in der Nähe bis zum Gesamtkomplex der Berge in der Ferne.⁹

Eine Sonderstellung nimmt Altdorfers *Alexanderschlacht* (Abb. 4) ein, die 1529 entstanden ist und in dessen Umkreis laut Piel die *Gebirgslandschaft* einzuordnen ist. Die bildnerischen Elemente weisen eine so große formale Verwandtschaft auf, dass er sie nicht nur derselben Hand, sondern auch demselben zeitlichen Zusammenhang zuordnet. Im Mittelgrund der *Alexanderschlacht* ist ein mäandrierender Flusslauf ersichtlich, der sich auch im linken Teil wiederholt und dem in unserem Gemälde ähnelt. Eine weitere Analogie bildet der generelle Eindruck der Gebirgsformationen hinsichtlich der geomorphologischen Konzeption und der Zusammenfügung von Bergen und Burgen. Insbesondere der zentrale Berg im Bild soll in seiner Struktur, die er unter der ihm aufgesetzten Burg aufweist, morphologisch gesehen aus gleichartigen Felszungen aufgebaut sein, die aus farbigen Flächen bestehen, die im ersten Malschritt mit einem breiten Pinsel gemalt und in einem zweiten Schritt so gehöhlt wurden, dass sie den Eindruck von Körperlichkeit suggerieren.¹⁰ Zudem bietet das Gemälde den Ausblick auf eine Weltenlandschaft, auf die der/die Betrachtende von einem nicht bildimmanent erklärbaren Standpunkt aus herabblickt, fast so, als befände er sich im Himmel. Dieser makroskopischen Anschauung steht eine mikroskopische gegenüber, die einzelne Details erkennen lässt, die aufgrund der Entfernung eigentlich im Verborgenen bleiben müssten. Bilder, die eine solche Landschaft darstellen, weisen zumeist eine Einteilung in drei Ebenen auf - einen Vorder-, einen Mittel- und einen Hintergrund. Diese unterscheiden sich durch ihre Farbwerte, die sich im Hintergrund zumeist als Blautöne zeigen.¹¹ Dies trifft neben der *Alexanderschlacht* auch für das Bild *Gebirgslandschaft* zu, was für Altdorfer als Künstler sprechen könnte.

Alle diese Vergleiche lassen die Vermutung, Altdorfer sei der ausführende Künstler des Gemäldes *Gebirgslandschaft*, mehr als berechtigt erscheinen. Die ausgeprägten Gebirgsformationen, die Burganlagen sowie die Gebäudeansammlungen bieten frappierende Ähnlichkeiten, ebenso entspricht ihre jeweilige Lage - immer sehr nah an einem Fluss oder See - jener im zu untersuchenden Bild. Die Ausführung des wolkenlos blauen Himmels, der sich nur zum Horizont hin aufhellt, scheint auf den ersten Blick nicht für Altdorfer zu sprechen. Seine Werke sind geprägt von auffallenden Wolkenformationen mit expressiver Farbgebung, die

das Bildgeschehen betonen und Dynamik suggerieren. Dennoch zeigen einzelne Werke, wie beispielsweise die *Landschaft mit Satyrfamilie* (1507), einen solchen wolkenlosen Himmel - nicht nur ausschnittsweise, sondern flächendeckend. Somit bleibt die Zuschreibung an Altdorfer auch in dieser Hinsicht plausibel.

Nichtsdestotrotz soll in dieser Abhandlung genügend Raum für weitere mögliche Künstler geschaffen werden. Denn es zeigen sich Elemente in Stil und Formenvelt, die ohne weiteres dem oberitalienischen Raum zuzuschreiben wären.



Abb. 4 Albrecht Altdorfer, *Alexanderschlacht*, 1529, Öltempera auf Holz, 158 x 120 cm, München, Alte Pinakothek © lizenzfrei

Kunst des zisalpinen Italiens im frühen 16. Jahrhundert - Leonardo da Vinci und sein Umkreis

Besonders in der oberitalienischen Kunst der Hochrenaissance etablierte sich im Bereich der Naturdarstellungen eine Verdichtung der Malerei, die lyrisch genannt wird. Zu den Vertretern dieser speziellen Form zählen beispielsweise Giovanni Bellini, Giorgione da Castelfranco, Lorenzo Lotto, Cima da Conegliano oder Tizian in einzelnen Frühwerken. Im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts zeigte die Malerei südlich der Alpen eine gewisse Naturmystik und schon Hermann Voß bemerkte, dass sie wohl von der Kunst jenseits der Alpen beeinflusst worden sein wird, beispielsweise durch Dürers Italienreisen, der Lotto durch seine Aquarellstudien zum ersten autonomen zisalpinen Landschaftsbild inspirierte.¹² Bis zu Leonardo da Vinci spielte die Landschaft in der Kunsttheorie Italiens des 15. Jahrhunderts eine nebensächliche Rolle. Der venezianische Künstler Giorgione war einer der Vorreiter der mythologischen und allegorischen Malerei in Verbindung mit einer Landschaftsszenerie, da er sich nicht mehr nur auf religiöse Themen bezog. Man kann davon ausgehen, dass Altdorfer und dessen Umfeld wohl vom Giorgione-Kreis beeinflusst wurden, stellen sie doch ein vergleichbares Phänomen im deutschen Raum dar. Reine Landschaftsbilder ohne Figuren sind bei ihm bereits vereinzelt zu finden, während sie nördlich und südlich der Alpen kaum anzutreffen sind.¹³

Vergleicht man das Gemälde *Gebirgslandschaft* mit ausgewählten Beispielen, wird deutlich, dass es sich auch durchaus um ein Bild des oberitalienischen Kunstbetriebes handeln könnte. Der zu betrachtende Kreis kann dabei enger um Leonardo da Vinci und dessen Umfeld gezogen werden, da sich hier stiltechnisch einige Gemeinsamkeiten entdecken lassen.¹⁴ Stellt man das Gemälde den Werken da Vincis gegenüber, lassen sich auffallende Parallelen finden. Auch der toskanische Künstler beschäftigte sich eingehend mit der Natur und ihren mannigfaltigen Erscheinungen und plante sogar, ein Naturbuch herauszubringen, das er *Vom Himmel und von der Erde* nennen wollte. Am meisten fasziniert war er vom Wasser, das an sich unbewegt, doch eine Vielzahl an Bewegungsabläufen zeigt und die Erde verändert. Da Leonardo jedoch bereits 1519 verstarb, die Holztafel laut dendrochronologischem Untersuchungsbericht aber nicht vor 1521 entstanden sein kann, stellt sich auch hier wiederum die Frage, ob das Bild im Laufe der Zeit von einem Bildträger auf einen anderen übertragen wurde. Doch auch wenn der Meister selbst nicht am Bild beteiligt war, schließt das nicht seinen Umkreis aus. Diese Vermutung sprach auch Dr. Pierre Rosenberg, ein französischer Kunsthistoriker, aus, der im September 2012 das Fuji-Museum besuchte und das Gemälde im Original betrachten konnte. Er meinte, bei dem Bild könnte es sich um das

Werk eines von Leonardos Schülern handeln und es sei möglicherweise nur ein Ausschnitt eines viel größeren Werkes.¹⁵ Da auch im Zuge dieses Forschungsverlaufes da Vinci als potentiellen Künstler in Frage kam, seien im Folgenden einige Vergleiche gebracht, die diese Vermutung erklären.

Das erste eigene Werk Leonardos, die *Verkündigung* (1472–1475), zeigt bereits seine typischen kegelförmigen, etwas abgerundeten Bergformen, die immer im Zusammenhang mit Gewässern auftreten. Deren wässriges Blau verschwimmt ebenso mit der Luft wie im zu behandelnden Bild. Die auf 1495–1508 datierte *Felsgrottenmadonna* zeigt bereits jene vorzeitlichen Landschaften, die sich auch bei der *Mona Lisa* (1503) und insbesondere bei der *Anna Selbdritt* (1503–1519, Abb. 5) finden lassen. Hier erstreckt sich ein massives Gebirge im Hintergrund, das sich mit jenem in unserem Bild vergleichen lässt: In beiden Fällen reicht die Farbgebung von einem dunklen gräulichen Blau über verschiedenste Grautöne bis hin zu einem strahlenden Weiß der hintersten Kuppen. Wenn auch Leonardos Bergformationen deutlicher ausgearbeitet sind, ist der Vergleich doch auffallend. So findet sich auch hinter Marias gebeugtem Rücken ein Tal, durch das sich ein Fluss oder eine Schlucht bewegt, während sich dahinter, und insbesondere rechts davon, ein enormes Gebirgsmassiv aufbaut. Spiegelt man diese Darstellung, entspricht sie im formalen Aufbau jenem des Vergleichsgemäldes, auch die Ausführung des beinahe monochromen Himmels ohne Wolkenformationen sowie die scheinbare Auflösung der Bergkämme, die mit dem Horizont zu verschmelzen scheinen, ist beiden Werken gemein. Die beiden Frauen sitzen auf einem Felsvorsprung; blickt man hinunter zu ihren Füßen, erkennt man die einzelnen Gesteinschichten sowie verschieden große, runde Kieselsteine um Annas Füße. Am unteren Bildrand scheinen sich Dunstschleier emporzuheben, sodass der Eindruck entsteht, die Gruppe würde am Ufer eines Flusses sitzen, der vom Betrachter nicht eingesehen werden kann. Der Hintergrund des Bildes ist deutlich heller ausgeführt als der dunkle Vordergrund, was auch bei dem zu behandelnden Bild der Fall ist, wenn auch die Grenzen zwischen den Ebenen nicht so klar definiert sind. Diese Farbveränderung hat in erster Linie farbperspektivische Gründe, jedoch zeigt da Vincis Bild laut Schneider eine zeitgleiche Darstellung des in seiner Entwicklung gezeigten geologischen Jetzt (im Vordergrund) sowie die Vergangenheit der Erde (im Hintergrund), die sich durch blau schimmernde Berge präsentiert, die ohne jegliche Vegetation dastehen, „als wären sie gerade aus den sie umgebenden Wassern aufgetaucht“.¹⁶ Die Entstehung solcher Landschaften hat Leonardo selbst beschrieben, wie im Manuskript F (f. 11 v.) nachzulesen ist:

Wenn das Land unserer Antipoden, das den Ozean trägt, sich erheben und weit aus dem Meer auftauchen würde und beinahe eben wäre, auf welche

Weise würden sich dann mit der Zeit die Berge und die Täler und das Gestein in seinen verschiedenen Schichten bilden? Der Schlamm oder der Sand, aus dem das Wasser abfließt, wenn das Hochwasser der Flüsse zurückgeht, lehrt uns, was oben gefragt wird. Das Wasser, das aus dem auftauchenden Land abfließt, wenn sich das Land ziemlich weit aus dem Meer erhoben hat, finge an, sich in den tiefer gelegenen Teilen dieser gleichwohl noch beinahe ebenen Fläche Bäche zu schaffen; und so würden diese, indem sie anfangen auszuhöhlen, zu Auffangorten für die anderen Wasser ringsum; und auf diese Weise würden sie in allen Teilen ihrer Länge und Breite und Tiefe zunehmen, dabei würden auch ihre Wasser so lange steigen, bis das ganze Wasser abgeflossen wäre; diese ausgehöhlten Strecken wären dann die Betten der Gießbäche, die das Regenwasser auffangen, und so würden allmählich die Ränder dieser Flüsse verzehrt, bis schließlich aus den Zwischenräumen zwischen diesen Flüssen spitze Berge würden; und nachdem das Wasser aus ihnen herausgeflossen, würden diese Erhebungen allmählich austrocknen, und so würde sich das verschiedene Gestein in größeren oder kleineren Schichten bilden, je nach der Körnigkeit des Schlamms, den die Flüsse mit ihren Wassern in dieses Meer gebracht hatten.¹⁷

Diese Beschreibung könnte ohne weiteres das Bild *Gebirgslandschaft* zutreffen. Denn auch hier entsteht der Eindruck, es handle sich um eine Weltenlandschaft, die von den Naturgewalten hervorgebracht und geformt wurde, ohne dass der Mensch auch nur den geringsten Einfluss darauf hatte.

Die nach 1510 datierte Kopie von Leonardos *Madonna mit der Spindel* ähnelt vom formalen Aufbau her jener der *Anna Selbdritt*. Auch hier sitzen die beiden Hauptfiguren auf einem Felsen hinter dem sich eine weiträumige Weltenlandschaft erstreckt. Das Verhältnis von Nah zu Fern kommt in diesem Bild noch stärker zum Tragen, da Maria mit dem Kind auf dem Schoß unmittelbar im Vordergrund sitzt und ihre Beine vom Bildrand überschritten werden. Die Vegetation beschränkt sich auf den Vorder- und Mittelgrund und bildet Reihen aus perlenartig aneinandergesetzten Büschen, die sich hauptsächlich entlang des Flusses befinden. Desse breites Tal zieht sich serpentinenartig nach vorne und teilt dabei das Gebirgsmassiv in zwei verschieden große Teile. Für unseren Vergleich von besonderem Interesse ist die Mauer, die sich am Fuße des ersten Massivs auf der linken Seite erstreckt. In ihrer Ausführung kann sie ohne weiteres mit jener im vermeintlich „brennenden Gebiet“ im Gemälde *Gebirgslandschaft* verglichen werden.



Abb. 5 Leonardo da Vinci, *Madonna mit der Spindel*, nach 1510, Öl auf Holz (auf Leinwand übertragen), 50,2 x 36,4 cm, New York, Privatbesitz © lizenzfrei

Um seine Ideen vom Entstehungsmoment weg festzuhalten, bediente sich da Vinci dem einfachen Mittel der Skizze, die er mit Kreide, Feder oder Stift anfertigte und die vielfach als Vorlage für spätere Werke dienen sollten. Sechshundert dieser Blätter befinden sich heute in Besitz der königlichen Bibliothek in Windsor Castle und geben unter anderem einen faszinierenden Einblick in die umfangreichen Naturstudien des Universalgenies.¹⁸

Eine Rötzelzeichnung mit *Bergspitzen und Vorhügeln mit einem Fluss im Vordergrund* zeigt jene dolomitenartigen Berggipfel, die auch in unserem Gemälde charakterbildend sind. Dieselbe Beziehung zwischen einem Fluss und felsigen Gebirgszügen sowie dieselbe Vegetation finden sich auch in der bereits erwähnten *Madonna mit der Spindel*, von der sich nur Kopien erhalten haben. Ein ähnliches Beispiel stellt die Zeichnung *Hügelwellen und die Felsspitzen von Gebirgen* dar, die eine Hügellandschaft zeigt, zu deren rechten Seite sich ein Gebirgsmassiv erhebt. Als letzter Vergleich dient eine Zeichnung der sogenannten „Roten Serie“, die ihren Namen der roten Grundierung des Papiers verdankt, auf der mit roter Kreide gezeichnet wurde. Die dort dargestellten *Schneebedeckten Berggipfel* werden des Öfteren mit den Alpen in Verbindung gebracht, da es sich um karge Berge ohne Vegetation handelt.¹⁹

Da Leonardo über zwanzig Schüler und Gehilfen nachgewiesen werden können, verwundert es nicht, dass sich Elemente seines Stils auch in den Werken anderer norditalienischer Künstler finden lassen. Wirft man einen Blick auf einige der Schüler Leonardo da Vincis, stößt man rasch auf Parallelen zwischen einzelnen ihrer Werke und dem zu behandelnden Bild. Dies betrifft jeweils die Bergformationen in den Bildhintergründen, die in ihrer Struktur partiell Ähnlichkeiten zu jenen in unserem Gemälde aufweisen. Beispielgebend seien im Folgenden Werke zweier Künstler genannt, die nachweislich zu da Vincis Schülerkreis zählten und zum frühestmöglichen Entstehungsjahr des Bildes (1521) noch am Leben waren.²⁰

Marco d'Oggionos (1475–1530) *Auferstehung Christis mit den Hll. Leonhard und Lucia* (1491–1494) gibt den Blick auf eine sich im linken oberen Bildviertel befindliche Flusslandschaft frei. Zu beiden Seiten recken sich Gebirgszüge gen Himmel, deren spezielle Formgebung dem über den Weg aufragenden Berg in unserem Bild entspricht. Auch hier begegnet uns die Farbveränderung bezüglich der Farbperspektive, die alles weiter Entfernte heller erscheinen lässt. Die Vegetation beschränkt sich auch in diesem Beispiel auf vereinzelte runde Büsche.

Diese beiden Beispiele weisen deutliche Affinitäten in Partien ihrer Darstellungen auf, sie deswegen mit der *Gebirgslandschaft* in direkte Verbindung zu bringen ist an dieser Stelle noch zu vage und bedarf noch eingehender Forschungsarbeit. Es

zeigt sich jedoch, dass die Behauptung Rosenbergs durchaus seine Berechtigung hat und das Gemälde ebenso gut im Umkreis Leonardo da Vincis angesiedelt werden könnte.

Bartolommeo Suardi (1455–1535)²¹, bekannt als Bramantino, schuf das Bild *Anbetung der Hirten* (1500–1535), das eine Kombination aus Gesteinsformationen, Architekturelementen und Vegetation durch den Stall hindurch erkennen lässt. Die Ausformung der Berge ist in diesem Fall nicht nur aufgrund der weichen Konturzeichnung und den abgerundeten Formen als Vergleich passend. Die im Bereich der entferntesten Berge auftretenden orangefarbenen „Schlieren“ erinnern besonders an jene, die von den von mir als „verbranntes Gebiet“ interpretierten Bereichen aufsteigen. Dazu kommt die direkte Nähe von Wasser und Burg sowie eine Aufhellung des Gebirges vom Betrachter weg bis hin zu einem strahlenden Weiß. Die Gebäude, die teilweise von der linken Stallwand geschnitten werden, zeichnen sich einerseits durch akribische Detailgetreue aus, andererseits scheinen sie beinahe mit dem Untergrund zu verschmelzen, da ihre Formen teilweise schwer von jenen des Gesteins zu unterscheiden sind. Zudem weisen sie eine sehr ähnliche Farbgebung auf.

Suardi verdankt seinen Beinamen seiner Lehrzeit bei Donato Bramante, den er nach Rom begleitete (1508), wo er schließlich für den Vatikan tätig war. Von diesen Arbeiten hat sich bis heute keine bekannte erhalten. Spätestens 1513 ist der Künstler wieder zurück in Mailand, wo sich deutlich römische Einflüsse in seinen Werken finden lassen. Daneben war er auch als Architekt tätig, so baute er von 1518 bis 1519 eine Grabkapelle für die Trivulzi als Vorbau für die Kirche San Nazaro in Mailand, die sich streng an Bramantes Zentralbauten orientiert. Für seinen Verdienst als Ingenieur bei der Belagerung Frankreichs verlieh ihm Herzog Francesco II. Sforza am 1. Mai 1525 ein Dekret als Hofmaler und -architekt. Nach der Vermählung seiner Tochter starb Bartolommeo Suardi im Jahr 1536. Seine Bedeutung aus historischer Sicht liegt darin, dass er sich zwar deutliche Anregungen von anderen Künstlern holte, dabei jedoch stets die eigene lombardische Formenauffassung und Kompositionsart beibehielt und sogar weiterbildete, während seine Zeitgenossen zumeist an derart an da Vinci orientiert waren, dass sie ihre Eigenart in künstlerischer Hinsicht teilweise völlig aufgaben. Dennoch zeigt sich in Bramantinos Werk der Einfluss Vincenzo Foppas und später auch Leonardos.²²

Albrecht Dürer und die Verschmelzung der Kunst nördlich und südlich der Alpen

Nach Altdorfer und da Vinci sei abschließend noch auf einen weiteren Künstler eingegangen, dessen Stil eine Symbiose von deutscher und italienischer Kunst aufweist. Der Nürnberger Albrecht Dürer (1471–1528) begab sich 1494 auf eine Weiterbildungsreise nach Venedig, da er in seiner Heimatstadt nicht den Anschluss an die die Antike erneuernde Kunst Italiens fand - die Renaissance. Er orientierte sich an Andrea Mantegna, den Brüdern Gentile und insbesondere an Giovanni Bellini - Letzterer brachte in seine religiösen Bilder Landschafts- und Naturelemente ein, die Dürer für die eigenen Werke übernahm. Auf der Reise entstand eine Reihe von zumeist unvollendeten Landschaftsaquarellen, die er zum Teil vermutlich erst aus dem Gedächtnis heraus fertigstellte, sodass nicht von topografisch nachvollziehbaren Bildern gesprochen werden kann, da sich zur Realität immer ein gewisser Grad an fantastischen Elementen gesellte. Auch wenn nach 1500 kein Landschaftsaquarell mehr mit Sicherheit Dürer zugeschrieben werden kann, erlernte er bis dahin die Beherrschung des natürlichen Landschaftsraums, den er über Farbabstufungen und den Einsatz von Hell-Dunkel-Tönen definierte.²³ Der Nürnberger verwendete seine Naturstudien als Vorlage für seine Grafiken und Altarbilder und er erreichte durch seine Landschaftskunst eine bemerkenswerte Wirkung, die vor allem Lucas Cranach den Älteren und die Vertreter des Donaustils beeinflusste. Auch bei Dürer kommt es zum Zusammenspiel von Nah und Fern: Einerseits durch die Landschaftsteile im Hintergrund, andererseits durch die figürliche Handlung in der Nähe, die detailgetreu wiedergegeben wird.²⁴

In Zusammenhang mit der *Gebirgslandschaft* kann Dürer insofern gebracht werden, als dass er es meisterlich verstand, die deutsche Kunst seiner Heimat mit jener des italienischen Raumes zu verbinden. Das zu behandelnde Bild zeichnet sich durch seinen Bildträger aus Eichenholz, die verwendete Kreidegrundierung und dem Kreidfeuer eher als Produkt des süddeutschen Kunstbetriebes aus, weshalb eine Zuschreibung an da Vincis Schüler zumindest in dieser Hinsicht als problematisch einzustufen ist. Aus diesen Gründen erscheint Dürer als ausführender Maler plausibel, doch bleibt zu bedenken, dass sich seine reinen Landschaftsdarstellungen auf Aquarelle beschränkten bzw. er diese nur als Bildhintergründe in Malerei ausführte. Als erstes Vergleichsbeispiel für unser Bild dient das auf 1504 datierte Werk *Hiob und seine Frau*, in dem der Künstler ein Spiel der vier Elemente zeigt. Dieses Thema findet sich auch dem Sujet der *Gebirgslandschaft*, in der der Fluss dem Wasser, das mächtige Gebirge der Erde, der strahlend blaue Himmel der Luft und die brennenden Architekturen dem Feuer entsprechen. Die

Lösung, Letzteres als beabsichtigten Brand darzustellen, ist eine durchaus nachvollziehbare Weise, das in der Natur selten vorkommende Element Feuer in eine natürliche Landschaft einzubetten. Dies erklärt auch seine verhältnismäßig klein ausgefallene Darstellung im Gegensatz zu den drei anderen Materien.

Dürer war dafür bekannt, einer der ersten deutschen Künstler zu sein, die gen Süden reisten, um sich die neue humanistische Kunst Italiens am Ort ihrer Entstehung anzusehen. So konnte er direkt von den heimischen Künstlern lernen und gleichzeitig seine eigenen Fertigkeiten bekannt machen, was ihm durch *Das Rosenkranzfest* (1506) für die Kirche der Deutschen in Venedig, S. Bartolommeo, gelang.²⁵ Das großformatige Altarbild verbindet eine Marien- mit einer Landschaftsdarstellung. Im rechten Hintergrund erstrecken sich unterschiedlich hohe Gebirgsformationen, die kaum Vegetation erkennen lassen, das Ausmaß und die Detailtreue der verschiedenen Konturen nehmen nach hinten hin ab. Zu Füßen des vordersten Berges sind vereinzelte Gebäude angesiedelt, deren farbliche Ausführung sich kaum von dem sie umgebenden Gestein unterscheidet. Auch der Himmel erstreckt sich völlig wolkenlos über die gesamte Strecke des sichtbaren Bildfeldes. Allesamt Begebenheiten, die eine Verbindung zu unserem Bild herstellen.

Resümee

Zusammenfassend bleibt zu sagen, dass aufgrund des bisherigen Forschungsstandes ein Künstler der *Gebirgslandschaft* nicht mit völliger Sicherheit genannt werden kann. Piels eindeutige Zuschreibung an Altdorfer ist nachvollziehbar, kann jedoch nicht als gesicherte Tatsache hingenommen werden. Für den Regensburger sprechen die Untersuchungsergebnisse in dendrochronologischer und farbanalytischer Hinsicht, auch sein Umgang mit der Landschaft als eigenständiges Bildthema ist ein weiteres Indiz zu seinen Gunsten. Dürer hingegen, der ebenfalls dem geografischen Raum entsprechen würde, konnte bislang kein reines Landschaftsgemälde nachgewiesen werden, da er sich in dieser Hinsicht auf Aquarelle fokussierte. Aber auch gegen Altdorfer spricht so manches, wie der deutliche oberitalienische Einfluss, der sich besonders im *sfumato* zeigt, das die Konturen des Dargestellten dermaßen weichzeichnet, dass die tatsächlichen Umrisse kaum vom Hintergrund zu unterscheiden sind. Auch die bräunlichen Schlieren, die sich insbesondere im Flusstal zeigen, sprechen eher für da Vincis Umkreis als für den Regensburger Künstler.

Die Zuschreibung an den Umkreis Leonardo da Vincis ist insofern plausibel, als dass sich im Œuvre des toskanischen Künstlers im Hinblick auf Landschaftsdar-

stellungen vergleichbare Elemente finden lassen, die auch von einigen seiner Schülern übernommen wurden. Dass einer von diesen für das Entstehen der *Gebirgslandschaft* verantwortlich sein könnte, wurde auch 2012 von Rosenberg ausgesprochen, zudem sprach er davon, dass das Bild Teil eines größeren Gemäldes sei und aus diesem herausgeschnitten wurde, was aufgrund des Ergebnisses der Expertenanalyse nicht bestätigt werden konnte, da sich nur für den unteren Rand eine eindeutige nachträgliche Beschneidung nachweisen ließ. Seine Vermutung könnte auf die These zurückzuführen sein, es handele sich um den Teil eines Gemäldes religiösen Charakters, weshalb es auch den Weg in die Kirche von Eket fand. Denn dass ein reines Landschaftsbild in einem Sakralgebäude aufgestellt werden würde, ist fragwürdig, zudem befand es sich unter jenen Werken, die von der Kirche verkauft wurden, da sie als „zu katholisch“ angesehen wurden. Das schließt jedoch nicht aus, dass sich das Bild lediglich im Inventar der Kirche befand, ohne dass dafür Verwendung gefunden wurde, weshalb es schließlich mit den anderen Werken verkauft wurde.

Letzten Endes bleibt ein gewisses Rätsel um das Gemälde *Gebirgslandschaft* bestehen, ob es nun seinen tatsächlichen Bestimmungsort betrifft oder seinen ausführenden Künstler. Sicher ist nur, dass es um ein wahres Meisterwerk seiner Gattung handelt und zu Recht in den Blickpunkt kunsthistorischer Forschung gelangt ist!

¹ P. Klein, Dendrochronologischer Untersuchungsbericht, 02/1991.

² Willibald Rosner, Die Kreidfeuer im Südlichen Waldviertel, in: Amt der niederösterreichischen Landesregierung, Abteilung Kultur und Wissenschaft (Hrsg.), *Denkmalpflege in Niederösterreich*, Bd. 27, St. Pölten 2002, S. 23f.

³ P. Klein, Dendrochronologischer Untersuchungsbericht, 02/1991.

⁴ Hermann Kühn, Untersuchungsbericht Farbanalyse, 02/1991, S. 2.

⁵ Friedrich Piel, Untersuchungsbericht 05/1991, S. 2.

⁶ Friedrich Piel, Untersuchungsbericht 05/1991, S. 2f.

⁷ Paul-Bernhard Eipper, E-Mail, 25.06.2014.

⁸ Hierzu interessant ist folgendes Werk: Fritz Moosleitner, *Albrecht Altdorfer in Salzburg. Salzburger Landschaft und Architektur in den Werken des Regensburger Malers*, Salzburg 2017. Es zeigt auf, dass sich Altdorfer durchaus von realen Landschaften inspirieren ließ und diese in seinen Werke wiedergab.

⁹ Barbara Eschenburg, *Landschaft in der deutschen Malerei. Vom späten Mittelalter bis heute*, München 1987, S. 38.

¹⁰ Friedrich Piel, Untersuchungsbericht 05/1991, S. 15f.

¹¹ Philine Helas, Porträt und Weltenlandschaft, in: Christiane Kruse, Felix Thürlemann (Hrsg.), *Porträt – Landschaft – Interieur. Jan van Eycks Rolin-Madonna im ästhetischen Kontext*, Tübingen 1999, S. 31–49, hier S. 32.

¹² Margit Stadlober, *Der Wald in der Malerei und Graphik des Donaustils*, Wien u.a. 2006, S. 340.

¹³ Eschenburg 1987, S. 41f.

¹⁴ Siehe dazu beispielsweise: Johannes Nathan, Frank Zöllner, *Leonardo. Sämtliche Gemälde und Zeichnungen*, Köln 2022.

¹⁵ Toshio Koganemaru, E-Mail, 04.06.2014.

¹⁶ Marianne Schneider, *Leonardo da Vinci. Das Wasserbuch. Schriften und Zeichnungen*, München u.a. 1996, S. 7.

¹⁷ Schneider 1996, S. 8.

¹⁸ Carlo Pedretti (Hrsg.), *Leonardo da Vinci. Natur und Landschaft. Naturstudien aus der Königlichen Bibliothek in Windsor Castle*, Stuttgart u.a. 1983, S. 5f.

¹⁹ Pedretti 1983, S. 39.

²⁰ Wilhelm Suida, *Leonardo und sein Kreis*, München 1929, S. 87. 201.

²¹ Siehe beispielsweise: Alberto dell'Aqua, *L'opera completa di Bramantino e Bramante pittore*, Mailand 1978.

²² Wilhelm Suida, Bramantino, in: Ulrich Thieme, Felix Becker u. a. (Hrsg.), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, 37 Bde., Leipzig 1907–1950, Bd. 4 (erschienen 1910), S. 519–521.

²³ Johann Konrad Eberlein, *Albrecht Dürer*, Reinbek bei Hamburg 2006, S. 18–25.

²⁴ Eschenburg 1987, S. 45.

²⁵ Eschenburg 1987, S. 43.

Lisa Schilhan

Der Triumphzug Kaiser Maximilians I.

Anliegen Kunst, Hg. v. Reimann-Pichler, Scherke und Stadlober, 2024, S. 109–118
https://doi.org/10.25364/978-3-903374-41-6_09

© 2024 bei Lisa Schilhan

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

Mag.^a Dr.ⁱⁿ Lisa, Schilhan, Universitätsbibliothek Graz Publikationsservices, lisa.schilhan@uni-graz.at

Zusammenfassung

Dieser Artikel befasst sich mit der monumentalen Holzschnittserie des Triumphzugs, die vom Heiligen Römischen Kaiser Maximilian I. in Auftrag gegeben wurde. Dieses ehrgeizige Projekt aus dem 16. Jahrhundert sollte die Herrschaft des Kaisers visuell verherrlichen und sein Erbe festigen. Der Holzschnittdruck in den Sondersammlungen der Universitätsbibliothek Graz besteht aus 99 Einzelblättern. Abgebildet sind unter anderem ein Druck von Maximilians Hochzeit mit Maria von Burgund sowie verschiedene Figuren wie Jäger, Musiker, bewaffnete Truppen, Ritter und Banner, die Maximilians Territorien repräsentieren. Der Beitrag untersucht den historischen Kontext, die künstlerische Zusammenarbeit und die Bedeutung dieses Werkes im größeren Rahmen des Kunstmäzenatentums Maximilians. Er gibt Einblick in den Entstehungsprozess, die Verbreitung der Holzschnitte und die weitere Geschichte des Triumphzuges einschließlich seines heutigen Standortes in Graz.

Schlagwörter: Triumphzug, Maximilian I., Holzschnitt, Universitätsbibliothek Graz, Mäzenatentum

Abstract

This article deals with the monumental woodcut series of the Triumphal Procession, which was commissioned by Holy Roman Emperor Maximilian I. This ambitious project from the 16th century was intended to visually glorify the emperor's reign and consolidate his legacy. The woodcut print in the special collections of Graz University Library consists of 99 individual sheets. It includes a print of Maximilian's wedding to Mary of Burgundy as well as various figures such as hunters, musicians, armed troops, knights and banners representing Maximilian's territories. This article examines the historical context, the artistic collaboration and the significance of this work in the wider context of Maximilian's patronage of the arts. It provides an insight into the creation process, the distribution of the woodcuts and the further history of the triumphal procession, including its current location in Graz.

Keywords: triumphal procession, Maximilian I., woodcut, University Library Graz, patronage

Bei dem Triumphzug des Kaisers Maximilian I. handelt es sich um einen Holzschnittdruck aus dem 16. Jahrhundert. Kaiser Maximilian I., geboren am 22. März 1459 in Wiener Neustadt, beabsichtigte mit seinem grafischen Werk den Glanz seiner Herrschaft zu demonstrieren.

Maximilian, Sohn von Kaiser Friedrich III. und Eleonore, Prinzessin von Portugal, wurde bereits in jungen Jahren mit Maria von Burgund verlobt. Durch die Hochzeit im Jahr 1477 wurde er Herzog von Burgund. Maria gebär ihm zwei Kinder: Philipp im Jahr 1478 und Margarete im Jahr 1480. Im Jahr 1482 verstarb Maria bei einem Reitunfall.¹ 1486 wurde er von den Kurfürsten am Frankfurter Reichstag zum römisch-deutschen König gewählt. Als sein Vater, Friedrich III., 1493 starb, folgte er ihm als Erzherzog von Österreich, bis er sich 1508 in Trient zum Kaiser des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation ausrief und bald darauf vom Papst bestätigt wurde.²

Der Kaiser hatte im Volk ein bedeutend besseres Ansehen erlangt als unter seinen Fürsten und Ständen. Er regierte sein Volk vom Sattel herab. Persönliche Tapferkeit, aber auch Leutseligkeit wurden ihm nachgesagt. Seine Leidenschaft für die Jagd und prunkvolle Ritterturniere brachten ihm den Beinamen „der letzte Ritter“³ ein.

Buchprojekte Maximilians

Sein Interesse für Kunst bildete sich erst im hohen Mannesalter. Während er nur mäßig die Architektur und Tafelmalerei förderte, erkannte er die fortschrittliche Besonderheit des Buchdrucks und so konzentrierten sich seine Fördertätigkeiten auf das Verfassen literarischer Bücher. Seinem Berater Stabius gegenüber erwähnte er, 130 Bücher herausgeben zu wollen.⁴ Diese Bücher waren als Lehrbücher gedacht – zum Beispiel über die Falknerei oder die Musik –, gingen aber nie über den Titel hinaus. Jene Werke, die es zur Vollendung schafften, waren von historisch-genealogischer Natur, denn sein Interesse für die Kunst war stets von dem Gedanken der Repräsentation und Propaganda geprägt. Die spezifische Eigenschaft des Buchdrucks war die Vervielfältigung und weite Verbreitung und so wollte Maximilian das Bild, das er von sich zeichnete, unter Volk bringen. In diesem Sinn entstanden die Bücher *Weißkunig*, *Freydal* und *Theuerdank*. Maximilian hat nicht nur die Idee dieser Erzählungen gehabt, sondern soll diese auch selbst auf Papier gebracht haben.⁵

Mit diesen Werken wollte Maximilian nicht nur Propaganda verbreiten, sondern sich auch im Gedenken der Nachwelt verankern. Die Bücher waren durch zahlrei-

che Holzschnitte reich illustriert, die von namhaften Künstlern angefertigt wurden.

Der *Weißkunig* ist ein in Prosa geschriebener historischer Roman, dessen Held eine Verkörperung Kaiser Maximilians ist. Dieses autobiografische Werk ist in drei Teile gegliedert: Heldenroman, Chronik und Fürstenspiegel. Friedrich III. ist der „alte weiße König“, Maximilian ist der „junge weiße König“. ⁶ *Freydal* und *Theuerdank* sind hingegen poetische Werke in gebundener Rede. ⁷ Am *Weißkunig* und am *Theuerdank* waren weitgehend dieselben Künstler und Bearbeiter beschäftigt. Die Holzschnitte stammen von den Künstlern Hans Burgkmair d. Ä. und Leonhard Beck. Die redaktionelle Arbeit übernahm der Hofschreiber Marx Treitzsaurwein, der auch als Herausgeber zu betrachten ist.

Diese drei Werke sind folglich politisch motivierte Bücher, die historisch-genealogischen Anspruch haben, sich durch die erzählerische Form an ein breites Publikum wenden. Da sich der Vollendung der Werke jedoch aus wissenschaftlicher Sicht Steine in den Weg legten und Maximilian nicht im Stande war, diese zu beseitigen, lagen zu seinem Tode nur zwei seiner Werke, der *Theuerdank* und die sogenannte *Ehrenpforte*, im Druck vor. ⁸ Die übrigen Werke wurden erst in späterer Zeit, einige im 18. Jahrhundert, gedruckt und verlegt.

Zum Künstlerkreis Maximilians

Der Tiroler **Jörg Kölderer** stand ab dem Jahr 1497 im Dienste des Königs und erstellte die Vorlagen zur Ehrenpforte des Triumphzugs. ⁹ Diese Miniaturen sind zum Teil im Original in der Wiener Albertina erhalten. Es lassen sich noch weitere Vorlagen dem Werk Kölderers zuschreiben: Die Wiener Zeugbücher und Freydalminiaturen. Ihm gelang es, das Feierlich-Festliche der Triumphteilnehmer zu betonen und die Geschlossenheit der Gruppen, die Charakterisierung durch seine scharfe Naturbeobachtung gut wiederzugeben. Seine besondere Fähigkeit war die Landschaftsdarstellung. Für diese Zeit (1507–1511) sind die atmosphärischen Wirkungen und somit ihre Gesamtwirkung neu. Ähnlichkeiten zu Albrecht Altdorfer sind erkennbar.

Der Augsburger Künstler **Hans Burgkmair d. Ä.** – durch den Humanisten Conrad Peutinger mit dem Gedankenkreis der humanistischen Welt bekannt gemacht ¹⁰ – war ab der Jahrhundertwende im Umkreis von Maximilian tätig und wurde 1508 mit einem zweiteiligen Holzschnitt des Reiterstandbildes Maximilians und des Hl. Georgs beauftragt. Anschließend fertigte er eine in der Herstellung nicht unproblematische Genealogie der Habsburger an. Um 1512 begannen seine Arbeiten für den *Theuerdank*, die unter Mithilfe des Hofsekretärs Dietrichstein und Treitzsaur-

wein 1517 bei Hans Schönsperger in Nürnberg verlegt wurden.¹¹ Burgkmairs Anteil an diesem Werk umfasst 14 Holzschnitte. Sein grafisches Hauptwerk sind die Illustrationen zum *Weißkunig*, dem er ca. die Hälfte der Holzschnitte – das sind 117 Schnitte – beisteuerte. Sie bedeuten den Höhepunkt der bildmäßig aufgefassten Illustration im Deutschland des 16. Jahrhunderts.¹² Die übrigen Schnitte wurden von Leonhard Beck, Schäuffelein und Springinklee ausgeführt.¹³ Für den Triumphzug hat Burgkmair 67 Holzschnitte angefertigt¹⁴; darüber hinaus wurde er auch für das Gebetbuch Maximilians mit einigen Zeichnungen beauftragt.¹⁵

Ein weiterer Augsburger Künstler im Dienste Maximilians war **Leonhard Beck**, der maßgeblich an den Weißkunigillustrationen beteiligt war und einige Holzschnitte für den *Theuerdank* anfertigte. Er gilt als Schüler Holbeins, jedoch wird ihm Burgkmair'sche Vornehmheit in der Gestaltung der Figuren zugeschrieben.¹⁶

Der Dürerschüler **Hans Leonhard Schäuffelein** war ebenso an den Werken *Theuerdank* und *Weißkunig* beschäftigt.

Als Maximilian um das Jahr 1512 durch Stabius **Albrecht Dürer** kennenlernte, wurde dieser zu seinem bevorzugten Künstler, der ab diesem Zeitpunkt die wichtigsten Aufträge erhielt. Sein zentraler Auftrag war die Vorbereitung der Ehrenpforte. Dieser monumentale Holzschnittauftrag setzte sich aus unzähligen Einzelschnitten zusammen, die, an einer Schauwand befestigt, eine dreitorige, ca. 3,5 m hohe Triumphpforte darstellen sollen. Das Programm der Pforte erstreckt sich von Wappen, Stammbaum und Szenen des politischen Lebens bis hin zu Ornamenten und allegorischen Figuren, die sich an den Säulen und Gesimsen befinden. Dürer war in der Gestaltung der Ehrenpforte allerdings an die Vorlagen Kölderers gebunden. Jedoch hat Dürer selbst nur vier Schnitte angefertigt, denn er war hauptsächlich als Entwerfer tätig. Auch am Triumphzug war er der Künstler, der von Kölderers Miniaturen Abweichungen skizzierte.

So gering seine Illustrationen am *Freydal* waren, so enorm war sein Anteil am Gebetbuch Maximilians, für welches er Randzeichnungen anfertigen durfte. Der Auftrag entsprach ganz dem Können und Wesen Albrechts Dürers, der hier seine gesamte fantastische Schöpfungskraft einfließen lassen konnte. Eine Mitarbeit an der Ehrenpforte durch seinen Bruder **Hans Dürer** gilt mittlerweile als widerlegt.¹⁷ Der Dürerschüler Hans Leonhard Schäuffelein war ebenso an den Werken *Theuerdank* und *Weißkunig* beschäftigt.

Der Nürnberger Holzschneider und Dürerschüler **Hans Springinklee** übertrug die Visierungen Dürers auf die Holzstöcke. Seine herausragende Leistung bestand darin, bedeutende Entwürfe geschickt, wenn auch vergrößert, wiederzugeben.¹⁸ Seine Arbeit kann allerdings nicht eindeutig abgegrenzt werden.

Abschließend können die Buchprojekte Maximilians als die umfangreichsten Aufträge an grafische Künstler und damit Maximilian als Mäzen der grafischen Druckkunst des beginnenden 16. Jahrhunderts gesehen werden. Mit der Zeit bildete sich ein maximilianischer Stil heraus, der von freier Festlichkeit und prunkvoller Kraft strotzt. Durch die Mühen, die die Veröffentlichung und damit die Verbreitung der Holzschnitte erschwerte, wurde dieser Stil nicht breitenwirksam.¹⁹

Der Triumphzug

Der Triumphzug, bestehend aus 137 Holzschnittdrucken, war ursprünglich auf 210 Illustrationen ausgelegt. An der Serie aus Einzelblättern waren viele Künstler beschäftigt, die sich im Großen und Ganzen an die Miniaturvorlagen von Jörg Kölderer zu halten hatten. Diese Miniaturen sind zum Teil noch im Original in Wien an der ÖNB und in der Albertina erhalten. Zum Tode Maximilians war die Serie noch nicht fertig und wurde beiseitegelegt. Erst 1526 wurde im Auftrag seines Enkels, Erzherzog Ferdinand, ein erster Abdruck der Holzstöcke gemacht. Die schwarzen Spruchbänder bezeugen die Unvollständigkeit des Werkes. Die Holzstöcke mussten in der Zeit Maria Theresias, wie viele andere Objekte, nach Wien abgegeben werden.

Der Grazer Abdruck besteht aus 99 Holzschnittdrucken mit den Maßen ca. 41 cm x ca. 37 cm. Die Holzschnittdrucke wurden im Nachhinein koloriert. Auf dem ersten Blatt (nach der Grazer Reihenfolge) ist folgende Signatur am unteren rechten Rand zu finden: „pinx. Jos. Höger S. J. ca. 1765“. Dieser Name konnte bislang in keiner Quelle nachgewiesen werden.²⁰

Die Reihenfolge der Holzschnitte ist in der Grazer Fassung nicht korrekt wiedergegeben. Es wurden je zwei Holzschnitte auf einem Passepartout zusammengefügt, wodurch eine Aufstellung im ursprünglichen Sinne verhindert wird. Eine Auflösung der Montagen wird nicht befürwortet, da die Holzschnitte anscheinend in dieser Zusammenstellung koloriert wurden; an einigen Blättern sind kolorierte Übergänge zu finden. Sehen Sie hierfür Beispiel 54 und 55 (nach Grazer Zählung). Auf diesem Doppelbild wurde ein Berg im Hintergrund hinzugefügt. Dieser Berg ist freihändig gemalt, basiert also nicht auf einer Druckvorlage und fügt dadurch zwei Bilder aneinander, die in der ursprünglichen Reihenfolge nicht zueinander gehörten. Diese „falsche“ Reihenfolge gehört nunmehr zum historischen Wert des Werkes und sollte nicht korrigiert werden.

Der Triumphzug lässt sich in mehrere Abschnitte gliedern: Herolde und Bannerträger leiten den Zug ein, es folgen Musiker zu Fuß und auf Wagen, anschließend reihen sich Soldaten, Jäger und Turnierreiter. Da der Grazer Triumphzug unvoll-

ständig ist, fehlen die großen Triumphwägen der Kriegszeiten sowie der Wagen des Kaisers. Den Abschluss des Zuges bildet der sogenannte Tross.

Die Kolorierung wurde von Josef Höger im Jahr 1765 angefertigt. Wie bei den meisten nachträglich kolorierten Werken wurde in verschiedenen Etappen gearbeitet. Das heißt, dass der Hintergrund und große zusammenhängende Farbflächen von einem Mitarbeiter der Werkstatt und nicht vom Meister selbst gemalt wurden. Es sind jedoch auch bei den Details der Blätter teilweise erhebliche Qualitätsunterschiede in mindestens zwei Abstufungen festzustellen. Besonders augenfällig ist dieser Unterschied an den Bildern 17 und 18 (nach Grazer Zählung). Hier wurden zwei unterschiedlich kolorierte Holzschnitte zusammen auf ein Passepartout montiert. Die Farben auf dem rechten Bild sind abgedunkelt, die Konturen sind nicht so scharf umrissen, teilweise wurde über die gedruckten Linien hinaus gemalt. Dies sind Zeichen für bereits während der Kolorierung bestehende Qualitätsunterschiede und widersprechen der Theorie eines nachträglichen Schadens, der eine Abdunklung des gesamten Bildes zur Folge gehabt hätte. Solche Qualitätsunterschiede sind für einen Werkstattauftrag nicht unüblich. Leider sind keine Aufzeichnungen über Josef Höger bekannt; daher ist es nicht möglich, die Qualitätsunterschiede exakt zu erläutern.

Abfolge der Darstellungen

Die erste zusammenhängende Gruppe bilden die **Jäger**. Beginnend bei den Falknern werden auf elf Blättern die verschiedenen Jägermeister vorgestellt. Anschließend erscheinen **Wagen mit Musikern**, die von Tieren gezogen werden. Hier ist die Reihenfolge durch das ziehende Tier und dem gezogenen Wagen auch im Nachhinein eindeutig. Dieser Gruppe folgen zwölf Blätter mit **bewaffneten Truppen**, die zu Fuß ihre Waffen präsentieren. Die nächsten 13 Blätter zeigen **Turnierreiter**, die in vollständigem Rüstzeug auf ihren Pferden einherreiten. Sie tragen ihre Lanzen senkrecht erhoben.

Die folgende Gruppe der **Bannerträger** besteht aus 25 Blättern. Die Blätter zeigen je zwei bis drei Reiter, auf deren Banner die Wappen der Länder Kaiser Maximilians dargestellt sind. Sie bilden den größten Block innerhalb der Holzschnittserie. Die Reiter sind aufwändig gekleidet; ebenso sind die Pferde mit reichen Decken und Rüstungen wiedergegeben. Das obere Drittel der Bildfläche wird von den Bannern eingenommen. Die Bannerträger ziehen von links nach rechts. In den Bannern sind Frauen in Kleider der Wappenfarben gehüllt, die wiederum Wimpel mit dem Wappenzeichen tragen. Der obere Streifen der Banner ist schwarz ge-

blieben, da, wie schon erwähnt, die Holzschnittserie unvollendet ist und der Text nicht mehr in die Stöcke geschnitten wurde.

Als Einzelblatt hervorzuheben ist der Wagen mit der Darstellung **Kaiser Maximilians Hochzeit** mit Maria von Burgund. Dieser Wagen wird von drei Hengsten gezogen, die von einer geflügelten Göttin gelenkt werden.

Die folgenden Gruppen sind in der Grazer Ausgabe nur vereinzelt vorhanden. In der ursprünglichen Reihenfolge würden nun Triumphwagen folgen, die die **Kriege** des Kaisers verherrlichen. Aus dieser Reihe haben wir aber lediglich einen Wagen in unserem Abdruck. Auch von den Darstellungen der **Kriegsgefangenen** befinden sich nur zwei Abbildungen in dieser Serie. Geschlossen wird der Zug durch zwei Blätter von Botschaftern und zwei Abbildungen des **Trosses**. Der Hintergrund des Trosses ist gänzlich verschieden zu den übrigen und weist eine bewaldete Hintergrundlandschaft auf.

Provenienz

Die Grazer Drucke des Triumphzuges stammen aus der ersten Serie der Abdrücke; diese wird mit dem Jahr 1526 datiert. Für diese frühe Datierung gibt es zahlreiche Belege, z. B. das Wasserzeichen, das in der Beilage zum Faksimile von Schestag erwähnt wird.²¹ Dieses ist ein doppelköpfiger Adler mit Krone, auf dessen Brustschild eine Sichel dargestellt ist. Es ist auf 43 Blättern der vorliegenden Ausgabe zu sehen. Ebenso wird in der Beilage erwähnt, dass nach dem ersten Abdruck von 1526 zwei Holzstöcke verschwanden: die Burgundische Hochzeit und der Anfang des Trosses.²² Diese beiden Drucke sind jedoch Bestandteil der Grazer Fassung. Auf dem ersten Bild befindet sich eine Signatur von Josef Höger S. J. mit der Jahreszahl 1765. Die zweite Serie der Abdrücke entstand erst 1777.

In seinem Buch über „Das Kunstleben am Hofe zu Graz“²³ gibt Josef Wastler Auskunft darüber, wie die Holzstöcke ihren Weg nach Graz fanden. Er konnte im Inventar der Schatz-, Kunst- und Rüstkammer der Grazer Burg die Holzstöcke nachweisen unter dem Titel *„Item unterschiedlich größere und khliener Holzstich, so thails zerstäet, thails aber zusamben gebunden“* und der Erklärung: *„Ein große Truchen, warinen allerlei schrüften und auf Papier gedruckhte Holzstich“*. Weiters gibt ein Brief aus dem Jahr 1591, verfasst von der Erzherzogin Maria Anna von Bayern an ihren Bruder, Herzog Wilhelm in Bayern, darüber Auskunft: *„Von des Kaisers Maximilian drympf will ich im schon recht doin; ich will mich flux wern. Ich hab mein lebtag nix solches gesehen. Als, was der Kaiser wais, meint er, er mies haben, wierdt in nit drucken.“*²⁴

Als die Kunstkammer aufgelassen wurde, wurden auf Wunsch Maria Theresias die „unbedeutenden“ Stücke an drei Hofbeamte verschenkt. In diesem Jahr, 1765, versteigerte einer dieser Hofbeamte seinen Anteil. Die Blätter und die dazugehörigen Holzstöcke wurden vom Jesuiten-Kolleg erworben.²⁵ Im gleichen Jahr kolorierte Josef Höger die Blätter des Triumphzuges. Eine Zeit lang wurde das Objekt im mathematischen Turm, einem Observatorium im Gebäudekomplex der alten Universität in der Bürgergasse, aufbewahrt und nur Personen von höchstem Stand gezeigt. Darüber gibt auch ein acht Seiten umfassendes Inhaltsverzeichnis Auskunft, das vermutlich aus dem späten 18. Jahrhundert stammt und dem Objekt beiliegt. Dieses verzeichnet die Blätter und die Sprüche, die in den schwarzen Spruchbändern vorgesehen waren. Es ist nicht bekannt, wer dieses Inhaltsverzeichnis erstellt hat und woher dieser den vorgesehenen Text der Sprüche kannte. Auf der letzten Seite wird erwähnt, dass die Bilder samt den dazugehörigen Holzstichen von Ludovicus Debiele bei eben dieser Lizitation im Erzherzöglichen Palast gekauft und von Höger koloriert wurden. Ludovicus Debiele (1697–1771) war Professor in Graz und Wien sowie der erste Rektor des Wiener Theresianums. Weiters ist verzeichnet, dass im Jahre 1773 diese Bilder von Josef Berdarini, Rektor des Jesuitenkollegs, auf den mathematischen Turm gegeben wurden – mit der Bedingung, sie nur Personen von höchstem Stande zu zeigen. Berdarini (1708–1791) war Professor für Theologie in Wien und Graz und Rektor des Jesuitenkollegs in Graz.

Nach der Auflösung des Jesuitenkollegs gelangten die Blätter und die Holzstöcke in den Besitz der Universitätsbibliothek.²⁶ Die Holzstöcke mussten unter Maria Theresia nach Wien geliefert werden, die Drucke konnten jedoch in der Universitätsbibliothek verbleiben.

¹ Vgl. Baldass, Ludwig, *Der Künstlerkreis Kaiser Maximilians*, Wien 1923, S. 5f.

² Vgl. Baldass, Ludwig, *Der Künstlerkreis Kaiser Maximilians*, Wien 1923, S. 5f.

³ Vgl. Baldass, Ludwig, *Der Künstlerkreis Kaiser Maximilians*, Wien 1923, S. 8.

⁴ Vgl. Baldass, Ludwig, *Der Künstlerkreis Kaiser Maximilians*, Wien 1923, S. 14.

⁵ Vgl. Baldass, Ludwig, *Der Künstlerkreis Kaiser Maximilians*, Wien 1923, S. 15.

⁶ Vgl. Wikipedia-Artikel: Weißkunig, am 30.11.2009.

⁷ Vgl. Baldass, Ludwig, *Der Künstlerkreis Kaiser Maximilians*, Wien 1923, S. 16.

⁸ Vgl. Baldass, Ludwig, *Der Künstlerkreis Kaiser Maximilians*, Wien 1923, S. 19.

⁹ Vgl. Baldass, Ludwig, *Der Künstlerkreis Kaiser Maximilians*, Wien 1923, S. 20.

¹⁰ Burkhard, Arthur, Hans Burgkmair d.Ä., Leipzig 1934, S. 91.

¹¹ Vgl. Burkhard, Arthur, Hans Burgkmair d.Ä., Leipzig 1934, S. 102.

¹² Vgl. Baldass, Ludwig, *Der Künstlerkreis Kaiser Maximilians*, Wien 1923, S. 25.

¹³ Vgl. Burkhard, Arthur, Hans Burgkmair d.Ä., Leipzig 1934, S. 105.

¹⁴ Vgl. Burkhard, Arthur, Hans Burgkmair d.Ä., Leipzig 1934, S. 112.

-
- ¹⁵ Vgl. Baldass, Ludwig, *Der Künstlerkreis Kaiser Maximilians*, Wien 1923, S. 26.
- ¹⁶ Vgl. Baldass, Ludwig, *Der Künstlerkreis Kaiser Maximilians*, Wien 1923, S. 26.
- ¹⁷ Wikipedia-Artikel: Hans Dürer, am 02.12.2009.
- ¹⁸ Vgl. Baldass, Ludwig, *Der Künstlerkreis Kaiser Maximilians*, Wien 1923, S. 28.
- ¹⁹ Vgl. Baldass, Ludwig, *Der Künstlerkreis Kaiser Maximilians*, Wien 1923, S. 31.
- ²⁰ Der Kolorist konnte 2016 von Christina Pichler im Zuge ihrer Bachelorarbeit ausfindig gemacht werden. Es handelt sich um ein Mitglied des Jesuitenordens namens Joseph Höger, siehe: Pichler, Christina, *Auf den Spuren eines Malers: Die Bildfolge des Triumphzugs Kaiser Maximilians I. in der Universitätsbibliothek Graz und ihr Kolorist Joseph Höger*, in: *Forschungsberichte der Forschungsstelle Kunstgeschichte Steiermark*, 8/2014, Graz 2014, S. 1–19, https://static.uni-graz.at/fileadmin/gewi-institute/Kunstgeschichte/Forschungsstelle_Kuge/Aktuelle_Forschung/Forschungsberichte/Pichler_Triumphzug.pdf.
- ²¹ *Triumph Kaiser Maximilians I.*, Nachdruck aus dem Jahrbuch des allerhöchsten Kaiserhauses aus dem Jahre 1883, Graz 1995, S. 31.
- ²² *Triumph Kaiser Maximilians I.*, Nachdruck aus dem Jahrbuch des allerhöchsten Kaiserhauses aus dem Jahre 1883, Graz 1995, Beiheft, S. 27.
- ²³ Wastler, Joseph, *Das Kunstleben am Hofe zu Graz*, Graz 1897.
- ²⁴ Wastler, Joseph, *Das Kunstleben am Hofe zu Graz*, Graz 1897, S. 107.
- ²⁵ Wastler, Joseph, *Das Kunstleben am Hofe zu Graz*, Graz 1897, S. 221.
- ²⁶ Wastler, Joseph, *Das Kunstleben am Hofe zu Graz*, Graz 1897, S. 222.

Margit Stadlober

Die Marke Alpen in der Malerei und der Grafik einer Zeitenwende

Anliegen Kunst, Hg. v. Reimann-Pichler, Scherke und Stadlober, 2024, S. 117–137
https://doi.org/10.25364/978-3-903374-41-6_10

© 2024 bei Margit Stadlober

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

Ao. Univ.-Prof.ⁱⁿ Dr.ⁱⁿ phil. Margit, Stadlober, Projektleitung Kunstgeschichte Steiermark | Universität Graz, Institut
für Geschichte, margit.stadlober@uni-graz.at

Zusammenfassung

Der Beitrag widmet sich der Genese der topografischen Landschaftsdarstellung am Fallbeispiel der Alpen im 15. Jahrhundert. Ihre zerklüfteten und verschneiten Felsformationen werden immer naturgetreuer in Szene gesetzt und wirken als „Branding“ der Malerei und der Grafik des frühen 16. Jahrhunderts. Es zeichnen sich die Kategorien der reinen Topografie als autonome Landschaft, deren künstlerischer Stellenwert zu diskutieren bleibt, ferner der kunstvoll ausgebauten Topografien und der weiter wiederholten Topografien ab, für die markante Fallbeispiele abgehandelt werden. Ein Streifzug führt mit den Künstlern wie Albrecht Dürer von den Westalpen zu den südlichen Ostalpen und mit Albrecht Altdorfer in die Gebirgsketten Salzburgs und Oberösterreichs. Dabei ergeben sich neue Erkenntnisse zu den reisefreudigen Künstlern und ihren nicht unbekannten Werken.

Schlagwörter: Topografie, Alpen, Malerei, Grafik, Dürer, Altdorfer, Landschaft

Abstract

The article is dedicated to the genesis of topographical landscape representation using the example of the Alps in the 15th century. Their jagged and snow-covered rock formations are presented more and more realistically and act as a “branding” of painting and graphics of the early 16th century. The categories of pure topography as an autonomous landscape, whose artistic significance remains to be discussed, as well as artistically developed topographies and further repeated topographies, for which striking case studies are discussed, emerge. A foray takes artists such as Albrecht Dürer from the Western Alps to the southern Eastern Alps and with Albrecht Altdorfer into the mountain ranges of Salzburg and Upper Austria. This results in new insights into the artists who love to travel and their not unknown works.

Keywords: Topography, Alps, painting, graphics, Dürer, Altdorfer, landscape

Vorgeschichte

Seit Jahrzehnten unternimmt die kunstwissenschaftliche Forschung mit mehr oder weniger Erfolg Versuche, frühe autonome Landschaften des auslaufenden 15. und des beginnenden 16. Jahrhunderts topografisch zu bestimmen. Es ist ein wichtiges Unterfangen, da durch diese Lokalisierungen entscheidende Erkenntnisse über Aufenthalte und Reiserouten der Künstler sowie Werkzuschreibungen getroffen werden können. Trotz dieser wertvollen Ergebnisse scheint eine derartige Forschung in der Kunstwissenschaft einen schwierigen Stand zu haben.¹ Es gibt auch einen klaren Grund dafür. Die fruchtbringenden Recherchen beruhen auf sogenannter Regionalforschung, die, obwohl eine lange Tradition aufweisend, heute ein verkanntes Arbeitsgebiet darstellt. Um dem entgegenzuwirken ist festzustellen, dass historische Topografien fächerübergreifend als informationsreiche Wissensspeicher auszuwerten sind. Alle Werke mit topografischen Anteilen des späten 15. und des frühen 16. Jahrhunderts können an dieser Stelle nicht behandelt werden, vielmehr wird eine repräsentative Auswahl getroffen und zudem der Schwerpunkt auf die Wiedergabe der Alpen gelegt. Maximal sind die hier vorgestellten Erkenntnisse als Anstoß zu einem Erfolg versprechenden Forschungsvorhaben zu verstehen. Es handelt sich um Bilder und Bildfolgen der Malerei und Blätter in grafischen Techniken, wobei zu unterscheiden sein wird, welche Form von topografischer Realität sie enthalten und weiters wo ursprüngliche Motive wiederholt und weiterverarbeitet werden. Es werden die Kategorien „Topografie, künstlerisch erweiterte Topografie und Topografiewiederholung“ zu entwickeln sein, wobei den reinen Topografien offensichtlich ein geringerer Wert als Arbeitsunterlage zuerkannt erscheint. Letztere vertreten den Bildtypus der autonomen Landschaft, der langsam, aber unaufhaltbar in die großen Themenkategorien der bildenden Kunst hineinwächst.

Der Vorreiter in dieser neuen Landschaftsdarstellung ist Albrecht Dürer. Das auf seinen ersten Wanderjahren ihm zugeschriebene Gemälde „Die wunderbare Errettung eines ertrunkenen Knaben in Bregenz“², um 1492 zeigt in seinem Szenarium am südöstlichen Uferabschnitt des Bodensees bei Bregenz im Hintergrund über der Ortschaft Rheineck und der heutigen Kleinstadt Rorschach den zerklüfteten Altmann und den mächtigen Säntis (höchster Berg des Alpsteinmassivs in den Appenzeller Alpen).³ „Die Umstände der Altarstiftung und die Zuschreibung der Tafel an Dürer betreffend bleibt das Gemälde ein » sehr reizvolles Problem«, um eine Formulierung Stanges aufzugreifen.“⁴ Die Berge wirken noch etwas schablonenhaft, zeigen aber in ihren Umrissen bereits überzeugende topografische Übereinstimmungen. Mit diesem naturalistischen Darstellungsgrad schließt Dürer an die Alpendarstellung des Konrad Witz in seinem „Wunderbaren Fisch-

zugs Petri“⁵ an. Beide Gemälde sind der Kategorie der künstlerisch erweiterten Topografie zuzurechnen. Das dort über dem Genfersee erscheinende Bergpanorama mit dem charakteristischen Môle, das Tor zu den Savoyer Alpen und dem Mont-Blanc dahinter gilt als erste topografische Landschaft.⁶ Es wurde ein halbes Jahrhundert zuvor detailreich in spätgotischer Manier gemalt und hatte wohl eine kirchenpolitische Motivation.⁷ Quasi als Nebeneffekt wurde das optische Interesse an der Alpenlandschaft eröffnet. Fritz Schmitt stellt als Kenner der Materie fest, dass die Künstler im Alpenraum und nördlich davon die Landschaft mit einer konkreteren Sehweise darstellten und die Berge fokussierten.⁸ Dürer zeigt sich dieser Vorgabe verpflichtet, die er noch in der Petrus-Kathedrale in Genf während seines Aufenthaltes in Basel studiert haben könnte, aber übertrifft sie mit sich deutlich ankündigender persönlicher Darstellungskraft.⁹ Der bedeutende Dürer-Forscher Erwin Panofsky führt an, dass Dürer bewusst während seines über seine Werke nachweisbaren Aufenthaltes in Basel mit dem retardierenden Stil seines Hieronymus-Holzchnittes samt erhaltenem Holzstock,¹⁰ der Dürers eigenhändig angebrachten Namen trägt, an den dort hoch geschätzten Konrad Witz erinnern wollte. Dieser Umstand könnte auch den Stil des Gemäldes beeinflusst haben.¹¹ Trotz dieser soliden Spätgotik keimt in Dürers Werk Neues in den aktivierten Physiognomien der Akteure und im leichten Sfumato mit Pastelltönen der perspektivisch verstandenen Landschaft, was die umstrittene Zuschreibung an Dürer u. a. rechtfertigt. Das Gemälde entstand während Dürers erster Wanderjahre, die Ostern 1490 begannen und nach Pfingsten 1494 endeten. Sie führten den Lernbegierigen nach Straßburg, dann über Colmar nach Basel, wo er 1492 über obigen Holzschnitt nachweisbar ist. Eventuell könnte er mit dem einleitend behandelten frühen Gemälde „Die wunderbare Errettung eines ertrunkenen Knaben“, das hinsichtlich seiner Thematik in Ravensburg zu lokalisieren ist, auch diesbezüglichen Kontakten gefolgt sein.¹² Weitere Illustrationen zu Baseler Druckwerken werden ihm in der unmittelbaren Folgezeit zugeschrieben.

Der Vertrag für eine Bilderfolge mit Darstellungen aus dem Leben der heiligen Maria-Magdalena, der von der Priorin des Magdalenen-Klosters an den Steinen in Basel mit dem Maler Hans Herbst 1518 abgeschlossen wurde, überliefert in einer Textquelle die Wertschätzung der Landschaftsmalerei in diesem Kunstraum: „[...] mit hymel und landschafft allercöstliches und artchlichest gemolt werden. [...] item die landschafft verguldet oder versilbret und glasiert, dornoch es sich denn erhoischt.“¹³

Dürers Panorama der Westalpen, das durch seinen Anschluss an die Stilsprache des mit seiner regionalen Landschaft kirchenpolitisch agierenden Konrad Witz noch verhalten wirkt, stellt den Beginn der Mountain-Mania in Dürers Werken

und in jenen seiner Nachfolger gegen die Jahrhundertwende und darüber hinaus dar. Und er sollte dieses Motiv in seinem Frühwerk erfolgreich ausbauen, was ihn nicht nur zum ersten Landschaftsmaler¹⁴, sondern auch zum ersten konsequenten und naturnahen Alpendarsteller erklärt. Seine Motivation dazu war kunstpolitisch und bald kein Ausnahmefall mehr. Die schroffen, hellen Bergkämme prägten als Markenzeichen die Malerei und die Grafik einer Sattelzeit.

Albrecht Dürer und die Alpen

Einen diesbezüglichen Quantensprung macht Dürer auf seinem Wanderweg von Nürnberg südwärts, den er in der zweiten Oktoberhälfte des Jahres seiner Heimkehr 1494 antrat. Am 7. Juli desselben Jahres hatte er während der wenigen Monate seines Heimataufenthaltes Agnes Frey geheiratet. Sein rascher Aufbruch nur drei Monate danach verwundert ein wenig. Es gibt auch immer wieder in der Literatur Versuche, diese erste Italienreise nicht anzuerkennen.¹⁵ Einen Kompromiss trifft Thomas Eser, der Dürers Reise in Trient enden lässt und sie an die ersten Wanderjahre anhängen will: „Trägt man Dürers insgesamt sieben südlichste Reise standorte auf einer Karte ein, so markieren sie exakt diese – auch historisch so wahrgenommene und beschriebene – Sprachgrenze zwischen deutschem und italienischem Sprachraum.“¹⁶ Auch das Fehlen von Landschaftsansichten auf der weiteren Wegstrecke nach Venedig veranlasst den Autor zu dieser Annahme. War Dürer in dieser Frühzeit also kein Grenzüberschreiter, wie er in seinen „welsch“ Titulierungen vorgab, sondern ein Grenzberührer, aber immerhin in den Trentino, also in die südlichen Ostalpen gelangt? Die gekonnten Landschafts- und Architekturaufnahmen zahlreicher Aquarelle Dürers zeichnen einen klaren Weg mit Ausgangspunkt Innsbruck. Das Aquarell „Innsbruck von Norden“¹⁷ lässt sich durch den gerade sich in Renovierung befindlichen Wappenturm, dessen Vorgängerbau 1494 abbrannte, 1495 noch eingerüstet und 1496 abgeschlossen war,¹⁸ gut auf 1495 datieren und entstand somit wohl auf der Rückreise im Frühjahr. Auf der Hinreise wurde der Brenner überschritten, dem Etschtal gefolgt, dann abgezweigt vor Trient nach Osten ins Val di Cembra, eventuell durch ein Hochwasser bedingt,¹⁹ dann Aufenthalt in Trient, über das auch die Rückreise im Frühjahr 1495 mit Umweg über Arco nahe dem Gardasee erfolgt sein könnte. Diese Abhandlung konzentriert sich auf seinen Aufenthalt im Val di Cembra: Hierbei waren bisher folgende Aquarelle zu nennen: „Welsch Schloss“ (Segonzano)²⁰, „Ansicht eines Felsenschlosses an einem Fluss (Segonzano)“²¹, „Baumgruppe mit Weg im Gebirge“²², „Verfallene Berghütte“²³ und „Welsch pürg (Val di Cembra)“²⁴. Der heute vor Ort angebotene Dürerweg, der Dürers Route nachvollziehen soll, verläuft, ehe er das Val di Cembra erreicht, vom Klösterle über die Ortschaft Laag und die Süd-

westhänge des Madruttsbergs zur Schlucht des Laukenbachs und führt weiter über die sogenannte Römerbrücke nach Buchholz. Hier geht es bei einer durch eine Wassermühle angetriebenen Schmiede („Wassermühle im Gebirge mit Zeichner, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett“²⁵) vorbei. Man erreicht über unterschiedliche Wege den Saüch-Sattel und der Vogelfangweide, dem Roccolo. Nun durchwandert man das Val di Cembra und erreicht den Lago Santo. Über den Europäischen Fernwanderweg E5 gelangt man in die Ortschaft Cembra mit einigen Bauernhöfen und Herrenhäusern. Über das Schloss von Segonzano wandert man zu den Erdpyramiden.²⁶ Dürers Aquarelle pendeln zwischen den Kategorien der reinen Topografie und der künstlerisch erweiterten Topografie.

Dieser Beitrag ergänzt zwei weitere Stationen Dürers im Val di Cembra: Es ist zunächst der Lago Santo, ein 1194 m hoch gelegener glazialer Alpensee²⁷, der Dürers bekanntestes Aquarell „Weiher im Walde“²⁸ (Abb. 1) inspiriert hat. Man betritt das sumpfige Ufer des Sees von einer kleinen Anhöhe mit erdig steinigem Boden. Dunkle Stellen bedeuten nahe dem Wasser am Boden durchkommenden Morast. Das sich ausdehnende Grün des Bodenbewuchses leuchtet durch die Einstreuung von blauen Farbfecken phosphoreszierend. Schilfgras bedeckt die Uferzone. Links säumen einige Erdschollen diesen Grund. Rechts begrenzt die Bucht des Gewässers ein kahler, heller Hügelaufläufer. Dahinter liegt eine helle Sandbucht. Dort stehen einsam zwei zerfurchte Baumstümpfe in anthropomorpher Formbildung mit einem Ausläufer. Dahinter folgt die lichte Randzone eines Wäldchens aus Rotkiefern²⁹ mit dunkelgrünen Baumkronen, deren Farbe sich ausdehnt und sich zwischen die Stämme schiebt. Es verdichtet sich zunehmend in die Bildtiefe hinein. Am gegenüberliegenden Ufer stehen auf einem kleinen Hügel sieben Baumruinen. Ihre Stämme sind in mittlerer Höhe abgebrochen, wie es bei Sturmschäden zu beobachten ist.³⁰ Die fransigen Enden sind teilweise von den dunkelblauen Wolken übermalt. Dahinter wird ein kahler Hügel mit dürrerem Gestrüpp sichtbar. Durch diese Stämme scheinen streifige Bahnen mit hellgrünen Flecken durch, die eine Tallandschaft andeuten. Es wirkt nahezu unpassend für diese apokalyptische Naturstimmung, dass nahe diesem Ufer eine Ente mit ihren Küken schwimmen soll.³¹ Das tiefblaue Gewässer des Sees mündet in eine breite, unfertig dargestellte Braunzone. Über allem glüht der Horizont im Licht einer tiefstehenden Sonne. Orange Lichtstreifen aktivieren sich in ihrer Leuchtkraft durch den Komplementärkontrast zur graublauen Wasseroberfläche und zur sehnenhaft gespannten graublauen Wolkenbank. Dieses Waldstück fasziniert durch seine offene Malweise³² und seinen tiefgründigen Stimmungsgehalt.³³ Rudimentär hingeworfene Bildbereiche kontrastieren zu akribisch angeführten Details, die ausreichen, um diese farbdramatisch inszenierte Landschaft zu lokalisieren. Die

Aquarelle dürften teilweise in freier Natur entstanden sein, genauere Ausführungen könnten anschließend im Innenraum erfolgt sein.



**Abb. 1 Albrecht Dürer, „Weiher im Walde“, verso: Fragment Himmel bei Einbruch der Nacht, 1494, Aquarell- und Deckfarben, London, British Museum, Inv.-Nr. 5218-167
© British Museum, London.**

Die Nürnberger Forschung wollte Dürers Gewässer im Weißensee, tatsächlich ein Weiher, des Erlenstegener Forstes wiedererkennen,³⁴ der der fränkischen Seenplatte angehört. Als besonderes Argument diente das im vorderen Uferbereich entdeckte Silbergras.³⁵ Eine Ortung der zunächst auch die Autorin mit einiger Skepsis folgte. Immer mehr Zweifel meldeten sich an. Keineswegs entsprechen der Sonnenuntergang im Westen, die Höhenlage mit Blick auf ein Tal hinter den Windbruchbäumen sowie ein Überschwemmungsmorast einer derartigen Lokalisierung.³⁶ Ein Besuch des bisher beanspruchten Weißensee im Erlenstegener Forst erbrachte ein negatives Ergebnis. Nicht nur die bereits erwähnten Details, sondern auch die Monotonie einer primär ebenen Landschaft und das trübe Gewässer treffen auf das Aquarell nicht zu. Übrigens weist vor Ort nicht die kleinste Tafel auf dieses bekannte Dürermotiv hin. Wesentlich mehr Übereinstimmungen gibt es mit dem italienischen Alpen-See Lago Santo, der ja den bisher bekannten

Aufenthaltssorten Dürers im Val di Cembra sehr nahe gelegen ist. Hier stimmt die Lage des Gewässers mit dem Sonnenuntergang im Westen überein, ferner findet sich dort das tiefe Blau des Wassers durch die Höhenlage und seine Tiefe von 15 Metern und der Blick auf eine Talebene wie auch das intensive Licht. Das Aquarell könnte aufgrund der Hinweise auf Unwetterschäden auf der Hinreise 1494 entstanden sein.³⁷ Nicht umsonst wird von der Literatur eine Verbindung zum nächstbehandelten Gemälde Dürers hergestellt.³⁸

Als weitere örtliche Entdeckung der Autorin darf Dürers kleines frühe Gemälde „Büßender hl. Hieronymus in Landschaft“³⁹ gelten. Die Zuschreibung an Dürer erfolgte durch David Carritt im Jahre 1957.⁴⁰ Der büßende Heilige kniet in Schrägansicht, den Betrachtenden zugewendet im Vordergrund am Boden. Die Proportionen seines hageren Körpers entsprechen Dürers Frühzeit mit etwas zu großem Kopf und kurzen Gliedmaßen des einleitend behandelten Frühwerks. Er hat die Kardinalstracht vor sich auf den Boden gebreitet, trägt nur mehr ein strahlend blaues Untergewand und stützt sich mit dem rechten Arm auf die aufgeschlagene Bibel. Mit der linken Hand drückt er Steine gegen seine nackte Brust. Vor ihm steckt in einem gespaltenen Birkenstamm ein kleines Kruzifix. Der Vordergrund ist lieblich mit grünenden Pflanzen an einem klaren Bachlauf, an dem sich ein Stieglitz und ein rotbauchiger Vogel aufhalten. Hinter Hieronymus liegt der Löwe ruhig am Boden. Die Raumschieber des Mittelgrundes zeigen über dem Löwen eine Felsformation mit Erdpfunden. Die Vermutung liegt nahe, dass es jene von Segonzano sind. Der hl. Hieronymus befindet sich somit im Regnana-Tal. Gegenüber erscheint in dessen Wildnis ein Kirchturm mit spitzem Helm, wohl ein Kirchturm aus dem Cembratal, vielleicht die Chiesa di San Pietro in Cembra. Der Ausblick zeigt schneebedeckte Berge (Montagne di Fiemme) im Hintergrund und glühendes Himmelslicht einer tiefstehenden Sonne mit dramatischen Wolkenformationen.⁴¹ Bruno Passamani⁴² verweist nach Walter Koschatzky⁴³ auf die Erdpfunden auf Dürers Aquarell „Welsch Pirg“ auf dem Dosso di Segonzano im Regnana-Tal, aber nennt nicht jene des Hieronymus-Gemäldes, obwohl sie dort wesentlich besser zu erkennen sind. Diese Entdeckung der Autorin gibt nun erstmals mittels eines Ölgemäldes eine neue weitere Station auf Dürers Reiseweg im Cembra-Tal an und kann mit diesem topografischen Argument auch Carritts Zuschreibung an Dürer bekräftigen. Diese Erdpfunden erscheinen ferner in Dürers „Selbstportrait mit Landschaft“⁴⁴ mit Dürernamen und der Jahreszahl 1498. Somit kann ihm dieses ausgefallene geologische Motiv mit diesem Vergleich nachweislich zugeordnet werden.

Albrecht Altdorfers Alpenstart im Tennengau

An Dürers innovative Landschafts- und Alpendarstellungen schließt ein Künstler ganz besonders an. Es ist der Regensburger Albrecht Altdorfer. In seinem Fall sind es die Ostalpen. Er war es, „der den Faden weiterspann [...]“.⁴⁵ Auch in der topografischen Erschließung seines Œuvres konnte die Regionalforschung, diesmal waren es eine Salzburger Forscherin und weitere Forscher, punkten.

Nora Watteck, eine Kennerin der Salzburger Geschichte und Volkskultur, veröffentlichte 1964 erstmals ihre Forschungsergebnisse hinsichtlich topografischer Bestimmungen im Werk Albrecht Altdorfers (1480–1538) am Beispiel des Regensburger Altares mit Ansichten Alt-Halleins.⁴⁶ Weitere Ergebnisse erschienen neun Jahre darauf.⁴⁷ Dennoch finden sie bis heute in der Altdorferforschung wenig Niederschlag.⁴⁸ Fritz Moosleitner setzt sich für Wattecks Erkenntnisse ein und stellt sie in der Ausstellung samt Publikation „Albrecht Altdorfer in Salzburg“⁴⁹ mit Ergänzungen und Korrekturen ausführlich vor. Watteck war während ihrer Forschungen bereits eine geraume Zeit in Hallein im Tennengau wohnhaft und verfügte über perfekte Ortskenntnisse. Die Entdeckung von topografischen Ansichten ihres damaligen Wohnortes erfolgte zufällig bei einem Besuch in Regensburg, bei dem sie die Bildfolge des Regensburger Flügelaltares⁵⁰ studierte. Sie ging von der Tafel mit dem letzten Abendmahl des linken innenseitigen Flügels mit der Jahreszahl 1517 aus.⁵¹ Die in einem gotischen Innenraum mit Ausblick angesiedelte Szene zeigt im Fenster mit dem flachen Spitzbogen und dem steinernen Fensterkreuz direkt über Christus einen Blick nach Süden auf den ehemals gotischen Chor vor den Umbauten der Halleiner Pfarrkirche (Dekanatskirche hl. Antonius Eremit) und dem östlich davon gelegenen Pfarrhof (Dechanthof). Die Übereinstimmung mit der realen Gegebenheit (Pfarrhof mit gotischem Portal, heute umgebaut, Schwarzerberg bei Golling und Tennengebirge mit Knallstein) ist überzeugend.

Die „Geburt Christi“ im Mittelteil desselben Altares lässt den Untersberg und den Hohen Göll erkennen, die „Verkündigung mit Maria“ der Flügelaußenseiten den kleinen Nockstein mit dem Gaisberg und die Feste Hohensalzburg.⁵²

Die kolorierte Radierung Altdorfers „Die große Fichte“⁵³ gibt ebenfalls Alt-Hallein vom Eggl-Riedl aus wieder mit Blick in nördliche Richtung auf seine Bergwelt mit dem Bannwald bis hin zum Felszahn des Kleinen Barmsteins, wie Watteck es mit profunder Ortskenntnis bis in das kleinste Detail beschreibt.⁵⁴

Die Ansicht Alt-Halleins kehrt auch in Altdorfers Gemälde „Susanna im Bade“⁵⁵ wieder.⁵⁶ Der Untersberg, ein beliebtes, sich mehrmals wiederholendes Bergmassiv bei Altdorfer, scheint ferner in dem „Gebet am Ölberg“⁵⁷ des St. Florianer Se-

bastian-Altare auf. Das Gemälde Altdorfers „Die Heilige Nacht“⁵⁸ verewigt ebenfalls, laut Watteck, eine Ansicht Alt-Halleins, nämlich den Turmvorplatz mit dem ihn beschließenden kleinen Chormeisterhaus, in dem später Franz Xaver Gruber, Komponist des weltbekannten Weihnachtsliedes „Stille Nacht“, wohnen sollte.⁵⁹ Letztendlich entdeckt Watteck noch in Altdorfers Gemälde „Landschaft mit Steg“⁶⁰ den Markt Golling mit Rabenstein, Voreck, Graben in die Kellau, Haarberg, Schwarzerberg und Salzach.⁶¹

Die Werke Albrecht Altdorfers enthalten also künstlerisch erweiterte und auch weiterverwendete Topografien, in denen die Bergmassive des Alpenraumes eine gewichtige Rolle spielen. Man kann sie als Markenzeichen einer neuen naturverbundenen Malweise sehen.

Moosleitner kann die Landschafts- und Architektur-Prospekte samt Standorten der Künstler noch genauer orten und einige Neubestimmungen ergänzen, wie z. B. hinsichtlich der Architektur, besonders gravierend für die Salzburger Bauforschung, Altdorfers „Innenansicht einer Kirche“⁶² als spätromanischer Salzburger Dom. Friedrich Hauffe verweist noch 2007 aufgrund des dargestellten Dreikonchos auf Regensburger Kirchen, trifft aber keine Zuordnung.⁶³

Albrecht Altdorfer hat somit als einer der ersten Künstler der deutschen Renaissance und des Donaustils (Strukturismus)⁶⁴, nun nachweislich durch ein besonderes Erleben des Salzburger Alpenraumes das Faszinosum Landschaft für die bildende Kunst zu nutzen gewusst. Die Ursache seines dortigen Aufenthaltes konnten archivalisch nicht nachgewiesen werden, obwohl eine etwaige Verwandtschaft zu Bischof Georg II. aus einem Landshuter Patriziergeschlecht Altdorfer untersucht wurde⁶⁵ und eine Begründung liefern könnte. Dieser gleichnamige Bischof hatte als Kanzler des Erzstiftes Salzburg seinen Amtssitz in Salzburg im Chiemseehof und eine Sommerresidenz mit Schloss Altdorf, dem Schlossbauerngut am Adneter Riedl bei Hallein. Albrecht Altdorfers Familie entstammte einem Regensburger Handwerker-geschlecht. Möglicherweise hatte er in Hallein seine Kindheit verbracht, nachdem sein Vater Vlrich Altdorfer das 1478 erworbene Bürgerrecht der Stadt Regensburg im Jahre 1491 zurückgelegt hatte und somit Regensburg verlassen musste. Die verarmte Familie könnte mit dem ungefähr zehnjährigen Albrecht im zinspflichtigen Haus Pfarrgasse Nr. 8 in Hallein, vermittelt durch den Bischof, Quartier genommen haben,⁶⁶ dessen Feuermauer, Fensterausblick und unmittelbare Umgebung von Albrecht Altdorfer festgehalten wird.

Es war auch eine gute Zeit, in der hoch aktiven Kunst-Szene von Salzburg zu lernen, allen voran Michael Pacher, Rueland Frueauf der Ältere und Veit Stoß.

Michael Pacher hat immerhin in seinem St. Wolfgang Flügeltar⁶⁷ 1475/1481 auf seinen 70 Quadratmetern Tafelmalereien in wenigen Szenen auf die umgebende Landschaft in groben Zügen angespielt,⁶⁸ allerdings noch nicht mit topografischer Genauigkeit. Die Tafel mit dem „Kirchenbau am Abersee“⁶⁹ der Wolfgangslegende, die bei geschlossenem Zustand sichtbar wird, zeigt ein Gewässer und Bergmotive, in denen die Forschung den Bürglstein am Ostufer, der den den Abersee (Wolfgangsee) um 200 m überragt, und den 1502 m hohen Sparber der Osterhorngruppe am Südufer über der Ortschaft Strobl zu erkennen glaubt.⁷⁰ Diesem wäre noch im Norden der Falkenstein der Gründungslegende zu ergänzen und ferner die Feststellung, dass in der „Wunderbaren Brotvermehrung“⁷¹ bei halbgeöffneten Altarzustand am Horizont vereinfachte Formen der Kalkalpen-Massive angedeutet werden. So fortschrittlich die dominierenden Architekturen des Pacher Altar-Werkes auch sind, die Landschaft, die eine Nebenrolle spielt, ist es nicht. Aber halten wir es mit Eberhard Hempel und Manfred Koller: „Die Einheit bei größter Mannigfaltigkeit [Cusanus] ist seine Wirkung, um die sich mancher gebracht hat, der mit kunsthistorischen Fragestellungen vor ihn hingetreten ist.“⁷²

Immerhin konnte Albrecht Altdorfers durch die in Salzburg und in seinem Umfeld tätigen, hochkarätigen Künstler so manche Anregung erhalten haben. Allerdings verstarb der mögliche Förderer Bischof Georg II. Altdorf bereits 1495, was einen Weggang Albrechts nach Regensburg bewirkt haben könnte, wo er 1505 das Bürgerrecht erwarb. Doch er sollte immer wieder bis eventuell 1529 mit Aufträgen die Donau südwärts bis nach Wien reisen. Im benachbarten Oberösterreich muss er bereits nach 1500 die Benediktinerabtei Mondsee im Salzkammergut in Oberösterreich erreicht haben, wo als Frühwerke eine Serie von 13 kleinen Holzschnitten entstand. Jene des Hl. Achatius⁷³ und des Hl. Hieronymus⁷⁴ sind mit zwei untereinander gestellten „As“ signiert. In der Nähe hielt er rund 17 Jahre später in seiner „Landschaft mit Burg“⁷⁵ den Traunstein am Ostufer des Traunsees fest. Es ist eine künstlerisch erweiterte Topografie.

Aus dieser Fülle seien zwei Aquarelle eines beidseitig bemalten Blattes herausgegriffen, die sehr genau die Landschaft um Salzburg wiedergeben, was sie zu reinen Topografien erklärt. Es sind dies „Die Stadt Hallein aus südlicher Richtung“⁷⁶ (Abb. 2) und „Blick vom Grabendach des Hauses Pfarrgasse 8 in südlicher Richtung zum Tennengebirge“⁷⁷ (Abb. 3). Die Blätter erscheinen im heutigen Zustand zusammengesetzt und collagiert.⁷⁸ Es handelt sich also nochmals um diese Region im Tennengau, deren Motive im Werk Altdorfers verankert sind. Moosleitner stellt beide topografische Ansichten aufgrund ihrer Hallein-Motive als eigenhändige Arbeiten Altdorfers zur Diskussion.⁷⁹ Das erste Aquarell zeigt den Blick wohl mit Adlerauge nach Norden von der Eggl-Riedler Höhe. So entsteht eine minutiöse

Ansicht von Alt-Hallein mit seiner Pfarrkirche (Dekanatskirche hl. Antonius Eremit) im spätmittelalterlichen Zustand, dem Rathaus, der Stadtmauer und ihren Türmen und Toren sowie der umgebenden Landschaft mit dem markanten Bannwald über der heute nicht mehr erhaltenen Georgskirche am Georgsberg und mit dem Hügel des Gois im Mittelgrund. In der Salzach ist deutlich der Griesrechen auszunehmen. In der Ferne kann man sogar das 1250 als Hof urkundlich nachweisbare Schloss Rif und am Horizont die Feste Hohensalzburg erkennen.



Abb. 2 Anonym, „Die Stadt Hallein aus südlicher Richtung“, Doppelblatt, recto, 1520, Zeichnung mit Aquarell- und Deckfarben, München, Staatliche Graphische Sammlung München, Inv.-Nr. 1983:4 Z © Staatliche Graphische Sammlung München.

Der Gestalter der zweiten Ansichten scheint das Grabendach seines Wohnhauses Pfarrgasse Nr. 8 erklommen zu haben und von dort nach Süden ins Salzachtal bis zum Tennengebirge zu blicken.

Hans Sachs empfiehlt zur Landschaftssicht in „Turmblick“ einen erhöhten Standpunkt: „[...] nach dem wir auff den thurn/ beyde gelassen wurn/ auff dem wir beide sahen/die landschafft ferr und nahen [...]“. ⁴⁸⁰

Dennoch scheint das weite Panorama auch auf einem kartografischen Wissen zu beruhen. Das Tennengebirge gehört den Kalkhochalpen an und begrenzt das Salzburger Becken im Süden. Links im Bild wird der Schwarzerberg bei Golling sichtbar. Das Stilbild der beiden Aquarelle ist singulär. Es entspricht nicht den dynamischen Zügen Albrecht Altdorfers, sondern wirkt etwas eingefroren, zeigt den Künstler als akribischen Detailzeichner, der seine Blätter mit Einzelheiten füllt und vervollständigt, ohne einen darüber hinaus gehenden künstlerischen Aspekt anzustreben. Die Himmelszonen bleiben im Gegenzug zur Dichte des Landschaftlichen nahezu leer.



Abb. 3 Anonym, „Blick vom Grabendach des Hauses Pfarrgasse 8 in südlicher Richtung zum Tennengebirge“, Doppelblatt, verso, 1520, Zeichnung mit Aquarell- und Deckfarben, München, Staatliche Graphische Sammlung München, Inv.-Nr. 1983:4 Z © Staatliche Graphische Sammlung München.

Die Recto-Seite zeigt das Datum 1520 in auffälliger Position, nämlich in perspektivischer Anordnung auf einer Steinplatte auf den Kopf gestellt, als hätte man sie vom Bild aus eingetragen. Die Verso-Seite enthält auf einem Ziegel der Feuermauer die ebenfalls auf den Kopf gestellte 20.⁸¹ Beide Aquarelle stehen als reine Topografien und aufgrund ihres Stilbildes mit den ornamental aufgesetzten Hellkringel in der Vegetation sowie auch aufgrund der naiv gestalteten Architekturen in der

Tradition der spätmittelalterlichen Landschaftsdarstellung eines Berthold Furtmeyrs aus dem letzten Drittel des 15. Jahrhunderts. Sie wirken steif und penibel und zeigen keine Weiterentwicklung der Ansätze Furtmeyrs zu einer neuen Landschaftssicht. Ihre Qualität ist die topografische Genauigkeit. Allerdings verlangt ihre Problematik auch nach einem längeren Forschungsvorhaben. Bereits Dürers Aquarelle vor der ersten Italienreise unterscheiden sich davon. So ist Dürers Grafik „Der Trockensteig beim Hallertor in Nürnberg“⁸² gut zu vergleichen mit der Hans Pleydenwurff (Werkstatt) zugeschriebenen, kolorierten Federzeichnung „Ansicht einer befestigten Stadt“⁸³. Sie zeigt schon in den 60er Jahren des 15. Jahrhunderts in der Kategorie der Topografie eine großzügige, sich öffnende Raumdarstellung.⁸⁴

Eine Forschungsfrage

Abschließend soll noch eine Beobachtung zur Diskussion gestellt werden, nämlich erscheinen die salzburgischen Alpenmassive des Schwarzerbergs und des Untersbergs Albrecht Altdorfers auch in den Predellen-Malereien des niederösterreichischen Pulkauer Altares⁸⁵? Handelt es sich also um wiederholte Topografien, und bedeutet dies eine Verbindung dieser Werkfolge mit Albrecht Altdorfer, wie es schon für die Illustrationen der „Historia Friderici et Maximiliani“⁸⁶ mehrmals angedacht wurde?

Die Hostienszenen enthalten, ebenso wie die Tafelgemälde des Schreines, überraschend genaue regionale Details von Pulkau und seiner Umgebung, den Bestimmungsort des Altares in Fortsetzung der topografischen Landschaften von Dürer und Altdorfer. Die erste Hostienszene zeigt im Vordergrund als unwirtlichen Ort der Hostienschändung das Haus des Täters, über dem die Kirche zum Heiligen Blut Christi errichtet worden sein soll. Die Akteure finden sich auf einem Vorplatz mit Steinplattenboden ein, zu dem eine flache Stufe führt. Darauf befindet sich ein runder Tisch mit festem, ebenfalls rundem Sockel mit ausgefallener Dekoration, der wie ein heidnischer Opfertisch anmutet. Auch der rundbogige Eingang dahinter und ein geborstener Rundbogen wirken ruinös pagan. Im Mittelgrund folgen die giebelständigen Häuser von Pulkau mit verschwimmender Optik. Das Wegwerfen der Hostie wird in einer zweiten Szene im Bründl-Tal vollzogen. Es ist bemerkenswert, dass der Maler der Hostienlegende trotz dem Vorhandensein älterer Versionen⁸⁷ eine weitere Version des Wegwerfens der Hostie im Bründl-Tal bei Pulkau wiedergibt, eventuell sogar entwickelt, also erneut eine regionale Landschaft einbaut. Die von der Pulkau unterwaschenen Felsblöcke vermitteln gemeinsam mit der morbiden Vegetation einen schroffen, destabilisierten Eindruck, der den lokalen Gegebenheiten entspricht. Im Hintergrund sind die Bur-

gen Reichenberg und Neuneck des Pulkau Tales auszunehmen. Auch in den Passionstafeln des Schreines und der Predellen-Flügel wirken lokalhistorische Anspielungen herein: Im „Einzug Christi in Jerusalem“ ähnelt das Stadttor dem Triumphbogen der Pfarrkirche St. Michael in Pulkau. Zu vergleichen sind die einfach gestalteten Kapitell- und Kämpferansätze und die groben, rahmenden Steine an der Bogenstirn. Er erinnert auch an den rundbogigen Eingang des Frevler-Hauses. Links neben diesem Stadttor lässt sich die runde Form des Schwarzerberges im Tennengau mit Ausblick in das Tennengebirge wiederfinden, wie er im „Abendmahl“ des Regenburger Altares dargestellt ist, also ein geografischer Fremdkörper, der aus dem Berg-Repertoire Albrecht Altdorfers gewonnen scheint. „Das letzte Abendmahl“ ist in einen der Säle der Burgen hineinversetzt, die über das Pulkau-Tal blicken und auch im Hintergrund des Hostien-Wegwerfens sichtbar werden. Es zeigt ebenfalls im Fensterausschnitt ein nicht lokales Bergmassiv. Es ist der Untersberg bei Salzburg, der deutlich an seiner nach rechts abfallenden Kammlinie zu erkennen ist, wie ihn Altdorfer im „Ölberg-Gebet“ des Sebastiansaltares 1512/13 (?), (1518) im Stift St. Florian wiedergibt. Dort entspricht seine Ansicht einem Standort im nördlichen Hallein. Es handelt sich also wiederum um einen auffälligen Fremdling mit Herkunftsreport Albrecht Altdorfer. In der „Kreuztragung“ geht es wieder regionsspezifisch weiter und es ist der gotische Chor der Kirche zum Heiligen Blut Christi noch mit niederem Turm zu erkennen. „Die Grablegung“ zeigt im Hintergrund die Burg Hardegg mit dem großen Wohngebäude und den Türmen der Hochburg.⁸⁸ Auf diese Weise demonstriert sich über die örtliche Konkretisierung ein ehrgeiziges Eigenkirchenprojekt dieser Grafenschaft.⁸⁹

Es sind somit auch am Beispiel des Pulkauer Heilig-Blut-Altares, eines der Meilensteine des Donaustils (Strukturismus), eine Vielzahl von kombinierten topografischen Ansichten zu verzeichnen. Sie sind in der Mehrzahl regional, aber auch aus Altdorfers Salzburger Alpenwelt herbeigeht. Durch das Einbinden in die Bildfolge eines Altarwerkes sind alle gemeinsam als künstlerisch erweiterte Topografien zu verstehen. Sie stehen mit diesem Merkmal in der großen Reihe der Landschaftsdarstellungen Albrecht Dürers und Albrecht Altdorfers, die den Alpen- und Voralpenraum für sich entdeckten. Sein unbekannter Meister, der Alpenmotive in die niederösterreichische Landschaft einbindet, definiert sie sympathisch⁹⁰ und strukturiert⁹¹ im kurzlebigen Stil einer Sattelzeit.

Somit hat sich mit den Landschafts- und Alpentopografien ein thematischer Nischenbereich der Malerei und der Grafik im Verlauf des 15. Jahrhunderts herausgebildet und ausgebaut. Um die Wende vom Mittelalter zur Neuzeit erfuhr er eine beachtliche Aufwertung und Weiterentwicklung. Die Landschaftsbilder etablier-

ten sich vielfältig in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Das zunehmend naturalistisch wiedergegebene Motivrepertoire der Alpen erwuchs zu einem Markenzeichen der Meister des Donaustils (Strukturismus) und ihrer Nachfolger und bereitete mit diesem aufmerksamen und wertschätzenden Blick in den Formenreichtum der Alpenregionen die Landschaftssicht der folgenden Jahrhunderte vor.

¹ Fritz Moosleitner, Albrecht Altdorfer in Salzburg, Salzburger Landschaft und Architektur in den Werken des Regensburger Malers mit einem Beitrag von Roger Michael Allmannsberger, Ainring 2017 (= Jahresschrift des Salzburg Museum, Bd. 59).

² Albrecht Dürer, „Die wunderbare Errettung eines ertrunkenen Knaben in Bregenz“, um 1492, ohne Signatur und ohne Datum, Fichtenholz, 42 x 50 cm, Kreuzlingen, Sammlung Heinz Kisters seit 1952, ohne Inv.-Nr.

³ Margit Stadlober, Der Wald in der Malerei und der Graphik des Donaustils, Wien, Köln Weimar 2004 (= Götz Pochat (Hg.), Ars Viva Bd. 10), S. 79.

⁴ Klaus Albrecht Schröder, Maria Luise Sternath (Hg.), Albrecht Dürer, Ausstellungskatalog, Wien 2003, S. 134.

⁵ Konrad Witz, „Der wunderbare Fischzug Petri“, 1444, Öl auf Holz, 132 x 155 cm, Genf, Musée d'Art et d'Histoire, Inv.-Nr.: 1843-11.

⁶ Jan Bialostocki, Propyläen Kunstgeschichte, Band 6, Berlin 1967, S. 212.

⁷ Florens Deuchler, Konrad Witz: Der Blick nach Savoyen, in: Unsere Kunstdenkmäler. Mitteilungen der Gesellschaft für Schweizer Kunstgeschichte 36 (1985) H. 3, S. 295–301.

Molly Smith Teasdale, Conrad Witz's Miraculous Draught of Fishes and the Council of Basel, in: The Art Bulletin 52 (1970) S. 150–156.

⁸ Fritz Schmitt, Berge im Bild. Malerei, Graphik, in: Alpinismus in Bildern. Geschichte und Gegenwart, Wien 1967, S. 133–148.

⁹ Schröder, Sternath (Hg.), Dürer, Ausstellungskatalog, S. 134 ff.

¹⁰ Dürers Holzschnitt „Der heilige Hieronymus in der Studierstube“ wurde als einleitende Illustration für die zweite Ausgabe von Nicolaus Kesslers zweitem Band der Edition der Briefe des Kirchenvaters Hieronymus gefertigt (vgl. Eusebius 1492).

Der originale Holzstock befand sich im Amberbach-Kabinett, einer reichen Kunstsammlung des 15. und 16. Jahrhunderts, die 1661 von der Stadt Basel angekauft wurde und nun den öffentlichen Kunstsammlungen Basel angehört. Da rückseitig der wohl von Dürer eigenhändig aufgebraute Vermerk „Albrecht Dürer von nörmpfergk“ steht, gilt der Stock als frühester Beleg für Dürers Tätigkeit in Basel ab Februar 1492. Rainer Schoch, Matthias Mende, Anna Scherbaum, Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk, III, München 2004, S. 33.

¹¹ Erwin Panofsky, Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers, München 1977, S. 34.

¹² Schröder, Sternath (Hg.), Dürer, Ausstellungskatalog, S. 134 ff.

¹³ Zitiert nach: Werner Busch (Hg.), Landschaftsmalerei, Berlin 1997 (= Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, Bd.3), S. 74.

¹⁴ Busch (Hg.), Landschaftsmalerei, S. 74.

¹⁵ Katherine Crawford Luber, Albrecht Dürer and Venetian Renaissance, Cambridge 2005, S. 55 ff.

¹⁶ Thomas Eser: ein anderer früher Dürer. Drei Vorschläge, in: Daniel Hess, Thomas Eser (Hg.), Der frühe Dürer, Ausstellungskatalog, Nürnberg 2012, S. 28.

¹⁷ Albrecht Dürer, „Innsbruck von Norden“, r. o. bezeichnet von fremder Hand: I[n]sprug, Dürermogramm, Aquarell und Deckfaben, 12, 7 x 18,7 cm, Wien Albertina, Inv.-Nr. 3056.

Friedrich Winkler, Die Zeichnungen Albrecht Dürers, 4 Bde., Berlin 1936–39, Kat. 66.

¹⁸ Christof Metzger (Hg.), Albrecht Dürer, Ausstellungskatalog Albertina, München, London, New York 2019, S. 126.

¹⁹ Karl Theodor Hoeniger, Albrecht Dürer im Etschland. Neue Feststellungen zu seiner ersten Italienreise 1494/95, in: *der Schlern* 17 (1936), S. 191–197, hier S. 193–194.

²⁰ Albrecht Dürer, „Welsch Schloss“, 1494, bezeichnet von eigener Hand: ein welsch schlos, Dürermonogramm von fremder Hand, Aquarell und Deckfarben über Griffelvorzeichnung, 19,3 x 13,9 cm, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr.: KdZ 24622. Winkler, Zeichnungen, Kat. 101.

²¹ Albrecht Dürer, „Ansicht eines Felsenschlosses an einem Fluss“, links oben Dürermonogramm von fremder Hand, 1494, Aquarell und Deckfarben, 15,3 x 24,9 cm, Bremen, Kunsthalle Bremen, Inv.-Nr.: Kl 9.

Winkler, Zeichnungen, Kat. 98.

²² Albrecht Dürer, „Baumgruppe mit Weg im Gebirge“, 1494, Dürermonogramm von fremder Hand, Aquarell und Deckfarben, 14,2 x 14,8 cm, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr.: KdZ 24621.

Winkler, Zeichnungen, Kat. 104.

²³ Albrecht Dürer, „Verfallene Berghütte“, 1494, bezeichnet von fremder Hand: 1514 und Dürer-Monogramm, Aquarell mit leichter Stiftvorzeichnung und Deckweißhöhlungen, 37 x 26,5 cm, Mailand, Biblioteca Ambrosiana, Inv. Cod. F. 264 inf. 19.

Winkler, Zeichnungen, Kat. 102.

Die Kontur der Steinmauer rechts im Bild zeigt als oberen Abschluss deutlich ein maskenhaftes Felsengesicht.

²⁴ Albrecht Dürer, „Welsch pirg“, 1494, Aquarell und Deckfarben, 21 x 31,2 cm, Oxford, Ashmolean Museum, Inv.-Nr. WA 1855.99.

Winkler, Zeichnungen, Kat. 99.

²⁵ Schröder, Sternath (Hg.), Albrecht Dürer, Ausstellungskatalog, Wien 2003, S. 30.

²⁶ <https://www.castelfeder.info/media/096212e6-bbc8-443f-acf5-e3356cc0a0e1/2021-02-03-castelfeder-journal.pdf> [Zugriff am 20. 9. 2024]

²⁷ https://www.zobodat.at/pdf/Jb-Verein-Schutz-Alpenpfl-Tiere_35_1970_0202-0210.pdf [Zugriff am 11. November 2024]

²⁸ Albrecht Dürer, „Weiher im Walde“, Monogramm A D von anderer Hand, Aquarell- und Deckfarben, 26,2 x 36,5 (37,4) cm, verso: Fragment Himmel bei Einbruch der Nacht, London, British Museum, Inv.-Nr. 5218-167.

Winkler, Zeichnungen, Kat. 114.

Walter Koschatzky, Albrecht Dürer. Die Landschaftsaquarelle. Örtlichkeit, Datierung, Stilkritik, München 1971, Kat. 26.

Walter L. Strauss, *The Complete Drawings of Albrecht Dürer*, 6 Bde., New York 1974, I, S. 400, 1496/4. Friedrich Piel, *Acquarelli e disegni di Dürer*, Novara 1992.

John Rowlands, *Drawings by German Artists and Artists from German-Speaking Regions of Europe in the Department of Prints and Drawings in the British Museum*, 1. *The Fifteenth Century by Artists Born before 1530*, 2 Bde., London 1993, S. 93, Kat. 128.

²⁹ Die Kahlheit der Stämme auch in den Randbereichen und der Astwuchs nach oben lassen eine eindeutige Bestimmung dieser schlanken Koniferen als Rotkiefern zu.

³⁰ Norbert Schneider erkennt nicht den Sturmbruch, sondern gibt eine Versteppung als Ursache für das Absterben der Koniferen links an. „Wie sehr diese trostlose Landschaft verödet und verstept ist, zeigen die abgestorbenen Baumstümpfe links, die von den sich blau verdunkelnden Wolken der hereinbrechenden Dämmerung hinterfangen werden.“ Norbert Schneider, *Geschichte der Landschaftsmalerei. Vom Spätmittelalter bis zur Moderne*, Darmstadt 1999, S. 67.

³¹ *Renaissance Venice and the North, Crosscurrents in the Time of Bellini, Dürer and Tizian*, Ausstellungskatalog hg. v. Bernhard Aikema, Beverly Louise Brown, Venedig 1999, S. 398.

- ³² Form in progress, Begriffsdefinition von Margit Stadlober, *Die Landschaftsdarstellung Albrecht Altdorfers. Idee und Form*, in: Albrecht Altdorfer. Kunst als zweite Natur, hg. v. Christoph Wagner, Oliver Jehle, Regensburg 2012, S. 81–89, hier S. 82 f.
- ³³ Walter Koschatzky, Albrecht Dürer. Die Landschaftsaquarelle, München Wien ²1972, Katalog Nr. 26.
- ³⁴ Schröder, Sternath (Hg.), Dürer, S. 206.
- ³⁵ Stadlober, Wald 2004.
- ³⁶ Margit Stadlober, Der Wald in der bildenden Kunst, in: zur debatte 52 (2022), H. 3, S. 89–94, hier S. 91.
- ³⁷ Hoeniger, Dürer, S. 191–197, hier S. 193–194.
- ³⁸ Schröder, Sternath (Hg.), Dürer, S. 212.
- ³⁹ Albrecht Dürer, „Büßender hl. Hieronymus in Landschaft“, 1494, verso: Himmelskörper vor nächtlichem Himmel, Öl auf Birnholz, 23,1 x 17,4 cm, London, The National Gallery, Inv.-Nr. 6563.
- ⁴⁰ David Carritt, Dürers´s St. Jerome in the Wilderness, in Burlington Magazine 9 (1957), S. 363–366.
- ⁴¹ Stadlober, Wald 2004, S. 88.
- ⁴² Bruno Passamani, Gotico e Rinascimento. Arte, Religione e Scienza, Natura ed Idea in Albrecht Dürer. La sua arte e gli Italiani, in: Albrecht Dürer. 1471-1528, Ausstellungskatalog, Venedig, 2002, S. 11-31, hier S. 16.
- Bruno Passamani, Gli acquerelli trentini-problemi di identificazione e di cronologia, in: Armando di Zambotti, F. Pivetti (Hrsg.), Albrecht Dürer, Viaggiatore nel continente dell´arte. Un itinerario europeo. Acquinque secoli dal passaggio in Italia, 1494/95 – 1994/95, Ausstellungskatalog, Trient 1997, S. 9–34.
- A. Rusconi, Per l´Identificazione degli acquerelli tridentini di Alberto Durero, in: Die Graphischen Künste, NF 1, n. 4 (1936), S. 121–137.
- ⁴³ Koschatzky, Dürer, Nr. 26.
- ⁴⁴ Albrecht Dürer, „Selbstportrait mit Landschaft“, rechts unter dem Fenster die Jahreszahl 1498, darunter Monogramm und Inschrift: Das mal Ich nach meiner Gestalt/ ich war sex und zwanzig Jor alt/ Albrecht Dürer, Öl auf Holz, 52 x 41 cm, Madrid, Prado, Inv.-Nr. P021179.
- ⁴⁵ Koschatzky, Dürer, Nr. 26.
- ⁴⁶ Nora Watteck, Der Pfarrhof von Hallein auf einem Altarbild Albrecht Altdorfers, in: Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde 104 (1964), S. 139–142, https://www.zobodat.at/pdf/MGSL_104_0139-0142.pdf [Zugriff am 5. November 2024].
- Nora Watteck, Hallein und seine Umgebung auf Werken von Albrecht Altdorfer, in: alte und moderne Kunst 18 (1973), H. 126, S. 1–8.
- ⁴⁷ Watteck, Hallein, S. 1–8.
- ⁴⁸ Sabine Haag, Guido Messling (Hg.), Fantastische Welten. Albrecht Altdorfer und das Expressive in der Kunst um 1500, Ausstellungskatalog KHM Wien, München 2015, S. 120.
- Fritz Moosleitner (Hg.), Albrecht Altdorfer in Salzburg. Salzburger Landschaft und Architektur in den Werken des Regensburger Meisters. Mit einem Beitrag von Roger Michael Allmannsberger, Ainring 2017 (= Jahresschrift des Salzburg Museums 59).
- ⁴⁹ Moosleitner (Hg.), Altdorfer, S. 11.
- ⁵⁰ Albrecht Altdorfer, Werkstatt, Flügelaltar aus der Regensburger Minoritenkirche, 1517, Fichtenholz, Mitteltafel 135,3 x 125,6 cm (Tafelmaß), Flügel (gespalten) je ca. 135,4 x 58,3 cm, Regensburg, Historisches Museum, KN 1992/35, geöffneter Zustand: Mitteltafel: Geburt Christi, linker Flügel: Das letzte Abendmahl, datiert auf der Sockelleiste der Bank 1517, rechter Flügel: Auferstehung Christi, geschlossener Zustand (Tafeln abgespalten): Linker Flügel: Engel der Verkündigung, rechter Flügel: Maria der Verkündigung.
- ⁵¹ Watteck, Pfarrhof, S. 139 ff.
- ⁵² Watteck, Pfarrhof, S. 139 f.
- ⁵³ Albrecht Altdorfer, „Die große Fichte“, vor 1522, mit Namenszeichen, Radierung, aquarelliert, Wien, Albertina, Inv.-Nr. DG1926/1779, weitere Abdrucke befinden sich in Berlin, Cambridge, Coburg, Plymouth.
- ⁵⁴ Watteck, Hallein, S. 3 ff.

- ⁵⁵ Albrecht Altdorfer, „Susanna im Bade und die Steinigung der beiden Alten“, bezeichnet unten links mit dem Monogramm AA (verbunden) auf einem Baumstamm und der Jahreszahl 1526, Öl auf Lindenholz, 74,8 x 61,2 cm, München, Alte Pinakothek, Inv.-Nr.: WAF 698.
- ⁵⁶ Watteck, Hallein, S. 6.
- ⁵⁷ Albrecht Altdorfer, „Das Gebet am Ölberg“, Sebastiansaltar, St. Florian, Innenseite des linken Außenflügels, rechts oben die Jahreszahl 1518, Fichtenholz, 128,5 x 94 cm, Stift St. Florian, Neue Galerie, HK/9/ohne Inv.-Nr.
- ⁵⁸ Albrecht Altdorfer, „Die Heilige Nacht“, um 1518/20, mit dem Namenszeichen auf dem Mauerstück unter dem Christuskind, Lindenholz 44,3 x 36 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.-Nr.: 2716.
- ⁵⁹ Watteck, Hallein, S. 6.
- ⁶⁰ Albrecht Altdorfer, „Landschaft mit Steg“, 1516, ohne Namenszeichen und Jahreszahl, Öl auf Pergament aufgebracht auf Eichenholz, 42,1 x 35,1 cm, London, National Gallery, Inv.-Nr.: NG 6320.
- ⁶¹ Watteck, Hallein, S. 1–8.
- ⁶² Albrecht Altdorfers „Innenansicht einer Kirche“, um 1518/20, Federzeichnung in Schwarz, in Graulaviert, 21,2 x 13,8 cm, Erlangen, Grafische Sammlung der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg (B 811).
- ⁶³ Friedrich Hauffe, Architektur als selbständiger Bildgegenstand bei Albrecht Altdorfer, Weimar 2007, S. 29 ff.
- ⁶³ Haag, Messling (Hg.), Fantastische Welten, S. 230.
- ⁶⁴ Stadlober, Wald, S. 35 ff.
- ⁶⁵ Moosleitner (Hg.), Altdorfer, S. 93 ff.
- ⁶⁶ Moosleitner (Hg.), Altdorfer, S. 12.
- ⁶⁷ Lukas Madersbacher, Michael Pacher. Zwischen Zeiten und Räumen, Bozen 2015, S. 210–276.
- ⁶⁸ Leo Andergassen, Retabelform und Retabelentwicklung bei Michael Pacher. Genese und Funktion des Flügelretabels in Tirol, in: Michael Pacher und sein Kreis. Ein Tiroler Künstler der europäischen Spätgotik 1498–1498–1998, Ausstellungskatalog, Augustiner-Chorherrenstift Neustift, Südtirol 1998, S. 49–69.
- ⁶⁹ Michael Pacher, Altar von St. Wolfgang, um 1475/1481, „Kirchenbau am Abersee“, Außenseite, Fichtenholz, 177 x 141 cm, St. Wolfgang am Wolfgangsee, Pfarrkirche.
- ⁷⁰ Madersbacher, Pacher, S. 236.
- ⁷¹ Michael Pacher, Altar von St. Wolfgang, um 1475/1481, „Wunderbare Brotvermehrung“, halbgeöffneter Zustand, Fichtenholz, 177 x 141 cm, St. Wolfgang am Wolfgangsee, Pfarrkirche.
- ⁷² Eberhard Hempel zitiert nach: Manfred Koller, Kunstgeschichtliche Ergebnisse der Untersuchungen, in: Manfred Koller, Norbert Wibiral, Der Pacher-Altar in St. Wolfgang. Untersuchungen, Konservierung und Restaurierung 1969–1976, Graz 1981 (= Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege XI), S. 213–226, hier S. 213.
- ⁷³ Albrecht Altdorfer, „Der heilige Achatius“, Holzschnitt, koloriert, 3,2 / 3,1 cm x 3 / 3,1 cm, Wien, Albertina, Inv.-Nr. DG1926/1788.
- ⁷⁴ Albrecht Altdorfer, „Der heilige Hieronymus“, Holzschnitt, koloriert, 3,1 x 3,1 cm, Wien, Albertina, Inv.-Nr. DG1926/1791.
- ⁷⁵ Albrecht Altdorfer „Landschaft mit Burg“, um 1517/19, signiert Mitte oben mit „AA“, kolorierte Radierung, 10,9 x 15,3 cm, Wien, Albertina, Inv.-Nr.: DG1926/1780, [https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=\[DG1926/1780\]&showtype=record](https://sammlungenonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=[DG1926/1780]&showtype=record) [Zugriff am 5. November 2024].
- ⁷⁶ Anonym, „Die Stadt Hallein aus südlicher Richtung“, Doppelblatt, recto, datiert Mitte rechts unten 1520 auf Steinplatte auf den Kopf gestellt, Pinsel in Aquarell- und Deckfarben, 20,4 x 31,0 cm, München, Staatliche Graphische Sammlung München, Inv.-Nr. 1983:4 Z.
- ⁷⁷ Anonym, „Blick vom Grabendach des Hauses Pfarrgasse 8 in südlicher Richtung zum Tennengebirge“, Doppelblatt, verso, datiert Mitte rechts unten 20 auf Mauerstein auf den Kopf gestellt, Zeichnung mit Aquarell- und Deckfarben, 20,4 x 31,0 cm, München, Staatliche Graphische Sammlung, München, Inv.-Nr. 1983:4 Z.

⁷⁸ Recto ist eine in der linken Randzone und in der Mitte zusammengesetzte Doppelseite. Ihre rechte Hälfte ist beidseitig aquarelliert. Die Rückseite hat auf der zweiten und linken Hälfte eine Aufklebung, wobei mittig ein geringer Substanzverlust entstanden ist. Diese Manipulation wird als später eingestuft. Erwerbungen 1982–1989. Ankäufe und Geschenke - eine Auswahl, Ausstellungskatalog, Staatliche Graphische Sammlung München, München 1990/91, S. 23 und Katalogkarte.

⁷⁹ Moosleitner (Hg.), Altdorfer, S. 61 ff.

⁸⁰ Zitiert nach: Busch (Hg.), Landschaftsmalerei, S. 76.

⁸¹ Moosleitner (Hg.), Altdorfer, S. 61 ff.

⁸² Albrecht Dürer, „Der Trockensteig beim Hallertor in Nürnberg“, 1496, kolorierte Federzeichnung, 16 x 32,3 cm, Wien, Albertina, Inv.-Nr.: 3065 D 43.

Winkler, Zeichnungen, Kat. 223.

⁸³ Hans Pleydenwurff (Werkstatt), „Ansicht einer befestigten Stadt“, um 1460/62, kolorierte Federzeichnung, Erlangen, Graphische Sammlungen der Universität Erlangen-Nürnberg, Nr. B 139.

⁸⁴ Weitere überzeugende Vergleichsbeispiele in: Hess, Eser (Hg.), Der frühe Dürer, S. 395 ff.

⁸⁵ Der Hochaltar der Heilig-Blut-Kirche zu Pulkau zeigt ein umfassendes Bildprogramm in Holzskulpturen und Malereien mit einem zentralen Schmerzensmann, umgeben von Maria und Schutzheiligen sowie Passion und Hostienlegende. Die Passion beginnt mit dem Einzug Christi in Jerusalem und dem letzten Abendmahl in den Malereien der äußeren Predellen-Flügel links und rechts, wird über die Malereien der Schrein-Flügel (außen: Ölberg links unten, Gefangennahme rechts oben, Christus vor Pilatus links oben, Geißelung rechts unten, innen: Ecce homo links unten, Handwaschung rechts oben, Kreuztragung links oben, Kreuzigung rechts unten) vorgetragen und endet wieder mit Kreuzabnahme und Grablegung in den inneren Predellen-Flügeln links und rechts. Die Hostienlegende erscheint als Lokalbezug in den Malereien der Staffel-Wangen. Der Altar ist 10 m hoch und bei geschlossenen Flügeln drei Meter breit. Die Tafeln sind aus Fichtenholz und im Bereich des Schreines 162 x 124 cm, in der Predella 151 x 58, 157 x 51 bzw. 105 x 48,5 cm groß. Weitere Werkanalyse: Margit Stadlober, Der Hochaltar der Heiligblutkirche zu Pulkau, phil. Diss., Graz 1982 und dieselbe, Der Hochaltar der Heiligblutkirche zu Pulkau, in: Das Münster 37 (1984), H. 3, S. 235–237.

Anton Reich, Pulkau und seine Kirchen und seine Geschichte, Wien 1963 (= Österreich Reihe 195/197).

Herbert Puschnik, Pulkau. Geschichts-, Kunst- und Kulturführer, St. Pölten 1984.

⁸⁶ Hans Mielke, Albrecht Altdorfer. Zeichnungen, Deckfarbenmalereien, Druckgraphik. Ausstellung zum 450. Todesjahr Albrecht Altdorfers, Ausstellungskatalog, Berlin 1988, S. 68 ff.

⁸⁷ „Im Gedenkband der Pfarre Pulkau Tomus I ist auf S. 33 vermerkt, daß sich auf der Außenseite über dem Eingang der Kirche zwei Bilder befinden, die sich auf die Gründung der Kirche beziehen. Unter dem einen wäre zu lesen: „Die Priesterschaft erhob das heilige Sakrament aus dem Dunge“, darüber: „Renoviert anno 1794 durch Gutthäter“ (teilweise heute noch lesbar!); unter dem zweiten Bild wird der Hostienschändung Erwähnung getan: „Die Frevler zerstachen das hl. Sakrament, es blutete und das Kind Jesu war sichtbar über ihnen“; anno 1338. Die zwei Bilder und die Aufschriften sind unterdessen verschwunden.“ (Reich, Pulkau, S. 54 f.)

„Im Jahre 1914 wurden von Dr. Anselm Weißenhofer aufgrund alter Notizen Teile alter Fresken (1485) freigelegt, wobei folgende Inschrift zum Vorschein kam: „Anno Domini MCCCCLXXXV achcihisten iar hat lasse mache der erber Niklas Randorfer dis gemel“. Diese gotischen Fresken stellten die Szene dar, wie die gefundene blutende Hostie in feierlichem Zuge in die Michaelskirche gebracht wird. Unterhalb der Fresken befanden sich jene Ölmalereien, die im 17. Jh. über ältere Fresken gemalt worden waren [...]. Sie zeigten interessante kulturhistorische Details aus dem 17. Jh. Unter anderem ist die in Bau befindliche Blutkirche mit niederem Turm dargestellt [...]. Die Fresken wurden 1919 mit einer Mörtelschicht überdeckt und sind wahrscheinlich für immer verloren.“ (Puschnik, Pulkau, S. 45.). Anselm Weißenhofer, die Heiligblutkirche in Pulkau, in Monatsblatt des Vereins für Landeskunde von Niederösterreich (1925), XXIV Jahrgang, Nr. 2, S. 46.

⁸⁸ Puschnik, Pulkau, S. 48.

⁸⁹ Die Kirche zum Heiligen Blut Christi, im Urbar der Herrschaft Retz-Hardegg von 1443 als die Niedere Kirche bezeichnet, diente dieser Grafschaft als ein ehrgeiziges Eigenkirchenprojekt. 1379 war zudem noch an die Ansiedlung der Minoriten in diesem Zusammenhang gedacht. Laut der Bulle des Papstes

Bonifaz IX. vom 19. April 1396 wurde die Vollendung und die Dotation der Corpus-Christi-Kapelle in Pulkau bewilligt und dem Grafen von Hardegg die Ausführung der Stiftung übertragen. 1397 wurde der Bau vom Grafen Maidburg-Hardegg abgeschlossen (Herbert und Herta Puschnik, Pulkau. Stadtgeschichte, Kunst, Kultur, Horn 1998, S. 111 ff.). Dieser herrschaftliche Bezug dürfte auch für die Hostienlegende verantwortlich sein und das Fehlen von einer Stiftungsurkunde im kirchlichen Bereich erklären, der an der Echtheit des Hostienwunders zweifelte. 1430 übergab Graf Michael von Hardegg unter dem Vormund Herzog Albrecht V. die Kirche zum Heiligen Blut Christi mit allen Rechten und Gütern dem Schottenstift mit urkundlicher Bestätigung vom 4. September 1468 (A. Reich, Pulkau, S. 124.). 1481 wurde die Grafschaft Hardegg landesfürstlich. 1494 übergab Kaiser Maximilian I. Sigmund und Heinrich von Prüschenk Stettenberg die inzwischen verwaiste Grafschaft, nun Reichsgrafschaft Hardegg. 1499 wurde sie gemeinsam mit Pulkau und Therasburg vom Pfandinhaber an Graf Heinrich von Prüschenk übergeben. Das ist das unmittelbare zeitliche Vorfeld des Heilig-Blut-Altars, der diese Herrschaftsgeschichte mit den Burgendarstellungen aufgreift.

⁹⁰ Stadlober, Wald, S. 51 ff.

⁹¹ Stadlober, Wald, S. 35 ff.

Ben Stolurow

A Prince of Art

Hans Daucher's Allegorical Portrait of Albrecht Dürer, 1522

Anliegen Kunst, Hg. v. Reimann-Pichler, Scherke und Stadlober, 2024, S. 141–180
https://doi.org/10.25364/978-3-903374-41-6_11

© 2024 bei Ben Stolurow

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

Ben, Stolurow, Doctoral Candidate in the History of Art, Johns Hopkins University, bstolur1@jhu.edu

Zusammenfassung

1522 schuf der Augsburger Bildhauer Hans Daucher eine Kalksteinplakette, die Albrecht Dürer in einem Duell mit einem unbekannten Gegner zeigt. Sie stellt Dürer als höfischen Kämpfer dar und steht im Gegensatz zu anderen Darstellungen, die seine intellektuellen und kreativen Begabungen betonen. Das Daucher-Relief lenkt die Aufmerksamkeit auf den Körper des Künstlers und präsentiert ihn als kraftvolle männliche Präsenz, deren künstlerische Fähigkeiten – wie geschickte Gewalt – es ihm ermöglichen, seine kulturellen Konkurrenten zu dominieren. Im vormodernen Europa ermöglichte ritualisierte Gewalt aristokratischen Männern, ihre Tugendhaftigkeit auszudrücken und sich von Männern anderer Klassen zu unterscheiden. In der höfischen Kultur des 16. Jahrhunderts wurden künstlerische Fertigkeiten und geschickte Gewalt zunehmend als austauschbare Formen instrumenteller Macht angesehen, die es einem Höfling ermöglichten, die Vorherrschaft über seine Konkurrenten zu erlangen. Es soll aufgezeigt werden, dass das Daucher-Relief die symbolische Bedeutung des rituellen Kampfes und die zunehmende konzeptionelle Gleichstellung von künstlerischem Geschick und geschickter Gewalt ausnutzt, um Dürer als einen kulturellen Krieger darzustellen, der der Ehre und Wertschätzung seiner aristokratischen Kollegen würdig ist.

Schlagwörter: Daucher, Dürer, Augsburg, Relief, höfisch, Kampfkunst

Abstract

In 1522, the Augsburg sculptor Hans Daucher created a limestone plaque, depicting Albrecht Dürer, engaged in a duel with an unidentified adversary. It imagines Dürer as a courtly combatant and stands in contrast to other representations, which emphasize his intellectual and creative gifts. Drawing attention to the artist's body, the Daucher relief presents it as a powerful masculine presence whose artistic skills – like skillful violence – enable him to dominate his cultural competitors. In pre-modern Europe, ritualized violence allowed aristocratic men to express their virtue and differentiate themselves from men of other classes. In the courtly culture of the sixteenth century, artistic skill and skillful violence were increasingly viewed as interchangeable forms of instrumental power which allowed a courtier to assert dominance over his competitors. In what follows, I hope to demonstrate that the Daucher relief exploits the symbolic significance of ritual combat and the increasing conceptual parity between artistic skill and skillful violence, in order to present Dürer as a cultural warrior worthy of the honor and esteem of his aristocratic counterparts.

Keywords: Dürer, Daucher, Augsburg, relief, courtly, martial arts

In 1522, the Augsburg sculptor Hans Daucher created a limestone plaquette, now in Berlin, depicting his fellow artist, Albrecht Dürer, engaged in a duel with an unidentified adversary (Fig. 1).¹ Dürer is clearly in control of the contest, towering over his opponent and effortlessly pinning him to the turf as he prepares to deliver the *coup de gras*. The artist's physical appearance — his domineering posture and powerful, athletic physique — stands in stark contrast to that of his supine opponent whose splayed legs and exposed belly leave him open to multiple forms of penetration. The plaquette's modest proportions and heavily weathered surface belie its art historical significance; it is the first image in northern European art in which a living artist appears as the protagonist of an allegorical drama — an honor previously reserved for noted historical figures and elite patrons — and the only portrait of Dürer executed during his lifetime that he did not create or commission.² As such, it provides a unique hermeneutic counterweight to the better known pictorial and literary portraits produced by the artist and his humanist peers, highlighting important and undertheorized aspects of Dürer's public image. Specifically, the relief depicts the artist as a skilled combatant, a representational choice without precedent in northern art.



Fig. 1 Hans Daucher, *Daucher Relief*, Staatliche Museen. Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, "804: Allegorie auf Dürers Tugenden (Albrecht Dürer im Zweikampf vor Kaiser Maximilian)", last modified October 6, 2023.

<https://smb.museum-digital.de/object/140845>. CC BY-SA 4.0.

In the appendices to his Latin translation of Dürer's *Vier Bücher von menschlicher Proportion*, published in 1532, Joachim Camerarius claimed that the artist had continued to practice „the art of wrestling and the art of poetry,” even into old age.³ With the exception of the fencing manual that Dürer designed for emperor Maximilian I around 1512, this single comment is the only historical source that associates Dürer with the kind of belletristic behavior depicted in the Daucher relief.⁴ If Dürer had indeed participated in such a public and theatrical display of violence, the event would likely have left some mark on the historical record. However, no such marks have been found and most contemporary scholars now understand the relief to be an imaginative allegory of Dürer's virtues rather than an illustration of an historical event.⁵ While many interpreters have sought the key to the relief's meaning in the identity of Dürer's adversary, my analysis will instead focus on Daucher's decision to portray his fellow artist as an agent of violence. By considering the role that violence played in shaping male identity across premodern Europe, I hope to suggest that Daucher's use of violence as a structuring metaphor for artistic expression serves to elevate the status and prestige of his artist-protagonist.

In his monograph on Dürer, Erwin Panofsky described the artist as the first German to conceive of art as „both a divine gift and an intellectual achievement requiring humanistic learning, a knowledge of mathematics and the general attainment of a ‘liberal culture,’” and to actively distance himself from the „late Medieval view” that the artist was „an honest craftsman who produced pictures as a tailor made coats and suits.”⁶ While subsequent generations of scholars have complicated and nuanced this claim, Dürer continues to be associated with the intellectualization of the arts in northern Europe. He is often credited with elevating the status of the arts both by fashioning images of himself (the artist) as a humanist intellectual and by promoting more rigorous methods of art making grounded in mathematics and humanistic learning.

Francis Ames-Lewis has suggested that, first in Italy and then in northern Europe, „artists began to recognize that education in more intellectual fields was vital to the advancement of painting and sculpture from craft to profession.”⁷ Joanna Woods-Marsden has posited that the coincident development of the autonomous self-portrait documents a similar desire to reshape the public's perception of the visual arts and, in so doing, to improve the artist's social standing.⁸ Both studies outline a process of intellectualization, involving the promotion of art's liberal values, and the suppression of its dependence on craft skill. The artist's body plays an understandably vexed role in this narrative, serving both as an essential media-

tor between conception and execution and as an indelible reminder of art's grounding in manual labor.

As Ames-Lewis notes, efforts to differentiate the visual arts from other craft practices were accompanied by a desire to downplay their grounding in the manual drudgery associated with the mechanical arts. A comparison between Cennino Cennini's *Il libro dell'arte*, an artist's manual composed around 1400, and the curriculum presented to new apprentices by the Paduan painter Francesco Squarcione a little over a half-century later reflects this conceptual shift. While Cennini still viewed the artist's *bottega* as a locus of „craft activity,” largely indistinguishable from any other space where high quality products were created through skilled labor, Squarcione's studio is more akin to a university classroom; rather than emphasizing the importance of „manual, artisanal processes,” Squarcione instead focuses on the mastery of spatial geometry and perspective.⁹

Andreas Beyer has suggested that the strategic obfuscation of the artist's body and bodily labor in Renaissance discourse has led to a pervasive neglect of these aspects of artistic identity in modern scholarship.¹⁰ In Beyer's view, this neglect has been exacerbated by Art History's grounding in a Hegelian teleology of art, which values the progressive supremacy of ideas over material and process, and by modern aesthetics' preference for a „conceptualism detached from bodily practice.”¹¹ In an effort to rectify this disciplinary oversight, Beyer has advocated for a historical method that responsibly accounts for the „stubbornness” of the artist's body without reinstating outmoded notions of „genius” or „personal authenticity.”¹² Beyer's research highlights an array of understudied ego-documents, including drawings, diaries, letters, and theoretical writings, which help to expose the various way in which early modern artists understood and related to their own bodies. His work also considers the evolution of the term *artist* and its linguistic variants over the course of the early modern period, and its development from a vocational label to a subject-category characterized by specific physical and temperamental qualities. His findings suggest that that the artist's body was not so much effaced during the early modern period, as transformed — that it assumed new meanings and, reciprocally, conditioned new understandings of the artist and their craft.

Dürer is a key figure in Beyer's research. Building on the contributions of Joseph Koerner, Beyer discusses the ways in which Dürer represented and related to his body, both as a physical matrix mediating his relation to the world, and as a site for the construction of various, and at times contested, meanings and identities.¹³ Oddly, however, while Beyer's research is dedicated entirely to male artists, and

thus to an artistic body that is presumed, unproblematically, to be male, he never explicitly addresses the role of gender in the construction of artistic identity, or the ways in which this role might have shifted over the course of the Renaissance as cultural attitudes towards art, the artist, and the body evolved.

The Daucher frieze allows us to consider the social significance of the artistic body — and the gendering of that body — in a new light. Here, Dürer's artistic achievements are represented in entirely physical terms. His idealized body, engaged in an act of heroic violence, foregrounds the artist's superior might and manhood rather than his intellectual or creative gifts. In fact, by presenting Dürer as a courtly combatant, the relief suggests that his artistic skills should be viewed as a form of skillful violence, which enables him to dominate other artists as a warrior might dominate his opponents on the battle field or tournament grounds. In pre-modern Europe, skill in violence was a key feature of elite masculinity.¹⁴ Ritualized acts of violence, like jousts and duels, served as an important means for aristocratic men to express their virtue and to differentiate themselves from men of other classes. At the same time, this period witnessed a shift away from the chivalric ideal of the knight-at-arms and towards that of the courtier.¹⁵ For the courtier, artistic skill and skillful violence served as increasingly interchangeable forms of instrumental power which enabled him to assert his dominance over other men and gain honor and favor within the highly competitive arena of the court. In what follows, I hope to demonstrate that the Daucher relief exploits the symbolic significance of ritual combat — namely its association with elite masculinity — in order to present its artist-protagonist as a cultural warrior worthy of the honor and esteem of his aristocratic counterparts. Additionally, I will suggest that the work insists on the conceptual parity of artistic skill and skillful violence in order to present its artist-protagonist as an ideal courtier.

...

Dürer and his adversary dominate the center of the Daucher relief, their powerful bodies set off by the subtle contours of an arid alpine landscape. A jagged mountain range defines the horizon of the *ad hoc* arena, while the loose outline of a tent encampment fills much of the middle ground, providing a neutral backdrop for the relief's central drama. Eleven spectators — five male and six female — surround the combatants, as if awaiting Dürer's imminent victory. Dürer's erstwhile patron, Emperor Maximilian I, occupies a privileged position in the left foreground; dressed in the robe and beret of a judge he appears to be presiding over the contest taking place before him. The emperor's court historiographer, Johannes Stabius, stands to the left of his employer, peering at the contest from behind

the brim of his master's ample chapeau. Three male figures are visible in the left middle ground, their bodies partially obscured by those of the emperor and his advisor. They appear to be engaged in animated conversation with one another. The figure nearest the center of the composition gestures at Dürer with his right hand while leaning over to speak to his companion, indicating that it is the artist who is the subject of their discussion. These figures are generally identified as the historical heroes Hercules, Theodric, and King David.¹⁶ However, only Hercules, standing nearest the center of the composition and brandishing his tell-tale club, can be identified with any certainty. The two groups of male spectators are counterbalanced compositionally by corresponding groups of female figures at right. At first glance, there appear to be six distinct female characters in the image, divided into two groups of three. However, scholars have demonstrated that the work actually contains a single trio of figures depicted at two distinct moments in time. Generally identified as the virtues Justice, Fortitude, and Prudence, these figures first appear in the right middle ground, removing a cloth from a lidded chest, only to reappear beside the combatants, waiting to present this textile to Dürer in recognition of his victory.¹⁷

As noted above, most scholars have sought the key to the relief's allegorical program in the identity of Dürer's opponent. Various possibilities have been suggested, including Lazarus Spengler, representative of the Nuremberg city council with which Dürer was embroiled in a financial dispute in the early 1520s; a personification of the stultifying „guild regulations," holding down the reputation of German artists; an allegory of „envy itself"; and Apelles, court artist to Alexander the Great and paragon of Classical artistic achievement with whom Dürer was often compared by his humanist peers.¹⁸

The figure could also represent the Bolognese printmaker, Marcantonio Raimondi, who counterfeited several sheets from Dürer's woodcut series, *The Life of the Virgin* (Fig. 2). According to Vasari, Dürer was outraged by the theft and successfully sued Raimondi before the Venetian Senate in what has been heralded as the first intellectual property dispute in European history.¹⁹ While the veracity of Vasari's account has been questioned by modern historians, the final published edition of *The Life of the Virgin*, which appeared in 1511, was accompanied by a colophon that warned would-be copyists to keep their „thoughtless hands" off Dürer's designs.²⁰ This threat carried the weight of an imperial privilege that the artist had secured from Maximilian I, who promised heavy sanctions to those who reproduced the images without license. Contrary to the claims of many Italian humanists, Raimondi's illicit reliance on Dürer's designs proved that the vector of cultural influence between north and south was far from unidirectional and that Dürer

and his Germanic peers were not merely the passive recipients of foreign innovations but were themselves the source of inventions worthy of imitation. Allegorized as an act of chivalric heroism undertaken on behalf of the German Empire (as represented by Maximilian I), Dürer's legal victory assumes a kind of superpersonal significance, testifying not only to the artist's singular genius but also to the ascendancy of German culture more broadly.



Fig. 2 Albrecht Dürer, *The Birth of the Virgin*, from *The Life of the Virgin*, woodcut, ca. 1503. Metropolitan Museum of Art, New York, NY.

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/387734>. CC0 1.0 Universal.

While several of these theories seem plausible, the relief offers little material support for any of them. Dürer's opponent possesses no distinguishing attributes, nor has his portrait-like profile been convincingly associated with any known historical likenesses, leaving few remaining avenues for inquiry.²¹ Rather than seeking to name this figure or associate him with a specific historical personality, I will instead focus on other aspects of his identity and the role that he plays in the image. If we understand the relief to be an allegory of Dürer's virtues, then the artist's fallen foe would seem to represent some combination of the challenges, challengers, and circumstances that Dürer was forced to overcome in his rise to preeminence. Portrayed as an aging knight whose sagging features and outdate plate armor bespeak both waning vigor and cultural obsolescence, this figure lies in striking physical contrast to the artist, whose lithe, athletic body and modish attire exude vitality and power. This juxtaposition associates Dürer's artistic powers with his idealized physique, suggesting that his cultural triumphs are the expression of superior masculine virtue. Equally significant is the fact that Dürer and his adversary are depicted as courtly combatants rather than artists. The resulting elision of artistic skill and skillful violence works to elevate the social value of artistic labor by associating it with the cultivation of chivalric honor. By imagining Dürer as a courtly combatant, Daucher also implicates the artist in a ritual drama reserved for members of the aristocracy and nobility, troubling any essential distinction between artist and aristocrat.

...

As I have already noted, Dürer's is not the only portrait likeness in the Daucher relief; Maximilian I and his court historiographer, Johannes Stabius, are also pictured in the left foreground. While Dürer and Stabius were both alive at (or very near) the time of the relief's completion, Maximilian had been dead for nearly three years, making it unlikely that he had any involvement in the relief's design or execution.²² This helps to explain certain compositional irregularities that bear on the work's interpretation. While Daucher's portrait of the emperor is by no means unflattering, the decision to relegate Maximilian to the periphery of an image dedicated to the heroic exploits of an artist-employee—even if that employee was the most famous artist of his day—is striking. The significance of this choice becomes clear when we compare Daucher's relief to other depictions of the emperor from the same period.

Daucher himself produced two other sculpted portraits of Maximilian around the same time as the Berlin relief. In the first of these images, now in Vienna, the emperor appears in the guise of Saint George atop an armored steed (Fig. 3). He is

rendered in strict profile in a clear allusion to his Roman predecessors. However, his fashionable armor, and the formal references to St. George, show him to be a modern, Christian knight, in whom classical and Christian virtues coincide harmoniously. While this work is no larger than the Berlin relief, the relative scale of the emperor and his mount — whose body seems ready to burst through the relief's arched frame — and their position at the center of the composition, lend the portrait a sense of monumental grandeur. In the second image — a complex, multifigured allegory of the virtues of Emperor Charles V, now in New York — Maximilian again takes pride of place beside his imperial successor, leading a procession of virtuous figures across a bridge to do battle with their Turkish adversaries (Fig. 4). In both works, Daucher relies on the position and scale of figures to emphasize and glorify the emperor and underscore his authority. These works reveal Daucher's keen awareness of the spatial protocols governing the visual representation of power in this period.



Fig. 3 Hans Daucher, *Maximilian I on Horseback in the Guise of Saint George*, Solnhofen limestone, ca. 1522. Kunsthistorisches Museum, Vienna, Kunstammer.
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/748462>. CC BY-SA 4.0.



Fig. 4 Hans Daucher, *Allegory of Virtues and Vices at the Court of Charles V*, ca. 1522.

Metropolitan Museum of Art, New York, NY.

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/193622>. CC0 1.0 Universal.

Tournaments and other public rituals were organized by a similar set of spatial hierarchies; in a double-page illumination from René d'Anjou's „*Traité de la forme et devis comme on peut faire les tournois*,“ (Fig. 5) an illustrated tournament book compiled in the 1460s and now in Paris, the most important spectators appear in private boxes whose elevated position reflects their occupant's social prestige. Raised above the fray, these honored patrons are perfectly situated to see and to be seen, both by other figures within the fictive space of the image, and by readers perusing the illuminated text, a correspondence which seems to confirm that both the tournament and its pictorial representations were governed by a common and mutually dependent semiotics of space. In the illustration, the highest ranking noblemen are also located closest to the centerline of the composition, while noblewomen and members of their retinues are relegated to boxes on either side of the central seating area, placing them both closer to the ground and further from the center of action in accordance with their inferior status. Several illustrations from Maximilian's allegorical autobiography, *Freydal*, follow a similar pattern. In one particularly apt example, a group of noble spectators, including the emperor, observe a *melee*, or group combat, from an elevated balcony. Here, the high horizon line and exaggerated spatial recession—which seem to place the spectators at

a great remove from the combatants—underscore the social distinction between the groups. As these images attest, both works of art and public spectacles were governed by a shared set of spatial protocols determined by the relative prestige of those represented. Daucher was clearly aware of these protocols, employing them masterfully in his autonomous portrait of Maximilian to indicate his subject's regal status. Thus, it would seem that his decision to remove Maximilian from his expected position at the top or center of the Berlin relief and to place Dürer in this privileged location instead was a calculated choice intended through the transgression of both pictorial and social norms, placing the artist on a par with his imperial patron.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France. Département des Manuscrits. Français 2695

Fig. 5 René I d'Anjou, *Traité de la forme et devis comme on peut faire les tournois*, Folio 97v-Folio 98r. illustrated by Barthélémy d'Eyck, published 1401-1500. Collection of the Bibliothèque Nationale de France. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84522067>. CC BY

Despite his relegation to the periphery of the relief, the emperor still serves an important function in its allegorical program. Situated between Dürer and the trio of mythic heroes gathered to witness his victory, Maximilian functions as a conduit of heroic virtue rather than as its terminus. His role as mediator is confirmed by the presence of the personified virtues at right. The fact that these figures appear twice, first in the middle ground on a shared axis with Hercules, Theodric, and David, and then again next to Dürer in the right foreground, suggests that it is the artist and not his patron who truly reembodies the virtues of the German *Ur-Väter*. Dressed as a judge, Maximilian serves to validate Dürer's victory—though the visual evidence leaves little room for doubt. The image implies that, by choosing Dürer as his imperial champion, Maximilian has helped to enable the artist's accomplishments, and with them, the reemergence of Germany's native virtues. In this way, the relief still honors Maximilian—not as a Christian knight or romantic hero—but as an enlightened patron of the arts.

However, even when compared to other works that celebrate Maximilian as a patron and protector of the arts, the Daucher relief stands apart from the norm. A woodcut illustration designed by Hans Burgkmair the Elder for *Der Weißkönig*, another of Maximilian's autobiographical projects, shows the young emperor during a visit to the atelier of his court artist (who looks conspicuously like Burgkmair) (Fig. 6). Maximilian stands authoritatively next to the seated painter, pointer finger extended, as if correcting some element of his composition. Burgkmair's brush, which reads almost as an extension of the emperor's guiding finger, is poised before the canvas, as if awaiting his master's animating word. The relative position of the two figures, and Maximilian's commanding gesture, implies a relationship of dependence in which the artist serves primarily as a vehicle for the expression of the emperor's creative agency.

In the Daucher relief, this relationship is reversed. Rather than guiding the action, the emperor's pointing finger directs the viewer's attention away from himself and toward his artist-hero, whose actions he endorses but does not control. Less a gesture of command than one of acknowledgement, it validates Dürer's accomplishments while at the same time renouncing any authorial involvement in them. The gesture creates a sense of parity between artist and patron, joining the two figures in a relationship of mutual dependence and ennoblement. While the emperor's patronage enables the artist's triumphs, Dürer's heroic actions take center stage, redounding on the artist and his imperial sponsor to their mutual benefit. While the image honors both emperor and artist, it allots the greater share of acclaim to Dürer. Not only is he allowed to replace his patron at the center of the composition, he also supplants him as the terminal link in the chain of virtue con-

necting *Germania's* present to its epic past — a gesture which implies that it is Dürer, and not Maximilian, who is the true paragon of modern German manhood. While this conceit would seem to constitute a grave breach of the social order, Hercules at least appears to acknowledge Dürer as his true heir. Turning to his companions, he points directly at the artist, bypassing the emperor entirely.



Fig. 6 Hans Burgkmair the Elder, *The Young White King in the Studio of a Painter*, from *Der Weisskuning* by Marcus Treitzsaurwein, published in Augsburg by Peutingger, 1514–1516, printed 1775. Woodcut. Philadelphia Museum of Art. Gift of Carl Zigrosser, 1974. Accession Number 1974-179-492. <https://philamuseum.org/collection/object/256112>. CC0 1.0 Universal.

Daucher's strategic reversals of space and position not only challenge the conventional relationship between painter and patron, they also assert the primacy of a new masculine archetype—the courtly artist—who is shown triumphing over his already-belated predecessor, the knight-at-arms. For this reason, the Daucher relief is a key document for the history of masculinity, as it pictures the emergence of a new model of manhood at a pivotal moment in northern European history. It is also an important artifact for the history of art, one which draws attention to the changing social significance of the artist's body and to the key role which various masculine ideals played in shaping artistic identity during the Renaissance.

...

Thus far, I have focused on the ways in which Daucher manipulates established representational norms in order to amplify the status of his artist-protagonist. In what follows, I will turn my attention to the relief's allegorical pretext—namely, a ritual combat—and will consider how the depiction of Dürer as a courtly combatant, and the representation of his artistic skills as a form of skillful violence, help to present the artist as an exemplar of elite masculinity.

Several commentators have described the encounter between Dürer and his opponent as a „single combat" or „trial by combat."²³ These terms refer to judicially sanctioned duels, which were employed in place of a trial to decide the outcome of a legal or military dispute. While it is possible that Dürer and his opponent are engaged in this kind of juridical violence, the presence of the personified virtues seems to suggest otherwise.²⁴ Three nearly identical female figures appear in the *Traité de la forme*, offering a cloth of honor to a young champion in recognition of his triumphs at the tourney (Fig. 5).²⁵ That the female figures in the Daucher relief are shown with a similar textile, which they seem poised to present to Dürer in recognition of his victory, strongly suggests that the Daucher relief also shows a tournament combat rather than a judicial duel. This distinction is important because tournaments and tournament culture played a key role in the construction of masculine identity, both at the imperial court beyond.

For Maximilian, the tournament served as a powerful medium of personal and dynastic self-fashioning.²⁶ By revitalizing this venerable ritual of violence, which had deep roots in the chivalric culture of the late Middle Ages, he hoped to demonstrate his direct connection to the vaunted dynasties of the past. Maximilian was an avid and, by all accounts, skilled warrior and strategist who came of age on the tournament grounds and battlefields of Europe.²⁷ He earned the moniker, „The Last Knight," because of his commitment to the chivalric ideals and courtly

culture of an earlier age.²⁸ As Emperor, he organized jousts and melees at his residence in Innsbruck. Keenly aware of the spectacle-value of such events, he collaborated with artists, armorers, and clock makers to create mechanized shields that would burst into fragments when struck with a lance. This novel technology spawned a new style of joust, the *Geschifttartschen-Rennen*, in which the combatant's bodies were transformed into kinetic sculptures in a spectacle of artful violence.²⁹

Maximilian continued to compete in tournaments after his election as Holy Roman Emperor in 1508.³⁰ Images of these contests and other martial exploits feature prominently in his allegorical autobiographies where courage and military prowess are upheld as key attributes of an ideal leader.³¹ Maximilian meticulously edited these images, going as far as to cross out or correct designs that failed to meet his expectations, in order to ensure that they presented him in an appropriately heroic light.³² Maximilian's frequent participation at tournaments and commitment to recording and publicizing these performances suggest that he viewed ritual combat—and its representation in various media—as an important aspect of his public image. Even when the emperor was not actively competing in a tournament, he still found ways of making his presence and authority felt. He had an ornate balcony added to his palace at Innsbruck to celebrate his second wedding to Bianca Maria Sforza. This architectural marvel overlooked the public square and sporting grounds; from their privileged vantage point, the imperial couple could survey the action in full view of the public and other noble spectators. The balcony's decorative façade also featured two sculpted likenesses of the emperor, ensuring that he would be remembered and honored by tournament goers even when not physically present.³³

The emperor was a shrewd and innovative patron of the arts who utilized texts and images—especially in the new medium of print—to position himself as a modern, Christian knight in whom the blood and virtue of ancient Germanic heroes, like Armenius and Otto the Great, remained vital.³⁴ According to the emperor's court chronicler, Sebastian Rank, he was „innately drawn to the very old histories and tales" of Germany's medieval past, going so far as to commission a luxury compendium of epic stories and sagas known as the *Ambraser Heldenbuch* to honor the deeds of his Germanic predecessors.³⁵ This and other *Helder Bücher*, or books of heroic deeds, served as models for Maximilian's own autobiographical projects, as did early chivalric romances like Ulrich von Liechtenstein's *Frauentienst*. The imitation of these venerable literary exempla functioned in much the same way as the performative restaging of courtly rituals. Like the tournament,

these rituals collapsed the distinction between past and present in order to link Maximilian's court to the great dynasties of the past.

As Maximilian's moniker, „The Last Knight,” would suggest, the chivalric ideals that he prized, and which he promoted at court, were already something of an anachronism elsewhere in Europe, and would largely fall out of fashion in the German speaking lands after the emperor's death. However, elements of the chivalric ethos would continue to exert an influence on the expression of elite masculinity for generations to come.

Building on the work of Norbert Elieas, the historian, Ruth Karras, has suggested that chivalry developed as a „civilizing ethos” to help to control and regulate the use of violence among members of the knighthood.³⁶ Over the course of the 12th and 13th centuries, it evolved into a loosely defined code of conduct for the male aristocracy, in large part through its representation in courtly romance.³⁷ It was the literary portrayal of chivalry, with its valorization of specific virtues, including „skill in arms, bravery, [...] loyalty [...] piety, chastity, [...] humility [...] and courtly accomplishment,” which ultimately had the greatest impact on Renaissance men at all levels of society.³⁸

While chivalry demanded that violence be used only in certain ways and under certain circumstances, chivalric manhood still ultimately depended on a man's ability to dominate other men, often by force. As Karras notes, within chivalric culture „violence was the fundamental measure of a man because it was a way of exerting dominance over men of one's own social stratum as well as over women and other social inferiors.”³⁹ Pierre Bourdieu has made the far more sweeping assertion that violence, either real or metaphoric, defines all forms masculinity under patriarchy, insisting that patriarchal societies always require that „manliness be validated by other men, in its reality as actual or potential violence.”⁴⁰ Karras's detailed analysis of male coming-of-age rituals would seem to validate Bourdieu's hypothesis, at least in the context of late Medieval Germany. Karras has suggested that, while actual violence was necessary for the consolidation and preservation of elite masculinity, men from other social classes also depended on various forms of sublimated violence, including intellectual and economic competition, in order to prove their manhood and distinguish themselves from male challengers.⁴¹ University students were expected to „prove[...] [their] masculinity by dominating other men intellectually” during public disputations.⁴² According to Karras, these contests were „inherently competitive” and „antagonistic,” and took the form of „ceremonial combats.”⁴³ For the artisan class, full adult masculinity was achieved through the „domination of others (including women but mainly

men) economically through ownership of an independent workshop.”⁴⁴ Skill was the primary differentiator amongst artisans, as it was through the demonstration of superior skill that an apprentice or journeyman might gain „economic independence, the ability to marry, civic participation, and the control of subordinates in a workshop,” joining the ranks of the masters as a fully adult man.⁴⁵ In Karras’s view, the need for young men of all social classes to earn and then defend their manhood in competition with other men, attests to the pervasive influence that chivalry and the knightly ideal had on masculine identity up and down the social ladder.

While the fundamentally combative and domineering foundations of elite masculinity served as a model for members of the lower social classes, the right to engage in actual violence at tournament became an increasingly important and protected index of both class and gender difference during the Renaissance. Over the course of the later Middle Ages, strategic and technological developments in warfare gradually rendered the knight in shining armor obsolete.⁴⁶ This change diminished the social value of the male aristocracy and threatened the foundations of elite masculinity, which had hitherto been defined by martial prowess and courage in battle.⁴⁷ This issue was compounded by a coinciding rise economic and political parity between the aristocracy and upper bourgeoisie, a development which highlighted the increasingly symbolic nature of aristocratic power. According to Lawrence Stone, these changes contributed to a „crisis of the aristocracy,” which provoked a search for new methods of self-definition to replace those that had been lost.⁴⁸ With their role in warfare radically diminished, elite men turned to public rituals and performances, including tournaments, in an effort to consolidate their class identity and differentiating themselves from men of lesser social rank.⁴⁹ Even as the distribution of economic and political power shifted, the tournament remained a protected domain of the nobility and aristocracy. In Germany, only those who could demonstrate knightly descent for four generations were allowed to participate in such events. As such, these rituals of violence assumed particular symbolic import as one of the premier venues in which elite men could showcase the qualities and privileges that distinguished them from their bourgeoisie counterparts. By excluding members of the lower classes, nobles and aristocrats insured that the exercise of skillful violence, and the honor and virtue with which such violence was associated, was only accessible to them.⁵⁰ Karras sums up the situation admirably, noting that, while „men of low birth who rose through merit might acquire money and political power, [...] they could never acquire chivalric honor.”⁵¹

As a commoner by birth, Dürer would never have been allowed to participate in a tournament even if he had wanted to do so. Such a privilege was only available to him in the fictional arena of the image. We do not know who the audience was for the Daucher relief, nor can we determine whether the artist's portrayal of Dürer would have provoked pleasure or outrage in its observers. What is clear, however, is that the relief draws its rhetorical force from the intentional transgression of both pictorial and social norms. By inverting the traditional spatial hierarchy between Dürer and his patron, Daucher ascribes a greater degree of honor and agency to the artist than was typical at the time; likewise, by portraying Dürer as a tournament champion—a status reserved for nobles and aristocrats—Daucher makes a bold, and perhaps transgressive, claim about the artist's social standing and the honor due to his art.

...

By 1522, Dürer had established himself as one of the best known and most celebrated artists in Europe. Returning home that summer after a year-long sojourn to the Netherlands, during which he had been feted by artists and potentates, he was commissioned by the Nuremberg City Council to oversee the renovation and modernization of the city hall, a massive undertaking and one of the defining public works project of the age.⁵² In collaboration with his friend, the noted humanist and councilman, Willibald Pirckheimer, Dürer devised an elaborate decorative program for the new building, including a number allegorical fresco cycles which were to be located at strategic points throughout the complex. In her detailed analysis of the frescos, Heidi Eberhardt Bate describes the works—now lost—as „an exercise in mediated self-definition on the part of Nuremberg's inner council." Specifically, she argues that the frescos were intended to legitimate the patriciate's political authority by promulgating a notion of „patrician virtue."⁵³

Nuremberg had been under the control of a city council since the middle of the thirteenth century.⁵⁴ This body consisted of a small or inner council of twenty-six men who enacted legislation and held most of the real political power, and a large council whose membership was unfixed and which had little real influence over policy making or governance.⁵⁵ Membership in the inner council was, in theory, restricted to members of the urban patriciate. However, as Valentin Groebner has demonstrated, this political monopoly came under threat in the late fifteenth century as newly wealthy members of the bourgeoisie began to buy their way into positions of power; by the early sixteenth century, several new names had been added to the list of families eligible to serve on the inner council, effectively diluting the power of the city's ruling elites.⁵⁶ In 1521, in an effort to reestablish control

and prevent members of the bourgeoisie from continuing to purchase political influence, the council fixed the membership of the patriciate by fiat. This document, known as the „dance statute," provided a comprehensive tally of the families allowed to attend social events at the town hall; it also doubled as a public register of the men eligible to serve on the city's inner council. The council also decreed *Tanzfähigkeit*, or dance eligibility, to be a hereditary privilege, thus ensuring that, once defined, the patriciate would remain a closed group, accessible only through the regulable processes of birth and marriage.⁵⁷

Despite his critical contributions to the renovation of the Nuremberg *Rathaus*, Dürer, the son of a goldsmith, was left off the „dance list."⁵⁸ As a „free artist" practicing in the guild-free city of Nuremberg, Dürer existed outside the legally designated class system.⁵⁹ While he enjoyed relative financial success, international fame, and the respect of his Humanist peers and elite patrons, he was, and would always remain, a commoner by birth, an accident of heredity that he would struggle against throughout his life. While Dürer may have been excluded physically from the *Rathaus's* elite soirées, he was nevertheless present in his works, which served the delight and edification of the building's patrician guests. The irony of Dürer's absence is heightened by the fact that he was, in a sense, the author of his own exclusion. The rhetorical intent of the fresco programs that he designed was to differentiate the patriciate from men such as himself, reinforcing a hereditary social order that worked against his own aspirations.

Dürer was clearly concerned with his social status. He often voiced feelings of underappreciation, despite achieving unprecedented fame and financial prosperity. In a series of letters to his patron, Jakob Heller, Dürer expresses surprising frustration at Heller's unwillingness to grant him additional time and money to complete his work.⁶⁰ Though Heller's letters are lost, Dürer's responses make it clear that he expected the artist to honor the budget and deadline which the two men had agreed upon, and that he was peeved by Dürer's tardiness and by his efforts to extract greater compensation. Given that Dürer was the one asking for favors, his indignation comes as something of a surprise. It is only when we read Dürer's justification for his demands that the nature of his frustration becomes clear. Several times throughout the letters, Dürer reminds his patron that the work he is preparing is „something that not many men are capable of."⁶¹ It is clear that Dürer believes this fact to be self-evident and is deeply aggrieved by Heller's unwillingness to acknowledge it by providing him the time and compensation he feels he deserves. For Dürer, Heller's attitude is especially galling because it violates the artist's sense of his own exceptionality. By treating Dürer as he would any other craftsman, Heller tacitly denies that he is any different from other members

of his profession or that his art might require more time to complete or justify a greater reward. Dürer also resented the fact that he was at the economic mercy of men like Heller, whom he clearly felt had means and status, but little refinement. While early commentators tended to view Dürer's parsimoniousness as distasteful—a weakness at odds with his otherwise enlightened and elevated outlook—his concerns seem justified when we consider that, in Dürer's eyes, money seems to have served as a surrogate for other, less tangible forms of value. Viewed in this way, his frustrations with penny-pinching patrons might best be understood as a reflection of his deeper dissatisfaction with the value being placed on his creative labor and, consequently, with the public perception of his social worth.

Dürer composed his first letter to Heller less than a year after his return from Venice in 1506. Jeffrey Ashcroft has suggested that the artist's „sense of his professional and artistic worth” had been fortified by his successes in the south and by his exposure to a culture where the arts were held in higher regard.⁶² In a letter to Pirckheimer, written on the eve of his departure from Venice, Dürer reflects ruefully on the fate that awaits him upon his return, noting that, while the Venetians have treated him as a „Gentleman,” in Nuremberg he will once again be regarded as a mere „scrounger.”⁶³ Perhaps it was the sense of loss that accompanied his return to Nuremberg, and the realization that he was once again at the mercy of men like Heller—who dealt with him as they would any other craftsman-contractor—that induced Dürer to lash out at his patron with such ill-contained rancor.

Elsewhere in the same letter to Pirckheimer, Dürer's gloomy outlook gives way to self-effacing humor, with the artist both making light of his own social circumstances and poking fun at his patrician friend. Dürer jokes that Pirckheimer has become too important to „speak on the street with a poor painter” such as himself and claims that if the two were seen together it would cause „a great scandal.” In mock condemnation of his friend's philandering, Dürer declares: „when I become Lord Mayor I'll clap you in the Belvedere.”⁶⁴ This comment derives its humor as much from its tone of false censoriousness and from its patent impossibility: Dürer was not a member of the patriciate and thus not eligible to serve as mayor.⁶⁵ In other letters, Dürer playfully taunts his friend by sending „greetings” from his „French cloak and Spanish mantel.”⁶⁶ According to historian Ulinka Rublack, this was a joking reference to Venice's lax sumptuary laws, which allowed skilled craftsman like Dürer to wear clothing which, in Nuremberg, would only have been available to men of higher birth.⁶⁷ Whether intentionally or not, Dürer's joke draws attention to the contingency of social distinctions — their dependence on arbitrarily enforced laws and customs rather than on essential and inalienable

differences between social groups. Dürer's familiar tone also speaks to the permeability of class boundaries. Pirckheimer, the eldest son of one of Nuremberg's oldest families and a standing member of the city council, would never have abided such insolence from a man of Dürer's rank had he not counted him a close friend and confidant. Dürer's license to tease his friend suggests that, at least in private, Pirckheimer allowed the artist a high degree of latitude, treating him largely as an equal. The mutual love and respect that the two men clearly shared reflects Pirckheimer's regard for Dürer both as an artist and individual. Even still, Dürer's joke exchanges with Pirckheimer tend to play up the very real difference in the two men's social status, and while they appear lighthearted and jocular, they open a counterfactual space in which the artist can indulge — however fleetingly — in otherwise unacceptable fantasies of power and control.

...

Clothing was an important indicator of social standing in pre-modern Europe. At a time in which the real disparity in political and economic power between classes was narrowing, sumptuary laws ensured that fashion remained a public and visible index of social difference.⁶⁸ While the mock greetings which Dürer sent to Pirckheimer from his cloak and mantel, reveal the private glee that he felt at being allowed to flout sartorial sanctions and the pleasure he took in rubbing this privilege in his friend's face, the artist's „Self-Portrait” of 1500 (Fig.8), now in Munich, constitutes a far more brazen assault on sartorial norms.



Fig. 8 Albrecht Dürer, *Self-Portrait*, 1500. Bavarian State Painting Collections - Alte Pinakothek, Munich.

<https://www.sammlung.pinakothek.de/en/artwork/Qlx2QpQ4Xq/albrecht-duerer/selbstbildnis-im-pelzrock>. CC BY-SA 4.0.

In this now iconic image, Dürer depicts himself for the first time in an elegant, marten lined *Schaub*—a garment which would recur repeatedly throughout his pictorial oeuvre and which would become a veritable hallmark of the artist's public image.⁶⁹ The *Schaub*'s fur-lined lapels fill much of the pictorial field and Dürer's meticulous rendering of their texture and hue is among the work's many technical marvels. During Dürer's lifetime, the wearing of marten fur was an important sign of social status and was controlled by civic ordinance. As several scholars have noted, Dürer would have been granted this sartorial privilege in 1509, after his appointment to Nuremberg's large council, but would not have been afforded the honor in 1500, the year in which he first depicted himself in his trademark *Schaub*.⁷⁰ Most scholars believe that this apparent transgression of sartorial mores is best understood as a bold, but ultimately harmless, expression of artistic licenses—an example of a young and ambitious artist playing out an as-yet-unrealized social fantasy in the relatively unrestricted arena of pictorial representation. However, the historian Philipp Zitzlsperger believes this reading dramatically downplays the subversiveness of the 1500 „Self-Portrait”.⁷¹

According to Zitzlsperger, the presence of the illicit garment would have rendered the painting unfit for public viewing. As such, he rejects the work's traditional dating, arguing that it must have been created after Dürer's appointment to the large council in 1509, perhaps even in commemoration of this prestigious honor.⁷² While I am not inclined to accept this conclusion, I believe that Zitzlsperger is right to emphasize the significance — and ultimately, the subversiveness — of Dürer's sartorial self-styling. It appears from archival records that the „Self-Portrait” remained in Dürer's possession until his death, upon which time it was donated to the Nuremberg City Council. As Zitzlsperger notes, Dürer's residence was not an exclusively private space; it also housed his workshop, and served host to clients, visitors, and dignitaries. Displayed in the artist's home, the 1500 „Self-Portrait” would thus have been visible to anyone entering to visit or do business with the artist. Rudolph Preimesberger has suggested that the portrait's Latin inscription, which describes Dürer as having painted himself in „*proprijs coloribus*,” (appropriate colors) is tantamount to a truth claim and is meant to confirm that the portrait is a representation of its subject as he truly is.⁷³ If this is the case, and Dürer's violation of sumptuary law is as subversive as Zitzlsperger claims, then the 1500 „Self-Portrait” should be viewed as a defiant, even transgressive affront to the visual and legal protocols that defined Nuremberg's civic patriarchy.

In the Daucher relief, dress also operates as a key index of identity and difference. Dürer is depicted in a *geschlitztes Wams*, or slashed doublet, and tailored hose.⁷⁴ The doublet, which cinches at the hip before flaring outward in a short peplum,

accentuates Dürer's narrow waist and wide shoulders while exposing his muscular hips and legs to view. The corset-like fit of the bodice contrasts with the billowing excess of the pleated and slashed sleeves, which lend the artist's upper extremities a sense of super-human bulk; by the early sixteenth century, this ensemble had become fashionable with artisans and upper class men alike, who were inspired by the theatrical self-styling of the imperial *landsknechte*—hired soldiers who made up the bulk of the imperial army.⁷⁵ Dozens of prints and broadsheets from the first half of the sixteenth century attest to the public's fascination with these mercenaries and their flamboyant fashions, despite the fact that the *landsknecht* occupied a morally ambiguous place in public discourse.⁷⁶

Most *landsknechte* came from the same social milieu as artists and artisans, and, like their artistic counterparts—who were forced to spend years away from home as apprentices and journeymen—they lived an itinerant lifestyle, at odds with the emergent protestant ideal of the married and propertied *Hausvater*, who was expected to stay at home, ministering to his social obligations and the needs of his dependents.⁷⁷ Unlike artists, however, *landsknechte* enjoyed a heightened degree of social mobility and legal freedom—they could gain honor and even ennoblement in recognition of their valor in battle, and they were exempted from traditional sumptuary laws, a privilege they took full advantage of.⁷⁸ It was believed that *landsknechte* looted the corpses of their adversaries—particularly those of rank and status—appropriating items of clothing as evidence of their bravery and skill. In fact, popular legend attributed the invention of the slashed style popular among mercenaries and their male imitators to Swiss mercenaries, who were said to have stripped the slashed and bloodied clothing from the bodies of the Burgundian nobles they defeated at the Battle of Grandson in 1476.⁷⁹ While the slashed garments that became popular in the early sixteenth century were largely tailor-made, they nevertheless called to mind these violent origin myths, allowing men with no combat experience to project an aura of martial competence. The fact that the *landsknechte* were allowed to wear the clothes of the noblemen they defeated in battle also served as a reminder that, in warfare, status offered no guarantee of survival; in combat, a peasant pikeman might easily be the better of a high-born lord.

Swiss artists, Urs Graf and Nikolas Manuel Deutsch, both served as mercenaries at various points in their careers and incorporated daggers into their monographs as a means of signaling and celebrating this aspect of their identity.⁸⁰ While both artists produced images that seem to ironize the lifestyle of the *landsknechte* and their Swiss competitors, the *Reisläufer*, their use of the dagger as a personal insignia—often accompanied by an elaborate pen flourish that connects this weapon of

war to the burin which the artists used to create their intaglio designs—suggests that both men were proud to advertise their military experience.⁸¹ Furthermore, the allusive interplay of burin and blade that runs through their works, suggests a conception of artistic identity in which the capacity to kill and to create are closely related.

Peter Flötner's woodcut portrait of a sculptor-turned-*landsknecht*, entitled „Ueyt Pildharver" (1535) (Fig. 11), provides a different but no less complex view the relationship between artists and mercenaries. The print shows a former sculptor who has been forced into mercenary service by economic hardship.⁸² While it is unsigned, a mallet and chisel — common signatural surrogates in Flötner's graphic oeuvre — appear atop a tree stump in the lower right corner as if recently abandoned their by their former owner. The handle of the soldier's polearm rests beside these discarded tools, creating a visual analogy between the artist's „weapons" and the warrior's. The stump functions as an open signifier. It can be read equally as the remnant of a tree felled to provide wood for a sculpture or other work of human ingenuity, or as a casualty of the conflict which has forced the sculptor to abandon his former profession. Set beside the chisel, whose blade creates and forms, and the halberd, whose cruel edge maims and murders, the stump indicates that the distinction between soldier and sculptor is permeable and uncertain—resting, as it were, on a razors edge. While the mallet and chisel may be read as an ersatz monogram, signaling Flötner's authorship, they also function as integral elements of the print's pictorial program—tools whose abandonment represents the artist's submission to the forces of fate. This ambiguity creates confusion about Flötner's relationship to the work; is he merely the image's author, or is the sculptor-soldier meant to be a pictorial surrogate for the artist himself, as suggested by his association with Flötner's trademark tools? Finally, the figure's resemblance to Adam from Dürer's 1504 engraving, „The Fall of Man," seems to undermine the seriousness of the image's moralizing message by humorously comparing the sculptor's turn to mercenary soldiery to man's expulsion from paradise.



Fig. 11 Peter Flötner. *Landsknecht*, undated. Woodcut. Collection of Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett. Photographer unknown.
<https://id.smb.museum/object/1042405>. CC0 1.0 Universal.

In northern Europe, *landsknecht* imagery and mercenary-inspired fashions reached the zenith of their popularity in the first half of the sixteenth century.⁸³ This rise in popularity coincided with the onset of the Reformation, a period of substantial social upheaval which witnessed disruptions in gender relations and the dissolution or weakening of certain masculine ideals, among many other changes.⁸⁴ Despite these disruptions, scholars have argued that the Reformation ultimately resulted in the expansion and consolidation of patriarchal power across European society. Thomas Robisheaux has demonstrated that the spread of Lutheranism and the adoption of Lutheran marriage practices in Germany's rural communities increased the power of local patriarchs by enabling them to select their sons-in-law and to manage the distribution of land and property rights from beyond the grave.⁸⁵ Steven Ozment has argued that the idealization of the patriarchal family served to formalize and naturalize a gendered domestic hierarchy in which husbands were expected to rule and wives to serve.⁸⁶ Merry Wiesner has demonstrated that employment opportunities for women declined during the sixteenth century, further undermining female independence and increasing women's reliance on fathers and husbands.⁸⁷

While these studies clearly demonstrate that certain groups of men gained greater power and influence during the Reformation—and that many women lost their economic independence and autonomy—historian Lyndal Roper has argued that these facts alone do not support the idea that the Reformation brought about a „golden era of patriarchal relations,” as many scholars have suggested.⁸⁸ Roper suggests instead that, while the Reformation may have helped certain groups of elite men consolidate power, it did not have a uniform or uniformly beneficial impact on all male subjects. Rather, by promoting a singular masculine ideal — that of the married and propertied *Hausvater* — protestant reforms disenfranchised and, in a sense, emasculated a substantial percentage of men who were unable, or unwilling, to attain to this ideal.⁸⁹ Roper also suggests that the concept of the *Hausvater* was itself afflicted by intrinsic instability; domestic patriarchs were both expected to exert absolute dominion over their households and workshops and to submit willingly to the rule of male superiors — be they fatherly councilors or local lords. To make matters worse, the civic authorities regularly intervened in domestic affairs, siding against husbands and fathers when their behavior violated community standards or interfered with the smooth perpetuation of the patriarchal order — for instance, in cases of adultery, incest, or rape. This led to friction when petty patriarchs — feeling their masculine identity threatened by the demands of the civic authorities — rebelled against efforts to curtail their autonomy.⁹⁰

While many Protestant communities instituted discipline ordinances, efforts to regulate male behavior were often ineffectual.⁹¹ Men of all classes continued to engage in adultery, frequent brothels, drink to excess, and fight with one another, despite increasing social pressure and enforcement.⁹² Moreover, many men — even those sympathetic to the reformist cause — including journeymen artists and mercenary soldiers, actively rejected the peaceable domestic ideal of the *Hausvater*. Disenfranchised by a patriarchal order that privileged marriage and masterhood, these men adapted an alternate value system, directly anathema to that of the protestant mainstream, which prized itinerancy, drunkenness, and violent excess.⁹³ The persistence of extra-legal practices like dueling, binge drinking, and adultery, even in the face of harsh legal censure, attests to the substantial gulf that existed between the behavioral ideals promoted by protestant reformers, and the actual behavior of individual men. It also suggests that it was often the most anti-social aspects of male identity that proved the most resistant to reform.⁹⁴

The rising popularity of mercenary fashions in the early sixteenth century can itself be seen as a manifestation of anti-authoritarian attitudes spurred on by increasing efforts at social control. The „Trouser Devil” literature published in this period makes it clear that the tight hose and prominent codpieces being worn by young bachelors were perceived as extravagant, even threatening, signs of masculine excess. The moralist, Gregorius Wagner, raged against the prurient provocation of the codpiece, which — he charged — provoked desire for the male member by swaddling it in brocade like „sweet honeycomb.”⁹⁵ Wagner’s remarks reflect the social anxiety that attached itself to young, unmarried men during the Reformation. Equally capable of seducing husband or wife, their threatening allure underscored the instability of a patriarch order that depended on pre-marital chastity, marital fidelity, and the ability to control one’s patrimony. However, as Roper notes, the bachelors’ brazen bodily displays, and the sexual libertinism with which they were associated, masked an actual loss of sexual power and autonomy.⁹⁶

The shuttering of brothels left men with less access to pre- or extramarital sex, while changes in marital law and a lack of opportunities for advancement within the artisan classes meant that fewer men were able to marry. The result, in Roper’s view, was that many young men were trapped in a kind of perpetual adolescence which rendered them, „not securely male” according the standards of mainstream society.⁹⁷ As Marry Wiesner Hanks has demonstrated for journeymen artists and Stefanie Rüther for mercenary soldiers, certain groups of men responded to this situation by rejecting normative standards of male behavior.⁹⁸ Faced with the fact that they were increasingly „a group distinct from the masters,

rather than ... masters-in-training (Gesellen rather than Knechte),” and thus that they would likely never attain the patriarchal power associated with masterhood and marriage, some journeymen renounced female contact all together, joining all male communities, or „journeymen’s guilds,” and lobbying for the exclusion of women from skilled labor positions.⁹⁹ Unable to marry, participate in civic politics, or amass substantial real capital, these men became obsessed with what Andreas Griessinger has termed „the symbolic capital of honor;” a currency which only held real value amongst other members of the skilled proletariat.¹⁰⁰ Ironically, while these men sought to exclude women almost entirely from their lives, the honor which they sought still depended on the subjugation of female subjects — not through marital servitude, but through economic exclusion. The anthropologist, R.W. Connell has characterized similar behavior by men in modern western societies as „masculine protest,” which she defines as a compensatory response by individuals or groups of men to a real or perceived loss of power or authority.¹⁰¹

As Rüther has demonstrated, while *landsknechte* were often viewed with skepticism and fear by the authorities, who saw them as a potential threat to civic order, many members of the public looked on them with admiration as „powerful men, wild and untamed,” who enjoyed an enviable freedom from the demands of polite society — including both sartorial and sexual norms.¹⁰² As such, it is easy to see why they served as figures of identification for men who —rightly or wrongly — felt that their own autonomy, and masculinity, were being placed under threat. The *landsknechte’s* associations with violence and warfare also suggest that those laymen who embraced mercenary fashions were, at least in part, motivated by a desire to signal their own martial competency and capacity for violence. This is striking given the fact that, by the early sixteenth century, elite manhood had evolved away from its grounding in military service and toward a courtly ideal based on the expression of polish, self-mastery, and effortless nonchalance.¹⁰³ It suggests that, even as society sought to regulate the use of force, both artisanal and elite masculinity remained grounded in abstracted forms of violence, including interpersonal competition and the pursuit of dominance.¹⁰⁴

As Carolyn Springer notes, the early modern court was a „theater of power” where aristocratic actors engaged in „competitive performance[s]” with and against one another, seeking to best their opponents through superior skill or ingenuity.¹⁰⁵ These competitions took many forms, from jousts and duels to public disputations and poetry readings. The stakes were high, with competitors standing to lose or gain honor and influence on the basis of their performance. Artists also competed with one another for prestigious commissions and the favor of powerful patrons. The Florentine painter Benvenuto Cellini’s „Autobiography” is filled with episodes

of verbal sparring in which the author and his artistic competitors vie for a patron's favor. At times, these verbal exchanges give rise to real and lethal violence.¹⁰⁶ In other cases, aesthetic disputes were resolved through violence, with young men breaking lances to decide questions of taste.¹⁰⁷ As these examples suggest, artistry and violence were never far from one another in the competitive arena of the court; artful courtiers and courtly artists alike might turn to either, or both, when forced to defend their honor or assert their dominance over a rival.¹⁰⁸

The historian Heidemarie Bodemer has argued that during the Renaissance, the martial and visual arts gained an unprecedented degree of conceptual parity. According to Bodemer, while both had initially been classed among the „proprietary arts” — disciplines considered to have merely economic or utilitarian value — they experienced a reversal of fortune in the fifteenth century, rising to join the liberal arts as essential elements the aristocratic curriculum.¹⁰⁹ No less an authority than Baldassare Castiglione, author of *Il Cortegiano* — the defining treatise on courtly conduct in the period, recommended that young aristocrats be educated in both the martial and the visual arts¹¹⁰ — not because he viewed the two fields as antipodes representing the full breadth of knowledge that a young lordling should be expected to master, but rather because he saw them as analogous means of cultivating courtly virtue. Both required deep theoretical knowledge, exceptional bodily control, elegant self-stylization, and the capacity for spontaneous and seemingly effortless improvisation — attributes essential to the success of the modern courtier.

For Castiglione, the violent spectacle of the tournament was as much an opportunity for artful display as it was an expression of martial prowess. This is clearly illustrated in a passage from *Il Cortegiano* in which the character Federigo Fregoso describes how a courtier should present himself during such occasions:

[[He] will strive to be as elegant and attractive in the exercise of arms as he is skillful, and to feed his spectators' eyes with all those things that he thinks may give him added grace; and he will be careful to have a horse gaily caparisoned, to wear becoming attire, to have appropriate mottoes and ingenious devices that will feed the eyes of the spectators even as the loadstone attracts iron.]]¹¹¹

Clearly, the courtier's appearance is as important as his performance. He is to fashion himself into a kinetic work of art, emblazoned with „ingenious devices” which enthrall the eye of his audience as readily as the painter's art. Nor does this passage reflect a mere literary ideal with little relation to lived practices. At the wedding of Costanzo Sforza, Lord of Pesaro, in May 1475, a chronicler notes that the groom was honored with a cloth of silver brocade, as much for his prowess

with the lance during the pre-nuptial festivities, as for his „polish” and „politeness,” with everyone in attendance agreeing that he was „one of the most beautiful and polished ... knights seen for a long time.”¹¹² While Constanzo may have acquitted himself well on the field of battle, it was his artful and elegant expression of aestheticized masculinity that seems to have struck most spectators as his most notable achievement.

The essential fungibility of artistic skill and skillful violence is represented in the frontispiece of a fencing manual written by the Italian engineer and polymath, Camillo Agrippa, in 1533 (Fig. 9). Here, artistic acumen and artful violence merge in a unified expression of masculine prowess. The full-page engraving shows the author seated at a low table opposite an older, bearded man in a robe. This figure’s left hand rests on a book lying open before him on the table; more books are visible at his feet and on the high shelf above his head. Camillo faces him across the narrow table, holding a compass in his right hand and an armillary sphere in his left. An unsheathed dagger —visible behind the upright compass legs —points directly at his adversary’s heart. Like the Daucher relief, the image centers on an allegorical contest — in this case, a learned disputation rather than a ritual combat. On its face, this competition is between opposing pedagogical models: Camillo’s, which, according to Sydney Anglo „us[es] both pure and applied mathematics to place personal combat on a scientific basis” — a novel approach at the time — and that of his opponent, which relies solely on textual sources rather than personal experience or praxis.¹¹³ However, the frontispiece presents the viewer with a choice between opposing masculine types — one young and vital, the other senile and timid — biasing the reader toward Camillo’s methods before they have read a single passage of text.



Fig. 9 Camillo Agrippa. *Trattato Di Scientia d'Arme, con un Dialogo di Filosofia* (Frontispiece from Camillo Agrippa's *Treatise on the Science of Arms with Philosophical Dialogue*), 1553. Collection of Österreichische Nationalbibliothek.

<https://onb.digital/result/107BDB08>. CC0 1.0 Universal.

Various aspects of the image sway the contest in Camillo's favor while at the same time blurring any clear distinction between intellectual and physical prowess. The author's upright posture, youthful countenance, and fashionable attire, which highlight his athletic body and elegant, well-muscled legs, contrast with the diffident demeanor, shaggy beard, and theatrical archaism of his adversary, whose toga-like shroud not only evokes his outdated methods, but also feminizes his physique by swaddling any visible musculature in soft folds of fabric. While the two men are meant to be debating the relative merits of their pedagogical methods, the dynamic interplay of their bodies recalls the figures in contemporary fencing manuals. Camillo in particular resembles a courtly combatant. Wielding compass and armillary sphere like a sword and buckler, he dominates the center of the action, forcing his opponent to draw back his hand, crumpling the page he is holding in the process. The sword hanging sheathed but ready at Camillo's side and the menacing silhouette of the dagger, unused but within easy reach on the table, attest to the lethal potential lying behind the fencing master's exacting intellect. Moreover, the superimposition of compass and dagger — which merge into a unified attribute in Camillo's hand — implies that these instruments serve a common purpose — that, for Camillo, the compass — a tool associated with scientists as well as artists — is as powerful as a blade.

The Daucher relief stages a similar contrast between masculine types, manipulating both compositional and sartorial norms to present its artist-protagonist as a paragon of modern masculinity. Forgoing any direct reference to Dürer's achievements as an artist, Daucher instead highlights his virtues as a man; the artist is dressed in the modish attire of a courtier. His dispassionate expression, elegant self-mastery, and facile dominance, convey the *sprezzatura*, or effortless grace, which Baldassare Castiglione accounted the chief virtue of the courtier.¹¹⁴ By contrast, his hapless adversary appears in the outmoded plate armor of a medieval knight, suggesting that both he, and the masculine archetype that he represents, are no-longer-vital artifacts of a former age. In much the same way that the frontispiece to Camillo's fencing manual implies that the fencing master's techniques are superior to those of his straw-man adversary because Camillo himself is more of a man, the Daucher frieze attributes Dürer's success as an artist to his superior masculine virtue. Represented as the better of both his regal patron and his aristocratic foe, Dürer appears as the ideal modern man — a courtly adept, equally skilled with burin and blade, who deserves to be regarded among the empire's social elites.

In letters to mutual friends and in his epitaph for the artist, completed shortly after his death in 1528, the humanist and reformer, Erasmus of Rotterdam de-

scribed Dürer as an Apellian prince of art.¹¹⁵ While Erasmus intended this epithet to reflect Dürer's unparalleled artistic achievements, in the Daucher relief, the title assumes a provocative new valence; no longer a prince among artists, Dürer now appears as an artist-prince, seizing honor and acclaim by force. While the relief relates in general terms to other texts and images seeking to elevate the status of art and of the artist in this period, as I have tried to demonstrate, it does so in an unfamiliar fashion, highlighting the power of the artist's body and presenting him as a noble warrior rather than as a humanist intellectual or *pictor doctus*. By portraying artistic skill as a domineering force akin to violence, Daucher creates a heroic vision of the artist aligned with the masculine ideals of his age. Furthermore, his portrayal of Dürer as an imperial champion, doing battle on behalf of the empire, invests the artist's achievements with vital political importance. The duel stands as a synecdoche for the Holy Roman Empire's struggle for political and cultural supremacy against its chief competitors, France and Italy—a struggle in which not only the artist's honor, but also that of the Empire and its people, was at stake. In this way, Daucher presents the artist as a cultural hero, who, like the aristocracy of old, defends the fatherland from foreign challengers. While he may wield a burin rather than a blade, his contributions are no less vital to the fortunes of the nation. In the allegorical space of Daucher relief, Dürer finally achieves the ennoblement that he would never attain in life; long recognized as a prince among artists, here, at least, he will forever be an artist-prince.

¹ The most comprehensive modern analysis of the relief can be found in, Thomas Eser, *Hans Daucher: Augsburger Kleinplastik der Renaissance* (Deutscher Kunstverlag, 1996), 124–132.

² Eser, *Hans Daucher*, 124; Jeffrey Ashcroft, ed., *Albrecht Dürer: Documentary Biography* (Yale University Press, 2017), 685.

³ Johannes Camerarius quoted in Hans Rupprich, ed., *Dürer: Schriftlicher Nachlaß*, 3 volumes (Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, 1956), 308: „... et ipse per aetatem non neglexerat, et probabat etiam senex, cuius modi sunt gymnastices et musicae reliquiae.” As Rupprich notes, ‘gymnastices’ must be translated as ‘art of the ring,’ rather than ‘gymnastic arts,’ as it comes from the Latin *gymnas*. The English translation is my own.

⁴ For a discussion of the fencing manual, see Dierk Hagedorn, *Albrecht Dürer: Das Fechtbuch* (VS-BOOKS Torsten Verhülsdonk, 2021).

⁵ Eser, *Hans Daucher*, 128.

⁶ Erwin Panofsky, *The Life and Art of Albrecht Dürer*, 4th edition (Princeton University Press, 1971), xxxix.

⁷ Francis Ames Lewis, *The Intellectual Life of the Early Renaissance Artist* (Yale University Press, 2000), 30.

⁸ Joanna Woods-Marsden, *Renaissance Self-Portraiture: The Visual Construction of Identity and the Social Status of the Artist* (Yale University Press, 1998).

⁹ Ames-Lewis, *The Intellectual Life*, 57.

¹⁰ Andreas Beyer, *Künstler, Leib und Eigensinn: Die vergessene Signatur des Lebens in der Kunst* (Verlag Klaus Wagenbach, 2022), 9–23.

¹¹ Ibid, 18.

¹² Ibid, 25.

¹³ Joseph Koerner, *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art* (Chicago University Press, 1993); Beyer, *Künstler*, 63–76, 85–92, 94–108.

¹⁴ See Jennifer Low's extensive discussion of this theme in, Jennifer A. Low, *Manhood and the Duel: Masculinity in Early Modern Drama and Culture* (Palgrave Macmillan, 2003), 11–93; see also, Ruth Mazo Karras, *From Boys to Men: Formations of Masculinity in Late Medieval Europe* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2003), 20–65.

¹⁵ According to George Mosse, the „ideal of chivalry was produced by feudal society in its decline, when the aristocracy clung to a code of honor as a symbol of its autonomy. As military officers, courtiers, and civil servants, the aristocracy now cultivated a code of honor linked on the one hand to the performance of duties and, on the other, to trying to preserve self-respect and sense of cast,” George Mosse, *The Image of Man: The Creation of Modern Masculinity* (Oxford University Press, 1998), 18.

¹⁶ Karl Oettinger, „Hans Daucher's Relief mit dem Zweikampf Dürers,” *Jahrbuch für fränkische Landesforschung* 34/35 (1975): 303.

¹⁷ Ibid.

¹⁸ Eser, *Hans Daucher*, 128–130.

¹⁹ The most complete account of the suit is Grischka Petri, „Der Fall Dürer v. Raimondi. Vasaris Erfindung,” in *Fälschung — Plagiat — Kopie: künstlerische Praktiken in der Vormoderne*, ed., Andreas Tacke (Petersberg, 2014): 52–69.

²⁰ Lisa Pon, *Raphael, Dürer and Marcantonio Raimondi: Copying and the Italian Renaissance Print* (New Haven: Yale University Press, 2004); Rolf Quednan, „Raphael und 'alcune stampe di maniera tedescha',” *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 46: 129–75.

²¹ Eser, *Hans Daucher*, 128.

²² As Oettinger notes, Stabius died on January 1st, 1522, likely before the relief was completed. However, because he died in the same year, possibly only a few months before the relief was completed, he may still have played a substantial role in its conception, Oettinger, „Hans Daucher,” 305

²³ Ashcroft, *Albrecht Dürer*, 685.

²⁴ Eser uses the non-specific term „Wettkampf” (duel), noting that duels were a common form of aristocratic conflict resolution at the Burgundian Court; Eser, *Hans Daucher*, 128. For a length discussion of the differences between tournament combats and „single combat” or „trial by combat,” see, Jennifer Low, *Manhood and the Duel: Masculinity in Early Modern Drama and Culture* (New York: Palgrave Macmillan, 2003), especially „Introduction” and chapter one, „The Duellist as Hero.”

²⁵ For a concise account of the manuscript, see Christian de Mérindol, „The book of Tournament of King René. New Readings,” *Bulletin of the National Society of Antiquaries of France*, (1992): 177–190; the illustrations are attributed to Barthélemy d'Eyck.

²⁶ For a compelling overview of Maximilian's self-fashioning as Christian knight, see *The Last Knight: The Art, Armor, and Ambition of Maximilian I*, ed. Pierre Terjanian (New York: The Metropolitan Museum of Art, 2019); see also, Natalie Margaret Anderson, *The Tournament and its Role in the Court of Emperor Maximilian I (1459–1519)*, (PhD thesis, University of Leeds, 2017).

²⁷ Larry Silver, *Marketing Maximilian: The Visual Ideology of a Holy Roman Emperor*, (Princeton, NJ: Princeton University Press, 2008), 2.

²⁸ Christina Posselt-Kuhli, *Kunstheld versus Kriegsheld: Heroisierung durch Kunst im Kontext von Krieg und Frieden in der Frühen Neuzeit* (Ergon, 2018), 40.

²⁹ Dirk H. Breiding and Helmut Nickel, „A Book of Tournaments and Parades from Nuremberg,” *Metropolitan Museum Journal* 45 (2010): 134.

³⁰ Natalie Anderson, „Power and pageantry: the tournament at the court of Maximilian I,” in *The Medieval Tournament as Spectacle: Tourneys, Jousts and Pas D'armes, 1100–1600*, eds. Alan V. Murray and Karen Watts (Boydell & Brewer, 2020), 186–199.

³¹ Silver, *Marketing Maximilian*, 2.

- ³² Ibid.
- ³³ Vinzenz Oberhammer, *Das Goldene Dachl zu Innsbruck* (Tyrolia, 1970).
- ³⁴ Stephanie Leitch, "The Wildman, Charlemagne and the German Body," *Art History* 31, no. 3 (June 2008): 290–298; Silver, *Marketing Maximilian*, 41–76.
- ³⁵ Silver, *Marketing Maximilian*, 22.
- ³⁶ Karras, *Boys to Men*, 21.
- ³⁷ Ibid, 23.
- ³⁸ Ibid, 24.
- ³⁹ Ibid, 21.
- ⁴⁰ Pierre Bourdieu, *Masculine Domination*, trans. Richard Nice (Stanford University Press, 2001), 52.
- ⁴¹ Karras, *Boys to Men*, 21–22.
- ⁴² Ibid,
- ⁴³ Ibid, 90; on the combative nature of university disputation, and the often antagonistic relations between pupils and masters, see Walter Ong, *Fighting for Life: Contest, Sexuality, and Consciousness* (Cornell University Press, 1981), 118–148.
- ⁴⁴ Karras, 109.
- ⁴⁵ Ibid.
- ⁴⁶ Lawrence Stone, *The Crisis of the Aristocracy, 1558–1641*, (Oxford: Clarendon, 1965), 265; Heidemarie Bodemer, „Das Fechtbuch,” PhD diss., (Universität Stuttgart, 2008), 30–31.
- ⁴⁷ Low, *Manhood and the Duel*, 97–98.
- ⁴⁸ Stone, *Crisis*, 156–157.
- ⁴⁹ Bodemer, „Das Fechtbuch,” 33–35; Low, *Manhood and the Duel*, 15–19.
- ⁵⁰ Karras, *Boys to Men*, 23; Bodemer, „Das Fechtbuch,” 27–40.
- ⁵¹ Karras, *Boys to Men*, 27.
- ⁵² My discussion of the project’s relationship to the construction of civic masculinity is heavily indebted to the work of Heidi Eberhardt Bate, see Heidi Eberhardt Bate, „The Measures of Men: Virtue and the Arts in the Civic Imagery of Sixteenth-Century Nuremberg” (PhD thesis: University of California Berkeley, 2000).
- ⁵³ Bate, „Measure of Men,” 33–35.
- ⁵⁴ Alfred Wenderhorst, „Nuremberg, the Imperial City: From its Beginnings to the End of its Glory,” in *Gothic and Renaissance Art in Nuremberg 1300–1550*, ed. Alfred Wenderhorst (Metropolitan Museum of Art, 1986), 16.
- ⁵⁵ Ibid, 16–19.
- ⁵⁶ Valentin Groebner, „Ratsinteressen, Familieninteressen. Patrizische Konflikte in Nürnberg um 1500,” in *Stadtregiment und Bürgerfreiheit. Handlungsspielräume in deutschen und italienischen Städten des Späten Mittelalters und der Frühen Neuzeit*, ed. Klaus Schreiner and Ulrich Meier (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1994), 284–285.
- ⁵⁷ Bates, *Measures of Men*, 47–48; see also, Philipp Zitzlsperger, *Dürer’s Pelz und das Recht im Bild: Kleiderkunde als Methode der Kunstgeschichte* (Berlin: Akademie Verlag, 2008), 89: „...the social structure of southern German cities was subject to major changes around 1500. With increasing social mobility, the traditional urban elites came under existential pressure. In commercial cities such as Augsburg and Nuremberg in particular, the craftsmen and merchants who had gained strength through trade demanded greater participation in municipal self-government. Even before the peasant wars, i.e. before 1525, this meant that in some imperial cities such as Esslingen, Reutlingen or Hall the city nobility left the commune. In Nuremberg, the old patriciate was able to assert its primacy, but the pressure to legitimize it must have been great amidst the developments in the other southern German imperial cities.”
- ⁵⁸ Bate, „*Measures of Men*,” 47; „neither in 1521 nor after did criteria other than relationships of blood or marriage to established patrician families result in the privilege of certain invitation to civic functions.”
- ⁵⁹ Rainer Brandl, „Art or Craft? Art and the Artist in Medieval Nuremberg,” in *Gothic and Renaissance Art in Nuremberg 1300–1550*, ed. Alfred Wenderhorst (Metropolitan Museum of Art, 1986), 51–55.

⁶⁰ Dürer composed nine letters to Heller between August 28th, 1507 and October 12th, 1509. The original letters are reproduced in full with commentary in Hans Rupprich, ed., *Albrecht Dürer: Schriftlicher Nachlaß*, volume 1 (Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, 1956), 61–74; all nine letters are reproduced in English translation, with commentary, in Ashcroft, *Albrecht Dürer*, 208–227. My citations are from Ashcroft.

⁶¹ Dürer first makes this claim in his letter of August 28th, 1507, Ashcroft, *Albrecht Dürer*, 212.

⁶² Ashcroft, *Albrecht Dürer*, 209.

⁶³ The letter was written Venice on or around the 13th of October, Ashcroft, *Dürer*, 67–68.

⁶⁴ Ibid, 67.

⁶⁵ Wenderhorst, “Nuremberg, the Imperial City,” 16–17.

⁶⁶ Ashcroft, *Dürer*, 163; this quote is from a letter dated 23, September 1506.

⁶⁷ Ulinka Rublack, *Dressing Up: Cultural Identity in Renaissance Europe* (Oxford: Oxford University Press, 2012), 78: „There can be few more telling examples of the rhetorical and social use of clothes as incarnated signs of esteem in this period as Dürer triumphantly writing from Venice to his friend Pirckheimer ‘my French mantle and brown coat send you best wishes.’”

⁶⁸ Rublack discusses the key role that fashion played in „establish[ing] and maintain[ing] identity” and class difference in pre-modern Europe, Rublack, *Dressing Up*, 7–65.

⁶⁹ The significance of this garment is discussed extensively by Koerner, see Koerner, *The Moment of Self-Portraiture*, 160–187; see also, Zitzlsperger, *Dürer’s Pelz und das Recht im Bild*, 48–55.

⁷⁰ The original record of Dürer’s election is in the State Archives in Nuremberg: State ARchive Nuremberg, records of offices and status no. 28: register of Genannten (manuscript dated 1700 but copied from older sources): nominees for the year 1509 are listed on page 61; Ashcroft, *Dürer*, 266.

⁷¹ Zitzlsperger, *Dürer’s Pelz*, 28–29, 37: „A collection of Nuremberg police regulations, which was probably written on parchment in 1496, represents an anthology of such municipal regulations from the 15th century. nevertheless, it clearly shows that the fur types ermine, sable, marten and deer already represented a luxury problem for the city council, which endangered the visual separation of nobility and bourgeoisie. As a countermeasure, the citizens of Nuremberg were generally forbidden to use furs as lining and collar trimmings. Only a few privileged people, who are not further defined in the text, were allowed to wear a fur collar, which was not allowed to cost „more than one and a half gulden Rheinisch;” Niethard Bulst, Thomas Lüttenberg, Andreas Prieuer, “Abbild oder Wunschbild? Bildnisse Christoph Ambergers im Spannungsfeld vom Rechtsnorm und gesellschaftlichem Anspruch,” *Saeculum* 53 (2002): 33–36.

⁷² Zitzlsperger, *Dürer’s Pelz*, this is a key argument of the entire work; as Zitzlsperger notes, the work’s dating has been contested by several other scholars, including Wölfflin (1905), John Pope-Hennessy (1966), and Omar Calabrese (2006).

⁷³ Rudolph Preimesberger, Hannah Baader, Nicola Suthor (eds.), *Porträt (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, vol. 2)* (Berlin: Dieter Riemer Verlag, 1999), 216–218.

⁷⁴ Eser, *Hans Daucher*, 126.

⁷⁵ Eser, *Daucher*, 126; Rublack, *Dressing Up*, 60; Amy Morris, „The Artist’s Lament in Early Modern Germany: Complaint or Self-Promotion?” in *Die Klage des Künstlers: Krise und Umbruch von der Reformation bis um 1800*, ed. Andreas Tacke (Munich: Michael Imhof Verlag, 2015), 19–21.

⁷⁶ Andrew Morrall, „Soldiers and Gypsies: Outsiders and their families in Early Sixteenth Century German Art,” in *Artful Armies, Beautiful Battles: Art and Warfare in Early Modern Europe*, ed. Pia F. Cu-neo (Brill, 2002): 159–180.

⁷⁷ Lyndal Roper, *Oedipus and the Devil: Witchcraft, Religion and Sexuality in Early Modern Europe* (Routledge, 1994), especially chapter seven, „Drinking, Whoring and Gorging: Brutish Indiscipline and the Formation of Protestant Identity,” 146–169.

⁷⁸ Low, *Manhood and the Duel*, 29; as Stephanie Rütter notes, „a sumptuary law in the Reichspolizeiordnungen (Imperial Police Ordinance) of 1530 permitted some men of war to dress themselves as they liked,” though this privilege was not extended to all mercenaries, Stefanie Rütter, „Dangerous Travellers: Identity, Profession, and Gender among the German Landsknechts (1450–

1570), in *Travelers and Mobilities in the Middle Ages*, eds., Marianne O'Doherty and Felicitas Schmieder (Brepols, 2015), 196.

⁷⁹ James Laver, *The Concise History of Costume and Fashion* (Scribner, 1979), 78; Andrew Arthur Hodnet, „The Othering of the Landsknechte,” PhD diss. (North Carolina State University, 2018), 42.

⁸⁰ Low, *Manhood and the Duel*, 47–51.

⁸¹ Morrall, „Soldiers and Gypsies,” 169.

⁸² Another state of the image (not pictured here) is accompanied by an explanatory poem attributed to Hans Sachs, which explains that the *landsknecht* was formerly a sculptor.

⁸³ Amy Moris, „The Artist's Lament in Early Modern Germany: Complaint or Self-Promotion?,” in *Die Klage des Künstlers: Krise und Umbruch von der Reformation bis um 1800*, eds. Andreas Tacke, Birgit Ulrike Münch, Markwart Herzog, and Sylvia Heudecker (Michael Imhof Verlag, 2015), 18–19.

⁸⁴ Roper, *Oedipus and the Devil*, 3753.

⁸⁵ Thomas Robisheaux, *Rural Society and the Search for Order in Early Modern Germany* (Cambridge University Press, 1989).

⁸⁶ Steven Ozment, *When Fathers Ruled: Family Life in Reformation Europe* (Harvard University Press, 1988).

⁸⁷ Merry Wiesner, *Working Women in Renaissance Germany* (Rutgers University Press, 1987).

⁸⁸ Roper, *Oedipus and the Devil*, 38.

⁸⁹ *Ibid.*, 37–53.

⁹⁰ *Ibid.*, 46; Lyndal Roper, *The Holy Household: Women and Morals in Reformation Augsburg* (Oxford University Press, 1989), 165–205.

⁹¹ For the history of social discipline see, Heinz Schilling, „History of Crime or History of Sin? Some Reflections on the Social History of Early Modern Church Discipline,” in *Politics and Society in Reformation Europe*, eds. E. I. Kouri and Tom Scott (Palgrave Macmillan, 1987); William J. Wright, *Capitalism, the State, and the Lutheran Reformation: Sixteenth-century Hesse* (Ohio University Press, 1988); Ronnie Po-chia Hsia, *Social Discipline in the Reformation: Central Europe 1550–1750* (Routledge, 1989).

⁹² Roper, *Oedipus and the Devil*, 46.

⁹³ According to Rüther, „...barred from participation in the forms of masculinity available to the settle, propertied house father, mercenaries adopted the models of identity of other groups of males that lived together unmarried and without a proper household,” such as journeymen artists, and „valorized the opposite of the head of household and husband...,” Rüther, „Dangerous Travelers,” 197–198; Merry Wiesner-Hanks has suggested that journeymen artists developed an alternative masculine ideal, directly at odds with that of the protestant mainstream, Merry Wiesner-Hanks, „Wandervogels and Women: Journeymen's Concepts of Masculinity in Early Modern Germany,” *Journal of Social History*, vol. 24, no. 4 (Summer, 1991):767–782.

⁹⁴ Low, *Manhood and the Duel*, 20–21.

⁹⁵ Gregorius Wagner, „Prefatory poem to Andreas Musculus's, *Vom Hosen Teuffel Anno MDLV*,” in *Teufelbücher in Auswahl*, 5 volumes, ed. Ria Stambaugh (De Gruyter, 1970–1980), vol. 4, p. 5.

⁹⁶ Roper, *Oedipus and the Devil*, 46.

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ Rüther, „Dangerous Travelers,” 191–215; Wiesner-Hanks, Merry Wiesner-Hanks, „Guilds, Male Bonding, and Women's Work,” *Gender and History*, vol. 1, no.2 (1989): 125–137.

⁹⁹ Wiesner-Hanks, „Guilds, Male Bonding, and Women's Work,” 129.

¹⁰⁰ Andreas Grieflinger, *Das symbolische Kapital der Ehre: Streikbewegungen und kollektives Bewusstsein deutscher Handwerksgelesen im 18. Jahrhundert* (Ullstein, 1981), 455–456.

¹⁰¹ R.W. Connell, *Masculinities*, 2nd ed. (University of California Press, 2005), 16.

¹⁰² Rüther, „Dangerous Travelers,” 192.

¹⁰³ Timothy McCall, *Making the Renaissance Man: Masculinity in the courts of Renaissance Italy* (Chicago University Press, 2023), 22–23; McCall has suggested that over the course of the Renaissance, aristocratic masculinity evolved to encompass both „bellicos[ity] .. and enchanting charisma,” as courtiers were increasingly expected both to awe and seduce onlookers through the spectacular display of „virility and elegant courtliness.”

¹⁰⁴ For the role of violence in the formation of artistic masculinity, see Margaret A. Gallucci, *Benvenuto Cellini: Sexuality, Masculinity, and Aartistic Identity in Renaissance Italy*, 3rd ed. (Pallgrave Macmillan, 2005), 109–143.

¹⁰⁵ Carolyn Springer, *Armour and Masculinity in the Italian Renaissance* (University of Toronto Press, 2010), 9.

¹⁰⁶ Gallucci, *Benvenuto Cellini*, 133.

¹⁰⁷ Eser, *Hans Daucher*, 131: Eser refers to an episode in 1515 in which the Count Palatine and Charles de Lannoy broke lances to determine whether or not music at court was an effeminate indulgence.

¹⁰⁸ Gallucci, *Benvenuto Cellini*, 126: According to Gallucci, „Cellini’s *Vita* illustrates how, by the early sixteenth century, art had joined arms and letters as a means of winning honor.”

¹⁰⁹ Bodemer, “Das Fechtbuch,” 27.

¹¹⁰ Baldesar Castiglione, *The Book of the Courtier* trans. Charles Singleton, ed. Daniel Javitch (Norton, 2002); As Francis Ames-Lewis notes: „The Book of the Courtier (Il Corigliano) purports to record discussions at the court of Guidobaldo da Montefeltro of Urbino between 1504 and 1508 but it was not completed until 1516–18 and not published until 1527. That it quickly became a book that aspiring intellectuals — including painters — needed to read is suggested by its appearance in the list of books left in Florence by Rosso Fiorentino when he departed for France in 1529,” Francis Ames-Lewis, *The Intellectual Life of the Early Renaissance Artist* (Yale University Press, 2000), 280.

¹¹¹ Castiglione, *Libro del Cortegiano*, 72–73.

¹¹² Making the Renaissance Man, McCall (n. 26), 36.

¹¹³ Anglo, *The Martial Arts of Renaissance Europe* (Yale University Press, 2000), 25.

¹¹⁴ Eduardo Saccone, „Grazia, Sprezzatura, Affettazione in the Courtier,” in *Castiglione: The Ideal and the Real in Renaissance Culture*, eds., Robert W. Hanning and David Rosand (New Haven: Yale University Press, 1983): 34–54

¹¹⁵ Desiderius Erasmus, *Dialogue concerning the Proper Pronunciation of Latin and Greek Words*, translated in Ashcroft, *Albrecht Dürer*, 859–860.

Ans Wabl

Emmerich Weissenberger

Von Kunst am Puls der Zeit

Anliegen Kunst, Hg. v. Reimann-Pichler, Scherke und Stadlober, 2024, S. 181–190
https://doi.org/10.25364/978-3-903374-41-6_12

© 2024 bei Ans Wabl

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

Mag.^a Dr.ⁱⁿ phil. Ans, Wabl, Kunsthistorikerin und Staatlich geprüfte Fremdenführerin Wien, ans.wabl@aon.at

Zusammenfassung

Was im 20. Jahrhundert noch eine sorgenvolle Fragestellung war – bewusstseinsverändernde künstlerische Aktivitäten – fordert das 21. Jahrhundert von der Gegenwartskunst vehement ein. Prozesse des Veränderns können durch TEILEN wirksam werden, wenn Kunst nicht ausschließlich innerhalb der selbstreferenziellen Grenzen besteht, sondern mit jedem Bereich des sozialen Lebens interagiert. Verantwortungsbewusstsein lässt sich quer durch Weissenbergers Werk als treibende Kraft verfolgen. Sein transformativer Kunstbegriff entwickelt sich vom inneren Bild des „wirklich guten Lebens“, vom Erschaffen von Lebensraum über die Zeichnung bis zum ökosozialen Kunstprojekt im ArtEmbassy Kollektiv. Mit dem Credo der nachhaltigen Entwicklung: „Ich bin die Erde. Wir sind die Welt. Durch unser Tun“ entwickelt Weissenberger nationale und internationale Projekte mit globalen Themen der Zeit, Frieden, Freiheit, Geschwisterlichkeit. Mit seinen SIGNALEN bekennt sich der Künstler zu aktiver Weiterführung von Josef Beuys' Begriff „Soziale Plastik“ und Michelangelo Pistolettos Symbol „Das Dritte Paradies“.

Schlagwörter: Weissenberger, ökosozial, transformativ, nachhaltige Entwicklung Lebensraum

Abstract

What was still a worrisome question in the 20th century – consciousness-altering artistic activities – has become a vehement demand placed on contemporary art in the 21st century. Processes of transformation can become effective through **SHARING**, provided art does not remain confined to self-referential boundaries but interacts with every sphere of social life. A sense of responsibility can be traced as a driving force throughout Weissenberger's work. His transformative concept of art evolves from an inner vision of the “truly good life”, moving from creating living spaces and drawings to eco-social art projects with the **ArtEmbassy Collective**. Guided by the credo of sustainable development: „I am the Earth. We are the World. Through our actions”, Weissenberger develops national and international projects addressing global issues of our time - peace, freedom, and fraternity. Through his **SIGNALS**, the artist commits to the active continuation of Josef Beuys' concept of “Social Sculpture” and Michelangelo Pistoletto's symbol, “The Third Paradise”.

Keywords: Weissenberger, eco-social, transformative, sustainable development, living space

*Ich gebrauchte Stifte, Farben, Fahnen und Metallschrott,
daraus entstehen Signale.¹*

Prolog

Die Steiermark war von Anbeginn Forschungsgebiet. Gemeint ist jenes im politischen Bezirk Leibnitz gelegene Gebiet, das als Landschaftsschutzgebiet Nr. 35 bezeichnet wird.² Mit der Verordnung der Steiermärkischen Landesregierung von 2001 wurde eine Tür in ein neues Zeitalter aufgestoßen. Im „Naturpark Südsteiermark“ fanden sich 40.000 Menschen von einem zum anderen Tag in einer bewerteten Lebenssituation wieder. Steile Weingärten, Streuobstwiesen, hunderte Jahre alte Kastanienbäume, Mischwälder, Hopfenfelder, Wiesen, Äcker, Teiche, urige Winzerhäuser, kurzum das gesamte Gepräge der Landschaft galt nun offiziell als Qualitätsmerkmal. Einer dieser Menschen war ich. Mich bewegte die Natur. Mein Wissensdurst war groß, und lange bevor das Gesetz in Kraft trat, interessierte ich mich für Naturschutz. Auf meinen Erkundungsstrecken lernte ich Land und Bewohner kennen – Tradition, Brauchtum, Alltagskultur, Feiertagskultur – mit respektvollem Umgang als Grundsatz wuchs Vertrauen, das sich als unverzichtbare Währung erweisen sollte. Indem ich eine Reihe von Praktiken in der ökologischen Landwirtschaft absolvierte, übte ich Naturschutz im Rhythmus der Jahreszeiten ein. Als Gemeinderätin beschäftigte ich mich mit Themen der Zeit (z.B. die Bedeutung der Jagd) und setzte mich für Lösungen in den Bereichen Abfallwirtschaft, Wertstoffsammlung, Abwassersystemen ein. Ich habe viele Jahre mit den Menschen gelebt.

Von Graz hatte ich mir im Lauf der Zeit ein Bild gemacht. Graz als Steirische Landeshauptstadt kannte ich. Graz als Universitätsstadt liebte ich. Graz als Station für ein paar Stunden war Teil meines Lebens geworden. Im Studium hatte ich gelernt, perspektivisch zu denken, und nahm den vorgegebenen Betrachterstandpunkt ein. Graz als Fluchtpunkt, wo alle Linien zusammenlaufen, hatte ich vor meinem inneren Auge schon oft gesehen. Graz mit einer Bedeutungsperspektive als Qualitätsmerkmal wäre mir eventuell noch in den Sinn gekommen, aber 2012³ kam alles anders. Mit der Macht der Gegenwartskunst hatte ich nicht gerechnet. Graz als Ort für Entdeckerglück? Die Vorzeichen hätte ich unmöglich sehen können.

Im Kunsthaus Graz entdeckte ich Partizipation als Prinzip. In Werkstätten war ich mehrmals zu Besuch gewesen, in Ateliers hatte ich Malerei im Werden gesehen, niemals war ich eingeladen worden, einen Strich zu setzen. Ein Kunstwerk anfasen hätte ich als Regelverstoß empfunden, ausgerechnet in der Ausstellung „Citadellarte, Teilen und verändern“ passierte es. Zuerst war mir eng ums Herz,

dann ließ ich mich wie beim Puls gepackt zum ersten Mal im Leben in ein Kunstwerk hineinziehen. In einer Umgebung mit Werkstoff Holz fand ich mich schnell wieder und begann meinen Lehrgang in Holzbildhauerei. Ich sah, dass das Holz roh war, und es fühlte sich auch so an. Ich sah Baumrinde und Gestocktes. Saftspuren musste ich erst gar nicht berühren, denn ich wusste, dass das Holz trocken war. Als mir dem Plan zufolge der Begriff von Kunststadt eingänglich wurde, spürte ich eine Art von Leitfähigkeit, die mich beunruhigte. Wieder wurde mir eng ums Herz, und zu gleicher Zeit, fast hätte ich an recyceltes Material gedacht, blitzte ein Bild aus meiner Schulzeit in Amsterdam durch meinen Kopf. Es war ein eingerahmtes Bild aus der holländischen Genremalerei des 17. Jahrhunderts.⁴ Ich stand vor dem Bild und schaute hinein. Figuren im Raum waren zu sehen in stiller Beschäftigung. Von Bodenfliesen, Raumfolge, Raumflucht, von der Linienführung der Architektur war ich völlig fasziniert. In Wirklichkeit hatte ich nur Augen für die Pose des kleinen Mädchens. Mit dem Rücken zu mir gewandt, stand es in der Nähe der offenen Tür und schaute in Richtung Licht. Das Weitere war nicht zu sehen.

So plötzlich wie gekommen, war das Bild aus Vergangenheit wieder weg, und ich fühlte mich ruckartig in der Gegenwart angekommen. Kunst macht sichtbar, was unsichtbar ist.

Was ich von der Ausstellung im Kunsthhaus Graz mitnahm, waren nicht nur neu-gewonnene Einsichten (z.B. Beziehungen zwischen Kunstwerk, Kunstmodell, Kunststadt), sondern auch eine neue Erfahrung. Wie Reflexionen und Spiegelungen kurzfristig Raum und Zeit außer Kraft setzen, hatte ich noch nie erlebt. Doch die Offenbarung am Tag Eins der Partizipation sollte sich für meine weitere Forschung von ungeahntem Wert herausstellen. Ist Kunst zu jeder Zeit Quelle der Inspiration? Die Frage aller Fragen wollte ich mir nicht stellen, was die verborgene Spur mir hätte zeigen sollen, wollte ich auch nicht wissen. Ich war längst in Richtung Zukunft mit Buchstaben unterwegs. Ihre Veränderbarkeit, ihre Stellung in Worten zogen meine ganze Aufmerksamkeit auf sich.

Mit dem Buch der Partizipation als Ziel vor Augen galt es nun auszuloten, inwieweit Kunst und Kunstwissenschaft gemeinsam einen globalen Auftrag zur nachhaltigen und sensiblen Nutzung unserer ökologischen Ressourcen erfüllen können.

Im vollen Bewusstsein der Dringlichkeit ging ich methodisch vor. Wie in einer Art von Kreislaufwirtschaft lernte ich Meister Michelangelo Pistoletto in Biella, Geburtsort der Kunststadt Cittadellarte, und den in Graz geborenen Gegenwarts-künstler Emmerich Weissenberger kennen. Die mutige Kunstauffassung des

Künstlers der next generation weckte meine Aufmerksamkeit. Die Kooperationsbereitschaft sollte dafür ausschlaggebend sein, dass Weissenberger ins Zentrum des internationalen Buchprojekts rückte. 2015 erschien meine Publikation *„Die Verschränkung von Kunst und Nachhaltigkeit“*, Kunst, Wirtschaft und Wissenschaft in einem Band vereint. Zehn Jahre sind seitdem vergangen, und die Thematik (siehe oben) drängt nach wie vor. Im Zuge der Vorbereitung für den vorliegenden Artikel brachte mich die Komplexität der aktuellen Lage auf unserem Heimatplaneten immer wieder zum Nachdenken, und so fühlte ich mich veranlasst, in Sachen Methodik zu differenzieren. Zum ersten Mal wählte ich die Methode der oral-history.⁵ Die so entstandene Audioaufnahme ist einmalig. Die Gesprächsreihe mit dem Künstler fand dort ihre Fortsetzung, wo sie aufgehört hatte. Der aktuelle Fokus lag auf „Kunst im öffentlichen Raum, Kunst für alle“.

Lemniskate Coronadenkmal der Hoffnung

Das fünfeinhalb Meter hohe und rund zwei Mal zwei Meter breite Holzbauwerk ist ein Beispiel von Konzeptkunst, das im Kontext gesellschaftlicher Ereignisse von Februar 2020 vom Künstler Emmerich Weissenberger geschaffen wurde.

„Kein Virus hinein, kein Virus hinaus“, waren die ersten an den Himmel gerichteten Dankesworte von Martin Essl, die gepaart gingen mit dem Entschluss, auf Erden ein Zeichen setzen zu wollen. Der Unternehmer und Gründer von Zero-Project, das sich als weltweite Innovationsplattform für die Rechte von Menschen mit Behinderungen und für eine inklusive Gesellschaft einsetzt, hatte allen Grund, ein Kunstwerk in Auftrag zu geben. Unmittelbar bevor die Pandemie über die Welt hereinbrach, wurde die dreitägige Jahreskonferenz seines Herzensprojektes aus der Essl-Foundation⁶ in der Wiener UNO-City vor Corona verschont. Zur Unterstützung der UN-Behindertenkonvention von 2008 hatten 830 Teilnehmerinnen und Teilnehmer aus 90 Ländern, -zwei Drittel der Anwesenden mit schwerer Behinderung-, zum Thema „Bildung“ Gehör gefunden.

Eine Lemniskate ist eine schleifenförmige, geometrische Kurve in der Form einer liegenden Acht. Das Unendlichkeitszeichen, das weder Anfang noch Ende hat, symbolisiert das Leben, das ständig in Schwingung und Veränderung ist. Weissenberger entwickelt sein Modell in der Lockdownphase und lässt sich von Denkmälern aus der Vergangenheit inspirieren. Ins kollektive Gedächtnis der Menschheit eingeschrieben stehen Pestsäulen aus dem 17. Jahrhundert mit zumeist ikonographischem Programm der Dreifaltigkeit.

Ausgehend von einer zukünftigen Erinnerung an eine Gegenwart, in der die Welt zum Stillstand kam, dreht Weissenberger an der überlieferten Form und bringt

seine Lemniskate in die stehende Position. Das „*Corona-Denkmal der Hoffnung*“ wurde CO2 neutral aus massiven Schwarzkiefern gefertigt, die im niederösterreichischen Dunkelsteinerwald, dem Wirkungsbereich des Künstlers, vertrocknet sind. Das Baumholz wurde mit Astholz aus Ischgl, jenem Ort, von wo das Coronavirus sich verbreitete, kombiniert und in Dialog gebracht. Mit seinen zwei Flügeln – Inklusion und Nachhaltigkeit gewidmet –, symbolisiert das Denkmal die Höhen und Tiefen menschlichen Lebens, das Ringen der Existenz im Verbinden von Erde mit Himmel, Körper mit Geist. Mit zwei Metern ist die Mitte für einen Rollstuhl barrierefrei bemessen und maßgebend für die in der Pandemie verordnete Distanz, „der kleine Elefant“.

Wie bringt man in einer Ausnahmesituation Hoffnung unter die Menschen?

Diese Frage bewegte den Geist des Künstlers, und beschäftigte kreative Köpfe von Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern. Martin Essl, Stifter des Denkmals und Financier des Projekts „*Dankbarkeit*“, war in Diskussionsprozessen mit Brainstorming eingebunden. Egal ob Klassik oder Pop, Bayreuther Festspiele oder Rock, fast alle großen Musikfestivals wurden im Jahr 2020 abgesagt. Die Salzburger Festspiele hingegen trotzten der Corona-Pandemie und feierten ihr 100-jähriges Jubiläum. Wegen der Sicherheitsmaßnahmen in modifizierter und verkürzter Form ging das Festspielprogramm im August 2020 über die Bühne. An diesem kleinen Wunder in einer außergewöhnlichen Zeit durfte das „*Coronadenkmal der Hoffnung*“ teilhaben. Erstmals wurde der Rohling des Holzbauwerks, stehend vor dem Festspielhaus, in einem gesellschaftlichen Rahmen einer größeren Öffentlichkeit präsentiert und konnte als Bühne für junge Künstler bespielt werden (Abb. 1).



Abb. 1 Lemniskate Rohling, Salzburger Festspiele 2020, Foto: Nora Ruzsics

Im Prozess der Fertigstellung des Kunstwerks setzt Weissenberger sich mit den Möglichkeiten zur Erweiterung des Skulpturenbegriffs auseinander. Auf das geschlägerte, geschälte, gehobelte Holz bringt der Künstler mit einem Schnittzeisen Gravuren an. Über die gesamte Oberfläche zieht er Reliefstriche, die sich mit Planetensiegeln von Merkur und Sonne⁷ verbinden. Als Nächstes wird das Baumholz geflämmt, geölt und gewachst, wobei die Sichtbarkeit der Arbeitsschritte vom Künstler gewollt ist. Einige Siegel werden ausgewählt und mit Bronze veredelt. Von Flammen ausgesparte Stellen leuchten wie zufällig inmitten der geschwärzten Holzoberfläche hell auf und machen den Baum mit seiner natürlichen Maserung wiedererkennbar. Das Kunstwerk haptisch erlebbar machen, ist Teil des künstlerischen Konzepts.

Mit der im Kunstwerk eingravierten Handlungsanweisung lädt Weissenberger Menschen dazu ein, sich zu beteiligen, sich in die Mitte des Kunstwerks zu stellen, sich mit den Flügeln aufzurichten und mit der Performance „Siegel Erde“ eine „*Schlüsselfigur*“, wie der Künstler wörtlich meint, zu werden.

Mit dem Ziel größtmöglicher Öffentlichkeit durfte das „*Coronadenkmal der Hoffnung*“ 2022 auf Beschluss des Parlamentspräsidiums zum zweiten Mal an einem stark frequentierten Ort, der Wiener Heldenplatz, aufgestellt werden. Für die Dauer eines Jahres bildete das Denkmal der Gegenwartskunst in direkter Umgebung von historischen Denkmälern und imperialer Architektur durch sein elegantes Erscheinungsbild eine ephemere Kunstform (Abb. 2).



Abb. 2 Lemniskate Helden Platz, Wien 2022, Foto: Nora Ruzsics

Als das „*Coronadenkmal der Hoffnung*“ im Rahmen eines öffentlichen Events seinen endgültigen Standort⁸ mit einer jährlichen Frequenz von 1,2 Millionen Menschen erreicht, ist das Leben weitgehend von Maßnahmen befreit. Regelungen sind gelockert, Abstand halten ist vorbei.

Am 05. September 2023 wird das Kunstwerk am Vorplatz des Universitätsklinikums AKH Wien enthüllt und in weiterer Folge mit einem feierlichen Schenkungsakt an die Medizinische Universität Wien übergeben.⁹ Mit einer neuen Auffassung von Volumen und Raum präsentiert sich das Holzbauwerk mit einem Keramikobjekt¹⁰ in seiner Mitte dem Betrachter als Ensemble. Drei Begriffe „*Include-Sustain-Love*“ sind eingebrannt (Abb. 3).



Abb. 3 Lemniskate, Schenkung an AKH Wien, 2023 , Foto: Nora Ruzsics

In seiner Ansprache bringt Martin Essl in Richtung Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter der Medizinischen Universität Wien seinen tief empfundenen Dank für die außergewöhnlichen Leistungen in der medizinischen Versorgung und Forschung während der Pandemie und darüber hinaus zum Ausdruck und hält fest: „*Das „Corona Denkmal der Hoffnung“ ist allen Opfern, Leidtragenden, Heldinnen und Helden von COVID-19 gewidmet*“. Rektor Markus Müller betont in seiner Rede: „*Forschung bringt Hoffnung*“. Das „*Coronadenkmal der Hoffnung*“ würde somit

nicht nur als Erinnerung an eine Zeit großer Herausforderungen, sondern auch als Wertschätzung für Leistungen der Universität betrachtet.¹¹

Epilog

Mit Hilfe von Mitteln einer Co-Finanzierung zeigt Kunstsammler und Mäzen Martin Essl erneut Engagement und lässt einen Bronzeabguss vom Original der Lemniskate in Produktion bringen. Das 1,4 Tonnen schwere „*Monument of Hope*“ soll für die Dauer von zwei Jahren eine Reise um die Welt antreten. „*Als Erinnerung, dass Frieden, Freiheit, Mitgefühl, Liebe über allem stehen müssen*“, erklärt Weissenberger seine Mission. Das Monument soll inspirierende Kraftorte menschlicher Zivilisation aufsuchen und auch jene Orte, wo Hoffnung dringender denn je benötigt wird. Dem Konzept zufolge soll aus Begleitungs- und Diskussionsprogrammen vom Vatikan über Kiew, Istanbul, Princeton, Jerusalem, bis zum Sitz des Dalai Lama eine globale Bewegung entstehen, die Hoffnung in unsere Welt bringt (Abb. 4).



Abb. 4 Lemniskate Bronze, Alte Schieberkammer, Wien, Kick of World Tour 2024, Foto: Nora Ruzsics

Das „Kick-off“ Event für die Monument of Hope World Tour 24/25 fand im März 2024 im Rahmen eines mehrtägigen Programms¹² in der „Alten Schieberkammer“ statt. „*Kann Kunst heilen?*“¹³ lautete der Titel. Die dringende Frage wurde bei einer Podiumsdiskussion erörtert. Die Band „Ohrklang“ setzte auf Instrumente und auf ihr Gespür für Musik: *„Einzelne sind wir Worte, zusammen ein Gedicht“*¹⁴.

¹ Persönliches Künstlerstatement Weissenbergers, in: Ans Wabl, Die Verschränkung von Kunst und Nachhaltigkeit, Graz 2015, S. 75.

² Ans Wabl, Grenzland, Brettschuhs Annäherung an die Landschaft, Graz 2011, S. 135.

³ Die von Pistoletto ins Leben gerufene Cittadellarte mit Sitz in Biella (IT) ist ein offenes Netzwerk, das als künstlerisches Kollektiv versucht, einen verantwortungsvollen Wandel in der Gesellschaft anzuregen und zu erzeugen. Es arbeitet als nachhaltige Arbeitsgemeinschaft in der Region und ist weltweit Initiator verschiedener, spartenübergreifender Projekte, in: Book of Transformation, Ausstellung Kunsthau Graz, Katalog Universalmuseum Joanneum, 2012.

⁴ Pieter de Hooch, Die Mutter, 1661–1663, Öl auf Leinwand, 95,2 x 102,5 cm, Berlin, Gemäldegalerie.

⁵ Die Audioaufnahme von „Martin Essl erzählt“ entstand am 28.05.2024 in Anwesenheit seiner Tochter Isabella Essl im Schömerhaus, Klosterneuburg.

⁶ Martin und seine Frau Gerda Essl gründeten 2008 die gemeinnützige Privatstiftung „Essl Foundation MGE“ mit dem Ziel, soziale Innovationen, Social Entrepreneurs und Menschen mit Behinderung zu unterstützen.

⁷ Vgl. Die sieben Planeten-Siegel von Rudolf Steiner, die im Zusammenhang mit dem ersten Bau des Goetheanums in Dornach entstanden sind. Sie stehen für die bildenden Kräfte des jeweiligen Erdzustandes und sind als solche Bilder der geistigen Kräfte, in: Rudolf Steiner, Bilder okkultur Siegel und Säulen, 1977, S. 96.

⁸ In naher Zukunft soll das Objekt als Brunnen funktionieren und lebenspendendes Wasser an Menschen verteilen, sobald das „*Coronadenkmal der Hoffnung*“ dem neuen Zentrum der Translationalen Medizin übergeben wurde.

⁹ Bis Ende Oktober 2023 war auf der AKH-Galerie eine inklusiv gestaltete Ausstellung zu sehen. Gezeigt wurden Arbeiten von der Fotokünstlerin Barbara Essl zur Entstehung des „*Coronadenkmals der Hoffnung*“, ergänzt durch eine taktile Informationstafel, drei betastbare Skulpturen von Nora Ruzsics sowie vier großformatige Gemälde von Emmerich Weissenberger, in: Presseinformation, Medizinische Universität Wien, 05.09.2023, S. 3.

¹⁰ Arbeit von der Künstlerin Nora Ruzsics.

¹¹ Presseinformation, Medizinische Universität Wien, 05.09.2023, S. 1.

¹² Das globale Kunst- und Friedensprojekt von Emmerich Weissenberger und Nora Ruzsics entstand in Kooperation mit dem Österreichischen Institut für Nachhaltige Entwicklung. Bei der Präsentation waren rund 80 Werke des Künstlerpaares ausgestellt, in: Persönliche Einladung.

¹³ Johannes Kaup, österreichischer Radiomoderator und Sendungsgestalter, moderierte die Podiumsdiskussion. Helena Pawloff sprach über ihr Verständnis als Psychotherapeutin, Menschen als Geburtshelferin auf dem Weg in neue Lebensphasen zu begleiten.

¹⁴ Persönliche Notizen.

Elfriede Wiltschnigg

Christa Nickl Wlodkowska

Anliegen Kunst, Hg. v. Reimann-Pichler, Scherke und Stadlober, 2024, S. 192–199
https://doi.org/10.25364/978-3-903374-41-6_13

© 2024 bei Elfriede Wiltschnigg

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

Mag.^a Dr.ⁱⁿ phil. Elfriede, Wiltschnigg, Kunsthistorikerin, Erwachsenenbildung, Urania Graz, elfriede.wiltschnigg@alumni.uni-graz.at

Zusammenfassung

Die Jubiläumssammelschrift will Personen, die mit dem Projekt Kunstgeschichte Steiermark zusammengearbeitet haben, vorstellen. In diesem Fall ist es die Künstlerin Christa Nickl-Wlodkowska. Sie zeigte zur Eröffnung des Projektes am 27. April 1999 in den von der Universität Graz zur Verfügung gestellten Projekträumen in der Harrachgasse 34 eine Serie von architektonisch verstandenen Landschaften der Südsteiermark, die Farbe, Fläche und Linie eindrucksvoll zur Wirkung bringen. Das ist Grund genug ihrem Œuvre in diesem Kontext einen Beitrag zu widmen.

Schlagwörter: Nickl, Wlodkowska, Autodidaktin, Aquarellmalerei, Farbkontraste

Abstract

The anniversary collective publication aims to introduce people who have worked with the Styrian Art History project. In this case it is the artist Christa Nickl-Wlodkowska. At the opening of the project on April 27, 1999, in the project rooms at Harrachgasse 34 provided by the University of Graz, she showed a series of architecturally understood landscapes of southern Styria, which impressively bring out color, surface and line. That is reason enough to dedicate an article to her oeuvre in this context.

Keywords: Nickl, Wlodkowska, autodidact, watercolor painting, color contrasts



Abb. 1 Christa Nickl-Wlodkowska, 2024 © Christa Nickl-Wlodkowska

Die Künstlerin wird 1946 in Graz als Christa Wlodkowski¹ geboren und verbringt ihre Kindheit in Gosdorf in der Südsteiermark. Am Hasnerplatz in Graz absolviert sie die Ausbildung zur Kindergärtnerin, schon früh zeigt sich dabei ihr künstlerisches Talent. 1968 heiratet sie den Gymnasialprofessor Dr. Otto Nickl, 1969 kommt die Tochter Charlotte zur Welt.

Bald beginnt sich Christa Nickl-Wlodkowska als Autodidaktin der Aquarellmalerei zu widmen. Von 1975 bis 1980 vertieft sie ihre künstlerischen Fähigkeiten durch den Besuch von Kursen bei Prof. Franz Rogler in Güssing und Grado, von 1985 bis 1992 bildet sie sich in Sommerkursen und privaten Malaufenthalten in Salzburg, Venedig, Gozo, Mittelitalien, Südfrankreich und Griechenland unter der Leitung von Prof. Edda Maly systematisch weiter. Die intensive Beschäftigung mit Kreide und Rötel trägt zur Ausprägung eines charakteristischen Zeichenstils bei. Auf die Aquarellmalerei der Anfangszeit folgt ab 1993 die Beschäftigung mit Tempera,

Acryl, Öl und Mischtechnik. Seit 2002 arbeitet sie zudem an Rollbildern und Collagen und setzt Strukturpaste ein. Der Teilnahme am Kunstworkshop von Prof. Paul Rotterdam in Stift Seckau 2001 und am Internationalen Künstlersymposium FAR-NEAR / EAST-WEST in Bad Gams im selben Jahr verdankt ihr Schaffen neue künstlerische Impulse.

1986 findet Nickl-Wlodkowskas erste Einzelausstellung in Graz statt, 1999 präsentiert sie ihre Arbeiten im Rahmen der Gründung der damaligen Forschungsstelle Kunstgeschichte Steiermark, heute Projekt an der Geschichte der Universität Graz. Seit 1995 beteiligt sich die Künstlerin an dem grenzüberschreitenden Projekt *Malen, beiderseits der Mur* sowie den daraus resultierenden Gemeinschaftsausstellungen. Im Oktober 2000 gestaltet sie Plakat und Umschlagbild des Tagungsprogramms für das Internationale Symposium *Totem und Tattoo. Moderne Ästhetik – Ästhetische Postmoderne?*, veranstaltet vom *Spezialforschungsbereich Moderne. Wien und Zentraleuropa um 1900* in Graz (Abb. 1).

Christa Nickl-Wlodkowska findet seit dem Beginn ihrer künstlerischen Tätigkeit Inspiration in der Natur – ihren Formen, Farben und Strukturen. In den frühen Aquarellen sind es insbesondere die sanften Hügel der heimatlichen südsteirischen Weingegend und deren weiche Linien, die sie zu Bildfindungen anregen. Etwas später greift sie Blumenmotive auf, die zu einer Reihe von Stilleben führen, bevor als nächster Schritt die Thematisierung des menschlichen Körpers folgt. Die Akte, die ebenso wie ihre Pflanzendarstellungen nie dem Anspruch einer getreuen Naturwiedergabe genügen wollen, sondern vielmehr als transformierte Flächen und Körper einer geometrischen Verfremdung unterworfen sind, erheben durch diese Neustrukturierung Anspruch auf Vieldeutigkeit. Immer wieder, wie spielerisch, werden auch lineare Formen aufgegriffen, die die Aussage der Bilder verdeutlichen, bekräftigen, überzeichnen. Die Figuren werden dabei jedoch keineswegs symbolisch definiert, sondern lassen Raum für individuelle Lesarten. Sie bleiben offen für Assoziationen, so wie auch der Bildhintergrund sich jeder konkreten Interpretation entzieht (Abb. 2).



Abb. 2 Christa Nickl-Wlodkowska, *Drei Frauen*, 2018, 50 x 80 cm, Acryl auf Leinwand, Privatbesitz © Christa Nickl-Wlodkowska

Das zentrale künstlerische Ausdrucksmittel Christa Nickls ist seit je die *Farbe*. Auf dem Ausloten der Farbkontraste fußt die inspirierende Dynamik ihrer Kompositionen, auf dem sicheren Einsatz der – meist kräftigen – Buntwerte beruht die emotionale und affektive Wirkung dieser Gemälde. Das Aufeinanderprallen von kalten und warmen Farbtönen appelliert an die sinnliche Wahrnehmung. Und in der beharrlichen Auseinandersetzung mit der Farbe findet die Malerin letztlich von der gegenständlichen Darstellung schlüssig zur Abstraktion, die die Arbeiten ab 2005 dominiert (Abb. 3).



Abb. 3 Christa Nickl-Wlodkowska, *Blau I*, 2016, 120 x 150 cm, Acryl auf Leinwand, Privatbesitz © Helmut Lunghammer

Die Farbe in all ihren Facetten, mit Bürste, Pinsel und Stift aufgetragen, wird entweder flächendeckend oder in großen expressiven Bögen, aus denen sich im Malprozess die Kompositionen manifestieren, eingesetzt und findet in gestisch-graphischen Kürzeln spontanen Ausdruck der künstlerischen Handschrift. Pastose, haptisch erlebbare Materialstrukturen und zur Transparenz tendierende Farbfelder stehen einander gleichwertig gegenüber. Durch Farbschichtungen wird Tiefe evoziert, das subtile Spiel mit Farbtönen, bis ins Monochrome ausgereizt, akzentuiert die Dynamik der Darstellungen und die Wahrnehmung von Licht. Ohne Gegenständliches zu bemühen, werden Reminiszenzen an Erlebtes und Geschautes heraufbeschworen, zugleich individuellen Assoziationen Raum schaffend. Die suggestive Kraft der Bildsprache und des Kolorits prägt die Intensität des affektiven Bildausdrucks, der, ohne interpretativen Bildtitel, zur sinnlich-emotionalen Annäherung einlädt (Abb. 4).

Christa Nickl ist seit 1995 Mitglied der Galerie Centrum (vormals Verein für bildende Kunst Atelier Yin-Yang), seit 2003 der Gruppe „Next“. Von 2009 bis 2015 war sie im Steiermärkischen Kunstverein „Werkbund“ tätig.

1992 gewann sie bei „Cultura Venezia“ associazione culturale europea c o n sede a Venezia den 2. Preis, 1999 den Preis der Comune di Trieste, Assessorato alla Cultura.



Abb. 4 Christa Nickl-Wlodkowska, *Kraftlinien III*, 2024, 80 x 70 cm, Acryl auf Leinwand, im Besitz der Künstlerin © Christa Nickl-Wlodkowska

Zahlreiche Einzelausstellungen im In- und Ausland (Auswahl):

1992	Bildungshaus Retzhof bei Leibnitz
1995, 2002	Ecksaal Joanneum, Graz
1998, 2008	Raiffeisenhof, Graz
1999	„Josef Krainer-Haus“, Graz
	Karl-Franzens-Universität, Projekt-Räume Kunstgeschich- te Steiermark, Graz
2000	Beschaffungsamt der Stadt Graz
2001, 2004, 2016	Galerie Centrum, Graz
2006	Bildungshaus Maria Trost, Graz
2011	Galerie Werkbund, Graz
2012	Basilika Maria Trost, Graz
2018	Flughafen Thalerhof, Graz
2024	Galerie PLÜ 23, Kunstraum der Gruppe 77, Graz

Teilnahme an vielen Gemeinschaftsausstellungen im In- und Ausland (Auswahl):

1994	Galerie Payer, Leoben
1997, 2016	Schloss Murska Sobotka
1999	Adriana Scarizza / Artgalerie, Triest
2000	„Leinerhaus“, Eisenstadt
2001	Kunst im Grazer Dom
	Galerie Daghofer, Leoben
2001, 2002	Cafe Silberkammer, Wien, Hofburg
	„Handwerkshof“, Bad Radkersburg
2005	Kommunalbetriebe Innsbruck
2006	Stadtmuseum, Graz
2017	ORF Steiermark
Seit 1997	Galerie Centrum, Graz
2011 – 2018	Künstlerhaus, Graz

¹ Christa Nickl verwendet in künstlerischen Belangen zusätzlich ihren Mädchennamen, den sie auf die weibliche Form Wlodowska ändert.

Rezensionen

Plattform Kunstgeschichte Steiermark

Forschungsergebnisse, Rezensionen & Blog KuKu (Kulturerbe & Kunsterziehung)

Die Arbeitsgemeinschaft Kunstgeschichte Steiermark (zuvor Forschungsstelle Kunstgeschichte Steiermark) widmet sich der systematischen Erarbeitung, Förderung und Dissemination kunstwissenschaftlicher Erkenntnisse. Im Rahmen ihrer Bestrebungen, den Wissenstransfer sowohl regional als auch international zu intensivieren, stellte sie die Ergebnisse ihrer wissenschaftlichen Arbeiten zuletzt auf einer eigens dafür konzipierten Online-Plattform zur Verfügung, die nun im Jubiläumsjahr in ein neues einheitliches System der Universität Graz überführt werden konnte. Ziel dieser Initiative ist es, den fundierten Austausch wissenschaftlicher Expertise kontinuierlich weiter auszubauen und den Forschungsstandort Steiermark im kunsthistorischen Diskurs damit nachhaltig zu stärken. Durch die engagierte Arbeit aller beteiligter Personen in der Arbeitsgemeinschaft Kunstgeschichte Steiermark und darüber hinaus tragen diese zur Förderung der kunsthistorischen Forschung und zur Stärkung des akademischen Austausches bei.

Diese Plattform fungiert als wichtige Schnittstelle zwischen Forschenden, kulturellen Institutionen, Wirtschaftstreibenden sowie einer breiteren wissenschaftlich interessierten Öffentlichkeit. Sie ermöglicht die Präsentation innovativer Forschungsprojekte und trägt zur Sichtbarkeit aktueller kunsthistorischer Diskurse bei. Zudem werden Publikationen, die in Zusammenhang mit der Arbeitsgemeinschaft Kunstgeschichte Steiermark stehen, präsentiert.

Einen integralen Bestandteil stellt die Möglichkeit zur Rezension neuerer kunsthistorischer Literatur dar. Dieses Angebot richtet sich an alle Forschenden und unterstützt die kritische Analyse sowie die konstruktive Auseinandersetzung mit aktuellen Forschungsergebnissen. Durch diesen offenen Dialog wird ein kontinuierlicher Reflexionsprozess angeregt, der einerseits auf die Stärkung der kunsthistorischen Forschung in ihrer methodischen und inhaltlichen Entwicklung und andererseits auf die Festigung der Position der Steiermark als dynamischen Forschungsstandort im kunsthistorischen Diskurs abzielt.

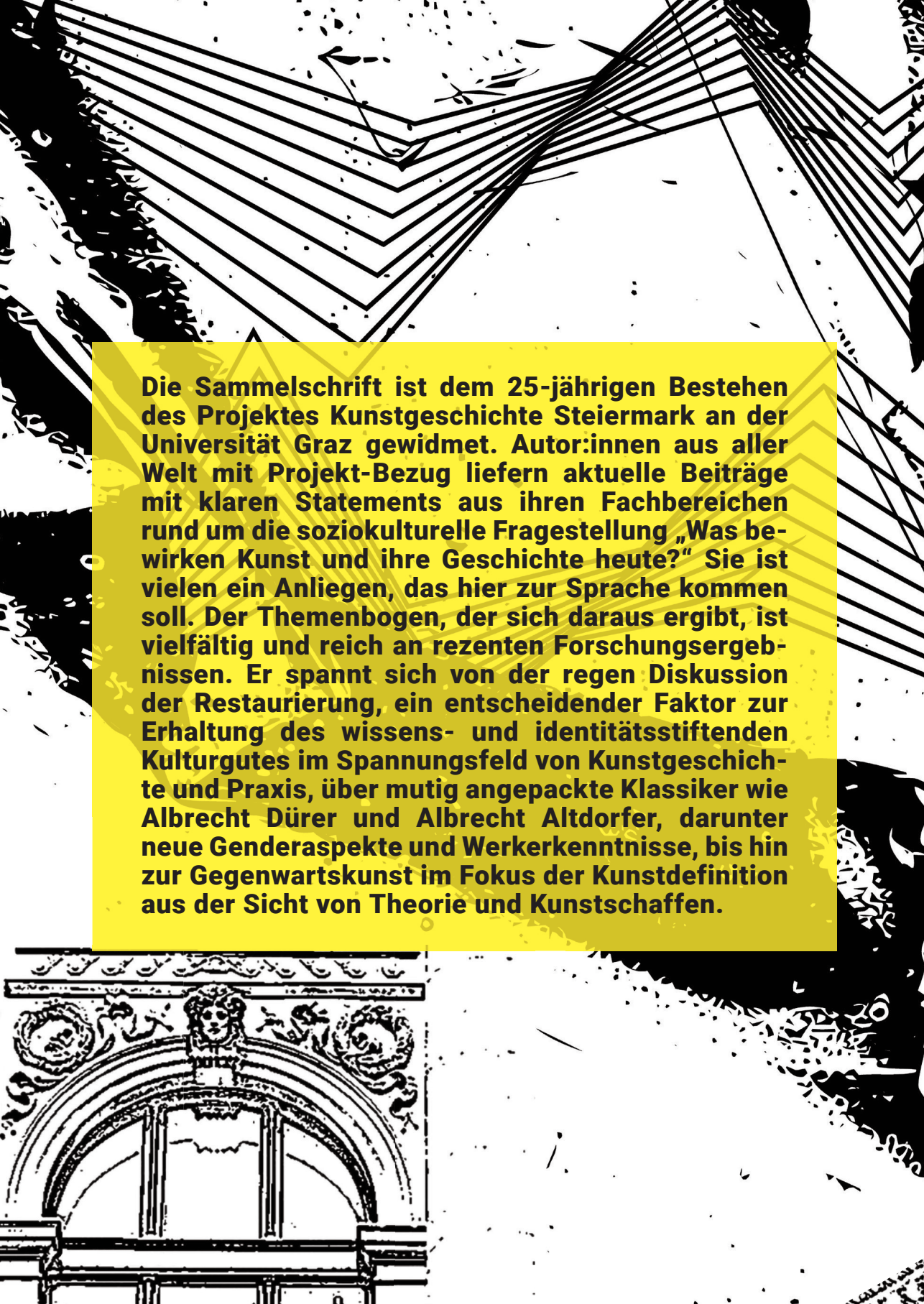
Des Weiteren wurde aufgrund der intensiven Zusammenarbeit mit der Pädagogischen Hochschule Steiermark der Blog KuKu (Kulturerbe & Kunsterziehung) eingerichtet. Kunst, Kultur und Bildwissenschaft an der Schnittstelle zur Pädagogik stellen in der Arbeitsgemeinschaft Kunstgeschichte Steiermark seit deren Gründung 1999 einen essentiellen Bereich dar. Dieser erfährt mit der, seit 2015 jährlich stattfindenden Sommerakademie zum Thema Welterbe Österreich sowie der

Sammelbandreihe „Denk!mal“ im Universitätsverlag neue Impulse. Im Fokus stehen ästhetische und künstlerische Bildungsprozesse im soziokulturellen Kontext sowie die gezielte Persönlichkeitsentwicklung und kritische Auseinandersetzung mit dem Themenfeld Kulturerbe. Als Schnittstelle zwischen der Kultur und der Pädagogik wird mittels unterschiedlicher Praktiken und Theorien sowie aktuell gedachter Zugänge und Fall-Beispielen das Feld neu verhandelt.

Für die Herausgabe der auf der Plattform publizierten Texte zeichnen sich Mag.^a Dr.ⁱⁿ phil. Eva Klein und ao. Univ.-Prof.ⁱⁿ Dr.ⁱⁿ phil. Margit Stadlober verantwortlich.

https://doi.org/10.25364/978-3-903374-41-6_Rez





Die Sammelschrift ist dem 25-jährigen Bestehen des Projektes Kunstgeschichte Steiermark an der Universität Graz gewidmet. Autor:innen aus aller Welt mit Projekt-Bezug liefern aktuelle Beiträge mit klaren Statements aus ihren Fachbereichen rund um die soziokulturelle Fragestellung „Was bewirken Kunst und ihre Geschichte heute?“ Sie ist vielen ein Anliegen, das hier zur Sprache kommen soll. Der Themenbogen, der sich daraus ergibt, ist vielfältig und reich an rezenten Forschungsergebnissen. Er spannt sich von der regen Diskussion der Restaurierung, ein entscheidender Faktor zur Erhaltung des wissens- und identitätsstiftenden Kulturgutes im Spannungsfeld von Kunstgeschichte und Praxis, über mutig angepackte Klassiker wie Albrecht Dürer und Albrecht Altdorfer, darunter neue Genderaspekte und Werkerkenntnisse, bis hin zur Gegenwartskunst im Fokus der Kunstdefinition aus der Sicht von Theorie und Kunstschaffen.