



Joseph Weyss, 1807  
Landschaft mit Brücke



Joseph Weyss, 1807  
Sitzende Frau mit Kind  
Marmor



1870, 1871



1870, 1871

## Kunstgeschichte

MAG. ROBERT WLATTNIG UND MAG. BRIGITTE PONTA-ZITTERER

In der kunsthistorischen Abteilung des Landesmuseums Kärnten lag der Schwerpunkt der wissenschaftlichen Arbeit des Berichtszeitraumes 2014 vor allem im Bereich der Dokumentation und Aufbereitung der reichen Sammlungsbestände, die vom frühen Mittelalter bis ins 21. Jahrhundert reichen. Diese sehr zeitintensiven Forschungstätigkeiten konnten nach der im vollen Umfang einsetzenden baulichen Generalsanierung des Klagenfurter Stammhauses Rudolfinum am zentralen Depotstandort wieder im Normalbetrieb aufgenommen werden. Einige Literaturprojekte mussten aber auf Grund des plötzlichen Wassereintritts am 26. Juli 2014 in der Bibliothek des Haupthauses in der Museumgasse und wegen der dadurch vorzeitig unbedingt notwendig gewordenen Ausräum- und Verpackungsarbeiten zahlreicher Buchbestände zum Teil reduziert beziehungsweise stillgelegt werden. Trotz der sehr beengten räumlichen Verhältnisse im Ausweichquartier wurde nach Maßgabe der relativ bescheidenen Mittel und mit einem enormen persönlichen Arbeitsaufwand versucht, die laufenden großen Forschungsvorhaben der kunsthistorischen Abteilung zur mittelalterlichen und barocken Skulptur und Malerei zumindest punktuell fortzusetzen. Verschiedene Objektlisten mit umfangreichen Bilddaten und wissenschaftlichen Textbeiträgen sind etwa für die Ausstattung der im Jahr 2014 an verschiedenen Standorten in ganz Kärnten stattfindenden hauseigenen Transportkisten-Schau „Museum ist ...“ dennoch termingerecht zusammengestellt worden. In diversen Workshops, Strategiesitzungen und Kick-Off-Veranstaltungen wurde gemeinsam mit der Museumsleitung und den Kollegen der anderen Fachabteilungen auch schon laufend an der weiteren räumlichen und inhaltlichen Neukonzeption des Landesmuseums Rudolfinum gearbeitet.

Im gesamten Sammlungsbereich der kunsthistorischen Abteilung wird in Hinblick auf eine zukünftige digitale Datenbank die vollständige Neuerfassung aller Objektdaten sowie der Aufbau eines Thesaurus für die Herkunftsorte und die Ikonographie angestrebt. Im gegenwärtigen Projektstadium konzentrieren wir uns auf

Grund der sehr beengten Depot- und Arbeitsplatzsituation und der nun in großen Teilen unzugänglichen wissenschaftlichen Bibliothek auf die Katalogisierung der wichtigsten Personen- und Künstlerstammdaten sowie auf die Eingabe wichtiger landesspezifischer Themenblöcke. Mit Hilfe einer professionellen und rationellen Inventarführung konnten in der letzten Zeit diverse Anfragen zur Provenienzforschung sowie zur Regionalgeschichte relativ rasch und unbürokratisch beantwortet werden. Im Sinne einer möglichst benutzerfreundlichen Verwaltung ist man trotz der ungünstigen äußerlichen Umstände darüber hinaus bestrebt, eine alphabetische Ortsansichten- und Künstlersuchkartei von A bis Z aufzubauen. Bei der häufig sehr aufwändigen Bearbeitung der Künstlerdaten, die sicherlich noch einige Jahre in Anspruch nehmen wird, war es notwendig, kunsthistorische Fachbibliotheken und Archive u. a. in Graz und in Wien zu benützen. Diese sehr umfangreichen Recherchen dienten in erster Linie zur Datenergänzung für den Inventarbestand sowie für die in Arbeit befindliche alphabetische Kärntner Künstlermonographie, die zum Teil auch für das Allgemeine Künstlerlexikon im Walter de Gruyter-Verlag Verwendung findet, wo im Jahr 2014 wieder einige wichtige Forschungsergebnisse im Druck erschienen sind. Die topographische Aufarbeitung aller Kunstdenkmäler in Kärnten erfolgt mit einem Kulturkataster von West nach Ost in Form einer selektiven Bilddatenbank. Es werden neben den zahlreichen Profanbauten, Burgen und Flurdenkmälern natürlich auch die vielen Kärntner Kirchen und Kapellen erfasst, die durch die ständig notwendigen Restaurierungs- und Konservierungsmaßnahmen ebenfalls einer starken Veränderung unterzogen sind. Die dadurch gewonnenen kunstwissenschaftlichen Erkenntnisse kann man so laufend in verschiedene Fachzeitschriften, Lexika, Kataloge und Bücher entsprechend ihrer Bedeutung einarbeiten.

Im Sinne einer verstärkten Öffentlichkeitsarbeit beteiligt sich der Sammlungsleiter aktiv am allgemeinen Kulturgeschehen im Lande und nimmt so oft wie möglich an Vernissagen, Exkursionen und Fachdiskussionen teil. In diesem Zusammen-

hang sollen vor allem die rege Mitarbeit im Vorstand des Bundes der Kärntner Museen und die Mitwirkung beim gemeinnützigen Förderverein Rudolfinum erwähnt werden. Wichtige gutachterliche Tätigkeiten und wissenschaftliche Stellungnahmen für diverse Projektförderungen aus dem Fachbereich Kunstgeschichte wurden direkt für die Abteilung 6, dem Kompetenzzentrum für Bildung, Generationen und Kultur, Unterabteilung Kunst und Kultur beim Amt der Kärntner Landesregierung, durchgeführt. Im Berichtsjahr 2014 sind von der kunsthistorischen Abteilung mit konkreten Dienstleistungen folgende Institutionen und Gebietskörperschaften unterstützt worden: Die Österreichische Akademie der Wissenschaften und die Österreichische Nationalbibliothek in Wien, das Bundesdenkmalamt, die Oberösterreichische Landesregierung, die Universitäten Klagenfurt, Graz, Wien, die Österreichische Galerie im Belvedere, das Leopold-Museum, das Universalmuseum Joanneum in Graz, das Versteigerungshaus Dorotheum, die Diözese Gurk-Klagenfurt, das Kulturamt der Stadt Klagenfurt, das Klagenfurter Künstlerhaus, das Kärntner Landesarchiv, der Geschichtsverein für Kärnten, das Kärntner Bildungswerk, die Kärntner Landsmannschaft, das Museum Moderner Kunst Kärnten sowie verschiedene Ortsgemeinden, Schulen und Pfarren, Buchverlage und Zeitungsredaktionen. Eine besonders intensive Unterstützung haben weiters das Kulturdreieck Südkärnten für seine Aktivitäten im Stift Eberndorf und die Kulturinitiative Stift Griffen sowie das Bezirksheimatmuseum Völkermarkt mit der Volksabstimmungsdokumentation 1918–20 erhalten. Mit verschiedenen Texten, Literaturhinweisen und Abbildungsmaterial versorgt wurde auch die vorjährige Schau „Die Hälfte des Himmels. Protestantische Impulse zur Gleichberechtigung der Frauen“ von 26. April bis 31. Oktober 2014 im Evangelischen Kulturzentrum in Fresach (siehe den gleichnamigen Ausstellungskatalog, hrsg. von Alexander Hanisch-Wolfram, Klagenfurt am Wörthersee 2014, Kat. Nr. 2.1.7). Diverses wissenschaftliches Material erhielt auf dem Wege der Amtshilfe auch Dr. Ilse Korotin von der Universität Wien für ihre umfangreiche

biografische Datenbank zu den österreichischen Frauen, in der viele aus Kärnten stammende Künstlerinnen behandelt werden. Das wissenschaftliche Gesamtprojekt ist eine wichtige Pionierarbeit aus unterschiedlichen Forschungsdisziplinen und wird als Internetplattform ständig erweitert und ergänzt (<http://www.biografia.at>). Zusätzlich erscheint bis zum Sommer 2015 im Böhlau Verlag eine vierbändige gedruckte Ausgabe in lexikaler Form mit rund 6.400 Biografien österreichischer Frauen von der Römerzeit bis zur Gegenwart, in dem die hervorragenden Leistungen und das eindrucksvolle Wirken von Frauen in Politik, Gesellschaft, Kultur und Geschichte ausführlich behandelt werden. Wichtige kunsthistorische Hinweise bekamen außerdem einige ausgewählte Bauforscher, Denkmalpfleger und natürlich auch Restauratorenfirmen für verschiedene Aufträge in unserem Bundesland, die hier allerdings nicht alle namentlich genannt werden können. Die Abteilung für Kunstgeschichte hat darüber hinaus viele Einzelberatungen und Telefonauskünfte u. a. für Repräsentanten des Landes Kärnten, Vertreter der Presse, für Lehrer, Sponsoren, Studenten und Privatforscher durchgeführt. Ein allgemeiner Informationsaustausch zwischen Museumsvertretern und der wichtigen Behörde des Bundesdenkmalamtes ergab sich am Freitag, dem 28. Februar 2014, im Rahmen der Frühjahrsagung des Bundes der Kärntner Museen in der Aula des Rudolfinums, an der sich die kunsthistorische Abteilung selbstverständlich aktiv beteiligt hat. Mit Sonderführungen zu ausgewählten Themen u. a. im Museum Moderner Kunst Kärnten oder in den Räumlichkeiten des Kärntner Landhauses etwa zur Barockkunst Josef Ferdinand Fromillers beziehungsweise über die Landschafts-, Porträt- und Historienmalerei des 19. und 20. Jahrhunderts gelang es, neue Publikumsschichten für kunstwissenschaftliche Inhalte zu begeistern.

Die Abteilung für Kunstgeschichte hat im Laufe des vergangenen Betriebsjahres 2014 an einigen wichtigen museumspädagogischen Projekten des Landesmuseums am Rande mitgewirkt: So wurden z. B. spezielle Unterrichtseinheiten mit



Originalobjekten in einer Partnerschule unseres Museums abgehalten oder man hat Gruppenführungen durch die zeitgeschichtliche Themenausstellung „Verdrängte Jahre. Bahn und Nationalsozialismus in Österreich 1938–1945“, die vom 3. Juni bis 13. August 2014 in den ehemaligen Schauräumen im zweiten Stock des Landesmuseums Kärnten zu sehen war, geleitet. Dem Zweck der Öffentlichkeitsarbeit und Bewusstseins-schärfung diente z. B. auch die von der Fachabteilung für den Förderverein Landesmuseum Rudolfinum am Samstag, dem 20. September 2014, persönlich geleitete Besichtigungstour zur Sonderausstellung unter dem Titel „Körperbilder. Expressive Figuralik in Slowenien und Kärnten“ im Werner-Berg-Museum in Bleiburg, wo auch noch zusätzlich Skulpturen des international bekannten chinesischen Künstlerpaars Wu Shaoxiang und Jiang Shuo zu sehen waren. Am Freitag dem 17. Oktober 2014, fand außerdem eine vom Bund der Kärntner Museen vorbildlich organisierte Exkursion nach Gurk und auf die nahe gelegene Straßburg statt, bei der viele kunstwissenschaftliche Forschungsprobleme näher vermittelt und im Detail bei Fachgesprächen vor den Originalen abgehandelt wurden. Auch für den Bereich der Objektrestitutionsen konnten im Berichtszeitraum wieder verschiedene dringende Anfragen der Kommission für Provenienzforschung des Bundes und vom Amt der Kärntner Landesregierung einer fristgerechten Beantwortung zugeführt werden. In der kunsthistorischen Abteilung ist im Jahre 2014 auf Grund der unbedingt notwendigen und intensivierten internen Aufarbeitung von umfangreichen Altmaterialien die Anzahl der Leihgaben an andere Museen und kooperierende Institutionen gegenüber den vorangegangenen Jahren stark zurückgegangen. Strikte Leihgabenabsagen oder Einschränkungen ergaben sich allerdings in der Regel nur dort, wo der Erhaltungszustand, die Transportbedingungen und die konservatorischen Voraussetzungen an den jeweiligen Ausstellungsorten für unsere klimatisch sehr empfindlichen Kunstobjekte nicht optimal geeignet waren. Einen hohen logistischen Aufwand hat auf jeden Fall z. B. die

Bereitstellung des äußerst wertvollen Totentanzbildes aus dem Jahre 1914 von Albin Egger-Lienz (Kasein auf Leinwand, Maße: Höhe 243 x Breite 274,5 cm; Inv. Nr. K 8) für die beiden großen Sonderausstellungen unter dem Titel „Totentanz. Egger-Lienz und der Krieg“ vom 7. März bis 9. Juni im Belvedere in Wien und vom 15. Juni bis 26. Oktober 2014 auf Schloss Bruck in Lienz verursacht. Für die mehrmals verschobene Ausstellung über die kirchliche Kunst des 12.–13. Jahrhunderts im Patriarchat von Aquileia, die schließlich mit großem Erfolg vom 12. Juli bis 12. Oktober 2014 im Palazzo de Nordis in Cividale stattfand, mussten termingerecht auch die entsprechenden Transportbegleitungs- und Kurierfahrten durchgeführt und zusätzlich ein längerer wissenschaftlicher Textbeitrag über die einzige repräsentative Leihgabe aus Kärnten (Bronzekruzifix aus dem Gurktal, um 1160/1170, Inv. Nr. K 67) aus dem Bestand des Landesmuseums Rudolfinum für den italienischsprachigen Ausstellungskatalog verfasst werden.

Zu den wichtigsten Aufgaben der Abteilung für Kunstgeschichte am Landesmuseum Kärnten zählt nicht nur die konservatorische Betreuung der umfangreichen eigenen Museumsbestände, sondern selbstverständlich auch die aktive Forschungstätigkeit im Zusammenhang mit größeren Restaurationsvorhaben an den zahlreichen Kulturstätten des Landes Kärnten, da solche Projekte fast immer eine Teilfinanzierung durch die öffentliche Hand erfahren. Das Amt der Kärntner Landesregierung unterstützte auch im Jahr 2014 mit beträchtlichen Mitteln aus verschiedenen Abteilungen die römisch-katholische und evangelische Kirche bei unterschiedlichsten Bau- und Sanierungsprojekten. Als konkretes Beispiel soll hier exemplarisch die kostspielige Instandsetzung des rund 200 Jahre alten Steinplattldaches der Propsteipfarrkirche in Kraig genannt werden, die unter tatkräftiger Mithilfe der lokalen Bevölkerung im Sommer 2014 in Angriff genommen wurde (siehe dazu Philipp Novak, Eine himmlische Seilschaft für die Kirchengemeinschaft, in: Kleine Zeitung, 29. Juni 2014, S. 30–31). In St. Walburgen im Görtschitztal erhielt das unter Denkmalschutz stehende sogee-

nannte Kernmayerkreuz wegen Gefahr in Verzug ebenfalls eine neue Steinplattldeckung. Diese wichtigen Arbeiten am spätgotischen Nischenbildstock sind von Peter Zippusch, der die alte Technik des Dachdeckens noch beherrscht, durchgeführt worden. Dadurch werden vor allem die äußerst wertvollen Fresken des Johannes von Laibach aus der Zeit um 1425–1430 vor einer weiteren Zerstörung besser geschützt (vgl. einen entsprechenden Bericht in der Kronen Zeitung, Mittelkärnten Extra, 29. Juli 2014, S. 38). Im Bereich der mittelalterlichen Burgenkunde wurde westlich der Kärntner Landesgrenze in Osttirol die Festungsanlage bei der Lienzer Klause mit Hilfe von Freiwilligen und mit einer Unterstützung von 40.000.- Euro durch die öffentliche Hand einer nachhaltigen Sanierung unterzogen (siehe Martina Holzer, Ein Job im Dienste der Nachwelt, in: Kronen Zeitung, Kärnten Ausgabe, 29. Mai 2014, S. 26). Das Bundesdenkmalamt hat auf seine bedeutenden Leistungen auf dem Gebiet des Kulturgüterschutzes auch dieses Jahr mit einem „Tag des Denkmals“ an 280 Orten in ganz Österreich aufmerksam gemacht. In Kärnten konnte man bei freiem Eintritt und unter sachkundiger Anleitung am 28. September 2014 insgesamt 14 Schauplätze besuchen, wobei aus museumspädagogischer Sicht vor allem das Museum Carantana in Molzbichl und das Bunkermuseum in Riegersdorf bei Arnoldstein interessant waren (vgl. die rege Berichterstattung in der Kleinen Zeitung, 24. September 2014, S. 66 und Kronen Zeitung, Kärnten Ausgabe, 25. September 2014, S. 25 und Kronen Zeitung, Mittelkärnten Extra, 30. September 2014, S. 29). Eine große mediale Aufmerksamkeit hat auch das 700-Jahr-Jubiläum der Pfarre Maria Rojach im Lavanttal erfahren, wo man am Sonntag, dem 14. Dezember 2014, gemeinsam mit Diözesanbischof Dr. Alois Schwarz eine Festmesse gefeiert hat. Die Marienkirche in Rojach wird in einer Urkunde des Bischof Werner vom 10. Mai 1314 im Kärntner Landesarchiv erstmals als Pfarre genannt. Die Geschichte des gleichnamigen Ortes reicht aber noch viel weiter bis ins Frühmittelalter zurück. Die stattliche Pfarrkirche besteht heute aus

einem einheitlichen Staffelhallenbau aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts mit Wehranlagen aus der Zeit der Türkenbedrohung um 1480. Von der reichen Innenausstattung sind vor allem die gotischen Wandmalereien und der um 1520 errichtete Flügelaltar aus der Werkstatt des Jörg Lederer aus Kaufbeuren in Schwaben erwähnenswert (siehe: Otto Demus, Die spätgotischen Altäre Kärntens, Klagenfurt 1991, S. 685ff.; 700 Jahre Pfarre Maria Rojach, in: Unterkärntner Nachrichten, Nr. 49, 3. Dezember 2014, S. 8).

Aus aktuellem Anlass soll in dieser Ausgabe des Museumsjahrbuches als besondere kulturhistorische Kostbarkeit Kärntens das große römisch-katholische Wallfahrts- und Klosterkirchenzentrum in Gurk kurz beschrieben werden. Der altehrwürdige Gurker Dom im Bezirk St. Veit an der Glan ist zweifellos eine von Österreichs bedeutendsten Sehenswürdigkeiten der Romanik und wegen seiner besonders wertvollen und zahlreichen Kunstschatze aus allen Epochen ein Kulturdenkmal von Weltrang. Ihre monumentale Größe und prächtige Ausstattung verdankt die im einsamen Gurktal gelegene Bischofskirche der über Jahrhunderte offen ausgetragenen Rivalität mit dem Metropolit von Salzburg. Im Jahre 898 hat Arnulf von Kärnten dem schwäbischen Edlen Zwentibold, einem Vorfahren der heiligen Hemma von Gurk, Güter im Gurk- und Metnitztal geschenkt. 975 ist die Klosterstiftung einer Imma zu Lieding erwähnt, der von Kaiser Otto II. eine Reihe von Privilegien und Rechte gewährt wurde. Nachdem Hemma die Besitztümer ihre Großmutter Imma im 11. Jahrhundert geerbt hatte, ließ sie in Gurk eine Johanneskirche erbauen, für die sie 1043 beim Salzburger Erzbischof Pfarrechte erwirkte. Im selben Jahr stiftete sie ein Nonnenkloster mit einer eigenen Marienkirche, das 1070 aber wieder aufgelöst wurde. Im Jahre 1072 kam es unter Erzbischof Gebhard von Salzburg zur Gründung eines, allerdings weiterhin ganz vom Salzburger Erzbischof abhängigen, Eigenbistums in Gurk. Mit dem Bischofssitz waren weder eine eigene Diözese, noch ein Bistumszehent oder ein Domkapitel verbunden. Die Wahl, die Weihe und die Einsetzung eines Bischofs blieben

alleiniges Recht des Salzburger Erzbischofs. Erst unter Konrad I. von Abensberg erhielt das Bistum 1131 schließlich eine kleine Diözese zugeteilt. Unter Roman I. (1131-1167), der 1131 zum Gurker Bischof gewählt wurde, trat die Diözese aus dem Schatten des Salzburger Erzbischofs. Roman war Hofkaplan des Salzburger Erzbischofs und einer der einflussreichsten Kirchenmänner seiner Zeit. Während seiner Amtszeit wurde 1140 mit dem Neubau der Gurker Domkirche begonnen, das kleine Bistum entscheidend ausgebaut und konsolidiert und in unmittelbarer Nähe die wehrhafte Straßburg als bischöfliche Residenz errichtet. Der Propst und das Domkapitel hatten trotzdem ihre Verwaltungsstrukturen weiterhin in Gurk. 1162 wurde das kleine Salzburger Suffraganbistum Gurk erstmals urkundlich als Pfarre erwähnt. Bis 1780 residierten die Gurker Bischöfe in Straßburg, ehe sie ins neu errichtete Schloss Pöckstein nach Zwischenwässern übersiedelten. Im Zuge der josephinischen Kirchenreform ist das Domkapitel säkularisiert und der Bistumssitz 1787 in die Landeshauptstadt nach Klagenfurt verlegt worden. Zwischen 1792 und 1797 war Gurk Zufluchtsort der Salesianerinnen, die vor der französischen Revolution aus Lyon geflüchtet waren. 1809 als Napoleonische Truppen zum zweiten Mal den Kärntner Zentralraum erreichten, zogen die Ursulinen aus Klagenfurt nach Gurk. Nachdem die Benediktinerinnen aus Salzburg-Nonnberg 1890 Gurk besiedelten und das Priorat „St. Hemma“ gründeten, wurde das Klostergebäude 1922 aus wirtschaftlichen Gründen an die Redemptoristen verkauft, die weitreichende Restaurierungsarbeiten durchführten. Von 1932 bis 2008 war der Salvatorianerorden in Gurk ansässig. Seit dem Frühjahr 2014 befindet sich nun im Propsthof die Schatzkammer Gurk, das neue Diözesanmuseum der Diözese Gurk-Klagenfurt. Seit der legendären Gründung durch Gräfin Hemma erfuhr das ehemalige Kloster eine Reihe von Umbauten. Erste umfassende Baumaßnahmen erfolgten unter Bischof Roman I., der mit dem romanischen Neubau der Domkirche begonnen hat und die Krypta errichten ließ. Nach mehreren Bränden wurde unter Propst Georg III. von Vizdom (1617-1648) das mittelalter-

liche Stiftsgebäude abgerissen, das neue Kapitelhaus erbaut sowie der Propsthof im Barockstil umgestaltet. Eine weitere tieferegreifende Umgestaltung des Domes erfolgte unter Franz Otto Kochler von Jochenstein (1715-1744). Der kunstsinnige Propst hinterließ während seiner Amtszeit im Stift unzählige sakrale Meisterwerke. Bei einem Brand 1808 wurden die Dächer und Teile der Bischofskapelle zerstört, aber kurz danach wiederhergestellt. Zwischen 1924 und 1933 wurden am gesamten Stifts-komplex umfangreiche Modernisierungs- und Renovierungsarbeiten durchgeführt. Den Zweiten Weltkrieg überstand der Gurker Dom durch seine geographische Randlage zum Glück ohne Schaden (Literaturauswahl in chronologischer Reihenfolge: Carl Haas, *Der romanische Dom zu Gurk*, in: *Mittelalterliche Kunstdenkmale des Österreichischen Kaiserstaates*, hrsg. von Gustav Heider und Rudolph von Eitelberger, 2. Band, Stuttgart 1860; *Kleiner Gurker Domführer*, hrsg. vom Redemptoristenpater Josef Löw, 2. Auflage, Klagenfurt 1927; Anton Kreuzer, *Die Stifte und Klöster Kärntens*, Klagenfurt 1986, S. 97-99; Anton Fritz, *Das Hemma-Buch. Gräfin Hemma von Friesach und Zeltschach - Landesmutter von Kärnten*, Klagenfurt 1992; Wilhelm Deuer und Wim van der Kallen, *Der Dom zu Gurk*, Klagenfurt 1995 und ganz aktuell für die gesamte Region das Buch von Werner Sabitzer, *Land der Hemma. Das Gurktal. Geschichte und Geschichten*, Wien-Graz-Klagenfurt 2013; siehe dazu auch die Buchbesprechung von Ulrike Greiner, *Von Tattermandln, Pestopfern und umtriebigen Brentlern*, in: *Kleine Zeitung*, 22. September 2013, S. 30-31; für die lokale Kirchen- und Verwaltungsgeschichte und die Reformbestrebungen in der Seelsorge während des Spätbarock vgl. den umfangreichen Tagungsbericht des Symposiums zum 300. Geburtstag von Joseph Maria Thun, Fürstbischof von Gurk 1741-1761, in: *Carinthia I*, 205, 2014, Teilband 2, S. 503-615).

Auf dem hier abgebildeten Ölgemälde aus dem Kunstbestand des Landesmuseums für Kärnten (Inv. Nr. K 465; alte Inv. Nr. 5516; Öl auf Leinwand; Maße: 52,5 x 77 cm) ist nordöstlich der Markt-



**Abb. 1:** Das ehemalige Domstift Gurk mit Wehrmauern und der Wallfahrtskirche Mariae Himmelfahrt, historische Ansicht aus der Zeit zwischen 1598 und 1638, Ölgemälde von einem unbekanntem Maler aus dem 19. Jahrhundert, LMK. Aufn. K. Allesch

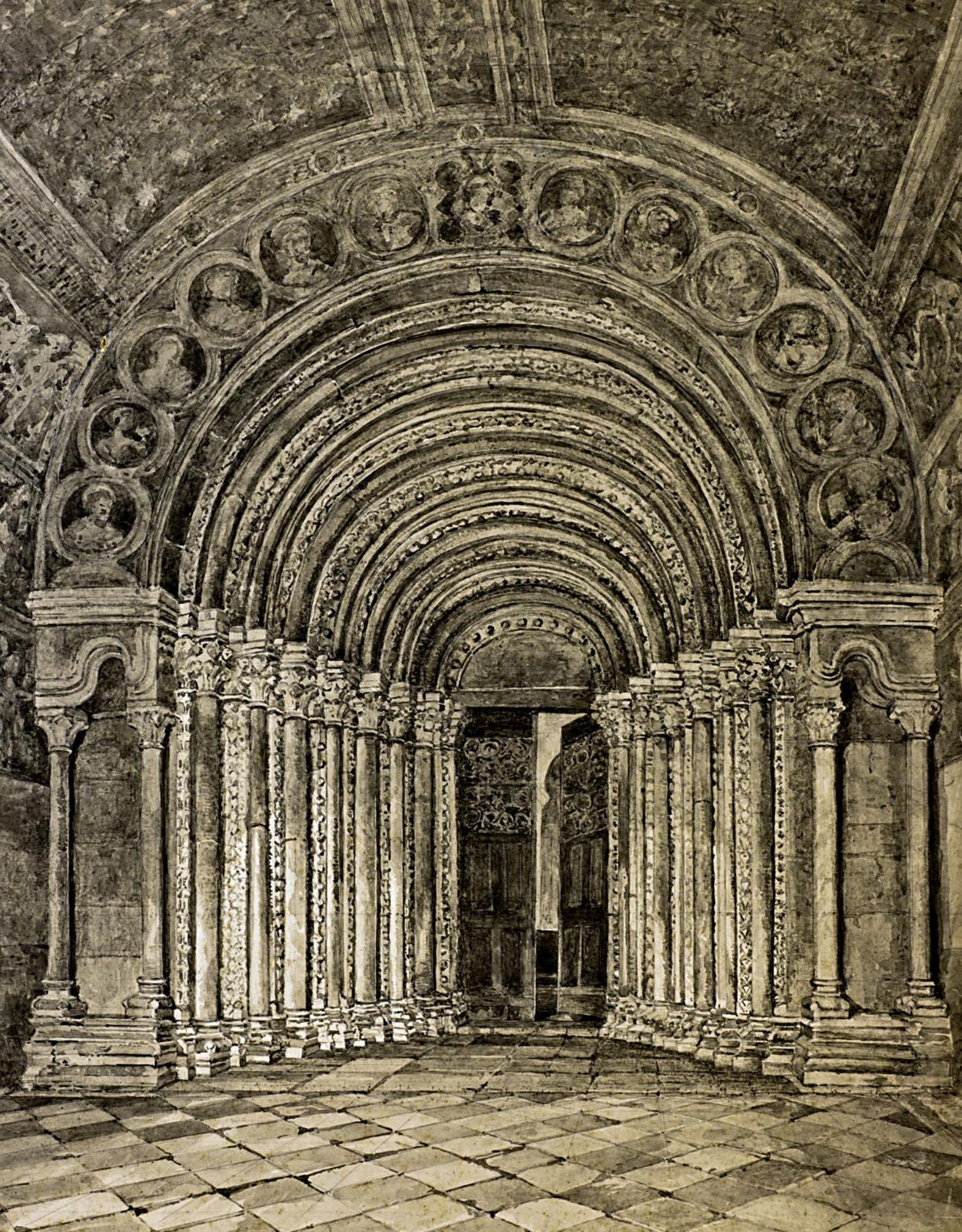
siedlung von Gurk eine historische Ansicht von der noch zur Gänze ummauerten Klosteranlage mit dem doppeltürmigen Mariendom zu sehen (Abb. 1). Das Bild war bis zur Wiedereröffnung des Landesmuseums Rudolfinum nach dem Zweiten Weltkrieg in der kulturgeschichtlichen Schausammlung ständig ausgestellt (siehe Führer im historischen Museum des kärntnerischen Geschichtsvereines, Klagenfurt 1877, S. 62; Führer durch das Museum des Geschichtsvereines für Kärnten und dessen Monumentenhalle im Landesmuseum zu Klagenfurt, 11. Auflage, Klagenfurt 1927, S. 65). Das Gemälde stammt vermutlich von einem unbekanntem Maler des 19. Jahrhunderts und zeigt die ehemalige bischöfliche Kathedrale mit Kapitelhaus, Propsthof sowie einzelnen Häusern des Marktes Gurk. Es handelt sich hierbei eindeutig um eine gemalte Nachahmung der ältesten bekannten Ansicht

der Stiftsanlage an einem stark verwitterten Fresko in der Hauptapsis des Domes, das wahrscheinlich im Jahre 1598 entstanden ist und dem Villacher Landschaftsmaler Anton Blumenthal zugeschrieben wird (Abbildung in: Siegfried Hartwagner, Der Dom zu Gurk, Klagenfurt-Wien-Frankfurt am Main 1963, Abb. 2; vgl. weiters den Text der Bilderläuterung bei Abb. 3 mit einem jüngeren Stich von Matthäus Merian aus dem Jahre 1649, wobei hier auch fälschlicherweise das Gemälde des Landesmuseums erwähnt wird; siehe zum konkreten Vergleich die entsprechende Farbabbildung des Blumenthal-Freskos in: Das goldene Buch von Gurk, Klagenfurt 1998, S. 102). Die Datierung des auf dem Gemälde des Landesmuseums wiedergegebenen Bauzustandes des Gurker Stiftskomplexes kann demnach zwischen 1598 und dem urkundlich für 1637 nachweisbaren Abbruch des alten Kapitelhauses

eingegrenzt werden. Die in ihrer Gesamtheit von einer intakten Wehrummauerung ausreichend geschützte Klosteranlage wird von zwei Baukörpern beherrscht. Im Süden vom mächtigen und langgestreckten, aus der Hochromanik stammenden Dom mit seiner Doppelturmfassade und dem hohen Querhaus sowie im Norden und Westen vom ausgedehnten Stiftsbau. Die mächtigen Türme an der ungegliederten Westfassade der dreischiffigen Basilika werden von steilen mittelalterlichen Pyramidendächern bekrönt und sind allgemein als signifikantes Symbol der wiedererstarkten Kirche nach dem Investiturstreit zu sehen. Diese beiden Westtürme erhielten erst um 1680 die im ostalpinen Raum so typischen barocken Zwiebelhelme. Die dreiteiligen Rundbogenfenster im Turmobergeschoss und die Maueröffnungen in Form von Schießscharten, die heute noch zu sehen sind, verleihen den Türmen einen bergfriedartigen Charakter. Zwischen dem Turmpaar befindet sich im Inneren die Westempore, die hier von einem dachgaubenförmigen Aufbau abgeschlossen wird. Das die beiden Seitenschiffe überragende Mittelschiff ist mit einem Satteldach gedeckt und wird bei der Vierung noch von einem schlanken Dachreiter überragt. An den nördlichen Fassadenturm schließt zu dieser Zeit unmittelbar der sogenannte Kapitel- oder Nonnentrakt an und verbindet die Stiftskirche so direkt mit dem spätgotischen Propsthof. Dieser zweigeschossige Verbindungstrakt wurde 1637 gemeinsam mit dem mittelalterlichen Kreuzgang abgetragen. Stattdessen wurde unter der Leitung des Tessiner Architekten Peter Franz Carlone ungefähr gleichzeitig etwas weiter östlich beim Nordquerhaus mit dem Bau des neuen Kapitelhauses begonnen, das sich später ebenfalls mit der älteren Propstei baulich verbinden sollte. Die vierflügelige Anlage des zwischen 1468 und 1490 errichteten Propsthofes ist ein schlichter, massiver, dreigeschossiger Bau mit Walmdach über annähernd quadratischem Grundriss mit Innenhof und lukenförmigen Fenstern. Kleine Erker mit Kegeldächern zur Basilika hin verleihen ihm durchaus einen wehrhaften Charakter. Mit dem Bau des Propsthofs wurde unter Propst Lorenz von Freiberg 1468 begon-

nen. Nach schweren Beschädigungen während der Türkeneinfälle 1476 und 1478 hat man das repräsentative Gebäude im Jahre 1490 unter Propst Wilhelm Welzer von Eberstein vollendet. Wegen einem Großbrand 1525, bei dem Teile des Domes und des Propsthofes zerstört wurden, hat Propst Christoph Galler (1525–1549) beide Gebäude sanieren lassen. Aufschluss über den Baufortschritt gibt die Datierung von 1528 bei der wappengeschmückten Sonnenuhr an der südlichen Außenwand des Propsteigebäudes links über dem Südportal (siehe Friedrich W. Leitner, Anmerkungen zu den Inschriftenträgern im Bezirk St. Veit an der Glan – Inschriften an Gebäuden, kirchlichen Ausstattung und Geräten, Rechtsdenkmälern – Flurdenkmälern, in: Rudolfinum. Jahrbuch des Landesmuseums Kärnten 2004, Klagenfurt 2005, S. 298). Die gesamte Gurker Stiftsanlage ist, wie auf Abb. 1 deutlich zu sehen, von einem Wehrgang, der offensichtlich mit einem vorgelagerten Graben im späten 15. Jahrhundert angelegt wurde, umgeben. Deutlich sichtbar sind auch mehrere moderne Schalentürme aus der frühen Neuzeit zur Aufnahme von schweren Kanonen und Mörsern. Beim mittleren Turm westlich des Haupteinganges erkennt man deutlich eine Zugbrücke über einem Wassergraben und auf der Südseite unterbricht ein Rundturm mit Kegeldach und Schießscharten die Wehrmauer, die im Osten an einem dem Querhaus vorgelagerten Gebäude, das heute allerdings nicht mehr besteht, anschließt. Südöstlich außerhalb der Mauer ist auch noch die von Gräfin Hemma gestiftete, der heiligen Maria Magdalena geweihte Pfarrkirche, die 1778

**Abb. 2:** Sophie von Moro (1844–1915), Romanisches Westportal im Dom zu Gurk, um 1910–12, Grisaillequarell auf Kartonpapier, LMK, Neuerwerbung, Inv. Nr. K 724. Aufn. K. Allesch



profaniert und 1899 abgebrochen wurde, wiedergegeben. Daneben, mit der Kirche zu einem Komplex vereint, liegt das von Propst Wilhelm Welzer von Eberstein zu Beginn des 16. Jahrhunderts neu errichtete und ebenfalls nicht mehr existierende Armenspital.

Einen guten Eindruck von der reichen Pracht und hohen künstlerischen Qualität der Kunstschatze in Gurk vermittelt eine historische Ansicht der Westportalvorhalle der Domkirche (Abb. 2). Das Aquarell aus dem frühen 20. Jahrhundert zeigt das siebenfach abgestufte, fast zwei Meter in die Tiefe zurückspringende Trichterportal aus der Zeit um 1200, das beinahe die gesamte Breite der Vorhalle einnimmt. Das Tympanon, an dem die sonst für die Romanik üblichen Skulpturen fehlen, dürfte ursprünglich mit einer Heiligenfigur bemalt gewesen sein. Die Portalgewände gliedern sich in eine Sockelzone mit leicht ausschwingenden Plinthen und attischen profilierten Basen, die mit teilweise umgeschlagenen Eckblättern oder Knospen verziert sind. Schlanke und eng zusammengestellte Säulen mit Knollenkapitellen wechseln mit Pfosten, die mit Palmetten, Rosetten oder Rundstäben geschmückt sind. Diese ausschließlich vegetabile Ornamentik wird von den Archivolten übernommen, sodass sich ein symmetrischer Aufbau der Portalgliederung ergibt. Eine gewisse Feingliedrigkeit und rasche Abfolge von schlanken Pfostenflächen und Säulchen verrät oberitalienische Stileinflüsse, während die Ausführung der Ornamentik eher an heimische Künstler denken lässt. Die letzten Reste der ursprünglich farbigen Fassung des Portals wurden leider im Jahre 1912 zur Gänze entfernt und sind auch auf dem Grisailleaquarell der Sophie von Moro nicht mehr eindeutig feststellbar. Sehr wohl erkennt man auf der skizzenhaften Studie aber die spärlichen Reste der berühmten romanischen Türreliefs auf den beiden Flügeln des Hauptportales. Diese leider nur fragmentarisch erhalten gebliebenen Gurker Türreliefs wurden nach zweijähriger Restaurierung und eingehender wissenschaftlicher Untersuchung im Bundesdenkmalamt schließlich vom 30. September 2014 bis 14. April

2015 in der Kunstkammer des Kunsthistorischen Museums in Wien in einer kleinen Sonderausstellung einer breiten und internationalen Öffentlichkeit präsentiert. In ganz Europa sind nur ganz wenige Beispiele figural geschmückter Holztüren aus dem Hochmittelalter überhaupt erhalten geblieben, da an den meisten Standorten das verarbeitete Material in der Regel gegenüber Witterungseinflüssen, Feuer und mechanischen Beschädigungen zu empfindlich war. Beim Gurker Dom ergab sich durch den zusätzlichen Einbau einer geschlossenen Vorhalle im frühen 14. Jahrhundert sehr bald ein gegenüber den Unwettern verbesserter Schutz für die empfindlichen Holzreliefs am Westportal. Erstmals auf dieses äußerst seltene romanische Kunsthandwerk in Gurk aufmerksam wurde die kunstwissenschaftliche Forschung durch die sogar grafisch illustrierte, frühe Publikation in der Kunsttopographie des Herzogthums Kärnten, Wien 1889, S. 474–476. Daraufhin folgten bis in die heutigen Tage zahlreiche, vor allem hinsichtlich der unterschiedlichen Datierungsansätze, sehr kontroverse Detailuntersuchungen zu den Reliefs (siehe in der Literaturliste: Karl Ginhart, in: Katalog zur Ausstellung Romanische Kunst in Österreich, Krems an der Donau, 1964, S. 143–145, Kat. Nr. 91, Abb. 19; Gottfried Biedermann, Romanik in Kärnten, Klagenfurt 1994, S. 122–128; Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Früh- und Hochmittelalter, Band 1, hrsg. von Hermann Fillitz, München u. a. 1998, S. 408–410, Nr. 150). Eine erste Restaurierung der Türreliefs in den Werkstätten des Wiener Bundesdenkmalamtes erfolgte demnach bereits 1963 bis 1964 für die große Romanikschau in der Minoritenkirche von Krems-Stein in Niederösterreich. Danach sind die Reliefs wieder in ihrer originalen Szenenabfolge auf den Holzträgern in Gurk montiert und mit einem Plexiglas-Schutz versehen worden. Nachdem vor einigen Jahren eine neuerliche Verschmutzung und Beschädigung an den wertvollen Kunstwerken immer deutlicher sichtbar wurde, musste das Bundesdenkmalamt unter der Leitung ihres Fachdirektors Dr. Bernd Euler-Rolle die Reliefs im Frühjahr 2013 zu Forschungs- und Konservierungs-

zwecken zeitlich befristet nach Wien holen. Daraufhin haben die beiden Spezialistinnen für polychrome Holzfassung Julia Amann und Monika Mager nach vielen Voruntersuchungen schließlich mit ihrer Restaurierungsarbeit an den einzelnen Relieftteilen begonnen. Im Rahmen der aktuellen Maßnahmen zur Erhaltung und Sicherung der materiellen Substanz der Reliefs wurde seitens des Denkmalamtes zugleich ein Forschungsprojekt initiiert, das Fragestellungen aus den Bereichen der Natur- und Konservierungswissenschaften sowie der Kunstgeschichte miteinander verband. Damit sollten die Kenntnisse zum Erscheinungsbild der Türen in der Entstehungszeit, zum material- und werktechnischen Aufbau sowie zu formalen und inhaltlichen Aspekten vertieft werden. Die Forschungsergebnisse dieser Arbeit standen auch im Mittelpunkt der wirklich sehenswerten Dokumentationsausstellung im Kunsthistorischen Museum in Wien, die am 26. März 2015 im Rahmen einer Fachexkursion vom Förderverein des Landesmuseums Kärnten exklusiv besichtigt wurde. Mit modernen Dokumentationsmethoden wie 3D-Scans, Touchscreens und einem Film wurden Einblicke in den Entstehungsprozess, das Material und den überlieferten Zustand der Kunstwerke gegeben. Dies bot einem kunst- und denkmalinteressierten Publikum die einmalige Gelegenheit, den Detailreichtum der szenischen Darstellungen und die umfangreichen Reste der gotischen Zweitfassung der Rankenmedaillons dieses einzigartigen Holzbildwerkes aus der Nähe zu betrachten, was bekanntlich an seinem angestammten Platz in der Vorhalle des Domes von Gurk wegen der erhöhten Montage der Reliefs nur sehr eingeschränkt möglich ist. Als konkrete Vergleichsbeispiele für die Gurker Türreliefs wurden bei der Präsentation im Kunsthistorischen Museum ein Graduale aus der Abtei Weingarten (Schwaben, um 1217/35) und eine Kelchgarnitur aus Stift Wilten bei Innsbruck (Niedersachsen, um 1160/70) herangezogen. Beim hölzernen Einband der Pergamenthandschrift hat sich auf der Rückseite eine geschnitzte und zum Teil noch farbig gefasste Durchbruchsarbeit erhalten. Sie zeigt drei über-

einander angeordnete Medaillons mit folgenden Darstellungen: Oben die thronende Madonna, den Stifter des Graduales und unten den Künstler, wie er soeben am Einband arbeitet. Das Motiv der Medaillons mit Ranken und Blättern sowie die Idee der Vergoldung als Hintergrund für die Holzschnitzereien weisen gewisse Parallelen zu den Reliefs an den Gurker Domtüren auf. Kelch und Patene aus Stift Wilten versinnbildlichen wie in Gurk ebenfalls ein sehr komplexes Bildprogramm, das von den Ereignissen des Alten Testaments am Kelchfuß, zu Szenen aus dem Leben Jesu auf der Kuppel führt und schließlich in der Darstellung der Kreuzigung Christi und seiner Auferstehung auf der Patene kulminiert. Die Bildszenen sind ähnlich wie bei den Gurker Reliefs in einem System von miteinander verbundenen Medaillons eingefügt. Diese zeigen jedoch nicht die für Gurk inhaltlich bedeutsame Ausformung als pflanzliche Ranken mit Blütenmotiven. Die sehr filigranen Gurker Holzreliefs sind auf den Außenseiten der über vier Meter hohen hölzernen Türflügel des romanischen Trichterportals appliziert. Von den früher die ganzen Türflächen bedeckenden Reliefs haben sich links sechzehn und rechts zwölf Medaillons erhalten. Doch selbst in der fragmentierten Form lassen die Reliefs die einprägsame Struktur der Gesamtkomposition, den Detailreichtum an Figuren und Ornamenten, die leuchtende Farbigkeit sowie die Komplexität des inhaltlichen Programms erkennen. Zur Entstehungszeit des Trichterportals um 1200 waren große Teile der ursprünglich zur Gänze mit Pergament überzogenen hölzernen Türflügel silberfarben getönt und sollten offensichtlich einen Metalleffekt vortäuschen. Die applizierten Ranken leuchteten in kräftigem Rot und Grün mit schwarzen Konturen und die Figuren trugen ein hellrosa Inkarnat mit dunkler Binnenzeichnung. Das gesamte Schnitzwerk erhielt um 1340 eine völlig neue hochgotische Fassung, die in wesentlichen Teilen noch heute zu sehen ist. Auch hinsichtlich ihrer seltenen Ikonographie sind die Gurker Reliefs als hervorragende Beispiele der Bilder- und Glaubenswelt des Mittelalters anzusprechen und stellen eine Besonderheit der

romanischen Schnitzkunst in Österreich dar. Den inhaltlichen Wesenskern des gesamten religiösen Bildprogramms bildet Christus selbst, der sich als Erlöser der Menschheit selbst als die Tür bezeichnet hat, durch die sich dem Gläubigen der Weg zum Heil öffnet (Evangelium nach Johannes 10,9). Im Vergleich zu anderen figural dekorierten Kirchenportalen des Hochmittelalters wurde dieser zentrale katholische Heilsgedanke an den Türen des Gurker Doms besonders prägnant bildlich zum Ausdruck gebracht. Die einzelnen Medaillons sind in zwei Achsen angeordnet und von unten nach oben zu lesen. Mit den stilisierten Rankenstämmen verwachsene, vielgestaltige Palmetten- und Blütengestaltungen füllen die Zwischenräume. Das dicht gesponnene biblische Bildprogramm zeigt am linken Flügel Darstellungen der Wurzel Jesse, den auf König David und dessen Vater Jesse zurückgeführten Stammbaum Jesu. Erhalten geblieben sind acht Propheten und vier von ehemals sieben Tauben als Sinnbild der sieben Gaben des Heiligen Geistes. In der Mitte thront Christus in der Mandorla, flankiert von den vier apokalyptischen Wesen, womit hier bereits auf seine Wiederkunft als Weltenrichter Bezug genommen wird. Begleitet wird die Gruppe um Jesus von Propheten mit Schriftrollen seitlich und in den unteren Registern. Für die fehlenden Teile wäre Maria, weitere gekrönte Vorfahren und im untersten Feld der schlafende Jesse zu ergänzen. Die Relieftteile am rechten Türflügel sind typologisch aufeinander bezogen, das bedeutet, dass die bekannten Ereignisse aus der Vita Christi auf Basis des Alten Testaments interpretiert werden. In der vertikalen Mittelachse sind Episoden aus dem Leben Jesu jeweils zwei Szenen aus dem Alten Testament gegenübergestellt, um so eine zeitliche und inhaltliche Beziehung besser zu verdeutlichen. Das durchgehende Motiv der vegetabilen Ranken verbindet die Reliefs beider Flügel zu einer Sinneinheit. Bildhaften Ausdruck findet dies z. B. im Tondo mit der Kreuzigung Christi auf der rechten Seite, das als ein Trieb der Wurzel Jesse verstanden werden soll. Der hier abgebildete Ausschnitt (Abb. 3) zeigt das zweite Register des rechten

Türflügels von oben. Das Rechteckfeld wird von einer schmalen hölzernen Randleiste umrahmt, wobei von kleinen applizierten Metallrosetten jedoch nur mehr vereinzelte Stücke erhalten geblieben sind. Den Mittelpunkt der Darstellung bilden die Kreuzigung und Auferstehung Christi in Rankenfeldern. Von der Mitte zweigen jeweils zwei horizontal angeordnete Kreisfelder ab: Als typologische Vorstufen für die Kreuzigung stehen die Opferung Isaaks und die Eherne Schlange. Samson mit den Toren von Gaza und die Errettung des Jonas aus dem Walfisch werden als Prototypen sinnbildlich der Auferstehung Christi zugeordnet. Dieses Prinzip der sogenannten Typologie fand bereits 1181 im Emailwerk des Nikolaus von Verdun in Stift Klosterneuburg bei Wien seine großartigste künstlerische Umsetzung. Einzelne Szenen von der Domtür in Gurk nehmen darauf unmittelbar Bezug. Archivalische Angaben über die Entstehung und über die ausführenden Künstler der Gurker Türreliefs gibt es leider keine. Als Auftraggeber und Entwerfer des theologisch höchst anspruchsvollen Bildprogrammes vermutet man den 1195 verstorbenen Bischof Wernher von Gurk, der einige Jahre zuvor als kunstsinniger Propst im Augustiner Chorherrnstift Klosterneuburg auch den berühmten Verduner Altar gestiftet hat. Die Ausführung dieses sehr ambitionierten Kunstprojektes an der Gurker Domtür muss sich aber aus unbekanntem Gründen um zirka drei Jahrzehnte verzögert haben. Zur stilistischen Beurteilung der Gurker Reliefs werden von der Kunstwissenschaft heute in erster Linie süddeutsche Vorbilder aus der Buch- und Glasmalerei herangezogen. Obwohl die Domtüren in Gurk seit mehr als einem Jahrhundert im Blickpunkt kunsthistorischen Interesses standen, förderten die anhand originaler Materialproben im Herbst 2014 abgeschlossenen naturwissenschaftlichen Untersuchungen jetzt ganz neue Erkenntnisse zur Kunsttechnologie und Datierung zu Tage. Mit Hilfe innovativer und interdisziplinärer Technologien, mikroskopischen sowie labor- und strahlungsdiagnostischen Verfahren konnte u. a. herausgefunden werden, wie viele Holzteile auf welche Art und Weise miteinander verbunden



**Abb. 3:** Holzreliefs am Westportal von Gurk, Detailsegment vom rechten Türflügel mit typologischen Szenen aus dem Alten und Neuen Testament, süddeutsch um 1225. Aufn. R. Wlattnig

wurden. Die einzelnen Relieftteile sind aus mehreren Lindenholzbrettern gearbeitet und mit Holzdübel in einer Art Stecksystem zusammengefügt worden. Einspannsuren von der Bearbeitung auf der Werkbank, wie sie häufig an Einzelkulpturen beziehungsweise an Reliefs von größerem Ausmaß zu finden sind, lassen sich an den Gurker Reliefs ebenso wenig feststellen, wie Ritzungen oder Passmarken, die oftmals zur Erleichterung der Montage vor Ort dienen. Die schnitztechnische Ausführung der Reliefs erfolgte sehr professionell und detailliert, zeigt allerdings auch deutliche Unterschiede an den beiden Türseiten. Dies könnte auf eine Anfertigung des Gesamtwerkes in einer größeren, vielleicht sogar lokal verankerten Werkstatt hinweisen, die allerdings mit Sicherheit von einem aus Süddeutschland stammenden Hauptmeister geleitet wurde. Die Gestaltung der Holzober-

flächen wurde exakt und sehr fein ausgeführt. An beiden Türflügeln befinden sich paarweise auftretende Einstichspuren, welche in Zusammenhang mit der ursprünglichen Montage stehen könnten und vielleicht auf kleine Eisenbänder hinweisen, mit denen die Reliefs vielleicht angeklammert waren. Solche entstehungszeitlichen Befestigungsspuren konnten in der europäischen Kunstgeschichte sonst nur sehr selten konkret nachgewiesen werden. Die Reliefs befinden sich, abgesehen vom Verlust ganzer Segmente, auch in einem insgesamt relativ guten Erhaltungszustand. Aufgrund der guten Qualität des verwendeten Holzes gibt es an den Einzelstücken kaum Verformungen und Verwerfungen. Bei den vorhandenen Oberflächenschäden handelt es sich vor allem um das Resultat von alterungs- und klimabedingten Materialveränderungen sowie um jüngere Eingriffe in die Substanz. Die

bunte Farbfassung ist in Anbetracht ihres Alters ebenfalls außergewöhnlich gut erhalten. Ein bedeutendes Ergebnis für die kunstgeschichtliche Forschung brachte die dendrochronologische Untersuchung der beiden Türflügel aus Tannenholz. Mit Hilfe der Datierung der Jahresringe konnte das Schlägerungsdatum der für die Flügel verwendeten Bäume auf einen Zeitraum um, beziehungsweise knapp nach, 1221 angenommen werden. Daraus ergibt sich nach Annahme einer kurzen Trocknungszeit des Holzes ein ungefähres Fertigungsdatum für die Reliefs in der Zeit um 1225. Weiters konnte im Zuge der Untersuchung der verschiedenen Fassungen des Gurker Domportals im naturwissenschaftlichen Labor der Nachweis einer sehr frühen und seltenen Blaupigmentverwendung erbracht werden, der den Kenntnisstand zur Polychromie von Holzskulpturen um einen wichtigen Puzzlestein erweitert. Andere wichtige Neuentdeckungen auf den Türflügeln und Reliefs wie beispielsweise ein eingeritztes Papstkreuz, ein Winkel, eine das Bildprogramm erläuternde Inschrift und mehrere isolierte Großbuchstaben (Namensinitialen von Dombesuchern?) haben völlig neue Fragen aufgeworfen (zur Ausstellung im Kunsthistorischen Museum siehe: Bernd Euler-Rolle (Hrsg.), *Die romanischen Portalreliefs aus dem Dom zu Gurk*, Wien 2014; Erwin Hirtenfelder, *Meisterwerke auf Augenhöhe*. Das Kunsthistorische Museum in Wien schmückt sich mit den Portalreliefs vom Gurker Dom, in: *Kleine Zeitung*, 1. Oktober 2014, S. 65; Geraldine Klever, *denk.mal. Die romanischen Portalreliefs aus Gurk*, in: *Die Brücke. Kärnten-Kunst-Kultur*, Nr. 161/162, Februar/März 2015, S. 9).

In der Vorhalle des Gurker Domes befindet sich noch ein weiteres mittelalterliches Gesamtkunstwerk von europäischem Rang, nämlich die male- rische Ausstattung mit einem umfangreichen Fresken- und Glasmalereizyklus kurz vor der Mitte des 14. Jahrhunderts. Vor allem die noch nahezu vollständig erhaltene Wandmalereiaus- stattung zählt zu den bedeutendsten und am besten erforschten Fresken Österreichs. Die zwischen den zwei mächtigen Westtürmen einge- fügte, ursprünglich nach Westen in gesamter



Breite geöffnete Vorhalle, wurde unter dem Domherrn und späteren Propst Heinrich Rötel kurz nach 1337/1338 mit einer Füllmauer und spitzbogigen Maßwerkfenstern geschlossen und zur Gänze mit Fresken ausgestattet. Vermutlich konnte der schon im frühen 13. Jahrhundert mit einem eigenen Altar ausgestattete Vorhallen-



Abb. 4: Vorhallenfresko im Dom zu Gurk, Ausschnitt aus der Kindheit und Passion Christi, Kärnten um 1340. Aufn. R. Wlattnig

raum so besser als Andachtsraum genutzt werden. Die an dieser Stelle lokalisierte Dreifaltigkeitskapelle bot den zahlreichen Kirchenbesuchern und Wallfahrern somit einen repräsentativen

Zugang zum Dom. Aufgrund einer Urkunde aus dem Jahr 1339, die sich auf die Neuausstattung der „nova capella sanctae Trinitatis“ mit Paramenten und liturgischen Geräten bezieht

und der Übergabe der Kapelle 1343, lässt sich die Entstehungszeit der Fresken um 1340 eingrenzen. Ein Rahmensystem aus gemalten Bordüren und Cosmatenbändern, das auch auf die westliche Fensterwand übergreift, gliedert die großen geschlossenen Flächen der Nord- und Südwand. Rechteckige Bildfelder sind in vier horizontalen Streifen übereinander angeordnet, die weit in die blau bemalte und sternengeschmückte Tonnenwölbung mit dem Lamm Gottes im Zentrum hinaufragen. Bei der doch sehr spezifischen Farbgebung dominieren die kontrastreichen Gegensatzpaare Rot-Grün und Blau-Gelb, wobei auffällig viele Gewandpartien in deckenden Weißtönen gehalten sind. An der zur Gänze vom romanischen Trichterportal eingenommenen Ostwand sind im schmalen Streifen zwischen Archivoltenbogen und Gewölbeansatz gemalte Medaillons mit den Halbfiguren des lehrenden Christus und den ihn flankierenden zwölf Aposteln angebracht. Die beiden Längswände zeigen in typologischer Gegenüberstellung das biblische Geschehen laut der chronologischen Überlieferungen im Neuen und Alten Testament. Die Bildszenen aus dem Alten Testament, bei denen es sich vorwiegend um Illustrationen der Schöpfungsgeschichte handelt, beginnen auf der Westwand mit drei Bildstreifen und setzen sich auf der Nordwand in vier Bildstreifen mit 16 Bildern fort. Die 36 alttestamentlichen Szenen sind meist paarweise ohne konkrete inhaltliche Bezugsmomente in den Bildfeldern zusammengefasst. Neben den gängigen Themen finden sich seltene Illustrationen wie Gottvater, der die Arche Noahs verschließt, oder Moses, der als Knabe die Krone des Pharao zertrümmert. Zum besseren Verständnis sind manchen Szenen erklärende Schriftbänder und Beschriftungen hinzugefügt. Auf der Südseite werden in vier Bildreihen mit 23 Bildern Szenen aus der Kindheit und der Passion Christi vorgestellt, die auf der Westwand mit drei Bildstreifen und drei Bildern fortgesetzt werden. Dieser Teil des Bilderzyklus beinhaltet die üblichen Darstellungen von der Verkündigung an Maria bis zum Pfingstfest. Der hier abgebildete Ausschnitt zeigt Szenen aus der Kindheit Jesu, links oben

mit der Geburt Christi, und der Passionsgeschichte, rechts unten mit der Geiselung (Abb. 4). Der charakteristische Stil dieser Malereien erweist sich sowohl im Gliederungssystem mit Ornamentstreifen in Cosmatentechnik und sternengeschmückter Gewölbezone als auch in Detailformen wie der Verwendung perspektivisch gestalteter Architekturen und Möbel oder in der genauen Differenzierung von Materialien wie Marmor und Holz als stark oberitalienisch beeinflusst. Die durchwegs labilen Stand- und Bewegungsmotive und die expressiv-realistisch gehaltenen Gesichtszüge der Figuren verraten jedoch, dass die primäre Prägung des Malers im deutschsprachigen Norden erfolgt sein muss. Beim Schöpfer der Vorhallenfresken von Gurk dürfte es sich somit um einen österreichischen Maler aus dem Alpenraum handeln, der versucht hat, das Dekor, die Gestaltungsmittel und die Stilprinzipien des italienischen Trecento so gut wie möglich nachzuahmen. Aufgrund aktueller massiver Malschichtverluste im unteren Bereich der Fresken hat das Bundesdenkmalamt im Jahre 2005 konservatorische Untersuchungen eingeleitet, auf die sofortige Notsicherungen folgten. Bis 2007 sind im Inneren und außerhalb des Domes kontinuierliche Klimamessungen durchgeführt worden, auf deren Grundlage dann in den Jahren 2010 und 2011 Maßnahmen zur Konservierung der wertvollen Wandmalereisubstanz in der Vorhalle angeordnet wurden, womit die Fresken vor noch größeren Schäden bewahrt werden konnten. Damit die klimatischen Bedingungen in der Vorhalle zukünftig möglichst konstant bleiben, haben die Entscheidungsträger vor Ort den Eingang zum Dom schließlich an die westliche Seite der nördlichen Seitenschiffwand verlegt, sodass das Hauptportal nur mehr zu festlichen Anlässen oder anderen wichtigen kirchlichen Ereignissen geöffnet werden muss. Das Klagenfurter Architektenteam Winkler+Ruck, das für die bauliche Gestaltung der Schatzkammer Gurk im Propsthof verantwortlich zeichnet, hat auch das Seitenportal zum Dom und den Stiftshof neu gestaltet. Dazu musste der alte kapellenartige Vorbau mit Kegeldach beim ehemaligen Kapiteltor abgetragen und durch

eine moderne und schlichte Türöffnung, die nun einen barrierefreien Zugang in den Dom ermöglicht, ersetzt werden (Literaturauswahl: Bruno Grimschitz, Die Entstehungszeit der Freskenfolge in der Vorhalle des Domes zu Gurk, in: Carinthia I, 107, 1917, S. 150–155; Simon Fössel, Alttestamentliche und apokryphe Motive in der Gurker Kunst, theologische Diss., Graz 1954; Hannelore Stein-Kaiser, Der alttestamentliche Freskenzyklus in der Vorhalle des Domes zu Gurk unter Berücksichtigung seiner Ikonografie, phil. Diss. Wien 1975; Ernst Bacher, Glasmalerei, Wandmalerei und Architektur. Zur Frage von Autonomie und Zusammenhang der Kunstgattungen im Mittelalter, in: Bau- und Bildkunst im Spiegel internationaler Forschung, Festschrift E. Lehmann, Berlin 1989, S. 14–26; Gudrun Faulborn, Der Gurker Freskenzyklus der Vorhalle aus der Sicht des Rezipienten. Narrative Strukturen-Interaktion von Wort und Bild, Diplomarbeit Graz 1993; Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Gotik, Band II, hrsg. von Günter Brucher, München-London-New York 2000, Kat. Nr. 199; Markus Santner u. a., Die gotischen Wandmalereien in der Vorhalle des Gurker Doms. Technologie, Schäden und Klima, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, Jg. LXVIII, Heft 1–2, Horn-Wien 2014, S. 60–75).

Steht man im Mittelschiff vor der inneren Westwand des Gurker Domes mit Blick nach Osten, dann bietet sich dem Besucher ein imposanter Raumeindruck, der von einem lichtdurchfluteten Querhaus, den romanischen Langhauspfeilern, spätgotischen Gewölben und großartigen barocken Ausstattungsstücken beherrscht wird (Abb. 5). Die langgestreckte, dreischiffige Pfeilerbasilika aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts besteht funktional aus einem sechsjochigen Langhaus, einer für die hohe Geistlichkeit reservierten Oberkirche, und aus der für die Laienwelt bestimmte Krypta mit dem legendären Hemmagrab. Der Blick durch das Mittelschiff richtet sich direkt auf den mehrstöckigen und zur Gänze vergoldeten Hochaltar des aus Sachsen stammenden Bildhauers Michael

Hönel (um 1590–1654). Nachdem der in Klagenfurt ansässige italienische Steinmetz und Bildhauer Martin Paccobello den Vertrag für einen Altar, der die dahinterliegenden Fresken in den Apsiden von Anton Blumenthal durch ein offenes Säulengerüst miteinbeziehen sollte, nicht zur Zufriedenheit des Propstes Georg III. Vizdom erfüllen konnte, wurde im Jahre 1626 Hönel mit diesem großen Altarprojekt beauftragt. Der die gesamte Mittelapsis füllende Hochaltar wurde 1632 fertiggestellt, aber erst 1654–1655 von Johann Seitlinger, Ratsbürger und Maler zu Gurk, in Gold gefasst. Die triumphbogenartig in vier Geschosse gegliederte Altararchitektur von Hönel zeigt in der Mitte als zentrales Thema die Himmelfahrt Mariens. Die Mondsichelmadonna mit Strahlenkranz wird vor den Augen der Apostelgruppe durch die heilige Dreifaltigkeit gekrönt. Ein Engelkonzert und zahlreiche Cherubköpfe begleiten die Szene. Inmitten der Apostelgruppe befindet sich ein offener Tempietto mit der Darstellung einer Pieta. Im Sockelgeschoss sind Opfergangsportale angebracht, die von den frei am Boden stehenden Evangelisten mit ihren Attributen flankiert werden. Unter den Apostel trägt Lukas, der zweite von rechts, individuelle und porträthafte Züge, möglicherweise die des Künstlers. Optisch scheinen sie die Konsolen des zweiten Geschosses mit den vier lateinischen Kirchenvätern in Bischofsornaten zu stützen. Die gedrehten mit Weinlaub umrankten Säulen bilden Nischen für Kaiser Heinrich II., dem Stifter des Bistums Bamberg, und Graf Wilhelm, dem Gemahl der Heiligen Hemma. Im dritten Altargeschoss sind außen die Ritterheiligen Georg und Florian und innen die Heiligen Thomas von Canterbury und Papst Leo der Große angebracht. Unmittelbar unter der Dreifaltigkeit präsentieren Kunigunde, die Frau von Heinrich II., und Gräfin Hemma in voller Nonnentracht die Modelle der von ihnen gestifteten Kirchen Bamberg und Gurk. Bekrönt wird der Altar von den gegen den Satan kämpfenden Erzengeln Gabriel, Michael und Raphael. Die seitlichen Aufbauten mit tragenden und lastenden Bauteilen sind einer frei gestalteten mittleren Zone mit der Himmelfahrt als zentrales Thema



**Abb. 5:** Innenansicht des Gurker Domes mit Blick auf die barocke Kanzel, den Hochaltar und die berühmte Pieta von Georg Raphael Donner. Aufn. R. Wlattnig

gegenübergestellt. Die blockhaften Figuren, mit 72 Vollfiguren und 82 Engelsköpfen, sind in hieratischer Strenge angeordnet. Neben dem für die Gegenreformation typischen Marienprogramm fällt an der Ikonographie die Betonung der lokalen Stiftertradition auf, welche die Eigenständigkeit des Bistums Gurk gegenüber Salzburg verdeutlichen sollte. An dieser Stelle muss man im Langhausmittelschiff des Gurker Domes noch zwei weitere der bedeutendsten Werke des österreichischen Barock in Kärnten erwähnen: Die prachtvolle Kanzel und die künstlerisch ein-

zigartige Ausführung der Beweinungsgruppe. Entstanden ist die Kanzel in den Jahren 1740–1741 nach Entwürfen der aus Parma stammenden und in Wien tätigen Theaterarchitekten Antonio und Giuseppe Bibiena. Die konkrete Ausführung übernahmen Kaspar Eckhard und Leopold Wasserbauer. Der ausschwingende Kanzelkörper ist mit reichem Golddekor versehen. Vom südlichen Seitenschiff führt ein mit geschnitzten Wangen versehener Treppenaufgang auf die profilierte, nach unten ausgeschwungene Brüstung. Der 1767 gefasste Kanzelkorb stellt ein

bemerkenswertes Beispiel gegenreformatorischer Programmatik dar. Über der Kanzel schwebt der Heilige Geist als Symbol der Wahrheit und Erleuchtung. Auf dem Schalldeckel darunter sitzt das allegorische Dreigespann – Kirche, Glaube und Hoffnung. Ein Putto trägt die päpstliche Tiara, während ein zweiter mit der Kreuzlanze den Satan sowie eine Ketzerbücher speiende Schlange trifft. Ein altmodisch gekleideter Mann mit weißer Halskrause, vermutlich die Darstellung eines Ketzers, stürzt rücklings in die Tiefe. Auf der reich verzierten Kanzelrückwand sind Personifikationen der Tugenden Liebe mit dem Herz in der Hand und Buße mit der Geißel dargestellt. Dazwischen am Kanzelpfeiler ist ein Bleirelief mit einer Darstellung des Guten Hirten angebracht. An der Brüstung des Kanzelkorbs befinden sich sechs trapezförmige Bleireliefs von der Hand des berühmten Wiener Barockbildhauers Georg Raphael Donner (1693–1741): Belohnung des Guten, Predigt Johannes des Täufers, Gesetzgebung am Berg Sinai, Himmelfahrt des Elias, Paulussturz und Bestrafung des Bösen. Zweifellos eines der bedeutendsten Hauptwerke von Donner in Österreich ist die überlebensgroße Pieta am Gurker Kreuzaltar aus dem Jahre 1740. Dieser Kreuzaltar sollte am Ende des Langhauses vor dem Aufgang zum Hochschiff den älteren manieristischen Flügelaltar aus dem Jahr 1585 ersetzen, der den Blick auf den Hochaltar behindert hat. Die ergreifende Szene zeigt wie Maria um den vor ihr liegenden toten Sohn trauernd von einem junglingshaften Engel gestützt wird. Die in Schmerzen versunkene Muttergottes steht dabei im spannungsreichen formalen Kontrast zum tröstenden Engel. Zusätzlich untermalt wird das dramatische Ereignis durch die unterschiedlichen Nuancen des Materials. Im hellen Licht erscheinen die Figurenoberflächen fast marmorhaft glatt, während die Schattenpartien einen weichen Materialglanz erzeugen. Die aus 18 Tonnen Blei gegossene Skulptur wurde von Dompropst Franz Otto Kochler von Jochenstein in Auftrag gegeben und gilt als letztes Werk von Donner, das er erst kurz vor seinem Tod vollendet hat (Literaturhinweise: Barbara Kienzl, Die barocken Kanzeln in Kärnten,

Klagenfurt 1986, S. 84–86, 291–292; Barock in Kärnten, hrsg. von Barbara Neubauer-Kienzl, Wilhelm Deuer, Eduard Mahlknecht, Klagenfurt 2000, S. 10–11, 102–103; Geschichte der bildenden Kunst in Österreich. Barock, Band IV, hrsg. von Helmut Lorenz, München-London-New York 1999, Kat. Nr. 237, S. 459, 521, Tafel S. 172).

Nachdem das ehemalige Diözesanmuseum in der Lidmanskýgasse in Klagenfurt neben dem Dom allmählich für die große Zahl an Exponaten räumlich zu eng wurde, hat man nach einem neuen, atmosphärisch geeigneten und dauerhaften Aufstellungsort für die wertvollen sakralen Objekte aus den Kärntner Gotteshäusern gesucht. Ein solcher bot sich mit dem Propsthof im ehemaligen Kloster in Gurk an, der nach dem Abzug der Salvatorianer seit 2008 leer stand. Ein erstes inhaltliches und logistisches Konzept für die Übersiedlung der reichhaltigen Kunstbestände von Klagenfurt nach Gurk wurde daraufhin von Diözesankonservator Dr. Eduard Mahlknecht im Jahre 2010 vorgelegt und fand innerhalb der Kirchenverwaltung und bei den zuständigen Bundes- und Landesstellen allgemeine Zustimmung. Es folgte ein baukünstlerischer Architekturwettbewerb, den die beiden Klagenfurter Architekten Roland Winkler und Klaudia Ruck mit einem sehr behutsamen und qualitativ hochwertigen Raum- und Funktionskonzept schließlich für sich entscheiden konnten. Bei den im Jahre 2012 voll einsetzenden Renovierungsarbeiten in den zum Großteil spätgotischen Wirtschaftsräumen im Erdgeschoss der Propstei hat man die bestehende wertvolle Bausubstanz vor allem mit dem großflächigen Einsatz von heimischem Lärchenholz und mit vor Ort gefertigten Vitrinen und Schautafeln aus Eisen neu belebt. Als spirituelle Stimmungsträger sind dabei sämtliche alten Gewölbe und zum Teil die ursprünglichen Bodenplatten aus Stein erhalten geblieben, was auch eine große denkmalpflegerische Leistung darstellt. Als erster Eröffnungstermin für das neue Museum wäre der 27. Juni 2013 anlässlich des 75-Jahr-Jubiläums der Heiligsprechung der Hemma von Gurk vorgesehen gewesen. Auf Grund von unvorhersehbaren

**Abb. 6:** Eingang zum neuen Kärntner Diözesanmuseum im Propsthof von Gurk: Begrüßung der Mitglieder des Bundes der Kärntner Museen mit Präsident Univ. Prof. Dr. Franz Glaser durch Diözesankonservator Dr. Eduard Mahlknecht. Aufn. R. Wlattnig





AD MDLXXXV MESES AVGVSTI  
REVERENDISSIMVS DNI S DNI  
DANIELS GEORGIVS MILLER  
D.C. PRAEPOSITVS ET ARCHIDIA-  
CONVS GYRGENSIS HANC PRAE-  
FATAE RESIDENTIAE PRAE-  
SIDENTI AUSTRIAE ET EN-  
GLIAE DOMINI MEDICI V. M.

KÄRNTNER  
KIRCHEN  
KREIS



**Abb. 7:** Schatzkammer Gurk, Innenansicht eines Ausstellungsraumes mit Gewölben und Hauptwerken aus dem Zeitalter der Gotik. Aufn. R. Wlattnig

baulichen Verzögerungen konnte dieser Termin allerdings nicht eingehalten werden. Das neue Diözesanmuseum, nunmehr unter der Bezeichnung „Schatzkammer Gurk“, wurde offiziell schließlich am 30. April 2014 von Diözesanbischof Dr. Alois Schwarz feierlich eingeweiht. Das Architektenteam Winckler+Ruck wurden für ihre innovative Arbeit noch im Jahr 2014 mit dem bundesweiten Bauherrenpreis der Zentralvereinigung der Architekten Österreichs und dem Anerkennungspreis des Landes Kärnten ausgezeichnet. Der wissenschaftliche Museumsdirektor Eduard Mahlknecht und Ing. Herbert Mikula, der für die technische Bauausführung verantwortlich zeichnete, sind vom Bischöflichen Ordinariat in Klagenfurt nachträglich am 16. April 2015 mit den Würdigungspreisen für Verdienste um das Diözesanmuseum geehrt worden (siehe die entsprechenden Publikationen dazu in chronologischer Reihenfolge: Erwin Hirtenfelder,

Sakrale Schätze in neuem Licht, in: Kleine Zeitung, 29. Oktober 2014, S. 62–63; Christina N. Kogler, Architektur für Bad, Sport, Kunst, in: Kronen Zeitung, Kärnten Ausgabe, 10. Dezember 2014, S. 53; Karin Tschavogova, Dicke Mauern für alte Schätze, in: Die Presse, Spectrum, 31. Jänner 2015, S. IX; Astrid Meyer, Mehrfach „ausgezeichnet“ Schatzkammer Gurk und Gabriele Russwurm-Biró, Sporthalle und Badehaus in Poleposition. Kärntner Landesbaupreis setzt Akzente, in: Die Brücke. Kärnten-Kunst-Kultur Nr. 161/162, Feber/März 2015, S. 2 und 23).

Der Propsthof wurde laut einer Bauinschrift an der Westfassade zum Großteil unter den Dompropsten Lorenz von Freiberg (1459–1487) und Wilhelm Welzer von Eberstein (1487–1518) errichtet und im 17. Jahrhundert umfassend barockisiert. Das Südportal (Abb. 6) besitzt im Kern noch seine spätgotischen Gewände, die jedoch im Barock an der Außenseite mit Pilastern, die



**Abb. 8:** Schatzkammer Gurk, Innenansicht eines Schauraumes mit dem ursprünglichen Steinplattenboden und ausgestellten Textilobjekten und Glasgemälden. Aufn. R. Wlattnig

ein Gebälk und eine Überdachung tragen, verkleidet wurden. Die Inschriftentafel über dem Portal informiert vom Renovierungsabschluss unter Propst Johann Georg von Miller im Jahr 1658. Bei der Adaptierung der Erdgeschosszone des gotisch-barocken Propsthofes, legten die Architekten einen neuen Eingang für den Museumsbereich fest. Um das einzigartige Ambiente des alten Klosterareals beizubehalten, kam es zu einer eher unkonventionellen Anordnung der insgesamt zehn Ausstellungsräume, indem die Besucher die chronologisch und thematisch gegliederten Schauräume jeweils über die Arkadengänge einzeln betreten müssen. Die architektonische Grundstruktur der unterschiedlichen Gewölberäume konnte so ohne neue Durchbrüche weitgehend erhalten bleiben. Dabei wurden die spätgotischen Säulen, Wandflächen, Gewölbe und Bodenplatten substanzerhaltend saniert ohne sie äußerlich zu verändern. Dunkler

Kies füllt die Zwischenräume der unbehandelten Holzböden aus Lärchenbohlen. Als Präsentationsflächen für die Ausstellungsobjekte dienen Sockel und Vitrinen aus Lärchenholz, das gestapelt und mit Zinken zusammengesteckt ist. Das subtile und fein ausgearbeitete Baukastensystem lässt die Exponate in den Mittelpunkt rücken, drängt aber auch die Dominanz der alten Gemäuer nicht zurück (Abb. 7-8). Die neue inhaltliche Zusammenstellung bietet in zehn signifikanten Epochenabschnitten einen repräsentativen Querschnitt durch die sakrale Kunst Kärntens, wobei etliche reizvolle Schwerpunkte mit unterschiedlichen Spezialthemen und Disziplinen wie Skulptur, Tafelmalerei, Glasmalereien, Textilien (Messkleider), liturgische Geräte (Kelche und Monstranzen) und Buchmalerei gesetzt werden. Ein wesentliches Merkmal der Neuaufstellung ist die stilistische und inhaltliche Rückbeziehung auf den Gurker Dom als Wiege

der Diözese, wobei die dominierende Epoche auf Grund der hohen Anzahl der ausgestellten Objekte zweifellos die Gotik ist. Wesentliche vertiefende Einblicke gibt es auch in die Kunst der Romanik, des Barock und der Renaissance sowie der Volksfrömmigkeit und wallfahrtsmäßigen Hemmaverehrung. Die Schatzkammer Gurk beherbergt rund 300 sakrale Exponate auf 920 Quadratmeter Ausstellungsfläche. Zu den interessantesten Kostbarkeiten zählt u. a. die romanische Magdalenscheibe aus der kleinen Filialkirche St. Magdalena in Weitensfeld, nicht zuletzt deshalb, weil dieses Objekt schon einmal im Jahre 1930 aus der Kirche gestohlen und illegal nach Berlin verbracht wurde. Die Heilige steht auf einem rankengeschmückten Halbkreisbogen. In einem kräftigen Farbdreiklang von Blaugrün, Rubinrot und Goldgelb hebt sich die hieratisch schlanke und zarte Gestalt vom weißen Grund ab. Nur die Schrägstellung der axial übereinander angeordneten Hände sowie die über dem Knie eingefügte rote Borte deuten eine geringe körperliche Bewegung der Figur an. Das vergoldete Weihrauchfass in der Hand der Heiligen ist ein Hinweis auf den Gang zum Grab am Ostermorgen und damit zur Auferstehung Christi. Diese Magdalenscheibe kann mit einer Datierung um 1160/1170 als das einzige erhaltene Glasgemälde aus der Frühzeit der Romanik in Österreich bezeichnet werden. In diesem Zusammenhang erwähnenswert ist auch die älteste Glocke Kärntens aus der Pfarr- und Wallfahrtskirche Maria Sieben Schmerzen am Freudenberg, die aus dem 11. Jahrhundert stammt. Ebenfalls in der neuen Aufstellung enthalten ist das berühmte Holzkruzifix aus Höllein, das zeitlich um 1170/1180 eingeordnet werden kann. Das expressiv gestaltete, leicht unterlebensgroße Kruzifix zeigt Christus in streng frontaler Haltung mit geschwungenen Armen, die in den Ellbogen und Handwurzeln geknickt sind. Der Oberkörper schwingt nach rechts, die Hüfte in die Gegenrichtung. Die parallel geführten Beine mit den etwas zu groß wirkenden Füßen sind schräggestellt und vermitteln den Eindruck zu schweben. Das Haupt neigt sich zur Seite und ist beinahe im Profil gegeben. Auf anatomisch korrekte

Gestaltung wurde zugunsten der formalen Wirkung verzichtet. Die originale Polychromierung ist mit hellorangem Inkarnat, scheibenförmig aufgesetztes Wangenrot, Haar, Augenbraun und Bart in dunkelbrauner Farbe und grünem Lententuch mit blau-schwarzem Innenfutter weitgehend erhalten geblieben. Vereinzelt sind Spuren einer Vergoldung zu sehen. Das aus der kleinen Filialkirche St. Leonhard „in der Höll“ stammende Werk ist für das Bundesland Kärnten einzigartig und kann aus konservatorischen Gründen nur in ganz seltenen Ausnahmefällen verborgt werden. Aus diesem Grund war das Kreuz im Original auch nicht in der internationalen Kirchenkunstaussstellung im Palazzo de Nordis in Cividale vertreten, sondern wurde, obwohl ausführlich im wissenschaftlichen Katalog beschrieben, dort nur als Fotoreproduktion gezeigt. Als Ersatz für dieses repräsentative Objekt war in der Ausstellung in Cividale dafür das kleine Bronzekruzifix aus dem Gurktal (schwäbisch, um 1160/70) aus dem Bestand des Landesmuseums für Kärnten im Original zu sehen (siehe Robert Wlattnig, Bericht der Abteilung für Kunstgeschichte, in: *Rudolfinum. Jahrbuch des Landesmuseums für Kärnten* 2012, Klagenfurt 2013, S. 124-126, Abb. 1; *Ausstellungskatalog, Il Crocifisso di Cividale e la scultura lignea nel Patriarcato di Aquileia al tempo di Pellegrino II (secoli XII-XIII)*, hrsg. von Luca Mor, Torino-Londra-New York 2014, Kat. Nrr. 5 und 6, S. 154-157 mit Abbildungen).

Im Zuge der Museumsneuerrichtung wurde auch die im Osttrakt der Propstei befindliche gotische Kapelle, die im Rahmen der Barockisierung im 17. Jahrhundert die ursprünglich in den Hof ragende Westfassade verloren hat, einer kompletten

**Abb. 9:** Fastentuch des Konrad von Friesach mit Szenen aus der Passionsgeschichte Jesu und dem Weltgericht rechts unten, 1458. Aufn. R. Wlattnig



Restaurierung unterzogen, dabei sind umfangreiche Wand- und Dekormalereien aus der Spätrenaissance, dem 17. und späten 19. Jahrhundert freigelegt worden. In dieser Dreifaltigkeitskapelle wird nun auf zwei großen Rollen das berühmte Fastentuch des Konrad von Friesach den Museumsbesuchern erstmals allgemein zugänglich gemacht. Das quadratische Fastentuch besteht aus zwei Teilen und zeigt auf der linken Seite 50 Szenen aus dem Alten Testament und auf der rechten Seite 49 Szenen aus dem Neuen Testament. Die 99 Felder zeigen 108 Darstellungen aus der Heilsgeschichte. Die beiden Stoffbahnen des Fastentuches waren immer schon getrennt ausgeführt, sodass das Tuch wie ein Vorhang geöffnet werden konnte. Die mit Temperafarben auf eine ungrundierte Leinwand gemalten Einzelszenen sind durch schmale rote Streifen vertikal und horizontal voneinander separiert. Einzelne Bilder sind sogar mit inschriftenartigen Erklärungen, sogenannten Tituli, versehen. Die vorherrschenden Farben am Hungertuch sind Zinnoberrot, Schwefelgelb und Schwarzblau. Während der Fastenzeit wird das Velum vor den Altar gehängt und füllt dabei die ganze Breite und Höhe des Presbyteriums aus, woraus zu schließen ist, dass es von Beginn an für den Dom bestimmt war. Das Alte Testament beginnt mit der Schöpfungsgeschichte und reicht bis zu Mariä Geburt und Opferung. Die rechte Seite des Gurker Fastentuches mit den Darstellungen aus dem Neuen Testament setzt mit der Verkündigung an Maria ein, schildert die Kindheits- und Leidensgeschichte Christi und endet mit dem Weltgericht, das über zwei Felder reicht. Dabei umfasst der sehr ausführlich bebilderte Passionszyklus beinahe die Hälfte des neutestamentlichen Teils, was im europäischen Vergleich eine ikonographische Besonderheit darstellt (Abb. 9). Am Gurker Fastentuch sind auch im Abschnitt mit dem Alten Testament einige seltene Motive zu sehen. Einzelne Themen wie Alexander der Große, Caesar und Augustus sind der Profangeschichte entnommen, andere gängige alttestamentarische Darstellungen wie der Sündenfall fehlen hingegen zur Gänze. Vereinzelt sind die Bilder aus dem Alten Testament so

gewählt, dass sie im Sinne von Typus-Antitypus nur in der Gegenüberstellung mit der entsprechenden Szene aus dem Neuen Testament sinnvoll gelesen werden können. Bei der Mehrheit der Bildmotive tritt aber an die Stelle der Typologie eine chronologische Abfolge der biblischen Heilsgeschichte. Dem Alten Testament wurde beim Fastentuch des Konrad von Friesach noch eine gleich große Fläche wie dem Neuen Testament eingeräumt, während bei etwas jüngeren und neuzeitlichen Hungertüchern auch in Kärnten schon eine deutliche Zurückdrängung der alttestamentlichen Inhalte erfolgt. Formalistisch ist das Gurker Fastentuch mit den flächenhaft gedrunghenen Figuren, die das Bildfeld dominieren, und einer rudimentären Landschaftsgestaltung sowie der ausdrucksstarken Erzählweise noch den überholten Formen des späten Weichen Stils verpflichtet. Damals wie heute besticht das Fastentuch durch seine Fernwirkung. Auf Grund seiner enormen Größe (zirka 8,87 x 8,87 Meter) war es für die Gläubigen natürlich nicht möglich, die oberen Reihen des Gurker Fastentuchs im Detail zu erkennen oder gar die Tituli in gotischen Minuskeln zu entziffern. Laut Inschrift unten rechts wurde das Fastentuch am 8. April 1458 von Meister Konrad von Friesach vollendet und von Propst Johannes III. Hinderkircher für den Gurker Dom erworben. Zur Zeit der Entstehung des Fastentuches bekleidete Johann Schallermann aus Soest in Westfalen das Amt eines Bischofs von Gurk. Von Meister Konrad von Friesach stammt auch eine gotische Tafel mit der Darstellung einer Thronenden Muttergottes mit Kind und dem Stifter Dompropst Johannes III. Hinderkircher in der Mittelaltersammlung in der Österreichischen Galerie im Unteren Belvedere in Wien. Die Marientafel zeigt allerdings Hinderkircher noch in Kanonikertracht, sodass die Tafel vor 1445, dem Jahr seiner Einsetzung zum Propst, entstanden sein dürfte. Beim Marienbild handelt sich hierbei wohl um das Mittelbild eines Altarretabels, das ursprünglich für den Gurker Dom geschaffen wurde. Die zugehörigen Flügel zeigten vermutlich Hemma von Gurk und Graf Wilhelm. Von diesen Bildern ist heute nur noch die Wilhelm-Tafel

im Kunsthandel zugänglich. Der Kärntner Wand- und Tafelmaler Konrad von Friesach war um 1440–60 im nördlichen Mittelkärnten und der Obersteiermark tätig und führte offensichtlich in Friesach eine eigene Werkstatt, wo er 1474 als verstorben verzeichnet wird. Neben seinem Hauptwerk, dem Fastentuch für den Dom zu Gurk, schufen er und seine Mitarbeiter wahrscheinlich den Freskenzyklus in der Filialkirche von St. Ulrich in Seiz bei Kammern und mehrere Tafelgemälde, die heute u. a. im Stadtmuseum von Friesach und in der Kunstsammlung von Stift Sankt Lambrecht aufbewahrt werden (siehe dazu folgende Literaturlauswahl: Ausstellungskatalog, Kärntner Kunst des Mittelalters aus dem Diözesanmuseum Klagenfurt, Belvedere Wien und Kärntner Landesgalerie Klagenfurt 1970–1971, Kat. Nr. 8, S. 109–110, Abb. 9; Elfriede Baum, Sammlungskatalog des Museums mittelalterlicher Österreichischer Kunst, Wien 1971, Kat. Nr. 115–16, S. 156–157; Otto Rainer, das Gurker Fastentuch, Gurk 1984; Janez Höfler, Tafelmalerei der Gotik in Kärnten (1420–1500), Klagenfurt 1987, S. 39–44, Kat. Nrr. 6–7; Reiner Sörries, Die alpenländischen Fastentücher, Klagenfurt 1988, S. 37ff.; Othmar Stary und Wim van der Kallen, Das Fastentuch im Dom zu Gurk. Bilder aus der Geschichte Gottes mit dem Menschen, Klagenfurt 1994; Gottfried Biedermann und Karin Leitner, Gotik in Kärnten, Klagenfurt 2001, S. 236; Helga Hensle-Wlasak, Konrad von Friesach, in: Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, Band 81, Berlin-Boston, 2014, S. 271–272).

Die hoch über dem Gurktal gelegene Burg (Abb. 10) wurde unter Bischof Roman I. (1131–1167), dem vierten Bischof von Gurk, errichtet und 1147 als „Strazburch“ erstmals urkundlich erwähnt. Nachdem die ersten Bischöfe der kleinen Diözese noch im Gebäude des Nonnenklosters residierten, ließ Roman I. ab 1147 ein paar Kilometer östlich von Gurk die Straßburg als neue Bischofsresidenz erbauen. Sie diente den Gurker Bischöfen 640 Jahre als Regierungssitz und Verwaltungsmittelpunkt für den gesamten Bistumsbesitz. Nach Bränden in den Jahren 1638 und

1650 und der Vernachlässigung der Festung durch die Gurker Bischöfe Sigismund Franz Erzherzog von Österreich (1653–1665) und Wenzeslaus Graf Thun (1665–1673) bedurfte es einer dringenden Restaurierung der Anlage. Dieser Aufgabe kam der kunstsinnige Fürstbischof von Gurk, Kardinal Johannes VIII. Freiherr von Goess (1675–1696) nach, der das Schloss zu einer prächtigen barocken Residenz ausbaute. Für diese umfassende Neugestaltung stellte er den Steinmetz und Bildhauer Johannes Payr aus dem Stift St. Lamprecht ein, der zwischen 1680 und 1690 umfangreiche Zu- und Umbauten durchgeführt hat. Bis auf die Südseite ist die gesamte polygonale Anlage der Straßburg von einer teilweise bis zu 9 Meter hohen Mauer aus Bruchsteinen umgeben. Das äußere, reich geschmückte Burgtor führt in den Zwinger. Nach Plänen des Stuckateurs Gabriel Wittini hat sein Künstlerkollege Johannes Payr dieses altarähnlich aufgebaute Barockportal ausgeführt. In dem von Voluten eingefassten Aufsatz über dem Tor, konnte sich der Auftraggeber, Bischof Johannes VIII. Kardinal Goess mittels einer Nischenstatue samt Inschrift verewigen lassen. Zwei Säulen auf hohen Sockeln flankieren das Tor und tragen den gesprengten Giebel. Über dem Bogenscheitel befindet sich ein Doppelschild, der links das Wappen der Bischöfe von Gurk und rechts das persönliche Wappen von Kardinal Graf Goess wiedergibt. Bekrönt wird das heraldische Emblem von einem Bischofshut mit Quasten. Das Wappen stammt von Johann Claus, Bürger und Bildhauer in Klagenfurt, und ist neben der Marienstatue am Domplatz in Klagenfurt die einzige bekannte Steinplastik des Künstlers (siehe Barbara Neubauer-Kienzl, Wilhelm Deuer, Eduard Mahlknecht, Barock in Kärnten, Klagenfurt 2000, S. 241–242; eine Abbildung des äußeren Burgtores nach einem Aquarell von F. B. Hauser aus dem Bestand der Grafikabteilung des Landesmuseums Kärnten befindet sich in: Rudolfinum. Jahrbuch des Landesmuseums für Kärnten 2000, Klagenfurt 2001, S. 196). Johannes Payr hat neben dem reich geschmückten äußeren Burgtor auch das innere Burgtor (Abb. 11) gestaltet. Über der niedrigen Gebälkzone mit

Abb. 10: Südwestansicht der Straßburg, vom 12. Jahrhundert bis zum Jahre 1780 Residenz der Bischöfe des Bistums Gurk. Aufn. R. Wlattnig





einem Segmentbogengiebel und eingeschriebener Dreiecksform ist mit 1686 die Datierung der Fertigstellung des Hauptportals vermerkt. Das in Spätrenaissanceformen konzipierte Rundbogenportal mit der reichen Rustizierung (Quaderung) an den Pilastern und am Türsturz führt weiter zum großen unregelmäßig gestalteten Innenhof mit den umlaufenden zweigeschossigen Arkaden. Die als selbständiger Baukörper den älteren mittelalterlichen Gebäudeteilen vorgelagerten Arkadengänge wurden ebenfalls von Payr zwischen 1686 und 1689 errichtet (Abb. 12). Rundbogige Pfeilerarkaden im Erdgeschoss mit darüber liegenden halb so hohen toskanischen Säulenarkaden zeigen das ursprüngliche Gliederungsschema der Hofarkaden, das heute nur mehr an der Nordseite unversehrt erhalten geblieben ist, wobei die Erdgeschosszone durch Quaderungen, Bogenrahmungen und Kämpfergesimse besonders akzentuiert wurde. Auf das ursprüngliche Gliederungssystem, bei dem je zwei Bögen des Obergeschosses einem Bogen des Untergeschosses entsprachen, wurde bei der Wiederaufstellung der süd- und westseitigen Obergeschossarkaden 1962 leider zum Teil verzichtet. Im Hintergrund ist der sechsgeschossige sogenannte Faulturm, der Bergfried aus der Zeit um 1200 zu sehen, der den nordwestlichen Zwingerabschnitt beherrscht. Er war einerseits Wehrbau und andererseits Wohnsitz von Ministerialen der Gurker Bischöfe, die bestimmte Aufgaben wie z. B. die militärische Bewachung der Burg zu erfüllen hatten. Der Turm war ursprünglich nur viergeschossig, wurde aber im Spätmittelalter aufgestockt und mit einem auskragenden hölzernen Wehrgang versehen, von dem heute nur noch Reste vorhanden sind. Nach schweren Schäden durch ein Erdbeben im Jahre 1767 wurde der Bischofsitz unter Joseph II. Anton Graf von Auersberg (1772-1783) in das neu errichtete Schloss Pöckstein in Zwischenwässern und 1787 im Zuge der josephinischen Kirchenreform nach Klagenfurt verlegt. Durch einen Brand Mitte des 19. Jahrhunderts ist das Dach der Straßburg leider völlig zerstört und das ehemalige Schloss daraufhin als Steinbruch verwendet worden. Alle Bemühungen Schloss Straß-

burg vor dem Verfall zu retten, blieben damals mehr oder weniger erfolglos. Trotz der Errichtung von Notdächern 1859 unter dem damaligen Konservator Gottfried Freiherr von Ankershofen setzte sich der schlechte bauliche Zustand über die Jahre hinweg fort. Immer wieder gab es große Rückschläge, so machte z. B. ein Blitzschlag und der dadurch ausgelöste Brand im Jahre 1904 erste Bemühungen zur Erhaltung der Burg zunichte. 1915 stürzte der Südturm ein und wurde mitsamt dem Palas fast zur Gänze zerstört. Eine Fotografie aus dem frühen 20. Jahrhundert, die den Stiegenaufgang und die nordseitigen Arkaden im Obergeschoss zeigt, vermittelt einen guten Eindruck vom baufälligen Zustand der ehemaligen Bischofsresidenz (Abb. 13). Nach weiteren Notsicherungsarbeiten 1920 konnte die Diözese Gurk schließlich mit Unterstützung des Landes Kärnten und der Stadtgemeinde Straßburg im Jahre 1956 mit der großen Generalsanierung, die in erster Linie vom gemeinnützigen Verein der Freunde zur Erhaltung der Straßburg initiiert wurde, beginnen. Diese nun wirksamen Rettungsmaßnahmen umfassten neben der statischen Stabilisierung der Anlage, die Beseitigung der Mauerschäden sowie die Neueindeckung der Dächer und die Wiedererrichtung der teilweise eingestürzten Arkaden. Ein letzter und wesentlicher Abschnitt in der Geschichte der Rettung und Erhaltung der Straßburg setzte mit der baulichen Sanierung der Innenräume und der Neubestimmung der Burg als Ort für die wirkungsvolle Präsentation von kulturgeschichtlich ausgerichteten Ausstellungen ein. In den darauffolgenden Jahren hat auch das Landesmuseum für Kärnten dieses große Kultursicherungsprojekt nach Kräften immer wieder unterstützt und viele wertvolle Leihgaben für Ausstellungszwecke zur Verfügung gestellt. Im Zuge der von der Kulturabteilung des Landes Kärnten mitfinanzierten großen Sonderausstellung „Hemma von Gurk“ auf Schloss Straßburg im Jahre 1988 hat der Klagenfurter Architekt Franz Freytag den Osttrakt des Schlosses in Stand gesetzt und zwischen den Etagen ein neues Stockwerk eingebaut. Unter dem Episkopat von Diözesanbischof



**Abb. 11:** Volkskundler Dr. Heimo Schinnerl mit den Exkursionsteilnehmern des Kärntner Museumsbundes vor dem Haupttor zum inneren Bering der Straßburg. Aufn. R. Wlattnig

Dr. Egon Kapellari fanden auch noch weitere interessante Diözesanausstellungen auf der Straßburg statt: Die überwiegend mit ikonographischen Themen befasste Sonderschau „Verborgene Kunst“ des Jahres 1989, die Ausstellung im Jahr 1990 unter dem Titel „Zerstören-Bewahren-Retten: Kunst in Kärnten“, die sich vor allem mit der Thematik der kirchlichen Denkmalpflege befasste, und 2000 eine umfassende Ausstellung mit Arbeiten zeitgenössischer Kunst, die ganz bewusst ausgewählten Werken der alten Sakralkunst gegenübergestellt wurden. Im Zuge dieser zeitlich befristeten Sonderausstellungen erfolgten ständig zusätzliche Umbauarbeiten im Nord- und Südwesttrakt des Schlosses mit dem erklärten Ziel, im Inneren eine volks-

kundliche Dauerausstellung einzurichten. Eine erste Schau über das bäuerliche Leben in der Region konnte man bereits 1991 in sieben eigens dafür adaptierten Räumen unterbringen. Vor einigen Jahren hat der Volkskundler und Obmann der Kärntner Landsmannschaft Dr. Heimo Schinnerl schließlich im Nordwesttrakt der Straßburg auf drei Etagen ein neues Landwirtschaftsmuseum konzipiert, das den bäuerliche Alltag im Gurktal, die Sozialgeschichte, die Volksfrömmigkeit und das lebendige Brauchtum umfassend abhandelt. Ein eigener Sektor ist auch der Dokumentation der wechselvollen Entstehungs- und Baugeschichte der Burg gewidmet. Der hier abgebildete Schauraum gibt Einblick in die bescheidene Wohnkultur der bäuerlichen Bevöl-



Abb. 12: Der im Auftrag von Kardinal Johannes VIII. von Goess 1689 fertiggestellte imposante Arkadenhof und der mittelalterliche Bergfried auf der Straßburg. Aufn. R. Wlattnig







Abb. 13: Fotodokumentation von der akuten Einsturzgefahr im Obergeschoss der nordseitigen Hofarkaden der Straßburg, Anfang 20. Jahrhundert, LMK, Reproduktion im digitalen Archiv der kunsthistorischen Abteilung. Aufn. R. Wlattnig



kerung, wie sie bis weit ins 20. Jahrhundert im ganzen Alpenraum noch üblich war (Abb. 14). In einer Fensterecke der Rauch- beziehungsweise Kachelstube befand sich in der Regel die Tischecke, der zentrale Versammlungsort der Familie, wo man sich zu gemeinsamen Mahlzeiten, Gesprächen, Unterhaltungen und zum Gebet traf. Stühle und Bänke (Fürbänke und wandfeste Bänke), eine Schüsselreim fürs Geschirr und ein großer stabiler Tisch, an dem die Hausleute in streng festgelegter Sitzordnung Platz nahmen, gehörten zum fixen Bestand einer solchen Stube. Überhöht und in einer Ecknische angeordnet bildete der Herrgottswinkel den religiösen Mittelpunkt des Raumes. Er setzt sich zumindest aus einem derb geschnitzten Kruzifix, gemalten oder gezeichneten Heiligendarstellungen, Hinterglasbildern und anderen Zeichen der Alltagsfrömmigkeit zusammen und war somit Ausdruck dafür, dass der christliche Glaube ein wesentlicher Bestandteil des bäuerlichen Lebens war. Weitere Einrichtungsmöbel einer solchen Stube waren eine blumenverzierte Barocktruhe aus der Mitte des 18. Jahrhunderts und ein ebenfalls dekorativ bemalter einfacher Kasten zur Aufbewahrung der Kleider (Literaturauswahl: Claudia Fräss-Ehrfeld-Kromer, Straßburg in der Geschichte, in: Festgabe für Gotbert Moro, Klagenfurt 1972, S. 85–97; Hermann Wiessner, Gerhard Seebach und Margareta Vyoral-Tschapka, Burgen und Schlösser in Kärnten. Burgen und Schlösser um Wolfsberg, Friesach, St. Veit, 2. erweiterte Auflage, Wien 1977, S. 120ff.; Albrecht Wendel, Die Straßburg. Eine bauanalytische Betrachtung, in: Ausstellungskatalog, Hemma von Gurk. Ausstellung auf Schloss Straßburg, 14. Mai bis 26. Oktober 1988, Klagenfurt 1988, S. 315–323; Wilhelm Deuer, Burgen und Schlösser in Kärnten, Klagenfurt 2008, S. 92–94; Georg Lux und Helmut Weichselbraun, Kärntens geheimnisvolle Unterwelt. Stollen-Höhlen-Verborgene Gänge, Wien-Graz-Klagenfurt 2013, S. 136–140).

Auf der Straßburg untergebracht sind heute auch ein kleines Jagdmuseum und weitere Sonderausstellungsräume u. a. zur Präsentation zeitgenössischer Kunst sowie ein Restaurant zur





**Abb. 14:** Schauraum im Volkskundemuseums auf der Straßburg: Rekonstruierte Bauernstube mit Tischecke, Herrgottswinkel, Kleiderkasten sowie einer bemalten Truhe aus der Mitte des 18. Jahrhunderts. Aufn. R. Wlattnig

Bewirtung der Tagesgäste. Wirklich sehenswert sind weiters die Kellerräumlichkeiten der Burg mit bis zu 7 Meter hohen und z. T. schiefen Säulen, das Lapidarium in den Arkaden und die dekorative Ausstattung der ehemaligen Schlosskapelle. Im Untergeschoss der nördlichen Hofarkaden ist das Lapidarium der Straßburg mit einer bemerkenswerten Sammlung an Wappengrabplatten vom Mittelalter bis zur Neuzeit untergebracht. Dort findet man u. a. einen eigenartig fragmentierten Wappenstein des Gurker Bischofs Sebastian Graf von Lodron (1630-1643) (Abb. 15). Der hochovale Schild am barockem Reliefwappen zeigt unten den Löwen der Grafen von Lodron mit einem kunstvoll gewickelten Schweif, das obere Feld ist gespalten und sollte wohl Gurk darstellen: Vorne ist ein rechtsaufsteigender Löwe zu sehen, hinten aber anstelle eines rot-silber geteilten Feldes ein L-förmiger Winkel. Eine formal ganz ähnliche heraldische Gliederung befindet sich in Form einer Bauinschrift

auch am 1650 datierten Wappen seines jüngeren Bruders und Nachfolgers als Bischof von Gurk, Franz Graf von Lodron, über dem Eingang zur Wallfahrtskapelle Maria Loretto auf halbem Weg zwischen der gleichnamigen Stadtsiedlung und der Burg, die heute als Aufbahrungshalle genützt wird (siehe: Friedrich W. Leitner, Die Inschriften des Politischen Bezirks St. Veit an der Glan, in: Die Inschriften des Bundeslandes Kärnten, Teil 2, Wien 2008, Kat. Nr. 765, Abb. 262).

Für Personen mit einem regen Interesse an Kunst und Kultur lohnt sich auch ein Besuch der dem heiligen Mauritius geweihten Kapelle in der Südostecke der Hauptburg. Die bereits im Jahre 1228 urkundlich genannte romanische Kapelle wurde bereits zur Zeit der Gotik mehrmals baulich erweitert und um 1682 schließlich aufgestockt. Bischof Johannes VIII. Kardinal Goess legte ein besonderes Augenmerk auf die künstlerische Ausstattung dieser Kapelle und hat die besten Künstler seiner Zeit damit beauftragt

**Abb. 15:** Wappenstein des Gurker Bischofs Sebastian Graf von Lodron (1630-1643), Lapidarium im Arkadenhof der Straßburg. Aufn. R. Wlattnig

(Abb. 16-17). Der sehr plastisch wirkende Stuckdekor, ein hervorragendes Beispiel für die Übergangsphase vom Knorpelwerkstil zu den rein naturalistischen Ornamentformen der Zeit um 1700, wurde vom landschaftlichen Stuckateur Gabriel Wittini geschaffen. In dem durch ein weit ausladendes Gesims in zwei Zonen geteilten Raum sieht man neben ausschweifenden Akanthusranken und Girlanden auch einige geflügelte Puttenköpfe. Die gleichzeitigen Wandmalereien in den stuckgerahmten Feldern und in den Kartuschen stammen vom Klagenfurter Maler Adam Claus, dem Bruder des Bildhauers Johann Claus. Sie zeigen Darstellungen aus dem Marienleben, da die Kapelle im späten 17. Jahrhundert zusätzlich ein Marienpatrozinium erhielt, und im Scheitel des Gewölbes die Darstellung des heiligen Geistes. Der Maler hat die christlichen Szenen in schlichter und klarer Zeichnung vor einem hell getönten Landschafts- oder Interieurhintergrund gestellt. Claus, der in vielen anderen Kärntner Kirchen und Schlössern oft gemeinsam mit Wittini tätig war, verfügte offensichtlich über einen großen



Bestand an Grafiken nach italienischen Vorbildern, sodass seine Wandmalereien den damals besonders starken Einfluss der römischen Maltraditionen wiedergeben. Vor allem in den idealen Landschaftsdarstellungen kommen die italienischen Stileinflüsse deutlich zum Ausdruck



**Abb. 16:** Sophie von Moro, Innenansicht der Schlosskapelle von Straßburg, 1907, Grisaillequarell auf Kartonpapier, Museum Moderner Kunst Kärnten. Reproduktion aus *Architektonische Bilder aus Kärnten*, Bd. II, München, ohne Jahr.

(siehe dazu Eduard Mahlknecht, *Die Malerei des 17. Jahrhunderts*, in: *Barock in Kärnten*, hrsg. von Barbara Neubauer-Kienzl, Wilhelm Deuer, Eduard Mahlknecht, Klagenfurt 2000, S. 114). Im Bilderdepot des Rudolfinums befindet sich ein wichtiges Porträt des Gurker Bischofs Johannes VIII. Kardinal Goess (Inv. Nr. K 286; alte Inv. Nr. 5626, Maße: 128 x 87 cm), das laut Aufzeichnungen des Geschichtsvereines für Kärnten eine Schenkung des Klagenfurter Priesters und Publizisten Simon Martin Mayer (1788–1872) darstellt, und das laut einer Inventarnotiz von 1972 bis 1994 als Leihgabe des Landesmuseums auf der Straßburg ausgestellt war (Abb. 18). Das Ölgemälde zeigt den mächtigen Kirchenmann in einem Bruststück anlässlich der 1689 auf der Straßburg abgehaltenen päpstlichen Synode.

Der Porträtierte sitzt in Dreiviertelprofil vor einem neutralen und geschlossenen Hintergrund, seinen eindringlichen Blick hat er dem Betrachter zugewandt. Die etwas müde wirkende Physiognomie mit der charakteristisch großen Nase und hohen Stirn mit schütterem Haupthaar entspricht dem fortgeschrittenen Alter des Geistlichen mit fast 80 Jahren, der in scharlachroter Kleidung und dem roten Pileolus (Scheitelkappchen) als hoher päpstlicher Würdenträger wiedergegeben ist. Der innerbildliche Ovalrahmen aus Holz, der knapp den Bildrand anschneidet, und die sehr prägnante und ausschnittshafte Darstellungsweise des Kardinals, geben dem Porträt einen durchaus repräsentativen Charakter. In der linken oberen Ecke ist das persönliche Wappen des Kardinals angebracht. Das Bild ist



**Abb. 17:** Details der Barockausstattung mit Akanthusstuck und Fresken in der Kapelle auf Schloss Straßburg aus dem späten 17. Jahrhundert. Aufn. R. Wlattnig

am unteren Bildrand mit einer dreizeiligen Legende ausführlich beschriftet. Diese Porträt-darstellung von Baron Goess wird heute ver-suchsweise dem berühmten Barockmaler Josef Ferdinand Fromiller zugeschrieben, der das Bild-nis erst posthum rund 50 Jahre nach dem Tod des Kardinals in der Zeit um 1740 nach einer äl-teren Vorlage gemalt haben soll. Das lässt sich auch deshalb vermuten, weil der Kirchenfürst hier mit dem ihn umgebenden ovalen Rahmen vom ursprünglichen Gemälde dargestellt ist. Stilistisch vergleichbar ist das Goess-Porträt mit dem offiziellen Standesporträt des Christoph Andreas Graf von Kronegg aus dem Gemäldebe-stand des Landesmuseums, das Fromiller nach-

weislich im Jahre 1739 geschaffen hat (siehe Robert Wlattnig, Josef Ferdinand Fromiller (1693-1760). Aktueller Forschungsstand und Neuankäufe für das Landesmuseum. Eine kunst-historische Würdigung zum 250. Todesjahr des berühmten Kärntner Barockmalers, in: Die Kärnt-ner Landsmannschaft, Heft 5/6, 2010, S. 11-22; Josef Ferdinand Fromiller. Barockkunst in Kärn-ten, Katalog zur Sonderausstellung, hrsg. von Friedrich W. Leitner, Klagenfurt 2005, S. 116, Abb. 8). Johann Freiherr Kardinal von Goess wurde 1611 in Brüssel geboren und ist am 19. Oktober 1696 in Rom gestorben. Nach seiner militärischen Laufbahn wurde er Diplomat und stand im Dienste von Kaiser Ferdinand III. und Kaiser

Leopold I., der ihn 1675 zum Bischof von Gurk ernannt hat. Im selben Jahr hat man Goess in Wien zum Priester geweiht, im Jahr darauf wurde er vom Salzburger Erzbischof Maximilian Gandolf von Kuenburg als Johannes VIII. konfirmiert und bei den Jesuiten in Wien ins Bischofsamt erhoben. Papst Innozenz XI. verlieh Goess schließlich im Jahre 1686 in Rom die Kardinalswürde. Da Goess im Dienst des Kaisers blieb und weiterhin für diplomatische Missionen eingesetzt wurde, hat er seinen Prokurator Johann Stieff von Kränzen, den späteren Propst von Kraig, als Generalvikar und zum Weihbischof, der eigentlich das Bistum verwaltet, bestimmt. Auch in kirchlichen Angelegenheiten weilte er über längere Zeit im Ausland, demnach reiste er 1689 zu einem Konklave nach Rom und blieb bis zum nächsten Konklave 1691 dort. Bischof Goess, der sich sehr um die innere Reform des Klerus bemühte und auf der Straßburg, die er zu einem barocken Fürstensitz ausbauen ließ, alljährlich seine Pfarrer aus der Region zu internen Beratungen versammelte, hielt dort vermutlich 1689 seine letzte Gurker Diözesansynode ab. Vor allem im ersten Jahrzehnt seiner Amtstätigkeit wurde viel Geld für Sanierungen von Gebäuden, Kirchen und Wirtschaftsbetrieben aufgewendet. Ab 1695 weilte er in Vertretung des kaiserlichen Hofes in Rom, wo er schließlich 1696 verstarb. Der Leichnam des Kardinals wurde in Rom beigesetzt, sein Herz hat man jedoch in die Kollegiatskirche St. Nikolai nach Straßburg überführt. Johannes Freiherr von Goess brachte aus den Niederlanden, aus der näheren Umgebung seiner Heimat, Kompositionen mit, die den Grundstein für einen einzigartigen Musikschatz legten und heute in Schloss Ebenthal bei Klagenfurt am Wörthersee, dem Kärntner Stammschloss der Grafen Goess verwahrt werden. Diese Musikstücke, darunter viele Unikate für Laute, Viola da Gamba, Theorbe und Barockgitarre, stammen meist von berühmten Interpreten. Ein zweiter Teil der Ebenthaler Musikmanuskripte entstand direkt im Schloss durch diverse einheimische Hauskomponisten und Lehrer der Familie Goess. Auch die jüngeren Nachfahren des Baron Goess erweiterten in weiterer Folge diese Musikalien-

sammlung, die heute unter den Namen „Ebenthaler Manuskripte“ weltweit bekannt ist. Am 26. und 27. September 2014 fanden im Schloss Ebenthal ein Symposium und festliche Konzerte für Barockmusik statt, die von einem umfangreichen kulturellen Rahmenprogramm begleitet wurden (Literaturhinweise: Jakob Obersteiner, Die Bischöfe von Gurk. 1072–1822, in: *Aus Forschung und Kunst*, Band 5, Klagenfurt 1969, S. 404–419; Peter G. Tropper, Vom Missionsgebiet zum Landesbistum. Organisation und Administration der katholischen Kirche in Kärnten von Chorbischof Modestus bis zu Bischof Köstner, Klagenfurt 1996, S. 204–206; Werner Sabitzer, Adel im Gurktal (18). Offizier, Diplomat und Kardinal, in: *Weitensfelder Kulturbote* 4, 2014, S. 12–16).

Vom 18. Mai bis zum 31. Oktober 2014 fand an verschiedenen Standorten in ganz Kärnten die abteilungsübergreifende Jahresausstellung unseres Landesmuseums statt. Diese sehr innovativ gestaltete Sonderpräsentation unter dem Titel „Museum ist ...“ hat in Form von einsehbaren Transportkisten verschiedene Module ausgewählter kultur- und naturgeschichtlicher Themen zusammengefasst. Aus dem Bestand der kunsthistorischen Abteilung waren in Klagenfurt folgende Objekte zu sehen: Im Kärntner Landesarchiv der auch international beachtete Minnekästchendeckel aus dem Kloster St. Paul im Lavanttal, um 1340–60 (Inv. Nr. K 68); im Museum Moderner Kunst ein Jugendporträt von Maximilian Daublebsky Freiherr von Sterneck zu Ehrenstein, um 1846 (Inv. Nr. K 596); im Haupthaus Rudolfinum das posthum 1891 gemalte Ovalbild des Architekten Gustav Gugitz (Inv. Nr. K 47) und eine ganzfigurige Porträtreproduktion vom Diktator des nationalsozialistischen Regimes Adolf Hitler aus dem Jahre 1933 (Inv. Nr. K 336). Das Themenmodul „Entdeckung der Welt“ im Museum Moderner Kunst wurde schwerpunktartig dem großartigen militärischen Wirken und der ehemaligen Kunst- und Naturkundesammlung des Admiral von Sterneck gewidmet. So waren z. B. im Inneren der Museumskiste unter dem kleinformatigen Porträt des



Abb. 18: Porträt von Kardinal Johannes VIII. Freiherr von Goess anlässlich der auf der Straßburg abgehaltenen päpstlichen Synode im Jahre 1689, posthumes Ölgemälde vermutlich aus der Werkstatt des Josef F. Fromiller, um 1740, LMK. Aufn. K. Allesch

Admirals auf einem Tisch folgende Bestände aus unterschiedlichen Abteilungen des Landesmuseums exemplarisch ausgebreitet: Eine historische Landkarte mit der Wiedergabe der oberen Adria, zwei an Sterneck gerichtete Briefe und ein Telegramm des berühmten Wilhelm von Tegetthoff sowie das aus botanischer Sicht besonders kostbare in Buchform gebundene Meeresalgen-Herbar, wobei ein herausgenommenes Einlageblatt mit fünf Einzelbelegen (zwei Braunalgen sowie drei Belege von Tieren aus der Klasse der Hydrozoen) separat zu sehen war.

Maximilian Anton Sterneck wurde in einer wohlhabenden Familie am 14. Februar 1829 in der Villacher Vorstadt Nr. 90 in Klagenfurt geboren. Als Taufpate trat der bekannte Viktringer Tuchfabrikant Anton Ritter von Moro in Erscheinung. Bereits im Jahre 1843 kam der jugendliche Max von Sterneck in das kaiserlich-königliche Marinekollegium nach Venedig, wo er bis 1847 eine fundierte Offiziersausbildung erhielt. In Venedig erlebte Max von Sterneck die Wirren des Revolutionsjahres 1848, die mit der Ermordung des Kommandanten des Seearsenals während des Aufstandes der dortigen Zivilarbeiter einen Höhepunkt fanden. Ende April beziehungsweise Anfang Mai desselben Jahres verstarb sein Vater Joseph Freiherr von Sterneck, der von 1834–1848 in Klagenfurt als Landeshauptmann und Präsident der Stände des Herzogtums Kärnten amtierte (über dessen großzügige Bücherschenkungen an das Klagenfurter Museum siehe den Artikel von Prof. Dr. Claudia Fräss-Ehrfeld, in: Bulletin des Geschichtsvereines für Kärnten, erstes Halbjahr 2015, Klagenfurt 2015, S. 98). Im aktiven Marinedienst an der Adria stieg Maximilian von Sterneck 1849 schnell zum Linienschiffsführer und 1859 zum Korvettenkapitän auf. Entspannung und Erholung vom anstrengenden und gefährlichen Dienst fand Schiffskommandant Sterneck während dieser Zeit immer wieder in seinem heimatlichen, geliebten Kärnten, wo ihn seine Mutter und Geschwister im noblen Wohnsitz der Familie in Schloss Krastowitz bei Klagenfurt liebevoll umsorgten. Auf Grund seiner großen Tapferkeit im Krieg gegen die italienische Flotte in der siegreichen See-

schlacht von Lissa am 20. Juli 1866 hat ihn das österreichische Kaiserhaus mit der höchsten militärischen Auszeichnung, dem Maria-Theresien-Orden, geehrt und ihm am 1. Dezember 1868 die Leitung und Aufsicht über sämtliche Schulschiffe der k. k. Marine im Hafen von Pola übertragen. Gemeinsam mit Johann Nepomuk Graf Wilczek bereitete er durch eine Erkundungsfahrt ins Nördliche Eismeer 1872 außerdem die österreichisch-ungarische Nordpolarexpedition von Julius Payer und Carl Weyprecht vor. Auf Grund seiner hohen allgemeinen Verdienste ist Sterneck am 17. November 1883 sogar zum Marinekommandanten des gesamten Seekriegswesens der österreichisch-ungarischen Monarchie ernannt worden. Am 1. November 1888 wurde er zum Admiral befördert und erhielt vom Kaiser am 15. September 1897 noch das Großkreuz des königlich ungarischen St. Stephansordens. Am 5. Dezember 1897 ist Maximilian von Sterneck schließlich überraschend in Wien an einer Herzmuskelentzündung verstorben. Sternecks Leichnam ist daraufhin laut testamentarischer Verfügung in der von ihm gestifteten katholischen Garnisonskirche in Pola bestattet worden. Eine Urne mit dem Herz des Admirals kam am 10. Dezember 1897 in die Gruft der Kirche St. Ulrich bei Schloss Krastowitz nordöstlich von Klagenfurt (siehe Christian Steeb, Neue Forschungsergebnisse zur Besitzgeschichte des Schlosses Krastowitz bei Klagenfurt, in: Carinthia I, 204, Teilband 1, 2014, S. 197ff., besonders S. 203–207; Christian Steeb und Tomáš Sterneck, Die Daublebsky Freiherrn von Sterneck zu Ehrenstein. Zur Genealogie der seit fast zweihundert Jahren in Kärnten beheimateten Linie einer böhmischen Adelsfamilie, Klagenfurt 2011, S. 59ff., besonders S. 64).

Die wichtigsten archivalischen Unterlagen zur Lebensgeschichte des Maximilian Freiherrn von Sterneck befinden sich heute im Österreichischen Staatsarchiv in der Nottendorfergasse im dritten Bezirk in Wien. Dort sind sämtliche Materialien des ehemaligen Kriegsarchivs und der Marineabteilung sowie die Personal- und Ordensunterlagen erhalten geblieben. Aus dem umfangreichen Nachlass des Admirals gelangten



Abb. 19: Ida von Culoz, Maximilian von Sterneck als Kadett zu Ehrenstein im k. u. k. Marinekollegium von Venedig, Ölbild auf Karton, 1846, LMK. Aufn. K. Allesch

schon um 1900 die bedeutendsten Objekte in das Marinemuseum nach Pola. Aber auch das Heeresgeschichtliche Museum in Wien verwahrt einige ausgewählte Sammlungsexponate: So z. B. den Marinehut des Admirals, sein 1866 erworbenes Ritterkreuz des Maria-Theresien-Ordens samt der diesbezüglichen Verleihungsurkunde, ein Porträtgemälde des Klagenfurter Malers Michael Oggertschnig (Jg. 1846) sowie die 1895 datierte Porträtbüste der Bildhauerin Melanie Horsetzky von Hornthal (1852–1931). Über ein großzügiges Legat der wiederverheirateten Witwe des Admirals, Lydia Baronin von Hammerstein (gestorben 1923), sind im Jahre 1911 zum Glück auch einige persönliche Familienbilder, Briefe, eine Admiralsflagge, diverse Möbel und viele andere Gegenstände sowie ausgewählte naturwissenschaftliche Objekte in den Besitz des Kärntner Geschichtsvereines gekommen. Ein Großteil dieser umfangreichen Schenkungen wurde vermutlich kurz danach tatsächlich im 2. Obergeschoss des Landesmuseums Rudolfinum im Saal VII als Ausstellungsexponate dem interessierten Klagenfurter Publikum präsentiert (siehe Führer durch das Museum des Geschichtsvereines für Kärnten und dessen Monumentenhalle im Landesmuseum zu Klagenfurt, 11. Auflage, Klagenfurt 1927, S. 61 und Führer durch das Landesmuseum für Kärnten, Klagenfurt 1953, S. 44). Von den übergebenen Naturalien aus der Sammlung Sterneck am bekanntesten ist das Meeresalgen-Herbar, das vor allem Belege aus den dalmatinischen Gewässern zeigt und im Auftrag des Admirals zwischen 1855 bis 1863 in Buchform angelegt worden war. Die dort enthaltenen Rot- und Braunalgen bestechen auch heute noch wegen der enormen Leuchtkraft ihrer Farben und durch eine ungeheure Vielfalt an dekorativen Formen. Dieses wertvolle Herbarbuch ist eine Art Gemeinschaftsarbeit, an der mehrere naturwissenschaftlich interessierte Sammler, wie etwa der Minoritenpater Pius Titius aus Piran oder die Botanikerin Maria Cattani aus Split ihren Hauptanteil hatten. Admiral Sterneck selbst entwickelte bei der wissenschaftlichen Zusammenstellung des Herbars lediglich als Mäzen eine Art koordinierende Tätigkeit (vgl. die Kurz-

besprechung mit zwei Farabbildungen in: Ger not Piccottini (Hrsg.), Das Landesmuseum für Kärnten, Klagenfurt 1984, S. 216–219; Erwin Schatz, Ein Leben für die Marine. Maximilian Freiherr von Sterneck - Der Admiral aus Klagenfurt, Klagenfurt 1997, S. 248ff., wo auch alle verfügbaren anderen Sterneck-Erinnerungen aufgelistet und bildlich wiedergegeben werden). In der Möbelsammlung des Landmuseums befindet sich außerdem ein um 1880 gefertigter großer Schreibtisch mit Familienwappen des Admirals, dessen Tischplatte von zwei mächtigen Elefanten getragen wird. Aus diesem umfangreichen Fundus erwähnenswert ist etwa auch das vom Wiener Maler Viktor Stauffer (1852–1934) im Auftrag des habsburgischen Hofstaates um 1895 geschaffene Porträtgemälde, das Sterneck in einem Kniestück als hoch dekorierten Marineoffizier in seiner Paradeuniform mit Säbel an einem Quai stehend zeigt (Öl auf Leinwand, 150 x 100 cm, Inv. Nr. K 278). Das leicht unterlebensgroße im realistisch-sachlichen Stil des Historismus gemalte Porträt hat Kaiser Franz Joseph anlässlich seines Kondolenzbesuches der Witwe des Admirals zum Geschenk gemacht. Auch das viel ältere Ölbild auf Karton, das den jungen Maximilian von Sterneck als Kadett zu Ehrenstein 1846 in Venedig zeigt, kam damals ins Klagenfurter Museum (Inv. Nr. K 596, Maße: 30 x 25,5 cm, mit Rahmen: 48 x 43 cm) (Abb. 19). Das kleine Ölgemälde wird laut rückseitiger Beschriftung der Kärntner Malerin Ida von Culoz zugeschrieben und ist offensichtlich in der Lagunenstadt gemalt worden. Zugleich mit einem Brief vom 10. Juli 1847 an seinen Vater, hatte der junge Max nämlich das Porträt mit einem entsprechendem Kommentar von Venedig aus mit der Post nach Hause nach Klagenfurt geschickt. In diesem breit gerahmten Brustbild erscheint der siebzehnjährige Offiziersanwärter in der blauen Sonn- und Feiertagsuniform der Zöglinge des Marinekollegiums in einem Dreiviertelporträt mit einem freundlichen Blick, hoher Stirn und mit Seitenscheitel. Die Künstlerin Ida von Culoz wurde vermutlich im Jahre 1827 in Klagenfurt geboren und verstarb zu einem unbekanntem Zeitpunkt in Laibach. Ihr Vater war als Oberst des k. u. k.

Infanterieregimentes Graf von Khevenhüller Nr. 7 in Kärnten stationiert und stand mit seiner Truppe 1848 und 1859 in Oberitalien in Kampfeinsatz. Ida von Culoz war während ihrer längeren Aufenthalte in Venedig unter dem Pseudonym Claudio nebenbei auch schriftstellerisch tätig. Als Malerin künstlerisch ausgebildet wurde Ida von Culoz durch Giacomo Antonio Pedrazzi (1810–1879) in Mailand. Sie schuf später vornehmlich Porträts und religiöse Szenen, u. a. im Jahre 1843 für die Marienkirche am Benediktinerplatz in Klagenfurt eine Heilige Familie als Seitenaltarbild. Ihrer Mailänder Ausbildung entsprechend vertrat Culoz mit ihren Kirchenbildern den damals vorherrschenden Stil im retardierten Neobarock. Für ihre weitere künstlerische Entwicklung waren zwischen 1860 bis 1880 vor allem die engen persönlichen Kontakte zum Jüngerer Viktringer Künstlerkreis entscheidend. Im Jahre 1869 unternahm sie gemeinsam mit Johanna von Moro eine Studienreise nach Venedig (siehe Robert Wlattnig, Culoz, Ida von, in: Saur. Allgemeines Künstlerlexikon, Band 23, München u. a. 1999, S. 69; Ders., Frauen. Kunst. Kärntner Künstlerinnen des 19. Jahrhunderts, in: Die Brücke 13, 2000, S. 18–19; Dehio-Kärnten, bearbeitet von Gabriele Russwurm-Biró, Wien 2001, S. 362).

Die Entwicklung der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts im Herzogtum Kärnten ist in der Landeshauptstadt Klagenfurt sehr eng mit dem sogenannten Viktringer Künstlerkreis verbunden. Als Begründer der Kärntner Landschaftsmalerei des Biedermeier gilt Eduard von Moro (1790–1846), der in den Sommermonaten zahlreiche akademisch ausgebildete Künstler zu Studien- und Lehrzwecken in sein Schloss nach Viktring südlich von Klagenfurt eingeladen hat. Sein eifrigster Schüler war der aus dem zweisprachigen Kärntner Unterland stammende Markus Pernhart (1824–1871), der mit finanzieller Unterstützung der Familie Moro in den Jahren 1846 und 1848 sogar die Kunstakademie in München besuchen konnte. In seiner Hauptschaffensperiode um 1850–1860 wurde Pernhart vor allem durch seine spätromantischen Burgen- und Landschaftsbil-

der bekannt. Eine Spezialität des Künstlers waren seine mit naturwissenschaftlichem Interesse und im Stil des strengen Historismus geschaffenen Hochgebirgs Panoramen, wobei die zentralen Motive sich leicht in der Höhe übersteigert weitwinkelig im Vordergrund ausbreiten, während die Berge der Umgebung stark verkleinert wiedergegeben werden. Die Tiefenausdehnung wird zusätzlich durch Farbabstufungen beziehungsweise durch die Darstellung von Dunst und Nebel verunklärt. Gerade Markus Pernhart, der es gewohnt war, sachlich detailgetreu und realistisch zu zeichnen, schien für dieses Genre geradezu prädestiniert zu sein. Obwohl die Panoramen in der Regel auf Fernsicht ausgelegt sind, malte er diese mit dem Feinpinsel, sodass man bei den Ortschaften und Häusergruppen im Vordergrund auch noch kleinste Dinge erkennen kann. Ein gutes Beispiel für diese faszinierende Art der Malerei ist z. B. das Gebirgs Panorama mit einer Darstellung des bekannten Wallfahrtsortes von Maria Luschari südwestlich von Tarvis, einer kleinen Kärntner Grenzstadt im Kanaltal, die seit dem Verlust nach dem Ende des Ersten Weltkrieges in Italien liegt (Abb. 20). Dieses relativ schmale und breitformatige Gemälde aus dem Altbestand des Landesmuseums gehörte ursprünglich zu einem mehrteiligen Bergpanorama und entstand um 1860 (Maße: 59 x 144 cm, Inv. Nr. K 219). Es zeigt den Blick vom Luschariberg aus nach Osten ins Dreiländereck mit der Mangartspitze in den Karawanken in Slowenien sowie mit dem Dobratschmassiv und Villacher Becken im Norden auf der österreichischen Seite. Im Original präsentiert wurde das in topographischer Hinsicht interessante Gemälde als Teil einer umfangreicheren Leihgabe aus dem Kunstbesitz des Landes Kärnten zuletzt vom 26. Juni bis 31. August 2014 bei einer Sonderausstellung anlässlich des 140-Jahr-Jubiläums des regionalen Alpenvereins im Wolfsberger Schloss (siehe die Besprechung von Gerlinde Schager, Kunstausstellung zum Jubiläum, in: Kronen Zeitung, Sonderteil Unterkärnten Extra, 5. Juli 2014, S. 48; zur Bildokumentation vgl. den 10 Jahre alten Ausstellungskatalog, Markus Pernhart. Landschaft und Gesellschaft, hrsg. von Friedrich W.

Leitner, Klagenfurt 2004, Kat. Nr. 65, Abb. 59). Über die ereignisreiche Geschichte des Wallfahrtsortes am Monte Santo di Lussari auf 1766 Meter Seehöhe mit der seit der Mitte des 14. Jahrhunderts bezugten Marienkirche informiert ein neues und vielfach preisgekröntes Buch von Michael Kopetz, *Pilgern ohne Grenzen. 24 Tagesausflüge zu Wallfahrtskirchen in Friaul, Kärnten und Slowenien*, S. 50ff., das im Verlag der Galerie Magnet in Völkermarkt im Jahr 2013 erschienen ist. Am Pfingstsonntag, dem 8. Juni 2014, wurde von Professor Wilfried Magnet sogar ein eigener Pilgerausflug auf den Monte Lussari mit Pilgermesse in drei Sprachen und anschließender Buchsegnung und Signierstunde durch den Autor organisiert. An dieser Stelle muss erwähnt werden, dass auch noch viele andere Pilgerwege aus Salzburg, der Steiermark und Kärnten auf den Luschariberg führen, so z. B. marschieren seit über 100 Jahren zu Pfingsten die Wallfahrer aus Metnitz zu Fuß über mehrere Tage zur Lussari-Kirche (siehe Karl und Fritzi Lukan, *Kärnten. Verborgenes-Seltsames-Unbekanntes*, Wien 2001, S. 75ff.; vgl. dazu den aktuellen Zeitungsbericht von Christina N. Kogler, *Mit Tantes Rosenkranz*, in: *Kronen Zeitung, Kärnten Ausgabe*, 15. Juli 2014, S. 46–47).

Als zentrale Persönlichkeit innerhalb der Jüngerer Viktringer Malerschule trat im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts und zu Beginn des 20. Jahrhunderts vor allem Sophie von Moro in Erscheinung. Sie wurde am 8. Februar 1844 in Viktring als älteste der drei Töchter von Max und Caroline von Moro geboren und verstarb ebenda am 20. September 1915. Gemeinsam mit ihren Schwestern Hermine (1846–1860) und der ebenfalls erfolgreich künstlerisch tätigen Johanna (1849–1925) genoss sie in der wohlhabenden Industriellen- und Mäzenatenfamilie Moro eine musisch-humanistische Erziehung und konnte schon sehr früh ihren künstlerischen Neigungen nachgehen. Den ersten Zeichen- und Malunterricht erhielt sie als Kind von ihrer eigenen Mutter und durch Markus Pernhart. Ihr bereits in der Jugendzeit voll entwickeltes großes Talent für die Landschafts- und Architekturzeichnung wurde sicherlich vom regen Künstlerbesuch und

den vielen Studienfahrten während der Sommerfrische in Stift Viktring nachhaltig geprägt. Nach einer missglückten kurzen Ehe mit einem ungarischen Adeligen kehrte Sophie von Moro 1869 nach Viktring zurück und freundete sich mit dem Klagenfurter Zeichenlehrer Ignatz Preisegger (1824–1881) an, der sie in die Technik der Aquarellmalerei einführte. 1873 lernte sie den von ihrem Vater sehr geförderten akademischen Maler Ludwig Willroider (1845–1910) aus Villach kennen, mit dem sie fortan eine lebenslange und auch persönliche Freundschaft pflegte, und der ihre weitere künstlerische Laufbahn wesentlich mit beeinflussen sollte. Bei gemeinsamen Exkursionen vorwiegend im Frühjahr und Sommer dokumentierte das Künstlerpaar jede Veränderung der Kärntner Landschaft und ihrer historischen Monumente und Denkmäler. Sophie dürfte von Ludwig Willroider dabei immer wieder entscheidende kompositorische und maltechnische Anregungen erhalten haben. Vor allem ihre idyllischen Ortsansichten und Gebäudestudien rund um das Stift Viktring aus dieser frühen Schaffensperiode zeigen schon die neue Richtung einer sehr gefühlsbetonten und subjektiv gefärbten spätimpressionistischen Kunstauffassung, der sie Zeit ihres Lebens treu blieb. Den modernen Stilströmungen und Modeerscheinungen nach 1900 hat sie sich hingegen beharrlich widersetzt. Professor Ludwig und sein älterer Bruder Josef Willroider (1838–1915) halfen Sophie von Moro auch bei der Konzeption und Ausführung der zwischen 1905 und 1914 von ihr in München im Verlag Meisenbach Riffarth & Co. herausgegebenen vierbändigen Ansichtenserie „Architektonische Bilder aus Kärnten“, eine Grisailleaquarellfolge von historisch bedeutenden Ortschaften, Klöstern, Kirchen, Burgen und Schlössern, die sich an der um 1850/60 entstandenen älteren Zeichenkunst von Markus Pernhart orientierte. Im Gegensatz zu Pernhart wählte Sophie von Moro aber kaum Gesamtansichten von Gebäuden, sondern konzentrierte sich auf stimmungsvolle Ausschnitte und architektonische Glanzpunkte wie Portalanlagen, Arkadenhöfe, Innenansichten von Kapellen und Vorhallen. Bemerkenswert ist weiters die Wahl der Technik,

da Sophie auch die Vorstudien zu ihren topographischen Ansichten nicht immer detailgetreu mit spitzem Bleistift festhielt, sondern sie bevorzugte in der Regel fragmenthafte Skizzen in Tuschezeichnung und mit Kohle. Oft malte sie vor Ort direkt in Aquarellfarben und hier nur in Grautönen, die sie lediglich mit einigen Weißhöhlungen belebte. An einigen prominenten und zentralen Geschichtsstätten wie in Gurk war Sophie vom Sommer 1910 bis zum Herbst 1912 in Begleitung von Familienmitgliedern und Freunden sicherlich mehrmals zu Dokumentationszwecken tätig und hat ihre zahlreichen Vorstudien zu einzelnen Motiven offensichtlich bei unterschiedlichen Tageszeiten und dadurch immer mit veränderten Lichtverhältnissen durchgeführt. Ungefähr in diesem Zeitraum entstand auch jener von Direktor Mag. Thomas Jerger bei einer öffentlichen Auktion im Klagenfurter Dorotheum am 3. Dezember 2014 zu einem sehr günstigen Rufpreis von 1500.- Euro ersteigerte Originalentwurf der Sophie von Moro, der das prächtige Westportal im Gurker Dom zeigt (Abb. 2, vgl. Abb. 16) (Versteigerung, Dorotheum Klagenfurt, Lot Nr. 2: Aquarell auf Kartonpapier; Blattmaße: 60,6 x 52-52,4 cm - Ausschnitt: 58,5 x 51,5 cm; ohne Signatur und Datierung; Inv. Nr. K 724). Diese Neuerwerbung war vor allem deshalb wichtig, da sich bis auf das hier reproduzierte Blatt sämtliche Hauptansichten des Gurker Domes der Künstlerin wie z. B. die Chorapsiden, das Querhaus, die mit Fresken vollständig bemalte Kapelle in der Westempore bereits seit Jahrzehnten im Besitz des Museums Moderner Kunst Kärnten befinden (Inv. Nrr. LG 128-131; vgl. dazu die Wiedergabe sämtlicher im Besitz des Landes Kärnten befindlicher Motive aus Gurk in der großformatigen Publikation „Architektonische Bilder aus Kärnten“, Band IV, München, mit einem Vorwort der Sophie von Moro datiert mit „Juni 1914“ und Widmung an ihre Schwester Gräfin Johanna von Morozzo-Moro. Jene in diesem Band abgedruckte und voll signierte Aquarellvariante der Westportalvorhalle zeigt zwar einen ähnlichen Ausschnitt von derselben Ansicht mit Blick auf das romanische Säulenportal nach Osten, ist aber nicht mit dem vom

Landesmuseum neu erworbenen Blatt identisch (Literaturhinweise in chronologischer Reihenfolge: Dieter Pleschiutschnig, Der Viktringer Künstlerkreis. 4. Sophie von Moro, in: Die Kärntner Landsmannschaft, Heft 5, 1976, S. 6-7; Ders., Sophie von Moro (1844-1915). Architektonische Bilder aus Kärnten, Ausstellungskatalog der Galerie am Lendhafen, Klagenfurt 1990, vgl. die Gurker Motive auf den Seiten 22-24; Robert Wlattnig, Die Jüngere Viktringer Malerschule, in: Die Kärntner Landsmannschaft, Heft 12, 1995, S. 33-35; Ute Liepold, Kärnten weiblich. 150 Frauen; Kurzporträts, Klagenfurt 2011, S. 43).

Zu einer völligen Erneuerung der Kunst kam es um die Jahrhundertwende als sich in der Wiener Metropole der Jugendstil allgemein durchzusetzen begann. Die in Kärnten verbliebenen jungen Künstler bildeten zunächst die Vereinigung „Jung-Kärnten“, aus der sich 1907 in Klagenfurt bald ein eigener Kunstverein formierte. In Ermangelung eines geeigneten Ausstellungshauses wollte man ein entsprechendes Gebäude zunächst in der Nähe des Landesmuseums an der damals noch unverbauten Ecke Bahnhofstraße - Viktringer Ring errichten. Später einigte man sich nach einigen Diskussionen auf einen Bauplatz in der Reitschulgasse gegenüber dem 1905 neu angelegten Schillerpark, wo die Radetzkystraße in den Villacher Ring mündet (Abb. 21). Bereits im Jahre 1910 wurde ein Architektenwettbewerb beschlossen und für ganz Österreich ausgeschrieben. 64 Entwürfe langten ein, das preisgekrönte Projekt erwies sich aber als zu teuer. Es kam zu einem neuen, eingeschränkten Wettbewerb und ein gebürtiger Wiener, der in Villach an der Staatsgewerbeschule lehrende Architekt Franz Baumgartner, bekam schließlich den Auftrag. Der Kostenvoranschlag für das Künstlerhaus nannte eine stolze Bausumme von rund 70.000 Kronen (in heutiger Währung zirka 275.000.- Euro), wobei die Stadt Klagenfurt zusätzlich den Baugrund stiftete. 45.000.- Kronen sollten die Kärntner Sparkasse und private Förderer vorstrecken, den Rest hoffte der Kunstverein durch weitere Spenden aufzubringen. Die Arbeiten am Bauwerk schritten zügig



voran, sodass der Begründer und erste Vereinspräsident Ferdinand Freiherr von Helldorff am 1. August des Jahres 1914 das Künstlerhaus mit einer repräsentativen Ausstellung eröffnen konnte. Die wichtigsten Kärntner Maler der damaligen Zeit waren bei der Vernissage vollzählig vertreten, u. a. Gilbert von Canal, Josef Willroider, Anton Gregoritsch, aber auch der erst zwanzigjäh-

rige Herbert Boeckl als Autodidakt. Ernst Riederer erhielt für die hohe Qualität seiner Werke bei dieser Gelegenheit von der Ausstellungsjury eine Goldene, Sebastian Isepp aus Nötsch bekam die Silberne Medaille verliehen. Für diese offizielle Eröffnungsfeier war Anfang August in Klagenfurt aber kein hochrangiges Mitglied des österreichischen Kaiserhauses ver-



**Abb. 20:** Markus Pernhart (1824–1871), Gebirgs-panorama mit der Wallfahrtskirche von Maria Luschari bei Tarvis, Ölgemälde, um 1860, LMK. Aufn. K. Allesch

ffügbar, da es unmittelbar davor am 28. Juli 1914 zum Ausbruch des Ersten Weltkrieges kam (siehe Friedrich Achleitner, *Moderne - noch aufzuarbeitende Kärntner Jugendstil-Architektur*, in: *Die Brücke. Kärntner Kulturzeitschrift*, 7. Jg., H. 1, 1981, S. 28ff.; Ulrich Harb, *Architekt Franz Baumgartner (1876–1946)*, Ausstellungskatalog, Künst-

lerhaus Klagenfurt 1986). Die heute zum Großteil im Kärntner Landesarchiv aufbewahrten Vorentwürfe Baumgartners zum Bau des Klagenfurter Künstlerhauses aus dem Jahre 1913 erinnern durchaus noch an die Wiener Schule Otto Wagners (Abb. 22). Der Jugendstil ist hier allerdings bereits eine Synthese mit der regionalromanti-



schen Heimatschutzbewegung eingegangen, ohne jedoch ins Provinzielle abzusinken. Besonders auffallend für die architektonische Außenwirkung des Prachtbaues sind das mehrmals leicht abgestufte Mansardendach mit der bekrönenden zierlichen Laterne und die noch ganz vom Jugendstil geprägten Fensterteilungen. In der Mitte der monumentalisierten Portalfront tragen zwei Dreiviertelsäulen einen geschwungenen Giebel, in dem ursprünglich folgende offizielle Gebäudebezeichnung in Blockbuchstaben zentral angebracht war: KUNSTVEREIN F. KÄRNTEN. Das im Stil des Neobarock oval geschwungene Foyer dient zur Erschließung der weiteren Räume. Mittig ober dem Eingangsbereich zur großen Ausstellungshalle ist ein Steinrelief mit einer halbfigürlichen Darstellung der Pallas Athene, der Schutzpatronin der Weisheit und der schönen Künste, angebracht, das dem Kärntner Künstler Friedrich Gornik (1877-1943) zugeschrieben wird. Gestalterische und künstlerische Details, vom Terrazzoboden über die Metallbehandlung bis zu den Tischler- Glas- und Stuckarbeiten, sollten das gesamte Haus zum Ausdruck einer gehobenen Bauhandwerkskultur machen. Tatsächlich wurden für die eigentliche Bauausführung vor Ort fast ausschließlich einheimische Betriebe beschäftigt. Das Klagenfurter Künstlerhaus zählt heute zweifellos noch immer zu den schönsten spätezessionistischen Bauten Kärntens (siehe: Elisabeth Reichmann-Endres, Der Zeit ihre Kunst. Eine Skizze zur Bildenden Kunst um 1900 in Kärnten, in: Claudia Fräss-Ehrfeld, Lebenschancen in Kärnten 1900-2000 - Ein Vergleich, Klagenfurt 1999, S. 361-368, besonders S. 362 und 365-366; vgl. auch Robert Wlattnig, Global-Lokal oder Flucht in die Distanz.



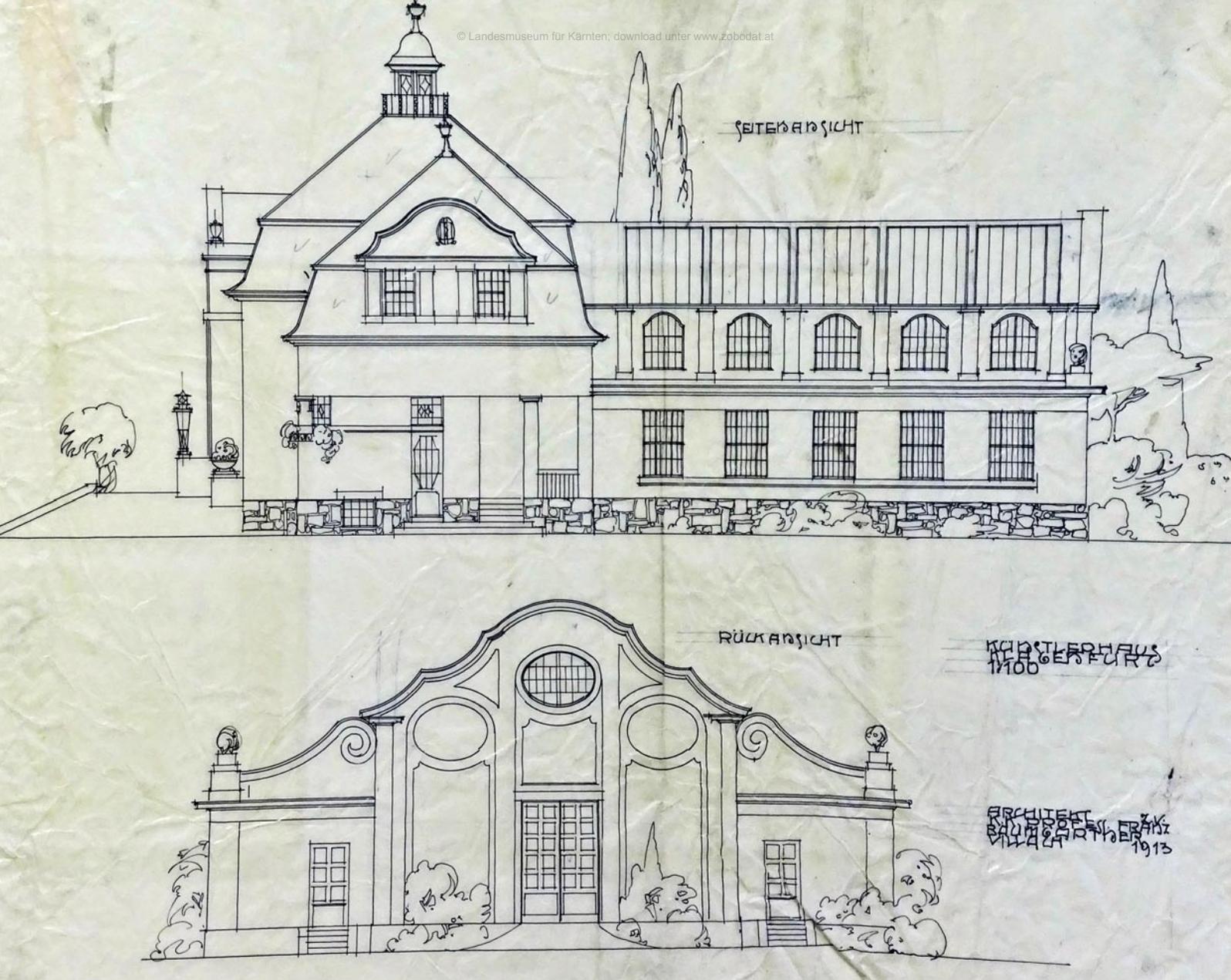
**Abb. 21:** Ausstellungsgebäude des Kunstvereins für Kärnten im Goethepark am Villacher-Ring in Klagenfurt. Aufn. R. Wlattnig



Künstlerschicksale zwischen Provinz und Metropole. Ein Beitrag zur bildenden Kunst und Architektur des 20. Jahrhunderts in Kärnten, in: Claudia Fräss-Ehrfeld und Helmut Rumpler (Hrsg.), Kärnten und Wien. Zwischen Staatsidee und Landesbewusstsein. Teilprojekt der Forschungsinitiative „Kärnten und die nationale Frage in Kärnten“, Stefan Karner (Hrsg.), Bd. 4, Klagenfurt 2005, S. 268–269). Professor Franz Baumgartner (1876–1946) hat im Laufe seines schaffensreichen Lebens allein in Kärnten über 100 Wohngebäude, Hotelbauten, Schulen, Kirchen, Seehäuser, Badeanstalten, Gemeindeämter und Kraftwerke geplant und zum Teil auch die Inneneinrichtung dazu konzipiert. Der gebürtige Wiener studierte an der Akademie der Bildenden Künste am Schillerplatz und machte sein Praktikum im Büro von Fellner und Helmer. 1906–1911 wirkte Baumgartner zunächst als Fachlehrer für Gebäudekunde und Zeichnen an der Handwerkerschule in Klagenfurt und ab 1912 an der Staatsgewerbeschule in Villach. 1930 wurde er sogar zum Direktor der zur Bundeslehranstalt für Bau- und Kunstgewerbe und Frauenberufe umgebildeten Schule ernannt. Baumgartners eigenwilliger Baustil wurzelt in der Spätphase des romantischen Historismus und in der Tradition der englischen Landhausarchitektur. Er hatte eine gewisse Vorliebe für die kombinierte Anwendung von Bauelementen verschiedenster Epochen, die in der Gesamtwirkung einen uneinheitlichen eklektischen Baustil ergaben. Baumgartner kreierte in weiterer Folge eine lokale Variante des sogenannten Heimatstils und der Nationalromantik und befriedigte damit den provinziellen Geschmack seiner Auftraggeber. Durch seinen eigenwilligen und lokal geprägten Individualstil wurde Baumgartner zum erklärten Gegner der globalen Industrialisierung in der Bauwirtschaft und zum Inspirator der sogenannten Wörthersee-Architektur, die allgemein als Kärntens einziger großer Beitrag zur Architekturgeschichte Österreichs in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts gilt. Zu seinen wichtigsten Bauten zählen das Stauderhaus und das Gutenberghaus in Klagenfurt, das Grand Hotel in Bled (Slowenien) und die vielen Hotelbauten und

Privatvillen in Velden und Pörtschach am Wörthersee. In jüngster Zeit sind viele Bauten Baumgartners mit Recht unter staatlichen Denkmalschutz gestellt worden (Literaturhinweise: Friedrich Achleitner, Österreichische Architektur im 20. Jahrhundert, Bd. II: Kärnten, Steiermark, Burgenland. Salzburg-Wien 1983; Peter H. Schurz, Die Architektur am Wörthersee in Kärnten. Von der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bis heute, phil. Diss. Graz 1983; Christian Brugger, Karin Leitner-Ruhe und Gottfried Biedermann, Moderne in Kärnten, Wien-Graz-Klagenfurt 2009, S. 66ff., 90ff.).

Das 100-Jahr-Jubiläum des Klagenfurter Künstlerhauses hat der Kunstverein für Kärnten gegen Jahresende 2014 unter dem vom heimischen Maler und Grafiker Reimo Wukounig (Jg. 1943) beigesteuerten Motto „Vom Kopf zur Hand ...“ mit einem wissenschaftlichen Symposium, einer eindrucksvollen Mitgliederausstellung und am 20. November 2014 mit einem großen Festakt unter Anwesenheit des Landeshauptmannes Dr. Peter Kaiser und des Kulturreferenten DI Christian Benger würdig gefeiert. Der gemeinnützig tätige Vereinsvorstand hat sich bei dieser Gelegenheit auch dazu entschlossen, einen 422 Seiten starken Jubiläumskatalog mit einem aktuellen Mitgliederverzeichnis der 206 zeitgenössischen Künstlerinnen und Künstler von A-Z sowie mit vorangestellten kurzen historischen Beiträgen von Dipl. Ing. Eckhard Küttler, Karl Vouk und Irmgard Bohunovsky-Bärnthaler herauszubringen (siehe 100 Jahre Künstlerhaus Klagenfurt, Klagenfurt/Celovec November 2014). Das Künstlerhaus wurde vor allem in den letzten Jahrzehnten seinem Namen auch dadurch gerecht, dass es nicht nur bildenden Künstlern zugänglich war, sondern immer eine lebendige Plattform für viele andere Kunstsparten darstellte, wo Theater- und Ballettaufführungen, Lesungen und Musikdarbietungen, aber auch kulturpolitische Diskussionen stattfanden. Ein besonderes Anliegen sind für den Kunstverein vor allem die zahlreichen grenzüberschreitenden Ausstellungsprojekte mit den Nachbarländern Slowenien und Italien. Im Gegensatz zu allen anderen vergleichbaren Institutionen in Österreich wird das Klagen-



**Abb. 22:** Franz Baumgartner (1876–1946), Planentwurf der Seiten- und Rückansicht zum Bau des Künstlerhauses in Klagenfurt, 1913, Kärntner Landesarchiv. Aufn. R. Wlattnig

furter Künstlerhaus mit relativ geringen finanziellen Mitteln von den Kulturschaffenden noch selbst verwaltet. Entsprechend positiv gesinnt waren auch die offiziellen Grußbotschaften, Glückwünsche und Berichte in den lokalen Kulturzeitschriften und Zeitungen (vgl. Die Brücke. Kärnten-Kunst-Kultur 159/160, Dezember 2014, S. 14; Klagenfurt. Die Stadtzeitung mit amtlichen Nachrichten Nr. 20, 3. Dezember 1914, S. 40 (1056); Sonntag. Kirchenzeitung-Katholische Kirche Kärnten Nr. 50, 14. Dezember 2014, S. 22–23).

Der Ausbruch des Ersten Weltkrieges vor 100 Jahren hat wie kaum ein anderes historisches Ereignis zuvor im Jahre 2014 die internationale Medienlandschaft dominiert. Diese Urkatastrophe des 20. Jahrhunderts mit rund 17 Millionen Toten, die schließlich zum völligen Zerfall und zur Auflösung der k. u. k. Monarchie führte, wurde in ganz Europa vor allem in der universitären und musealen Forschung behandelt. In Österreich konnten zu dieser Thematik termingerecht mehrere Großprojekte in Wien, in den Landeshauptstädten und auf der Schallaburg in Niederösterreich verwirklicht werden, aber auch viele kleine

Bezirks- und Stadtmuseen haben in Sonderausstellungen das Thema gerne aufgegriffen. Es würde hier zu weit führen, wenn man versuchen würde, die vielen unterschiedlichen historischen Schwerpunktsetzungen in den einzelnen Bundesländern aufzuzählen und ausgewogen zu kommentieren, weshalb wir uns bei folgenden Ausführungen auf die wichtigsten Kärntner Schauplätze und Beiträge konzentrieren wollen (siehe für alle übrigen Sonderausstellungen „Das Museum und der Große Krieg“ mit einem Kalendarium und unterschiedlichen Textbeiträge in: Neues Museum. Die österreichische Museumszeitschrift 2/3, Juni 2014, Graz 2014, S. 8–77). Mit einer Reihe von öffentlichen Veranstaltungen setzte auch das Amt der Kärntner Landesregierung einen speziellen Erinnerungsschwerpunkt zum Gedenkjahr 1914/2014. So wurde z. B. vom Volkgruppenbüro am 29. September im Konzerthaus Klagenfurt eine Podiumsdiskussion über die politische und kulturelle Entwicklung des Balkanraumes abgehalten und im Verwaltungszentrum konnte eine Fotoausstellung mit Werken von Raimund Stillfried und Max Aufferer eröffnet werden. Am 30. September fand im Kärntner Landesarchiv außerdem eine historische Gedenkenquete unter dem Leitspruch „Vergangenheit verstehen – Zukunft gestalten“ statt. Der XXV. Europäische Volkgruppenkongress ging diesmal am 1. Oktober 2014 im Casineum Velden über die Bühne (vgl. den Aufsatz von Peter Karpf und Werner Platzer im Sonderheft „Zeit des Erinnerns“ der Kärntner Kulturzeitschrift Die Brücke. Kärnten-Kunst-Kultur, Nr. 155/156, August/September 2014, S. 21). Den größten Informationsgehalt und das meiste Originalmaterial zum Thema Erster Weltkrieg vermittelt in Kärnten seit Jahrzehnten das Friedensmuseum „1915–18. Vom Ortler bis zur Adria“ im Rathaus von Kötschach-Mauthen, an das auch ein Freilichtmuseum des Gebirgskrieges 1915–1917 am Plöckenpass mit rekonstruierten Weg- und Stellungsanlagen und Mannschaftsbaracken angegliedert ist. Jedes Jahr wird von Anfang Mai bis Mitte Oktober mit zahlreichen ehrenamtlichen Mitarbeitern des Vereines der Dolomitenfreunde und mit Unter-

stützung durch das Heeresgeschichtliche Museum in Wien eine eigene Sonderausstellung aufgebaut, die 2014 unter dem Motto „1914 – Der Anfang vom Ende“ stand (siehe die Zeitschrift „Der Dolomitenfreund Nr. 1, 2014, S. 12–15). Das Museum im Lavanthaus in Wolfsberg zeigte von Mitte April bis Ende Oktober als Teil einer größeren Ausstellung über die Lagerstadt Wolfsberg vor allem historische Fotografien des sogenannten Ruthenenlagers in Reding, wo zwischen 1914 und 1917 bis zu 7.500 Kriegsflüchtlinge aus Galizien und der Bukowina untergebracht waren. Eine ganz andere neuartige Form der Geschichtsbewältigung fand hingegen vom 28. Juli bis 4. Oktober unter dem Ausstellungstitel „Slow! Erster Weltkrieg Dada“ im neu gegründeten Museum am Bach in einer ehemaligen Mühle im Lippitzgraben bei Ruden statt. Es handelt sich dabei um ein Systemkundemuseum, das sozialgeschichtliche Utopien und Lebensmodelle sammelt und künstlerisch beziehungsweise multiperspektivisch erforscht. In der Landeshauptstadt Klagenfurt am Wörthersee kam es auf dem Ausstellungssektor im Zusammenhang mit dem Weltkriegsgedenkjahr ebenfalls zu einigen zusätzlichen und nachhaltigen Aktivitäten: So hat z. B. die Kammer für Arbeiter und Angestellte für Kärnten im Bildungsforum ihres Hauptgebäudes am Bahnhofplatz 3 von Juli bis November 2014 eine kleine Wanderausstellung mit der Bezeichnung „1914. Frauen im Ersten Weltkrieg“ präsentiert, wobei die gleichnamige und reich bebilderte Broschüre im Umfang von 18 Seiten auch vom Frauenreferat der Landesregierung mitfinanziert wurde. Vom 8. September bis 2. November wurde im Museum Moderner Kunst in Klagenfurt das internationale Kunstprojekt „SHARE - Too Much History. MORE Future“ der Kunstsektion des Bundeskanzleramtes Wien vorgestellt, das u. a. auch in Sarajevo, Belgrad, Zagreb, Ljubljana, Wien, Mons und Straßburg Station macht. Die Ausstellung umfasst zeitgenössische Videoarbeiten von Künstlerinnen und Künstlern aus Bosnien-Herzegowina und Österreich, die auf unterschiedliche Weise persönliche und kollektive Erinnerungen thematisieren und Fragen nach Vergangenheit,

Gegenwart und Zukunft formulieren. Der Kärntner Landesverband des Österreichischen Kameradschaftsbundes hat vom 1. bis 9. Oktober 2014 im Klagenfurter Landesarchiv eine sehenswerte Ausstellung mit rund 250 Exponaten gezeigt. Neben eindrucksvollen Fotos und Propagandamaterial waren auch viele Gegenstände des soldatischen Alltags in Stellungen und Kavernen aus Privatbesitz zu sehen. Der Geschichtsverein für Kärnten konnte schließlich am 3. Dezember 2014 zur Eröffnung einer großen Ausstellung über Propaganda- und Kriegsgrafik in das Klagenfurter Landesarchiv laden, wo man das neue von Erik Eybl und Stephan Knott gestaltete Buch „Krieg an der Wand. Der Erste Weltkrieg im Spiegel der Plakate“ erstmals öffentlich vorgestellt hat (siehe Bulletin des Geschichtsvereins für Kärnten, zweites Halbjahr 2014, S. 40, vgl. zur Weltkriegsthematik auch S. 70ff.; Erik Eybl, Der Krieg der Bilder, in: Zeitreise Österreich. Menschen-Gesellschaft-Geschichte, Sonderausgabe „Der Erste Weltkrieg“, Wien 2014, S. 52–54). Auch im Landesmuseum Rudolfinum sind die verschiedenen geisteswissenschaftlichen Fachabteilungen im Weltkriegsgedenkjahr 2014 nicht untätig gewesen, allerdings musste man alle Aktivitäten wegen der laufenden Generalsanierung des Haupthauses an die beschränkten räumlichen und logistischen Begebenheiten anpassen. In der Aula des Rudolfinums in der Museumgasse fand am 5. Februar 2014 um 18 Uhr eine sehr gut besuchte Buchpräsentation des Kärntner Schriftstellers Janko Ferk statt, wobei der Autor auch selbst aus seinem neuesten Werk „Der Kaiser schickt Soldaten aus. Ein Sarajevo-Roman“ Textteile vorgetragen hat. Auf der Basis von Originalquellen konnte der Literaturwissenschaftler und Jurist die dramatischen Ereignisse am 28. Juni 1914, dem Tag des Attentates auf den österreichischen Thronfolger Franz Ferdinand, detailgetreu nacherzählen. Um den Hintergrund der Lesung etwas lebendiger zu gestalten, haben wir in der Aula kurzfristig in Vitrinen und auf einer Staffelei einige bekannte Bilder aus der Zeit des Ersten Weltkrieges mit einer Kaiser Franz Joseph-Darstellung und Kampfszenen, zeitgenössische Weltkriegspu-

blikationen und eine Soldatenuniform aus dem Bestand des Landesmuseums ausgestellt. Gemeinsam mit der Abteilung für Landesgeschichte sind im Laufe des Kalenderjahres 2014 auch einige Schülergruppen bei Projektarbeiten für den öffentlichen Wettbewerb der Kleinen Zeitung anlässlich des Weltkriegsjubiläums mit Literaturhinweisen und Bildmaterial betreut worden. Die besten Schulprojekte mit den von den Schülern selbst aufgezeichneten „Geschichten zum Ersten Weltkrieg“ sind dann anschließend in einer Jury bewertet und vom 13. Juni bis 31. Oktober im zweiten Stock des Landesmuseums Rudolfinum präsentiert worden (siehe den detaillierten Bericht von Thomas Macher, Wenn Schüler vom Krieg erzählen, in: Kleine Zeitung, 14. Juni 2014, S. 29). Eine besondere Unterstützung seitens der kunsthistorischen Abteilung des Landesmuseums erhielt dabei ein Projektteam der Höheren Technischen Bundeslehranstalt Mössingerstraße in Klagenfurt, indem man für eine Schulausstellung über den Ersten Weltkrieg das sehr bekannte Bildmotiv mit der Darstellung der Vision von Kaiser Franz Joseph aus der Zeit als Fotoreproduktion zur Verfügung stellte. Das Originalgemälde ist rechts unten mit „Fec. Kais. Rat Charles Scolik Wien VIII 1914“ voll signiert und datiert und trägt an dieser Stelle zusätzlich den Vermerk: „Jede Art Vervielfältigung verboten“ (Abb. 23) (Öl auf Leinwand, Maße: 114 x 74 cm, Inv. Nr. K 302). Diese Angaben sind allerdings im Detail etwas irreführend, da Charles Scolik in der kunstwissenschaftlichen Forschung nicht als ausgebildeter Maler, sondern ab 1892 lediglich als k. u. k. Hofphotograph überliefert ist. Wir gehen also von der berechtigten Annahme aus, dass Scolik hier kurz nach dem Kriegsausbruch im Sommer 1914 einen unbekanntem Maler damit beauftragt hat, eine etwas ältere Originalfotografie von seiner Hand, die er vom Kaiser vermutlich während einer Fronleichnamprozession gemacht hat, mit einer fiktiven Kriegsdarstellung zu Propagandazwecken in einem Gemälde zu verbinden. Da Scolik über die alleinigen Urheberrechte der Fotografie verfügte und offensichtlich auch die kreative Idee zur Umsetzung dieser Bildidee hatte, konnte er mit



Abb. 23: Kaisers Franz Joseph im Gebet für die verbündeten Armeen. Vision und Allegorie auf den Ersten Weltkrieg, Ölgemälde nach einer Fotografie von Charles Scolik, 1914, LMK. Aufn. K. Allesch

Recht das Vervielfältigungsrecht dann für sich alleine beanspruchen ohne den eigentlichen Maler des Gemäldes namentlich zu nennen. Es ist aber in diesem Zusammenhang nicht gänzlich auszuschließen, dass Scolik als Autodidakt selbst den Pinsel führte oder bei der Ausführung vielleicht gemeinsam mit einem Malergehilfen in der Werkstatt bei diesem Bild an einigen Passagen selbst Hand angelegt hat. Auf dem in feiner Ölmalerei ausgeführten Gemälde wird der alte österreichische Kaiser Franz Joseph I. (1830–1916) im Gebet versunken auf einem Betschemel kniend wiedergegeben. Der Kaiser trägt hier die Galauniform eines k. u. k. Feldmarschalls in deutscher Adjustierung. In den dunklen Wolken über seinem Haupt ist als alptraumhafte Vision allegorisch eine große Schlacht des Ersten Weltkrieges angedeutet, wobei neben der deutschen und österreichisch-ungarischen Infanterie jeweils mit ihren stilisierten Kriegsflaggen auch Kanonen zum Einsatz kamen. Möglicherweise gibt es weiters einen Zusammenhang zwischen diesem Bildmotiv und dem Kaiser Franz Joseph in einem anderen Zusammenhang zugeschriebenen Ausspruch „Mir bleibt doch nichts erspart“. Des Kaisers persönliche religiöse Fürbitte wird in einer inhaltlich etwas abgeänderten Form im Gemälde des Landesmuseums zu einer Erinnerung an den Ausbruch des Ersten Weltkrieges uminterpretiert. Das Scolik-Gemälde ist ein in jener Zeit der wechselseitigen aggressiven Feindbildpropaganda ganz bewusst gewähltes versöhnliches Motiv, das vermitteln soll, dass der Kaiser die Sorgen seiner Völker und der verbündeten Armeen selbstverständlich teilt und sie in sein tagtägliches Gebet miteinschließt. Eine ähnliche Darstellung existiert im Historischen Museum der Stadt Wien vom Wiener Maler Josef Kränzle (1874–1937) aus dem Jahre 1915, die den Kaiser ebenfalls im Gebet vor einem Mariengnadenbild zeigt. Das Gemälde von Scolik diente im Ersten Weltkrieg zunächst als Vorlagen für Feldpostkarten in Kombination mit propagandistischen Durchhalteparolen und pseudoreligiösen Sprüchen und wurde später in diverse Weltkriegs-Erinnerungsalben aufgenommen. Das herausgelöste Motiv des knienden Kaisers am

Betschemel ist damals z. B. auch in ganz kleinem Format zu einem Emailmedaillon umgearbeitet worden, das man auf einer Kette ständig bei sich tragen konnte (siehe den Ausstellungskatalog, An meine Völker. Der erste Weltkrieg 1914–1918, hrsg. von Manfred Rauchensteiner, Prunksaal der Österreichischen Nationalbibliothek 13. März bis 2. November 2014, Wien 2014, Kat. Nrr. 6.4 und 6.7). Charles Scolik wurde am 16. März 1854 in Wien geboren und ist in der Bundeshauptstadt am 1. Juni 1928 verstorben. Nach seiner Ausbildung ab 1867 beim Fotografen Carl Wrabetz und beim Chemiker Emil Hornig übernahm er 1876 das Atelier von F. Kohler in Wien. Scolik führte das Studio eine Zeitlang unter der Bezeichnung „Atelier Amelie“ weiter, ging dann aber als Operateur zu dem damals sehr bekannten Fotografen Carl Kroh. 1885–1888 betrieb er gemeinsam mit Friedrich Mallmann ein „Photochemisches Versuchs-Laboratorium“, 1886 gründete er ein eigenes Fotoatelier im achten Wiener Gemeindebezirk und erweiterte dieses auf Grund seines großen Erfolges im Jahre 1900 sogar durch eine Zweigstelle. Neben der Studiotätigkeit fotografierte Scolik ab den 1890er Jahren zusätzlich bei öffentlichen Ereignissen und publizierte seine Fotos auch in der Tagespresse. Auf dem Spezialgebiet der „Momentphotographie“ hatte er sich zu diesem Zeitpunkt bereits einen guten Namen gemacht. Zwischen 1889 und 1893 trat er zusätzlich als Redakteur beziehungsweise als Herausgeber der „Photographischen Rundschau“ in Erscheinung. Er wandte sich auch an fotografische Amateure und erteilte ihnen ab 1891 Unterricht. Nach der Jahrhundertwende entstand die später sehr populär gewordene Postkartenserie „Aus dem Wiener Leben“, wobei Scolik hier ausgewählte Charaktertypen aus dem Volksleben in vorfabrizierte Landschaftsaufnahmen hineinkopierte. Zu seinen Neuschöpfungen zählten vor allem Porträts von Künstlern in deren häuslicher Umgebung, aufgenommen bei Magnesiumlicht, und Platindrucke, die Scolik im Atelier oft noch zusätzlich übermalte oder besser gesagt durch Angestellte und Gehilfen übermalen ließ. Im Jahre 1908 brachte Charles Scolik in Wien einen von Alois Unger kommentierten

und viel beachteten Fotozyklus über das Leben von Kaiser Franz Joseph heraus mit seltenen Bildern aus den ersten Kinderjahren bis in die Gegenwart. Als k. u. k. Hoffotograf gehörte Scolik bis knapp vor dem Ersten Weltkrieg zu Wiens führenden Porträtfotografen und konnte Prominente aus dem In- und Ausland zu seinen Kunden zählen. Er bekam noch in seiner aktiven Zeit zahlreiche Auszeichnungen und Würdigungen verliehen und zählte gegen Lebensende zu den höchstdekorierten Fotografen Europas (siehe Geschichte der Fotografie in Österreich, hrsg. von Otto Hochreiter und Timm Starl, Bad Ischl 1983, S. 179).

Unter der großen Anzahl der Jubiläumsausstellungen zum Ausbruch des Ersten Weltkrieges in den anderen Bundesländern Österreichs haben wir uns aus kunsthistorischer Sicht vordringlich für Präsentationen mit speziellen Kunst- und Kulturthemen interessiert, wobei hier in erster Linie die Sonderausstellungen im Salzburg Museum, in der Landesgalerie Linz und im Stadtmuseum Graz besonders hervorzuheben sind. Eine umfassende Kriegsbilderschau mit einem eigenen wissenschaftlichen Symposium zum Thema „Krieg, Propaganda und Kunst“ fand am 16. Mai 2014 im Leopold Museum in Wien statt, wobei hier auch einige bekannte Maler mit Bezug zu Kärnten wie z. B. Albin Egger-Lienz, Anton Kolig und Herbert Boeckl zu sehen waren. Viele Kärntner Künstler, die im Ersten Weltkrieg offiziell als Berichterstatter für das k. u. k. Kriegspressequartier in Wien gearbeitet haben, oder solche, die neben dem normalen Dienst mit der Waffe in ihrer Freizeit künstlerisch tätig waren, wurden von der kunsthistorischen Abteilung des Landesmuseums Rudolfinum schon bei früheren Ausstellungen in Kärnten eingehend behandelt (siehe: Robert Wlattnig, Der Soldat im Bild. Kriegsmaler und Kriegsberichterstatter zwischen den Fronten. Künstlerbiographien von der Südwestfront, Sonderausstellung im Landesmuseum Kärnten, 8. Mai bis 31. Oktober 1991, in: Die Kärntner Landsmannschaft 10, 1991, S. 11–30; Robert Wlattnig, Repräsentation und Engagement. Kärntner Künstler im Ersten Weltkrieg und zur Zeit der Kärntner Volksabstimmung, in: Aus-

stellungskatalog, Eremiten-Kosmopoliten. Moderne Malerei in Kärnten 1900–1955. Museum Moderner Kunst Kärnten, Klagenfurt - Stadtgalerie Klagenfurt - Werner-Berg-Galerie-Bleiburg, Museum des Nötscher Kreises, Nötsch, 16. Mai bis 17. Oktober 2004, hrsg. von Agnes Husslein-Arco und Matthias Boeckl, Wien 2004, S. 71–102). Mit Euphorie waren im August 1914 viele bedeutende europäische Maler, Bildhauer und Architekten freiwillig in einen Krieg gezogen, von dem man annahm, er werde maximal ein paar Wochen dauern. Der deutsche Maler Franz Marc, als Soldat gefallen vor Verdun 1916, begrüßte den großen Krieg als reinigendes Gewitter oder der Bildhauer Ernst Barlach bezeichnete das Massensterben 1914 noch ganz im Sinne des Hurra-Patriotismus als Heiligen Krieg. Die italienischen Futuristen betrieben ebenfalls eine destruktive Ästhetisierung der Gewalt und propagierten den Krieg als aktionistisch-ekstatisches Erlebnis. Auch viele Kärntner Künstler haben sich zu Beginn des Krieges von der allgemeinen Kriegsbegeisterung anstecken lassen und sind zunächst mit vollem Optimismus in die Kampfhandlungen eingetreten. Im weiteren Verlauf des Krieges folgte mit den ersten großen Niederlagen der eigenen Armee rasch eine Phase der Ernüchterung und viele Künstler versuchten, in der sogenannten Kunstgruppe des k. u. k. Kriegspressequartiers unterzukommen. Das Kriegspressequartier war eine dem Obersten Armeekommando Österreich-Ungarns unterstellte Propagandaabteilung, in der Schriftsteller, Maler, Bildhauer und Fotografen zu einer eigenen militärischen Einheit zusammengefasst wurden. Die Zuteilung zu dieser Sondereinheit war sehr begehrt, bot sie doch Künstlern die Gelegenheit, in ihrem Metier zu arbeiten und ihre Kriegsdienstleistung unter weniger gefährlichen und angesichts der oft langen Heimaturlaube geradezu angenehmen Bedingungen zu absolvieren. Jeder Künstler musste jedoch eine Mindestanzahl von Werken für national-ideologisch ausgerichtete Kriegsbilderausstellungen zur Verfügung stellen. Bei offiziellen Auftragsbildern waren die Künstler an vorgeschriebene Bildinhalte gebunden. Es gibt eine Reihe von Darstellungen, die



Abb. 24: Albin Egger-Lienz (1868–1926), Tote Soldaten (Entwurf zu „Totenopfer“), Mischtechnik, 1918–23, Kunstsammlung des Landes Kärnten/Museum Moderner Kunst. Aufn. Ferdinand Neumüller

mit besonders affektbesetzten Bildthemen wie z. B. „Weihnachten an der Front“ oder „Im Feindesland“ an die kollektiven Gefühle der Zivilbevölkerung im Hinterland appellierten. Aus den fertigen künstlerischen Produkten entstanden dann in weiterer Folge qualitätsvolle Farb reproduktionen und Beilagen für die Kriegszeitungen, Feldpostkarten und diverse Erinnerungsmappen für Wohlfahrts- und Kriegsfürsorgezwecke. Nur im Selbstporträt und in der reinen Landschaftsmalerei konnte sich der Künstler der militärischen Zensur entziehen (siehe zur allgemeinen Thematik neuerdings Klaus Jürgen Bremm, Propaganda im Ersten Weltkrieg, Darmstadt

2013; Ausstellungskatalog, 1914. Die Avantgarden im Kampf, Bundeskunsthalle Bonn 8. November – 23. Februar 2014, Köln 2013; Ursula Storch, „An den Nutzen des Krieges für die Kunst glaube ich nicht“. Kunst und Künstler 1914–1918, in: Im Epizentrum des Zusammenbruchs. Wien im Ersten Weltkrieg, hrsg. von Alfred Pfoser und Andreas Weigl, Wien 2013, S. 394–403). Von den aus Kärnten stammenden Kriegsmalern kann man an dieser Stelle nur einige wenige aufzählen. Als hoch dekoriertes und erfolgreicher Offiziersmaler an der Ostfront hatte z. B. Karl Truppe (1887–1959) sogar die Ehre, den letzten österreichischen Kaiser Karl von Habsburg-Lothringen



zu porträtieren. Eine Ausnahmeerscheinung war sicherlich auch der gebürtige Klagenfurter Leopold Kainradl (1872–1949), der als akademischer Maler und Hauptmann im Herbst 1916 in der Kunstgruppe der 59. Gebirgsbrigade an der Kärntner Front diente und damals in der ihm eigenen Farbstifttechnik zahlreiche physiognomische Studien und detailgetreue Landschaften schuf. An der Kunstgewerbeschule in Wien und in München wurde der bekannte Klagenfurter Kriegsmaler Eduard Manhart (1880–1945) ausgebildet. Etliche seiner naturalistischen Arbeiten fanden in der Karnisch-Julischen Kriegszeitung Verwendung und schmückten die Festschriften der Kärntner Freiwilligen Schützen (1916) und des Khevenhüller-Regimentes (1917). Bei den Kriegsbilderausstellungen der 10. Armee im Künstlerhaus Klagenfurt war Manhart mit seinen Hochgebirgslandschaften stets vertreten. Am 16. August 1917 wurde auch der Wahlkärntner Anton Kolig (1886–1950) offiziell in das Kriegspressequartier aufgenommen. Koligs Werke aus der damaligen Zeit weisen weder Schilderungen von Kampfsituationen noch von den Kriegsschauplätzen auf, was darauf hindeutet, dass ihm der Anblick der Gefechte und von Menschenopfern erspart blieb. Als die allgemeine Kriegseuphorie in der Bevölkerung nachließ und die ersten Opfer unter den Malerkollegen zu beklagen waren, begannen auch anfänglich durchaus heimatpatriotisch eingestellte Künstler wie z. B. der Osttiroler Maler Albin Egger-Lienz (1868–1926) den Krieg mit anderen Augen zu sehen. Viele seiner späten Kriegsbilder sind aus dem wahren Erleben gewonnen und zeigen nun die Greul der Schlachtfelder und das unmittelbare Leiden der menschlichen Kreatur. Egger-Lienz ist allerdings der einzige Vertreter des Österreichischen Expressionismus geblieben, in dessen Werk sich der Erste Weltkrieg und seine negativen Auswirkungen auf das weitere menschliche Zusammenleben sowohl inhaltlich als auch stilistisch unmittelbar manifestierten. Bei allen übrigen österreichischen Künstlern von Oskar Kokoschka über Egon Schiele bis Alfred Wickenburg und Alfons Walde stießen gesellschaftspolitische Themen über die Schrecken

des Krieges und das soziale Elend zu Beginn der Ersten Republik auf wenig bis gar kein Interesse. Eine im eigentlichen Sinn des Wortes anklagende Kriegsgegnerschaft und pazifistische Kunstauffassung, die sich entschieden gegen jede Form von Krieg und Gewalt wendete, entstand auch in der deutschen Malerei bei Otto Dix, Max Beckmann oder George Grosz zum Großteil erst in den frühen zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts.

Albin Egger-Lienz wurde am 29. Jänner 1868 in der kleinen Ortschaft Stribach in der Gemeinde Dölsach bei Lienz in Osttirol als uneheliches Kind der Maria Trojer geborgen und verstarb am 4. November 1926 in St. Justina bei Bozen in Südtirol. Da sein Vater, der Kirchenmaler und Fotograf Georg Egger, aus Oberdrauburg stammte, ergibt sich für den Künstler ein starker Kärnten-Bezug, weshalb sich in der Kunstsammlung des Landes Kärnten seit Jahrzehnten zu Dokumentationszwecken auch einige wichtige Hauptwerke des Künstlers befinden (siehe Wilfried Kirschl, Albin Egger-Lienz 1868–1926. Das Gesamtwerk. Wien 1996; Gert Ammann, Egger-Lienz, Albin, in: Saur. Allgemeines Künstlerlexikon, Bd. 32, München-Leipzig 2002, S. 337–338; Ausstellungskatalog, Begegnungen in Wien, Museum der Stadt Lienz Schloss Bruck, Lienz 2002). Nach dem Besuch der Volksschule in Lienz erhält Albin Egger-Lienz eine erste künstlerische Ausbildung bei seinem Vater und beim Maler Hugo Engl. Von 1884 bis 1893 studierte Egger-Lienz an der Akademie der Bildenden Künste in München, wo er auch Franz von Defregger kennenlernte, der ihn in seiner Kunstauffassung stark beeinflusst hat. Wegen seiner Heirat mit Laura von Möllwald war Egger-Lienz zwischen 1899 und 1911 in Wien ansässig, blieb aber innerhalb der großstädtischen Kunstszene stets ein Einzelgänger. Um seine Isolation aufzubrechen wurde Egger-Lienz ab 1900 Mitglied der Genossenschaft bildender Künstler Wiens und Gründungsmitglied des Hagenbundes. Er besuchte regelmäßig die Ausstellungen in der Wiener Secession, wo er die Werke von Rodin, Meunier, van Gogh, Segantini und Hodler studieren konnte. Das naturalistische

Frühwerk von Egger-Lienz umfasst hauptsächlich Landschaften, religiöse und bäuerliche Motive, Porträts und Genreszenen. Die Grenze von der volkstümlichen Heimatkunst zur Moderne überschritt Egger-Lienz durch den Verzicht auf Detailgenauigkeit und Vereinfachung seiner Formensprache zu monumentaler Expressivität. Im Jahre 1906 erhielt er von der „Modernen Galerie“ im Unteren Belvedere in Wien den Auftrag eine historische Episode aus den Tiroler Befreiungskriegen von 1809 zu malen und pünktlich zum 60-jährigen Thronjubiläum Kaiser Franz Josephs präsentierte er im Jahre 1908 seine erste Version vom „Totentanz Anno Neun“. Diese in der Öffentlichkeit heftig umstrittene und angeblich pietätlose Totentanzthematik ist später vom Künstler zu einem universellen Motiv für die Ausweglosigkeit und Sinnlosigkeit eines jeden Krieges umfunktioniert worden. Eine in Aussicht gestellte Professur für den Osttiroler Maler und Grafiker an der Wiener Akademie wurde 1910 ganz gezielt von Erzherzog Franz Ferdinand vereitelt. Egger-Lienz erhielt ab diesem Zeitpunkt auch keinerlei öffentliche Aufträge und Ankäufe durch das Kaiserhaus mehr. Daraufhin trat der Künstler aus der Wiener Secession aus und begann eine langjährige polemische Auseinandersetzung mit Kunstkritikern und Kollegen. 1911 übersiedelte Egger-Lienz nach Hall in Tirol und übernahm 1912 bis 1913 eine Lehrtätigkeit an der Hochschule für Bildende Kunst in Weimar. Kurz vor Ausbruch des Ersten Weltkrieges wurde er schließlich in St. Justina bei Bozen ansässig. Ende April 1915, noch kurz vor dem Kriegseintritt Italiens gegen Österreich-Ungarn, meldete sich Professor Egger-Lienz im Alter von 47 Jahren freiwillig zum Kriegsdienst. Er rückte nach der Angelobung am 20. Mai 1915 mit den Bozener Standschützen ins Feld und erlebte zunächst als einfacher Soldat in der Nähe des Gardasees in der Bergfestung Tombio bei Riva del Garda den modernen Grabenkrieg gegen die Italiener. Nach zwei Wochen Fronteinsatz hat der Festungsarzt beim Künstler zum Glück eine leichte Herzschwäche festgestellt und er wurde in weiterer Folge als künstlerischer Beirat zum Kriegsfürsorgeamt nach Bozen

abkommandiert. Dort entwarf Egger-Lienz die im Sinne der österreichisch-ungarischen Kriegspropaganda verharmlosenden Kriegsdarstellungen, die als Feldpostkarten und Illustrationen für die Tiroler Soldatenzeitung sowie als Farbproduktionen zugunsten des Roten Kreuzes und anderer Kriegshilfswerke weite Verbreitung in der Doppelmonarchie fanden. Im ersten Halbjahr 1916 war Albin Egger-Lienz als Kriegsmaler in Zivil an verschiedenen Abschnitten der Südwestfront, von Mitte Jänner bis Mitte Februar in Folgaria und bis Mai in Trient, stationiert und besichtigte viele hochgelegene Gebirgsstellungen in den Dolomiten. Ungefähr in dieser Zeit entstand auch das berühmte Kolossalgemälde mit dem Titel „Den Namenlosen 1914“, das im Jubiläumsjahr 2014 in der völlig neu adaptierten Abteilung zum Ersten Weltkrieg des Heeresgeschichtlichen Museums in ein neues Licht gerückt wurde (siehe Liselotte Popelka, Albin Egger-Lienz 1868–1926, Ausstellungskatalog, Heeresgeschichtliches Museum Wien, Wien 1976; Carl Kraus, Den Namenlosen, in: Ausstellungskatalog, Trotzdem Kunst! Österreich 1914–1918, Leopoldmuseum Wien, Wien 2014, S. 38ff., vgl. zu Egger-Lienz auch S. 22–23 und 94–95). Die von Egger-Lienz schon relativ früh zur Erinnerung an die großen Verluste der Tiroler Kaiserjäger an der Ostfront gegen Russland geschaffenen Schlachtenbilder und Druckgrafiken aus der Zeit um 1915–1916 entsprechen noch ganz dem militanten Optimismus der ersten Kriegsjahre. Die zum Sturm vorschreitenden Soldaten, aber auch einzelne Wachposten werden hier als unbeugsame Einzelkämpfer nordischer Prägung charakterisiert. Diese Soldatenbilder thematisieren den opferbereiten Kampf an sich und stilisieren den Krieg zu einem individuellen Erlebnis. Das Heldentum in der Masse und im persönlichen Alleinsein im Angesicht des Todes sollte zu propagandistischen Zwecken den Menschen zu Hause an der Heimatfront vorgeführt werden. Bei Egger-Lienz wird der sieghaftheroische Bildinhalt jedoch bereits durch die Wiedergabe von einzelnen Leichen oder von betont realistisch aufgefassten Einzelheiten wie z. B. den offensichtlich frischen Kopfverbänden

und anderen Verwundungen bei einigen Kämpfern deutlich abgeschwächt. Da Egger-Lienz das unmittelbare Kriegsgeschehen an der italienischen Front in Südtirol aus nächster Nähe selbst miterlebt hat, gelang es ihm in den letzten Kriegsmonaten wie kaum einem anderen Künstler in Österreich, in seinen drastischen Spätwerken eine kritische und differenzierte Haltung zum Thema und eine deutliche Anklage gegen den Krieg zum Ausdruck zu bringen. Ein besonders gutes Beispiel dafür ist die zwischen 1918 und 1923 entstandene Entwurfsstudie des Meisters mit dem Titel „Tote Soldaten“ (Abb. 24) aus der Kunstsammlung des Landes Kärnten, die zuletzt 2014 bei den Totentanzausstellungen in Wien und in Lienz zu sehen war (Museum Moderner Kunst Kärnten Tempera auf Papier auf Leinwand, 107 x 152 cm. In älteren Verzeichnissen wird diese Papierarbeit auch als Entwurf I zu einem geplanten Fresko mit dem Titel „Totenopfer“ bezeichnet und mit dem Zyklus „Missa Eroica“ aus der Zeit um 1918–1919 in Zusammenhang gebracht, der laut Quellen von Egger-Lienz später eigenhändig zerschnitten wurde (siehe dazu Robert Wlattnig, Biographisches zu Anton Kolig und Albin Egger-Lienz als Kriegsmaler an der Südwestfront, in: Die Brücke 2, 1991, S. 39; Nora Leitgeb, Verwundbar und Vergänglich, in: Ausstellungskatalog, fokus sammlung 02. ANSICHTSSACHEN. Menschenbilder, hrsg. von Christine Wetzlinger-Grundnig, Museum Moderner Kunst Kärnten, Klagenfurt 2011, S. 54–55; Ausstellungskatalog, TOTENTANZ. Egger-Lienz und der Krieg, 7. März bis 9. Juni. Unteres Belvedere Wien und 15. Juni bis 26. Oktober 2014 Schloss Bruck Lienz, hrsg. von Agnes Husslein-Arco, Wien 2014, Kat. Nr. 57). Die hier wiedergegebene querformatige Darstellung eines treppenförmigen Leichenhügels zeigt in symbolhafter Form mit stilisierten (göttlichen?) Sonnenstrahlen an der Spitze auf erschütternde Weise die vielen namenlosen Toten des Ersten Weltkrieges. Es sind die unzähligen auf den Schlachtfeldern umgekommenen Männer und Söhne, die nicht mehr in ihre Heimat zurückkehren konnten. Die völlig ihrer Individualität beraubten, plastisch-voluminösen menschlichen

Körper sind in einer matten grauen Farbe gehalten und in waagrechten Reihen übereinander angeordnet. Entsetzlich und visionär wirkt der Anblick dieser menschlichen Leichenberge. Die mit deformierten Gliedmaßen dargestellten Leichen heben sich farblich kaum vom trostlosen braunen Erduntergrund ab. Ein solcherart deprimierendes Kriegsbild ist offensichtlich bei Egger-Lienz in den letzten beiden Kriegsjahren durch persönliche Erlebnisse und aus den Berichten von den fürchterlichen Gaseinsätzen an der Südfront entstanden, wo das Massensterben praktisch auf der Tagesordnung stand. Die Verkürzungen und Verzerrungen der Opfer und die mitleiderregenden Schrecken der Leichenfelder des Ersten Weltkrieges zeigen so eine unmittelbare menschliche Tragik. Dieses eindrucksvolle Werk kann wie das bereits ebenfalls im Laufe des letzten Kriegsjahres 1918 entstandene Gemälde mit dem Titel „Finale“ der Sammlung Leopold II durchaus als Antikriegsbild par excellence angesprochen werden. Albin Egger-Lienz knüpft mit diesen pazifistischen Bildern unmittelbar bei den Errungenschaften des deutschen Expressionismus an und wird wie Max Beckmann zu einem großen Mahner gegen den Krieg. Eine stark religiöse Überhöhung erhielt diese Thematik des Totengedenkens bei Egger-Lienz dann in dem zwischen 1923 und 1925 entstandenen Fresko mit der Darstellung der Auferstehung Christi in der Kriegergedächtniskapelle in Lienz, die dadurch sogar zu einem Mahnmal für den Weltfrieden wurde.

An einem Dienstagabend am 6. Mai 2014 verstarb nach längerem Leiden in einem Wiener Krankenhaus die wohl bedeutendste Kärntner Malerin und Medienkünstlerin des 20. Jahrhunderts Maria Lassnig im hohen Alter von 94 Jahren. Entsprechend würdevoll waren die Beileidsbekundungen bei ihrer Beisetzung in einem Ehrengrab der Stadt Wien am Zentralfriedhof (Reihe 33G), an der zahlreiche Trauergäste aus dem In- und Ausland wie z. B. Künstlerkollegen, Museumsdirektoren, Galeristen und der Bürgermeister ihrer Kärntner Heimatgemeinde Anton Engel-Wurzer aus Metnitz teilnahmen. In weiterer Folge gab es auch eine umfangreiche Be-

richterstattung zum außergewöhnlichen Leben und Wirken dieser österreichischen Weltklassekünstlerin in den aktuellen Tageszeitungen und in diversen Kulturjournalen. Maria Lassnig wurde als uneheliches Kind am 9. September 1919 in Garzern bei Kappel am Krappfeld im Bezirk St. Veit an der Glan geboren und übersiedelte mit ihrer Mutter nach Klagenfurt, wo sie die Ursulinen-Klosterschule besuchte und am Realgymnasium maturierte. 1939 bis 1940 erfolgte ihre Ausbildung zur Volksschullehrerin und sie war danach einige Zeit als Pädagogin an verschiedenen kleinen Bergschulen im Metnitztal tätig. Im Jahre 1941 begann Lassnig ihr Studium an der Wiener Akademie der bildenden Künste bei den Professoren Wilhelm Dachauer, Ferdinand Andri und Herbert Boeckl, das sie noch vor dem Ende des Zweiten Weltkrieges mit einem Diplom abschloss. 1945 kehrte Maria Lassnig nach Kärnten zurück und bezog ein eigenes Atelier in der Klostergasse in der Nähe des Heiligen-Geist-Platzes im Stadtzentrum von Klagenfurt. Hier entstand in den Folgejahren ein erster wichtiger Treffpunkt von Avantgardenkünstlern und Schriftstellern. Lassnigs Anfänge als freischaffende Künstlerin waren in dieser Zeit zum Teil noch durch den expressiven Kolorismus der Nötscher Schule und im Speziellen von der persönlichen Bekanntschaft mit Franz Wiegele beeinflusst. Die Künstlerin setzte sich aber bald im Detail mit den ganz modernen Stilströmungen ihrer Zeit wie dem Surrealismus und dem Informel auseinander. Da das Künstlerhaus in Klagenfurt damals von der britischen Besatzungsmacht beschlagnahmt war, hat der Kunstverein für Kärnten seine erste repräsentative Ausstellung im März 1946 im Großen Wappensaal des Landhauses veranstaltet. Mit dieser Gruppenschau erfolgte eine Art Bestandsaufnahme der Kärntner Künstler, wobei neben den bekannten Altmeistern auch einige Neuentdeckungen vorgestellt wurden. Unter den jungen Künstlern sorgten vor allem die innovativen Arbeiten von Maria Lassnig für Aufregung bei den Ausstellungsbesuchern. Im Klagenfurt der ersten Nachkriegsjahre bildete die Galerie Kleinmayr oberhalb der gleichnamigen Buch-

handlung am Alten Platz eine Art Refugium für die moderne Kunst und surrealistische Experimente. Hier hatte etwa Maria Lassnig 1948 ihre erste Einzelausstellung und sorgte mit einer Aktstudie von Michael Guttenbrunner für einen lokalen Skandal, da das Bild von einigen konservativen Kritikern als pornografisches Machwerk empfunden wurde. Damit begann für Maria Lassnig der dornige Weg einer Außenseiterin mit vielen Entbehrungen und Zurücksetzungen, da sie schon in jungen Jahren nicht mehr bereit war, Konzessionen an den Geschmack des zum Großteil reaktionär orientierten Publikums in der Provinz zu machen (siehe dazu Christina Murken, Maria Lassnig. Ihr Leben und ihr malerisches Werk. Ihre kunsthistorische Stellung in der Malerei des 20. Jahrhunderts, Herzogenrath 1990, S. 96ff.; Ausstellungskatalog, Maria Lassnig, Museum moderner Kunst Wien 1999, S. 17ff.; Maria Lassnig, Die Feder ist die Schwester des Pinsels. Tagebücher 1943 bis 1997, hrsg. von Hans Ulrich Obrist, Köln 2000). Gemeinsam mit Arnulf Rainer (Jg. 1929) hat Maria Lassnig im Anschluss an eine Studienreise nach Paris, wo sie mit den neuesten französischen und amerikanischen Kunstrichtungen konfrontiert wurden, im November 1951 im Klagenfurter Künstlerhaus die überhaupt erste Ausstellung informeller Kunst in Österreich organisiert. Lassnig selbst hat das Informel nie als bloß äußeren motorischen Ablauf der spontanen Gestik im künstlerischen Schöpfungsprozess begriffen, sondern sie versuchte auch in ihren abstrakten Frühwerken immer ihren eigenen Körper und seine Empfindungen mit einzubeziehen und schlug damit einen völlig eigenständigen Weg ein. Die damit völlig überforderte Klagenfurter Öffentlichkeit reagierte darauf natürlich negativ und sprach im Zusammenhang mit der Ausstellung unfigurativer Arbeiten von einem „großstädtischen Snobismus“. Das Künstlerpaar verabschiedete sich damit von Kärnten und ging nach Wien, das durch die Öffnung der Besatzungszonen wieder zum einzigen bedeutenden Zentrum der Kunst in Österreich wurde. In der Bundeshauptstadt dominierten in den 50er und 60er Jahren die Mitglieder des Art Clubs und der Galerie nächst

St. Stephan unter Monsignore Otto Mauer das künstlerische Geschehen (siehe Arnulf Rohsmann, Die Neuorientierung der österreichischen Kunst nach 1945 und der Konflikt von Zentrum und Peripherie, in: Patrick Werkner (Hrsg.), Kunst in Österreich 1945–1995, Wien 1996, S. 200–209; Ausstellungskatalog, aufBrüche. Österreichische Malerei und Plastik der 50er Jahre, Österreichische Galerie im Belvedere, Wien 1995, S. 158ff. Otto Breicha, Die Anfänge des Informel in Österreich, 1949–1954. Maria Lassnig, Oswald Oberhuber, Arnulf Rainer, Graz 1997). Nachdem Maria Lassnig bereits im Jahre 1961 für insgesamt sieben Jahre nach Paris übersiedelt war, kommt es nochmals zu einer wichtigen Personale in Klagenfurt, wo sie vom 29. August bis 13. September im Landesmuseum für Kärnten ihre tachistischen Aquarelle zur Schau stellte. Kuratiert wurde diese für die damalige Zeit innovative Ausstellung von der aus Wien zugezogene Kunsthistorikerin Leopoldine (Lee) Springschitz, die vor ihrer festen Anstellung im Landesmuseum bereits für den Klagenfurter Kleinmayr-Verlag gearbeitet hat und dann später 1965 die Leitung der wiedereröffneten Kärntner Landesgalerie übernahm. Die ausgestellten abstrakt-amorphen Kunstwerke beschreibt Springschitz im Begleittext zur Lassnig-Ausstellung im Klagenfurter Landesmuseum wie folgt: „Und doch ist das Glücksspiel mit der Assoziation nicht das einzige, zu dem uns Maria Lassnig - halb widerwillig - herausfordert. Sie hat in sich hineingehorcht und „innere Porträts“ erlauscht: keine Bildnisse und deren Schatten, sondern Vorgänge und deren Ursprung. Ihre Bilder sind weder mitteilend noch werben sie um Verständnis. Sie haben einfach Ausstrahlung, Körperwärme, Atem und Puls.“ Während der Pariser Zeit malt Lassnig viele solcher Körperbewusstseinsquarelle sowie bis zu zwei Meter hohe Körpergefühls-, Stich- und Spannungsfigurationen, die allerdings damals nie ausgestellt wurden. Nach dem unerwartet frühen Tod der Mutter, der einzigen und zentralen Bezugsperson im Leben der Künstlerin, kam es im Jahre 1964 zu einer Reihe von poetisch-lyrischen Klage-, Schmerz- und Beweinungsbildern, wobei dabei

nicht die Darstellung eines bestimmten Schönheitsideals, von Liebe und Tod gesucht, sondern eine äußerst subjektive und selbstkritische Sicht auf den eigenen Körper erfolgte. In einem nie abbrechenden Dialog mit sich selbst ertastete Maria Lassnig so fortlaufend ihre Herkunftswurzeln und Identität als Frau. In New York, wo Maria Lassnig ab 1968 lebte, nannte sie, um sich besser verständlich zu machen, die nun entstehenden Bilder „Body awareness paintings“. In dieser neuen Stilphase hat Lassnig die Darstellung der eigenen Körpererfahrung nun stärker mit Elementen der sichtbaren Realität verbunden und es erfolgte zunehmend eine bewusste Gegenüberstellung von ihrer persönlichen physischen Empfindungswelt mit der fremdbestimmten Außenwelt. Damals entstanden zahlreiche an der vordergründigen Ästhetik der amerikanischen Pop Art orientierte Selbstporträts der Malerin, z. B. auch jenes bekannte Bild mit Regenschirm aus dem Jahre 1971 im Kunstbestand des Landes Kärnten, das heute zweifellos zu den klassischen Hauptwerken der Künstlerin zählt. In diesem Bild wird der Vorgang der Introspektion noch zusätzlich verstärkt mit dem surrealen Motiv einer transparenten dünnen Plastikfolie über dem Gesicht der Künstlerin, was einen eigenartigen und ganz spezifischen Schwebezustand zwischen körperlicher Nähe und geistiger Fremdheit bewirkt. Trotz dieser extremen Konzentration auf die eigene Körperwahrnehmung sind die bildlichen Selbstdarstellungen von Maria Lassnig nicht narzisstisch, sondern schonungslos ehrlich, untheatralisch und distanziert (siehe Karl Newole (Hrsg.), Kärntner Landesgalerie Klagenfurt. Aufsätze-Selbstzeugnisse-Daten, Klagenfurt 1987, S. 75ff.,

**Abb. 25:** Maria Lassnig (1919–2014), Krieg in Rumänien, 1989, Öl auf Leinwand, Kunstsammlung des Landes Kärnten/Museum Moderner Kunst. Aufn. R. Wlattnig



94ff., Abb. S. 105; Wieland Schmied (Hrsg.), *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich. 20. Jahrhundert*, München-London-New York 2002, S. 136ff.; Robert Wlattnig, *Begegnungsgeschichten Kärnten-Wien. Künstlerschicksale zwischen Provinz und Metropole. Ein Forschungs- und Ausstellungsprojekt zur bildenden Kunst und Architektur des 20. Jahrhunderts in Kärnten*, in: *Rudolfinum. Jahrbuch des Landesmuseums Kärnten 2001*, Klagenfurt 2002, S. 326, Abb. 11). Maria Lassnig hat damit eine sehr selbstbezogene Richtung in ihrer Malerei entwickelt, die vor allem den eigenen Erlebnisraum und die persönliche innere Gefühlswelt zum zentralen Bildgegenstand macht, indem leiblich-körperliche Seinszustände als sinnliche Erkenntnisprozesse unter Umgehung des sprachlich artikulierbaren Denkens unmittelbar ins Bildliche übersetzt werden. In einem endlosen Dialog mit sich selbst versucht die Künstlerin die eigene Identität in all ihren Facetten immer wieder neu zu ertasten und bildlich zu objektivieren. Völlig unabhängig von stilistisch unterschiedlichen Ansätzen, die Maria Lassnig selbstverständlich parallel zu den gesellschaftspolitischen Ereignissen ihrer Zeit wie jede andere Künstlerpersönlichkeit in ihrem Werk ebenfalls reflektiert, hat sie am wesentlichen Prinzip des Erspürens der eigenen Körpergefühle und Vergänglichkeit stets festgehalten. Aus diesem Grund sind zahlreiche Zeichnungen und Malereien Maria Lassnigs vordergründig unter dem Aspekt der persönlichen Innenschau im Sinne einer philosophischen Erkenntnissuche und visualisierten Wahrhaftigkeit zu interpretieren. Der wahre Kern ihrer Kunst wurde nie von der Kurzlebigkeit der kommerziellen Moden und vom ständig wechselnden Zeitgeschmack erfasst. Während ihres langjährigen Aufenthaltes in Amerika konnte Maria Lassnig die moderne Technik der Zeichentrickfilme für sich entdecken und hat später diese Kunstform auch in Österreich salonfähig gemacht. In diesen Trickfilmen hat Lassnig viele allgemeine gesellschaftskritische Fragen thematisiert und einen wesentlichen Beitrag zum Feminismus geleistet, indem sie die weibliche Position in der Kunstwelt reflektiert und gerade

auch den Einfluss des weiblichen Körpers auf Lebensentwurf und Biografie einer Künstlerin drastisch und offen darstellt. Auf Betreiben der Österreichischen Bundesministerin Hertha Firnberg wird Maria Lassnig schließlich 1980 im Alter von 60 Jahren als erste Professorin für Malerei an eine Kunstakademie im deutschsprachigen Kulturraum berufen. An dem für Lassnig eingerichteten Lehrstuhl an der Hochschule für angewandte Kunst in Wien stand ein eigenes Studio für experimentellen Animationsfilm zur Verfügung, das von ihrem aus Kärnten stammenden Assistenten Hubert Sielecki (Jg. 1946) geleitet wurde. Damals intensivierten sich für Maria Lassnig auch wieder die Kontakte zu ihrer Heimat Kärnten. In einem ehemaligen Schulgebäude in Feistritz ob Grades, einem Luftkurort auf den Mödringer Bergen der Marktgemeinde Metnitz in den Gurktaler Alpen, verfügte die Künstlerin über ein eigenes Wohnhaus mit Atelier. Einige Sommer lang fand auch ein außerordentlicher Kunstunterricht der Wiener Lassnig-Klasse im damals noch zum Teil leer stehenden Stift Eberndorf in Unterkärnten statt. Eigentlich war das der hoffnungsvolle Beginn einer Art Kärntner Sommerakademie für bildende Kunst und moderne Medien, der leider später nicht weitergeführt werden konnte. Im Jahre 1985 erhielt Maria Lassnig auf Grund ihrer außergewöhnlichen künstlerischen Leistungen von der Landesregierung den Großen Kärntner Kulturpreis verliehen. Im selben Jahr fand eine erste große Retrospektive der Gemälde der Künstlerin in der Kärntner Landesgalerie in Klagenfurt statt, die auch in Wien, Düsseldorf und Nürnberg mit großem Erfolg gezeigt wurde. In den 80er Jahren hatte Lassnig eine gewisse Vorbildrolle für die figurative-expressive Malerei der Neuen Wilden in Österreich inne. In diese reife Stilphase gehört ein zeitgeschichtlich interessantes Bild aus der Kunstsammlung des Landes Kärnten, das zu Weihnachten 1989 entstanden ist und den Volksaufstand und den fürchterlichen Bürgerkrieg in Rumänien schildert (Abb. 25). Maria Lassnig war mit ihren Arbeiten auch mehrmals auf der Documenta in Kassel und auf der Biennale in Venedig prominent vertreten. Als erste bilden-

de Künstlerin erhielt Lassnig 1988 den Großen Österreichischen Staatspreis und 1998 den begehrten Oskar-Kokoschka-Preis. Seither folgten zahlreiche weitere große Ausstellungen im In- und Ausland sowie viele Auszeichnungen und Würdigungen, die man hier allerdings nicht alle aufzählen kann. Erwähnenswert ist aus Kärntner Sicht eine einmalige Sonderschau unter dem Titel „Landleute“ vom 17. Juni bis 22. August 2004 in den Kulturräumen auf Schloss Straßburg im Gurktal, die von Bischof Dr. Alois Schwarz persönlich eröffnet wurde. Zwischen 1996 und 2003 entstand dieser ganz spezielle 32-teilige Porträtzyklus über die Dorfnachbarn, die in der unmittelbaren Umgebung ihres Kärntner Ateliers leben. Maria Lassnig hat von fast allen ihr näher bekannten Personen auf der Alm – zum Großteil Bauern und Landarbeiter – realistisch gezeichnete Einzelporträts geschaffen und z. T. mit Aquarelltechnik meisterhaft verfeinert. Die Malerin geht in einigen karikaturhaft wirkenden Halbfigurenporträts und Kopfstudien auch detailliert auf die Physiognomien, Gemütszustände und andere Erkennungsmerkmale der Dargestellten ein. Auf einem querrechteckigen in Mischtechnik ausgeführten Blatt dieses Zyklus mit der eigenhändigen Bezeichnung „Die Dorfgemeinschaft“ zeigt sie mehrere Vertreter des Ortes nach dem Geschlecht in zwei Gruppen getrennt in ihren ländlichen Trachten wie Vögel auf einem dünnen Baum sitzend. Dieses sicherlich in Bezug auf die starren Traditionen und Bräuche des tagtäglichen Lebens im entlegenen Bergland ironisch gemeinte Werk wird heute im Privatmuseum der aus Kärnten stammenden Familie des Kunstsammlers Karlheinz Essl in Klosterneuburg verwahrt (siehe Maria Lassnig, *Landleute*, Katalog der Ausstellung auf Schloss Straßburg in Kärnten, Klagenfurt-Klosterneuburg 2004; K08 *Emanzipation und Konfrontation. Kunst aus Kärnten 1945 bis heute*, hrsg. von Silvie Aigner, Wien-New York 2008, S. 62–64). Eine letzte große Werkschau vor allem mit Gemälden, selten gezeigten hybriden und anthropoiden Skulpturen und ausgewählten Filmcollagen fand in Klagenfurt im Museum Moderner Kunst Kärnten im Frühjahr 2006 statt, wobei ein

Großteil der Bestände aus dem Fundus des Klosterneuburger Essl-Museums übernommen wurde. Die Künstlerin war in die Ausstellungskonzeption leider nicht näher eingebunden und nahm auch aus kulturpolitischen Gründen demonstrativ an der Ausstellungseröffnung nicht teil (siehe Ausstellungskatalog, Maria Lassnig. *Körperbilder - Body awareness painting*, hrsg. von Andrea Madesta, Museum Moderner Kunst Kärnten, Klagenfurt 2006; vgl. dazu die kritischen Zeitungsartikel vom 15. Februar 2006 in der Kärntner Tageszeitung, S. 28–29 unter der Schlagzeile „Maria Lassnig bleibt ihrer Ausstellung fern!“ und in der Kleinen Zeitung, S. 58–59 unter dem Titel „Sanfte Ironie und Selbstbehauptung“). Maria Lassnigs künstlerischer Werdegang ist erst im letzten Lebensabschnitt eine wahre Erfolgsgeschichte geworden, die sie zum Glück auch noch selbst aktiv miterlebte, weil es ihr vergönnt war, mit über 90 Jahren ein so hohes Alter zu erreichen. Besonders beeindruckend war in diesem Zusammenhang ihr umfassendes Spätwerk aus den letzten beiden Lebensjahrzehnten, in dem sie in selbstironischer und humorvoller Art und Weise ihren eigenen alternden Körper oft in Kombination mit Tierdarstellungen schonungslos und realistisch darstellte. Die charismatische Einzelkämpferin hat in ihrer Kunst als aufmerksame und kritische Beobachterin natürlich auch viele existenzielle Missstände unserer Konsumgesellschaft wie die Umweltzerstörung, den Kindesmissbrauch oder den Krieg aufgezeigt. Ihr internationaler Aufstieg in die Sphäre der Weltkunst vor allem als Malerin in der jüngsten Zeit war so gewaltig, dass ihre Bilder auf dem internationalen Kunstmarkt regelmäßig Höchstpreise erzielten. Im Mai des Jahres 2013 wurde sie in Abwesenheit mit dem „Goldenen Löwen“ für ihr Lebenswerk auf der Kunstbiennale von Venedig geehrt und im Dezember 2013 nahm sie mit Freuden auch noch das Ehrendoktorat der Alpen-Adria-Universität von Klagenfurt am Wörthersee persönlich entgegen, das ihr schon im Jahre 1999 angeboten worden war und das sie auf Grund der damaligen politischen Verhältnisse in Kärnten aber dezidiert ablehnte, um so ein wirksames Zeichen gegen

den kolportierten Plan zur Errichtung eines Maria Lassnig Museums in Schloss Reifnitz am Wörthersee beziehungsweise im Stadtzentrum von Klagenfurt zu setzen (siehe dazu die ausführlichen Zeitungsberichte mit Fotos der Überbringung der Ehrenurkunde nach Wien von Uschi Loigge am 17. Dezember 2013 in der Kleinen Zeitung, S. 57 und von Irina Lino in der Kronen Zeitung, Kärnten Ausgabe, 18. Dezember 2013, S. 45). Die große Kärntner Malerin hat bis ins letzte Lebensjahr zum Teil auch noch künstlerisch gearbeitet, konnte allerdings auf Grund der Erkrankung und altersbedingten Erschöpfung ihre wirklich sehenswerte Einzelausstellung in einer Außenstelle des Museums Moderner Kunst in New York in Long Island City leider nicht mehr persönlich besichtigen, war aber selbstverständlich mächtig stolz darauf. Diese Schau mit über

70 repräsentativen Werken aus allen Schaffensperioden fand vom 9. März bis 25. Mai 2014 in Kooperation mit der Neuen Galerie des Universaliums Joanneum in Graz statt, wo man sich seit einigen Jahren auch um die wissenschaftliche Erstellung eines neuen Werkverzeichnisses kümmert. Mit ihrem wachen Blick, der Kreativität und enormen Schaffenskraft wurde Maria Lassnig außerdem zum großen Vorbild und Idol für nachfolgende Generationen vieler junger Künstler und Künstlerinnen und wird in der Kunstwelt unvergessen bleiben. Nach dem plötzlichen Ableben der Grande Dame der österreichischen Malerei am 6. Mai 2014 war die Betroffenheit vor allem in der heimischen Kunstszene groß und es gab zahlreiche spontane Trauerbekundungen und Nachrufe.



# ZOBODAT - [www.zobodat.at](http://www.zobodat.at)

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: [Rudolfinum- Jahrbuch des Landesmuseums für Kärnten](#)

Jahr/Year: 2014

Band/Volume: [2014](#)

Autor(en)/Author(s): Wlattnig Robert, Ponta-Zitterer Brigitte

Artikel/Article: [Kunstgeschichte 305-372](#)