



1800/1810



1800/1810



1870



1870

Kunstgeschichte

MAG. ROBERT WLATTNIG UND MAG. BRIGITTE PONTA-ZITTERER

In der kunsthistorischen Abteilung des Landesmuseums Kärnten lag der Schwerpunkt der wissenschaftlichen Arbeit des Berichtszeitraumes 2015 vor allem im Bereich der Dokumentation und Aufbereitung der reichen Sammlungsbestände, die vom frühen Mittelalter bis ins 21. Jahrhundert reichen. Diese zeitintensiven Forschungstätigkeiten konnten nach der im vollen Umfang einsetzenden baulichen Generalsanierung des Klagenfurter Stammhauses Rudolfinum am zentralen Depotstandort wieder im Normalbetrieb aufgenommen werden. Einige kunstwissenschaftliche Literaturprojekte mussten aber auf Grund der nur schwer oder überhaupt nicht zugänglichen Stammbibliothek des ausgeräumten Haupthauses in der Museumgasse 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 mit den vorhandenen Buchbeständen in der provisorischen neuen Freihandaufstellung zumindest punktuell fortzusetzen. So sind verschiedene Objektlisten mit detailreichen Bilddaten und wissenschaftlichen Textbeiträgen für die Ausstattung von diversen Ausstellungen und Sonderpräsentationen im Jahr 2015 an verschiedenen Standorten in ganz Kärnten immer rechtzeitig zusammengestellt worden. Im gesamten Sammlungsbereich der kunsthistorischen Abteilung wird darüber hinaus in Hinblick auf eine zukünftige digitale Datenbank die vollständige Neuerfassung aller Objektdaten sowie der Aufbau eines Thesaurus für die Herkunftsorte und die Ikonographie angestrebt. Beim gegenwärtigen Projektstadium konzentrieren wir uns auf Grund der beengten Depot- und Arbeitsplatzsituation und der nun zum Teil unzugänglichen wissenschaftlichen Spezialbibliothek auf die Katalogisierung der wichtigsten Personen- und Künstlerstammdaten sowie auf die Eingabe wichtiger landesspezifischer Themenblöcke. Mit Hilfe einer professionellen und rationellen Inven-

tarführung konnten in der letzten Zeit diverse Anfragen zur Provenienz- und Objektforschung 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 umfangreiche aufwendigen Recherchen dienen in erster Linie zur Datenergänzung für den Inventarbestand sowie für die in Arbeit befindliche alphabetische Kärntner Künstlermonographie, die zum Teil für das Allgemeine Künstlerlexikon im Walter de Gruyter-Verlag Verwendung findet, wo im Jahr 2015 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 Zusammenhang 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. Gewissenhaft und kritisch hat man auch den nach wie vor florierenden österreichischen und internationalen Kunstmarkt beobachtet und auf den einschlägigen Kunstmessen sowie bei den zahlreichen Einzelauktionen nach besonderen Kärntner Werken Ausschau gehalten. Im Berichtsjahr 2015 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 (MMKK) sowie verschiedene Ortsgemeinden, Schulen und Pfarren, Buchverlage und Zeitungsredaktionen. 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. 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. Eine besonders intensive Unterstützung haben 2015 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. Für den allzu oft konfliktreichen 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. Ausreichend mit wissenschaftlichem Material versorgt wurde u. a. Dr. Ilse Korotin von der Universität Wien für ihre umfangreiche biografische Datenbank zu den österreichischen Frauen, in der viele mit Kärnten in Zusammenhang stehende Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens, darunter auch viele Künstlerinnen und Architektinnen, erwähnt sind. Das wissenschaftliche Gesamtprojekt ist eine wichtige Pionierarbeit aus unterschiedlichen Forschungsdisziplinen mit rund 6.400 Biografien österreichischer Frauen von der Römerzeit bis zur Gegenwart, das laufend als Internetplattform erweitert und ergänzt wird (<http://www.biografia.at>). Zusätzlich hat man, leider mit einem Jahr Verspätung, am 20. Mai 2016 in der Präsidentschaftskanzlei in Wien ein vierbändiges gedrucktes Lexikon vorgestellt, in dem die hervorragenden Leistungen und das eindrucksvolle Wirken von Frauen in Politik, Gesellschaft, Kultur und Geschichte ausführlich behandelt werden.

Ein allgemeiner Informationsaustausch zwischen verschiedenen Museumsvertretern und wichtigen Bundes- und Landesbehörden zum Thema „Barrierefreiheit im Museum“ ergab sich am Freitag, dem 20. März 2015, im Rahmen der Frühjahrstagung des Bundes der Kärntner Museen im sogenannten „Grünen Saal“ des Klagenfurter Landhauses, an der sich die kunsthistorische Abteilung selbstverständlich aktiv beteiligt hat. Am späten Nachmittag bot sich für die interessierten Teilnehmer der Tagung im Rahmen einer Spezialführung durch die historischen Räumlichkeiten des Landtages auch die Möglichkeit, unter sachkundiger Anleitung diverse Kunstwerke aus unterschiedlichen Epochen zu besichtigen. Die kunsthistorische Fachabteilung im Landesmuseum hat im Laufe des vergangenen Betriebsjahres 2015 an wichtigen hauseigenen Ausstellungen, Kurzpräsentationen, öffentlichen Diskussionen und an einigen museumspädagogischen Projekten des Landes-



museums Kärnten am Rande mitgewirkt. Mit Sonderführungen zu ausgewählten Themen u. a. im Museum Moderner Kunst Kärnten, im Künstlerhaus oder in den Räumlichkeiten des Kärntner Landhauses 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. An dieser Stelle besonders hervorgehoben werden müssen die maßgeblichen Hilfestellungen der Abteilung für Kunstgeschichte für betriebsinterne Projekte und Publikationen: So konnten im Laufe des Jahres 2015 in mehreren konzentrierten Arbeitsschritten die großen Bestände der sogenannten Landkartensammlung aus der Bibliothek des Landesmuseums in einer interdisziplinären Zusammenarbeit aller Fachabteilungen thematisch neu sortiert werden. Umfangreiche Begutachtungen und Qualifikationsmaßnahmen wurden speziell für jene kulturgeschichtlichen Objekte aus der volkskundlichen Abteilung erstellt, die im Kellerdepot des Haupthauses Rudolfinum vom vorübergehenden Schimmelbefall betroffen waren. Kurz erwähnt werden sollen an dieser Stelle auch kunsthistorische Beiträge etwa für die von Kollegin Dr. Claudia Dojen vorbildlich kuratierte Doppelschau zum 100. Geburtstag des weltberühmten Geoplasten Paul Oberlercher in Klagenfurt und in St. Peter in Holz bei Spittal an der Drau. Einzelne Schauobjekte wurden z. B. zur Raumausstattung für eine große Wohltätigkeits- und Vereinsgala am 25. April 2015 und für die Dokumentationsausstellung zum Bau des Rudolfinum vom 9. April bis 28. Mai 2015 für das Architektur Haus Kärnten in Klagenfurt zur Verfügung gestellt. Weiters haben wir uns intensiv um das auf der Museumshomepage im Internet angelegte Patenschaftsprojekt gekümmert, bei dem man laufend private Sponsoren für die Restaurierung von Sammlungsobjekten aus dem Inventarbestand des Landesmuseums sucht. Eine Auswahl von Objekten aus der kunsthistorischen Abteilung konnte bei einer Benefizveranstaltung im Rahmen des vorjährigen Sommerfestes der Museen am 20. Juni 2015 im

Bergbaumuseum beim Botanischen Garten in Klagenfurt erstmals der breiten Öffentlichkeit vorgestellt werden. Am selben Abend erfolgte weiters die Vorstellung des jüngsten Jahrganges des Museumsjahrbuches Rudolfinum 2014, in dem die Abteilung 66 Seiten Text mit 25 Abbildungen beigetragen hat. Im Spätherbst 2015 lag der Arbeitsschwerpunkt der kunsthistorischen Abteilung bei der redaktionellen Mitarbeit für die Herausgabe des museumseigenen Buches über die einzigartige Krampus-Sammlung der Brüder Franz und Theodor Botka, die im Jahre 1983 als Legat in die volkskundliche Sammlung des Landesmuseums Kärnten kam. 150 frisch restaurierte Exemplare der ab dem Nikolaabend 1919 in eigenhändiger Bastelarbeit hergestellten Juiwl waren vom 23. November bis 10. Dezember 2015 außerdem in der großen Felsenhalle des Bergbaumuseums Klagenfurt am Kreuzbergl im Original zu sehen. Die Bezeichnung Juiwl ist offensichtlich eine mundartliche lokale Verniedlichungsform für Teufel beziehungsweise Krampus. Für die termingerechte Fertigstellung des Buches war es notwendig, alle Inventarbestandslisten im Detail zu überprüfen, die biographischen Angaben zum Viktringer Künstlerkreis neu aufzuarbeiten und bei der Texterstellung und Schlusskorrektur des prachtvollen Bildbandes aktiv mitzuwirken (siehe Herr von Jübleinsdorff und Grauss Paule. Die Krampusse der Gebrüder Botka, hrsg. von Thomas Jerger, Direktor des Landesmuseums für Kärnten, Klagenfurt am Wörthersee 2015; Gerlinde Schager, „Juiwl“-Parade in Felsenhalle!, in: Kronenzeitung, Kärnten Ausgabe, Sonntag, 22. November 2015, S. 50–51; Robert Wlattnig, Der Viktringer Malerkreis - Große Retrospektive zu Ehren des Komponisten und Malers Theodor von Botka (1905–1993) in Stift Viktring bei Klagenfurt und in Schloß Wasserhofen am Klopeinersee, in: Die Kärntner Landsmannschaft, Heft 8, August 1997, S. 6–9.

Im Jahr 2015 wurde in diversen Workshops, Strategiesitzungen und Kick-Off-Veranstaltungen gemeinsam mit der Museumsleitung und den Kollegen der anderen Fachabteilungen laufend

an der weiteren räumlichen und inhaltlichen Neukonzeption und dem zukünftigen Funktionsprogramm des Landesmuseums Rudolfinum mit einem externen Zentraldepot gearbeitet. Dazu diente auch die von der Direktion des Museums schon im Jahre 2014 ins Leben gerufene öffentliche Diskussionsreihe unter dem affirmativen Überbegriff „Museum ist ...“. Die kunsthistorische Abteilung hat sich im Frühjahr 2015 aktiv an zwei Gesprächsrunden über die weitere Zukunft des Landesmuseums für Kärnten beteiligt: Am 5. März fand im Museum Moderner Kunst Kärnten in der Burggasse 8 in Klagenfurt eine sehr konstruktive und lehrreiche Podiumsdiskussion zum Thema „Schweigen der Depots. Provenienzforschung und Geschichtsaufarbeitung am Landesmuseum für Kärnten“ statt, wobei vor allem der Direktor des Kärntner Landesarchivs, Dr. Wilhelm Wadl, einige das Klagenfurter Landesmuseum entlastende historische Fakten in Hinblick auf immer wieder zitierte spätere Restitutionsbegehren vorbringen konnte (siehe dazu den Begleitband zur Ausstellung „8. Mai 1945 - Ende und Aufbruch“ in der Arbeiterkammer Kärnten, Mai bis September 2015, hrsg. von Johannes Grabmayer, Klagenfurt 2015, S. 45). Im Napoleonstadl-Architekturhaus Kärnten, St. Veiter Ring 10, Klagenfurt, kam es unter Teilnahme von Dir. Dr. Andreas Rudiger (vorarlberg Museum), Mag. Ing. Michael Weese (Landesmuseum Burgenland) und Dr. Brigitte Schlögl (Landesmuseum Niederösterreich) am 9. April unter dem Motto „Was ich mir wünsche. Visionen eines neuen Museums“ zu einer sehr lebhaften und kontroversiellen Zustandsanalyse, wobei vom Publikum in erster Linie die offenen Finanzierungsfragen und die in diesem Zusammenhang verantwortungslose und seit Jahren säumige Kärntner Landespolitik kritisiert worden sind. Man kam in weiterer Folge zur Einsicht, dass für die Generalsanierung des Landesmuseum-Haupthauses Rudolfinum in der Museumgasse 2 in Klagenfurt von der Landesimmobiliengesellschaft Kärnten GmbH ein EU-weiter, offener, anonymer und einstufiger Architekturwettbewerb ausgeschrieben werden sollte, was dann gegen Jahresende 2015 im Auf-

trag der Kärntner Landesregierung tatsächlich formal zur Umsetzung gelangte. Dem Zweck der verstärkten Öffentlichkeitsarbeit und Bewusstseinsschärfung diente z. B. auch die von der kunsthistorischen Fachabteilung für den Förderverein des Landesmuseums Rudolfinum am Freitag, dem 26. März 2015, persönlich geleitete ganztägige Besichtigungstour in die Bundeshauptstadt zum Thema „Kärntner Kunst in Wien“, wobei vor allem im Kunsthistorischen Museum die kleine Sonderausstellung über die romanischen Portalreliefs im Dom zu Gurk (um 1230) und in der Österreichischen Galerie im Belvedere das neu entdeckte Fastentuchfragment des Thomas von Villach (um 1470/80) besichtigt wurden. Im Oktogon des Oberen Belvedere ergab sich für die Vereinsmitglieder die einmalige Möglichkeit, eine Schaurestaurierung an den spätgotischen Tafelgemälden des Rueland Frueauf vor Ort mitzuerleben. Dabei sah man im Detail, mit welchen naturwissenschaftlichen Methoden ein mittelalterliches Meisterwerk von Experten genauestens untersucht, konserviert und in seiner Gesamtheit erforscht wird. Der ausführende Tafelmaler Rueland Frueauf der Ältere (um 1440/45-1507) schuf um 1490 ein Altarensemble, vermutlich für den Dom oder die Kirche St. Peter in Salzburg, von dem sich heute acht Tafelbilder mit Passions- und Marienszenen in der Sammlung des Belvedere befinden. Diese künstlerisch herausragenden Werke der österreichischen Gotik werden gegenwärtig für eine in der nächsten Zeit geplante Frueauf-Ausstellung im Unteren Belvedere restauriert. Die vielfältigen Schäden an den über 500 Jahre alten Bildern reichen von Rissbildungen, Oberflächenverschmutzungen, gelockerten Malschichten, Blasenbildungen bis hin zu gealterten früheren Kittungen, nachgedunkelten Farbergänzungen und einem stark vergilbten Firnis. Neben der Sicherung und Wiederherstellung der Stabilität der Bilder ist es die erklärte Aufgabe des gesamten wissenschaftlichen Arbeitsteams, sich im Laufe der langjährigen Restaurierung respektvoll der ursprünglichen Ästhetik und dem Sinngehalt dieser Meisterwerke anzunähern. Für die Freunde und Förderer des Museums Rudolfinum fand zum Muttertag, am 8.



Abb. 1: Obmann Prof. Dr. Franz Glaser mit Exkursionsteilnehmern des Bundes der Kärntner Museen am 25. September 2015 beim neuen Ausstellungsgebäude des Frühmittelalter-Museum Carantana in Molzbichl; LMK. Aufn. R. Wlattnig

Mai 2015, unter dem Titel „La primavera“ auch ein Frühlingskonzert auf historischen Musikinstrumenten des Landesmuseums statt, das vom Ensemble Musica Claudiforensis unter der Leitung von Oberstudienrat Prof. Mag. Ingomar Mattitsch im Großen Wappensaal im Landhaus Klagenfurt mit großem Erfolg aufgeführt wurde. Für die informative und wirklich schöne Gestaltung der faltbaren Einladungskarte im Mehrfarbendruck konnte die kunsthistorische Abteilung mehrere Abbildungen von den äußerst wertvollen manieristischen Glasgemälden des Mercurius Miller aus der ehemaligen Burgkapelle von Landskron bei Villach, datiert 1570 aus dem Kunstbestand des Landes Kärnten (Inv. Nr.: K 83) beisteuern. Die Abteilung für Kunstgeschichte

war im Laufe des Berichtsjahres 2015 weiters begleitend in die Organisation und Durchführung von zwei ganztägigen Fachexkursionen des Geschichtsvereines für Kärnten nach Völkermarkt eingebunden, wobei sowohl das lokale Heimatmuseum als auch die wichtigsten profanen und sakralen Denkmäler in der Bezirksstadt aufgesucht wurden. Der erste Termin fand am Samstag, dem 25. April 2015, statt, der auf Grund der langen Warteliste nötige Wiederholungstermin am 17. Oktober 2015 (siehe Alfred Ogris, Völkermarkt - Bezirksstadt mit Zentralfunktion in Unterkärnten, in: Bulletin des Geschichtsvereins für Kärnten, hrsg. von Prof. Dr. Claudia Fräss-Ehrfeld, Erstes Halbjahr 2015, S. 7-9 und ebda, Zweites Halbjahr 2015, S. 11 und 16).

StimmKraft

Kirchenlieder schreiben Geschichte

26. April – 31. Oktober 2015



Abb. 2: Teilnehmer der Herbstexkursion des Bundes der Kärntner Museen am 25. September 2015 vor dem Evangelischen Diözesanmuseum in Fresach; LMK. Aufn. und Fotomontage: K. Allesch

Der Förderverein Rudolfinum hat unter fachkundiger Begleitung von Mitarbeitern der kunsthistorischen Abteilung am Freitag, dem 29. Mai 2015, einen Kulturausflug in das neu adaptierte und baulich erweiterte Liaunig Museum unternommen, wo unter dem Titel „Wirklichkeiten“ eine Ausstellung mit verschiedenen zeitgenössischen österreichischen Künstlern und eine kleine Präsentation der Arbeiten des irischen Malers Sean Scully (Jg. 1945) zu sehen waren. Am Nachmittag wurden die Exkursionsteilnehmer im Werner Berg Museum in Bleiburg/Pliberk vom Kurator Dr. Harald Scheicher persönlich durch die Sonderausstellung „Wege durchs Land – Werner Berg und die Volkskunst“ geführt, wo

auch zahlreiche wertvolle Leihgaben des Landesmuseums Kärnten aus verschiedenen Epochen zu sehen waren. Am Freitag, dem 25. September 2015, fand schließlich die vom Bund der Kärntner Museen ausgeschriebene Herbstexkursion nach Gmünd in Oberkärnten statt, wo das Porsche Museum und die Dürerausstellung im Stadtturm besucht werden konnten. Auf der Rückfahrt haben die Teilnehmer der Exkursion im Unteren Drautal beim völlig neu gestalteten Frühmittelalter-Museum Carantana in Molzbichl, dessen spektakuläre Neupräsentation in Form eines modernen Zubaus in vorbildlicher Art und Weise durch Prof. Dr. Franz Glaser in langjähriger Forschungsarbeit mitaufgebaut worden ist,

einen Zwischenstopp eingelegt. Prof. Glaser hat dabei ausführlich zur Geschichte des frühen Christentums in der Region Stellung genommen und über die Rekonstruktion der karolingischen Klosteranlage aus der Zeit zwischen 772 und 788 mit den zahlreichen Flechtwerksteinen und Inschriften sowie über die außergewöhnlichen Begräbnisriten der Karantanen referiert (Abb. 1). Um 15 Uhr folgte der Besuch im nicht weit entfernten Evangelischen Kulturzentrum in Fresach. Neben dem preisgekrönten Museumsneubau aus dem Jahre 2011 wurden das historische Bethaus aus der Zeit des kaiserlichen Toleranzpatentes 1784, das Pastorenhaus mit der Druckmaschine und die zwischen 1949 und 1951 errichtete Kirche besichtigt. Besonderes Augenmerk haben die Exkursionsteilnehmer der vorjährigen Sonderausstellung über die evangelischen Kirchenlieder, das Singen sowie über die protestantische Musik gewidmet (Abb. 2). In Fresach hat man vom 21.–23. Mai 2015 mit tatkräftiger Unterstützung des Bundeskanzleramtes und der Kärntner Landesregierung auch die ersten Europäischen Toleranzgespräche abgehalten und zu einem Fixpunkt im Kärntner Kulturfrühling gemacht. Zur allgemeinen Würdigung dieser großartigen Aktivitäten hat man das Evangelische Diözesanmuseum in Fresach beim Österreichischen Museumstag am 10. Oktober 2015 in Wien auf Grund seiner herausragenden Qualität und Nachhaltigkeit sogar mit dem Österreichischen Museumsgütesiegel ausgezeichnet (siehe den Ausstellungskatalog, *StimmKraft. Kirchenlieder schreiben Geschichte*, 26. April bis 31. Oktober 2015, hrsg. von Alexander Hanisch-Wolfram, Klagenfurt am Wörthersee 2015; sowie die Zeitungsartikel von Elke Fertschey, *Wo Kirchenlieder „lustvoll“ erklingen*, in: *Kleine Zeitung*, Sonntag, 17. Mai 2015, S. 30; Gerlinde Schager, *Kärntner Museen im Aufwind*, in: *Kronenzeitung, Kärnten Ausgabe*, Montag, 9. Oktober 2015, S. 22). Beim abschließendem Kaffee und Kuchen wurde unter den Fachleuten auch rege über die unterschiedlichen Präsentationsformen, Forschungsprobleme, Restaurierungsmethoden sowie über alternative Finanzierungsfragen diskutiert. Man hat sich in weiterer Folge einhellig

dahingehend verständigt, dass das Landesmuseum für Kärnten dem engagierten Kuratoren-Team in Fresach gerne weiterhin bei wissenschaftlichen, werbetechnischen und logistischen Fragen beratend zur Seite steht und bei der Organisation und beim Aufbau zukünftiger Ausstellungsprojekte konkrete Hilfestellungen anbieten kann. Diese enge Zusammenarbeit hat schon für die Neugestaltung der Dauerausstellung und bei der diesjährigen Sonderausstellung unter dem Motto „Migration in unserer Geschichte“, die vom 30. April bis 31. Oktober 2016 in Fresach gezeigt wird, Früchte getragen. Die heurigen vom 11.–14. Mai 2016 durchgeführten Europäischen Toleranzgespräche im Denk.Raum. Fresach unter dem Generaltitel „Die Grenzen Europas. Menschenrechte und die Folgen des Klimawandels für Gesellschaft, Wirtschaft und Staat“ waren natürlich thematisch mit diesem höchst aktuellen Sonderausstellungsthema weitgehend abgestimmt (siehe Christina N. Kogler, *Denk.Raum sammelt Geld. Crowdfunding für die Toleranzgespräche in Fresach*, in: *Kronenzeitung, Kärnten Ausgabe*, Montag, 28. Dezember 2015, S. 31 und *Dies.*, *Europa trifft sich in Fresach*, in: *Kronenzeitung, Kärnten Ausgabe*, Sonntag, 10. April 2016, S. 59).

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 im Jahr 2015 u. a. mit beträchtlichen Mitteln aus verschiedenen Abteilungen die römisch-katholische und evangelische Kirche bei unterschiedlichsten Bau- und Sanierungsprojekten. Nach insgesamt fünf Jahren Bauzeit konnte im Oktober 2015 die Generalsanierung des Außenbereichs des Maria Saaler Domes endlich abgeschlossen werden. Regen, Feuchtigkeit und Frost sowie Pflanzen-

wuchs in Form von Moosen und Flechten schädigten seit Jahrhunderten die gotische Bau- substanz der bekannten Propsteipfarr- und Wall- fahrtskirche Mariae Himmelfahrt, sodass nach absolut notwendigen wissenschaftlichen und bautechnischen Voruntersuchungen die Sanie- rung am Nordturm und an der Fassade des Domes im Jahre 2011 einsetzte. Die Ausführung der Arbeiten übernahm die Oberdrauburger Restauratoren-Firma MRG von Robert Smoley, der seinerseits in der konkreten Umsetzungs- phase auf die sowohl kunsthistorisch als auch materialtechnisch ausgebildete Expertin Mag. Bettina Unterberger zurückgreifen konnte. Eine wesentliche fachliche Unterstützung kam weiters vom Bundesdenkmalamt und von der Bauleitung der Diözese unter DI Friedrich Breiffuss. Mit einer kärntenweiten Kampagne haben daraufhin der Stiftspfarrer Kanonikus Josef-Klaus Donko und der Verein „Rettet den Maria Saaler Dom“ rund 340.000 Euro an Spenden aufgebracht und so wesentlich zur Finanzierung der enormen Gesamtkosten von rund 800.000 Euro beigetra- gen. Dieses sehr erfolgreiche und vor allem unfallfreie Jahrhundertprojekt wurde am Sams- tag, dem 24. Oktober 2015 mit einem Vortrags- abend im Haus der Begegnung und am Sonntag, dem 25. Oktober 2015 mit einem würdigen Festgottesdienst im Dom von Maria Saal gefeiert (siehe zu den einzelnen Aktivitäten und Bau- phasen vor allem die Homepage des Bundes- denkmalamtes (www.bda.at), der Diözese Gurk- Klagenfurt (www.kath-kirche-kaernten.at), der Gemeinde Maria Saal (www.mariasaal.at) und des Maria Saaler Domvereines (www.domverein-mariasaal.at). Als weitere konkrete Beispiele für die Rettung von Kärntner Kultur- und Ge- schichtsjuwelen sollen hier exemplarisch die langwierigen Instandsetzungsarbeiten an den Kirchen der Pfarre St. Leonhard im Loibltal ge- nannt werden, die unter der Aufsicht von Pfarr- provisor Josef Markowitz und unter tatkräftiger Mithilfe der lokalen Bevölkerung schon im Jahre 2009 in Angriff genommen wurden und erst im Herbst des Jahres 2015 abgeschlossen werden konnten. Insgesamt hat die Diözese Gurk- Klagenfurt bei diesem Restaurierprojekt 170.000

Euro verbaut, wobei rund 85.000 Euro allein aus den großzügigen Spenden stammten (siehe dazu den Kurzbericht von Felix Poklukar, Dankgottesdienst für die Renovierung der Pfarrkirche St. Leonhard Loibltal, in: Die Kärntner Landsmannschaft. Kultur-Land-Menschen, Heft 11-12, 2015, S. 23). Die Fertigstellung der umfas- senden Renovierungsarbeiten in der Filialkirche St. Nikolai bei Kremsbrücke hat der örtliche Pfarrgemeinderat mit einem Dankgottesdienst am 24. Oktober 2015 um 14 Uhr im Beisein von Diözesanbischof Alois Schwarz öffentlich zele- briert. Die altehrwürdige Nikolauskirche, die urkundlich schon 1351 genannt ist, hat man in den vergangenen Jahren innen und außen mit einem Aufwand von rund 165.000 Euro restauriert, wobei zirka die Hälfte der Investitionen aus Privatspenden und Eigenmitteln der Pfarre Kremsbrücke stammt. Der restliche Geldbetrag ist von der Diözese aus Mitteln des Kirchen- beitrages, vom Bundesdenkmalamt und dem Land Kärnten zur Verfügung gestellt worden. Im Zuge der Innenrestaurierung konnten u. a. die barocke Einrichtung und Raumfassung wieder- hergestellt, die Altäre und die Kanzel sowie die Bilder am Chorgestühl und an der Chorbrüstung restauriert und die Fenster neu verglast werden. Grabsteine wurden aus dem Altarraum in die Vorhalle verlegt und der Natursteinplattenboden saniert. Im Zuge der Außenfärbelung der Kirche musste ein Fresko mit Sonnenuhr-Darstellung gesichert und ausgebessert werden (siehe dazu den Kurzbericht in der entsprechenden Ausgabe der Kärntner Kirchenzeitung „Sonntag“, 8. November 2015, S. 9). Im Bereich der besonders gefährdeten Flurdenkmäler kann dieses Jahr auf ein sehr positives Einzelbeispiel aus dem Bezirk Spittal an der Drau hingewiesen werden. Nach einem über zehn Jahre andauernden Konflikt mit einem neuen Grundbesitzer, der den Zugang zu einem Materl für die Murenopfer vom 11. September 1983 in Baldramsdorf abspernte, hat Bürgermeister Heinrich Gerber den acht Tonnen schweren Bildstock mit einem Kran an einen bes- seren neuen Standort, der noch näher am ursprünglichen Unglücksort liegt, überheben und sanieren lassen (siehe den Kurzbericht von

Gerlinde Schager, Weil der Zugang gesperrt war: Gedenkstätte wurde versetzt, in: Kronenzeitung, Regionalausgabe Oberkärnten, S. 27).

In der kunsthistorischen Abteilung ist im Jahre 2015 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 wieder etwas 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 gewissen administrativen Aufwand hat auf jeden Fall wiederum die ganzjährige 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 eine Sonderpräsentation im Museum auf Schloss Bruck in Lienz verursacht. Für die große Sonderausstellung über Werner Berg (1904–1981) und die Kärntner Volkskultur, die mit großem Erfolg vom 8. Mai bis 8. November 2015 im Werner Berg Museum in Bleiburg/Pliberk stattfand, mussten von der Abteilung für Kunstgeschichte für insgesamt 19 kulturgeschichtliche Leihstücke auch die inhaltlich-fachlichen Vorarbeiten termingerecht geleistet werden. Auf Grund dieser engen konzeptionellen Zusammenarbeit ist es schon im Vorfeld gelungen, zahlreiche Malorte des Künstlers erstmals zu identifizieren und bestimmte sakrale Bauten und Objekte, die den aus dem Rheinland seinerzeit zugezogenen Maler in seiner Wahlheimat besonders begeistert haben, wieder aufzufinden und in einen neuen Kontext zu stellen (siehe dazu den Enkel des Künstlers und Kurator der Ausstellung Dr. Harald Scheicher, Wege durchs Land. Werner Berg und die Volkskunst, in: Die Brücke. Kärnten-Kunst-Kultur, Nr. 163/164, April/Mai 2015, S. 32–33; Irina Lino, Die Vermessung des Alltäglichen, in: Kronenzeitung, Kärnten Ausgabe, Dienstag, 28.

April 2015, S. 59 und Dies., Wie ein Phönix aus der Asche, in: Kronenzeitung, Kärnten Ausgabe, Sonntag, 27. September 2015, S. 40). Das Bleiburger Werner Berg Museum ist heute allgemein als Vorzeigeprojekt für eine gute und nachhaltige Zusammenarbeit mit der Wirtschaft über die Grenzen Kärntens hinaus sehr bekannt. So ist das Museum schließlich für sein großes Engagement als Kulturanbieter am 25. November 2015 im Hotel Imperial in Wien mit dem „Maecenas“-Anerkennungspreis ausgezeichnet worden (siehe Rosina Katz-Logar, Museum als Mäzen der Kunst ausgezeichnet, in: Kleine Zeitung, Regionalausgabe Völkermarkt, Mittwoch, 2. Dezember 2015, S. 24–25, Gerlinde Schager, Kleines Museum preis-„gekrönt“, in: Kronenzeitung, Kärnten Ausgabe, Freitag, 11. Dezember 2015, S. 51 und die entsprechende Kurzmeldung im Journal der österreichischen Museumszeitschrift „neues museum“, Heft 1–2, März 2016, S. 4). Mit verschiedenen mündlichen Informationen, Texten, Literaturhinweisen und diversem Abbildungsmaterial versorgt wurde auch die vorjährige Sensationsschau „Dürer in Gmünd. Albrecht Dürers grafisches Meisterwerk in zwei Teilen“ im Stadtturm Gmünd, 14. Mai bis 4. Oktober 2015, deren Exponate zum Großteil aus der Konrad Liebmann Sammlung der Stiftung Niedersachsen im Kulturgeschichtlichen Museum Osnabrück (Deutschland) stammten. Dabei hat man leider vor allem im Umfeld der Ausstellung auf völlig unwissenschaftliche Art und Weise zu suggerieren versucht, dass der große Renaissance-Meister aus Nürnberg im Jahre 1505 tatsächlich in Kärnten weilte, was sich allerdings bei näherer Betrachtung als sehr unwahrscheinlich und als eine reine Spekulation herausstellte (siehe dazu das Interview von Erwin Hirtenfelder mit Axel Huber unter dem Titel „Auf Dürers Spuren in Kärnten“ in der Kleinen Zeitung, Sonntag, 22. März 2015, S. 72–73 und im Vergleich dazu den eher kritischen Artikel von Michael Cerha, Entdeckungsreiche Turmbesteigung, in: Der Standard, Samstag/Sonntag, 8./9. August 2015, S. 31). Was es in Kärnten, ähnlich wie in Süddeutschland, und im übrigen österreichischen Alpenraum sehr wohl gab, war eine zeitnahe

intensive Rezeption der künstlerischen Erungenschaften Albrecht Dürers (1471-1528) durch verschiedene einheimische Maler und Kunsthandwerker. Ein gutes Beispiel dafür ist zweifelsohne der sogenannte Johannesaltar aus St. Veit an der Glan (um 1515) im Landesmuseum für Kärnten (Inv. Nr.: K 73), wo einige Motive an den Tafelgemälden eindeutig von Albrecht Dürers Kleiner Holzschnittpassion (um 1509-1510) beeinflusst worden sind (siehe Janez Höfler, Die Tafelmalerei der Dürerzeit in Kärnten (1500-1530), Klagenfurt 1998, Kat. Nr. 29). Nur indirekt von grafischen Vorlagen Dürers oder seiner Zeitgenossen ableitbar sind jedoch die Gravuren an der Schwertscheide des berühmten Amts- und Zeremonienschwertes des St. Georgs-Ritterordens, datiert 1499, ebenfalls im Kunstbestand des Landes Kärnten (Inv. Nr.: K 84) (siehe dazu mit zahlreichen Detailabbildungen die aktuelle Publikation: Robert Wlattnig, Das Siebenhirter-Schwert aus Millstatt, in: Bulletin des Geschichtsvereins für Kärnten, Zweites Halbjahr 2015, hrsg. von Prof. Claudia Fräss-Ehrfeld, S. 94-97).

Einen enormen logistischen Aufwand für die gesamte Administration des Landesmuseums Kärnten verursachte eine relativ kurzfristig vertraglich vereinbarte Leihgabenzusage an die Stiftung Preussischer Schlösser und Gärten in Berlin-Brandenburg für eine Reliefseite der sogenannten Brautruhen der Paula Gonzaga. Es handelt sich bei dem äußerst wertvollen Renaissance-Relief um den zweiten Teil der Darstellung der Legende von Kaiser Trajans gerechtem Urteil, Mantua, aus der Werkstatt oder dem engeren Umfeld des Andrea Mantegna, um 1476/1478, Pappelholz, bemalte und vergoldete Pastiglia, 67 x 212 x 13 cm, Inv. Nr.: K 90 (Abb. 3). Die Leihgabenzusage erfolgte vor allem auf Grund des innovativen inhaltlichen Ausstellungskonzeptes unter dem Haupttitel „Frauensache“ von Ende August bis Ende November 2015 im Theaterbau von Schloss Charlottenburg in Berlin, und nachdem der Klagenfurter Museumsleitung von den Leihnehmern selbstverständlich die Einhaltung aller geforderten Klima- und

Sicherheitsstandards ausdrücklich garantiert wurde. Es konnten in weiterer Folge unter Einhaltung einer erhöhten Sorgfaltspflicht auch alle zusätzlichen Auflagen der Restaurierwerkstätten und der Ausfuhrabteilung des Bundesdenkmalamtes für den Transport und die Art der Zurschaustellung penibel genau eingehalten werden, sodass das Relief wohlbehalten nach Klagenfurt zurückgekehrt ist. Ein wichtiger Aspekt für die positive Leihgabenentscheidung des Landesmuseums Kärnten ergab sich natürlich aus dem dezidiert wissenschaftlichen Charakter der Ausstellung, womit natürlich immer neue kulturgeschichtliche Erkenntnisse in der Forschung einhergehen. Überzeugend war weiters die detaillierte Aufarbeitung der Herkunftsfamilie der Paula Gonzaga, deren Mutter Barbara von Brandenburg (1422-1481) aus der Dynastie der Hohenzollern im Jahre 1433 Ludovico Gonzaga, den Sohn des Markgrafen von Mantua, geheiratet hat. Die sehr erfolgreiche Frauensache-Schau dokumentierte auf insgesamt 900 Quadratmetern Ausstellungsfläche mit über 300 Objekten nationaler und internationaler Leihgeber die sechshundertjährige Geschichte vor allem der Frauen innerhalb der weitverzweigten Herrscherfamilie der Hohenzollern und ihren Beitrag zur Identität Brandenburg-Preußens. Für die Berliner Ausstellung, die in der modernen Art ihrer professionellen Aufbereitung und technisch-innovativen Präsentationsform, z. B. mit einem durchgängigen Audioguide-System, sicherlich neue Maßstäbe setzte, entstand ein eigener prachtvoller Ausstellungskatalog, der in den Bildmedien und Zeitungen entsprechend intensiv beworben worden ist (Ausstellungskatalog, FRAUENSACHE. Wie Brandenburg Preußen wurde, Theaterbau von Schloss Charlottenburg Berlin, 22. August bis 21. November 2015, hrsg. von der Generaldirektion der Stiftung Preußischer Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Dresden 2015, S. 107-108, 272, Kat. Nr. 26; Sans, souci. Magazin der Stiftung Preußischer Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg in Kooperation mit dem Tagespiegel, Heft 3, 2015, S. 6 (mit einer Abbildung des Trajansreliefs aus Klagenfurt); siehe die posi-

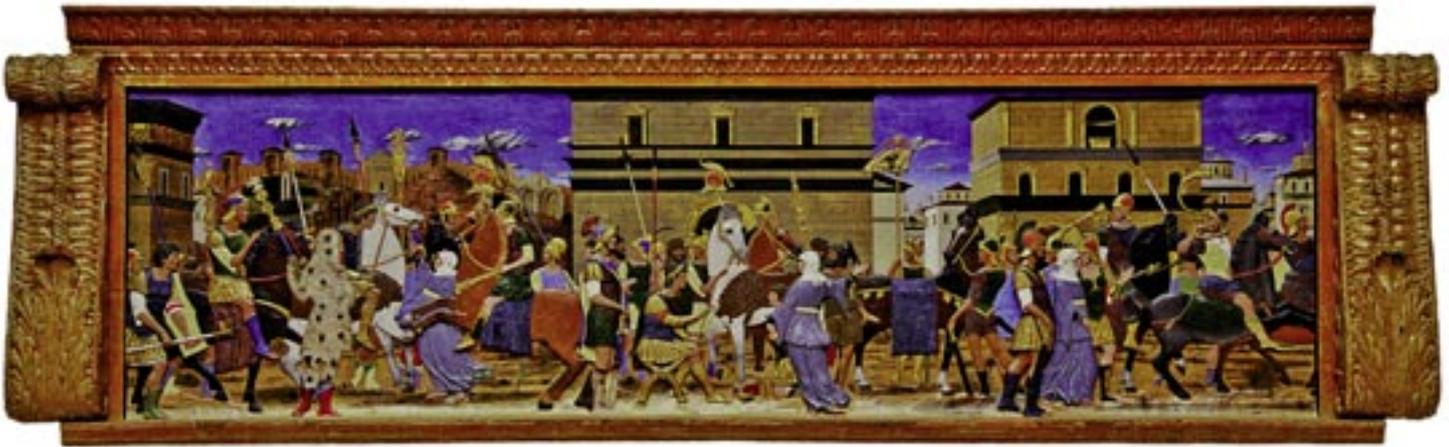


Abb. 3: Brauttruhe der Paula Gonzaga, Pastigliarelief mit der Darstellung des zweiten Teils von Kaiser Trajans gerechtem Urteil, Mantua, um 1477; LMK. Aufn. K. Allesch

tive Berichterstattung in den lokalen Tageszeitungen: B.Z., Berlins Größte Zeitung, Samstag, 22. August 2015, S. 22–23; Die Welt. Kompakt, Freitag, 21. August 2015, S. 22 ff.). Für die inhaltlich-wissenschaftliche Aufbereitung des Themas ist es auch notwendig gewesen, sich nochmals näher mit dem Leihobjekt, seiner Ikonographie und den historischen Hintergründen zu beschäftigen. Die beiden Frührenaissance-Reliefs zählen heute zum international wertvollsten Kunstbestand des Klagenfurter Landesmuseums. Sie bildeten ursprünglich die Stirnseiten zweier Hochzeitstruhen der oberitalienischen Fürstentochter Paula Gonzaga (1463–1496), die im Jahre 1476 mit Leonhard von Görz verheiratet wurde. Aus Schloss Bruck bei Lienz gelangten die Brauttruhen um 1500 zunächst als Stiftung an den Millstätter St. Georgs-Ritterorden und im Jahre 1853 kamen die bereits von den Truhen getrennten Reliefs schließlich in das Geschichtsvereinsmuseum nach Klagenfurt. Ikonographisch im Vergleich mit florentinischen und venezianischen Cassoni besonders bemerkenswert ist die Verknüpfung der mittelalterlichen Trajanslegende mit der antiken Triumphzugs- und der christlichen Tugendlehre. Der Figurenfries im Reliefvordergrund des zweiten Teils der Trajanslegende zeigt uns in kontinuierlicher Erzählweise drei Bildsequenzen, wobei die Hauptszene in der Reliefmitte das gerechte Urteil Kaiser Trajans als Richter illustriert. Dabei wird der schuldig

gesprochene Sohn des römischen Kaisers großmütig durch die geschädigte Mutter vor dem sicheren Tod gerettet, indem sie diesen in ihre eigene Familie aufnimmt. Derartige idealisierte Beispiele moralisch tugendhaften Handelns hatten sowohl für Braut und Bräutigam gleichermaßen Gültigkeit, weshalb sie besonders häufig in der Renaissance als Bildschmuck für Brauttruhen verwendet wurden. Der dicht gedrängte Figurenfries und die wirklichkeitsnahen Reiterdarstellungen lassen sich aus antiken Triumphbögen, Schlacht- und Jagdsarkophagen ableiten. Die häufige Verwendung von Profilköpfen lässt allgemein den Einfluss der Medailleurkunst vermuten. Für die exakte Ausführung des lorbeerbekränzten Imperators auf dem weißen Pferd kopierte der Künstler offensichtlich sogar ein Münzporträt aus der Zeit des römischen Kaisers Konstantin. Die kostbare Ausführung und die farbige Fassung des Stuckes verstärkt die räumliche Tiefenwirkung und erleichtert die szenische Lesbarkeit der Reliefs. Für das ausgehende Quattrocento typisch ist die häufige Verwendung von Blau und Gold. Besonders reizvoll erscheinen die in zarten Grautönen gemalten perspektivischen Durchblicke auf oberitalienische Straßenzüge, auf diverse antike Denkmäler und auf die ehemalige Stadtmauer von Rom. Das deutlich hervorgehobene Sonnenmotiv am Kranzgesims der Palastfassade rechts soll an die bekannten Familienemblem der Herrscherdy-

nastie der Gonzaga erinnern. Der bis heute leider anonym gebliebene Stuckateur und Maler der Brauttruhenreliefs der Paula Gonzaga könnte für die künstlerische Umsetzung der römischen Vorbilder auch zeichnerische Vorlagen und Entwürfe von Andrea Mantegna, der von 1460–1506 Hofmaler in Mantua war, benutzt haben (Auswahl der jüngsten Fachliteratur in chronologischer Reihenfolge: Ebba Severidt, *Familie, Verwandtschaft und Karriere bei den Gonzaga. Struktur und Funktion von Familie und Verwandtschaft bei den Gonzaga und ihren deutschen Verwandten (1444–1519)*, Leinfelden-Echterdingen 2002; Robert Wlattnig, *Die Restaurierung der Millstätter Gonzaga-Truhe und zur Kontroverse um ihren zukünftigen Aufstellungsort*, in: *Rudolfinum. Jahrbuch des Landesmuseums Kärnten* 2002, Klagenfurt 2003, S. 289–303; Christina Antenhofer, *Briefe zwischen Süd und Nord. Die Hochzeit und Ehe von Paula de Gonzaga und Leonhard von Görz im Spiegel der fürstlichen Kommunikation (1473–1500)*, Innsbruck 2007; Ute Liepold, *Kärnten weiblich. 150 Frauen. Kurzportraits*, Klagenfurt 2011, S. 17; *Ausstellungskatalog, Von Mantua nach Württemberg. Barbara Gonzaga und ihr Hof*, Landesarchiv Baden-Württemberg und Hauptstaatsarchiv Stuttgart 30. März bis 29. Juli 2011; Astrid Wohlberedt, *Die Gerechtigkeit des Kaisers Trajan aus der Cranach-Werkstatt, ehemals im Gotischen Haus in Wörlitz*, in: *Cranach im Gotischen Haus in Wörlitz, Begleitbuch im Rahmen der Landesausstellung über Lukas Cranach dem Jüngeren in Sachsen-Anhalt, Dessau-Wörlitz 16. Juni bis 1. November 2015*, München 2015, S. 194–203; Alison Cole, *Italian Renaissance Courts: Art, Pleasure, and Power*, London 2016, S. 14–15; Ingrid Roitner, in: *BiografiA. Lexikon österreichischer Frauen*, Band 2, Wien-Köln-Weimar 2016, S. 2475–2478).

Das Schwergewicht der wissenschaftlichen Betätigung der Abteilung für Kunstgeschichte im Landesmuseum Kärnten liegt auf Grund der gesetzlichen Ressortenteilung und des aktuellen Stellenplans auf dem Gebiet der Mittelalterforschung, wobei auf Grund der im Museum zahl-

reich vorhandenen Sammlungsobjekte aus dem 15. Jahrhundert und frühen 16. Jahrhundert vor allem die für Kärnten wichtige Stilepoche der Spätgotik im Focus der Aufmerksamkeit steht. Ein großes Anliegen ist uns aber auch die ständige Erweiterung und Vermittlung des Wissensstandes in Bezug auf die neuesten Erkenntnisse in der Bau- und Denkmalforschung der Romanik und Gotik. Friesach, die älteste Stadt Kärntens, ist mit ihren zahlreichen Burgen, Kirchen und einer Stadtmauer mit dem einzigartigen Wassergraben heute noch stark geprägt von ihrer Bedeutung zur Zeit des Mittelalters. Unter dem Salzburger Erzbischof Eberhard II. 1215 zur Stadt erhoben, ist Friesach am 25. Mai 1215 erstmals urkundlich nachweisbar als „civitas“ (Stadt) bezeichnet worden. 2015 stand die Stadt deshalb ganz im Zeichen seiner 800-Jahr-Feier, wozu man während des laufenden Jahres zahlreiche Veranstaltungen und öffentlich wirksame mediale Berichterstattungen durchgeführt hat. Neben einer speziellen Österreich-Bild-Sendung des ORF unter der Leitung von Martina Steiner, die am 19. Juli 2015 erstmals ausgestrahlt wurde, erschienen viele unterschiedliche Zeitungsberichte, etwa im Juli 2015 eine eigene mehrteilige historische Serie in der *Kärntner Kronen Zeitung* unter dem Titel „Friesach: Älteste Stadt Kärntens“, in der Christina N. Kogler ausführlich über die Stadtgeschichte berichtet hat (siehe Helga Steger, *Als Ritter Friesach eroberten*, in: *Kleine Zeitung*, Sonntag, 17. Mai 2015, S. 28–29 und als wichtigste Grundlagenliteratur: Robert Gratzer, *Friesach. Die bewegte Geschichte einer bedeutenden Stadt*, Klagenfurt 1986 und Heinrich Gressel, *Friesach. Chronik der ältesten Stadt in Kärnten*, Klagenfurt 2008). Aus kunsthistorischer Sicht am ertragreichsten war zweifelsohne das vom 13. bis 14. März im Festsaal des Rathauses in Friesach abgehaltene wissenschaftliche Symposium, an dem auch namhafte Vertreter des Kärntner Landesarchivs und vom Landesmuseum Rudolfinum referiert haben (siehe dazu den Tagungsband: *800 Jahre Stadt Friesach*, Schriftenreihe der Akademie Friesach, Neue Folge 5, herausgegeben von der Stadt Friesach und vom Institut für Geschichte an der

Alpen-Adria-Universität Klagenfurt unter der Leitung von Dr. Johannes Grabmayer, Klagenfurt 2015). In dieser vorbildlich redigierten Publikation werden u. a. völlig neue Aspekte zur mittelalterlichen Baugeschichte von Friesach näher erläutert, wobei hier vor allem der Architekturhistoriker MMag. Ronald Woldron mit seiner Spätdatierung des Kapellenturms auf dem Petersberg für Aufsehen gesorgt hat. Eine erste Burganlage am Petersberg soll bereits unter Bischof Gebhart (1060–1088) vor 1077 entstanden sein. Unter Konrad I. (1106–1147) wurde die Festung erweitert und vermutlich ein bereits bestehender Bergfried in der Südostecke der inneren Burganlage ausgebaut. Ab 1267 diente die Burg am Petersberg als Sitz des salzburgischen Hauptmanns beziehungsweise Vizedoms. Die um 1180 verfasste sogenannte Konradsvita vermerkt, dass die Burg am Petersberg zum größten und besseren Teil von ihm erbaut, befestigt und ausgeschmückt worden sei. Nun haben die im Jahre 2012 durchgeführten dendrochronologischen Untersuchungen nachgewiesen, dass der Bauherr des Turmes nicht wie bisher angenommen Erzbischof Konrad I. (1106–1147) gewesen sein kann, sondern mit dem Bau erst unter Erzbischof Adalbert III. (1145–1200, Erzbischof von 1168–1177 und 1183–1200) begonnen wurde. Adalbert III. hat von Friesach aus den auf kaiserliche Anordnung gewählten „Gegenerzbischof“ Heinrich I. (1174–1177) in Salzburg bekämpft. Weitere datierte Bauhölzer zeigen, dass man das dritte Geschoss nicht vor den 1180er Jahren auf das Kapellengeschoss aufsetzte. Die abschließende Bauphase des Zinnengeschosses ist demnach bald nach 1184 anzusetzen. Unter Erzbischof Eberhard II. (1200–1246) fanden in weiterer Folge eine spätromanische Adaptierung und eine Innenausstattungsphase statt. Er beauftragte den umfangreichen malerischen Schmuck der Rupertikapelle und den Ausbau des dritten Obergeschoßes zu einem repräsentativen Wohngeschoss. Aus dieser Zeit stammt auch das Biforienfenster an der Nordseite des Kapellenturms. Nach mehreren Bränden im Laufe der Jahrhunderte sind die einzelnen Gebäudeteile immer wieder erneuert worden, bis der Turm im

19. Jahrhundert schließlich dem Verfall preisgegeben wurde. Einer aufwendigen baulichen Sicherung im Jahre 1893 folgten im 20. Jahrhundert mehrere strukturelle Sanierungsversuche. Mit dem Aufbau einer dauerhaften musealen Einrichtung in den Räumen des Kapellenturms im Jahre 1984 konnte die Revitalisierung des Bergfriedes vorläufig abgeschlossen werden. 1996 erfolgte schließlich unter der strengen Aufsicht des Bundesdenkmalamtes noch eine kleinere Restaurierung im Dachbereich des Turmes. Heute befindet sich in den sechs Turmgeschossen das Friesacher Stadtmuseum mit kostbaren Zeugnissen aus nahezu allen Geschichtsepochen der Stadt. Für den wissenschaftlich korrekten Aufbau und die notwendige technische Ausstattung dieser heimatkundlichen Sammlungen hat das Landesmuseum Kärnten seinerzeit sogar beratend mitgewirkt. Die Exponate reichen von der Kelten- und Römerzeit bis zum Mittelalter und bis in die jüngste Gegenwart. Einen eigenen lokalspezifischen Schwerpunkt bildet im Stadtmuseum die umfassende Zurschaustellung der Friesacher Münzprägung. Die sogenannten Friesacher Pfennige wurden von den Salzburger Erzbischöfen erstmals um 1130 aus heimischem Silber geprägt und blieben über zwei Jahrhunderte als überregionales allgemeines Zahlungsmittel anerkannt (siehe Paul Grueber, *Der Donjon am Petersberg bei Friesach*, in: *Mittheilungen der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der kunst- und historischen Denkmale*, N. F. 26, Wien 1900, S. 22; *Die Profanen Bau- und Kunstdenkmäler der Stadt Friesach*, in: *Österreichische Kunsttopographie*, hrsg. vom Bundesdenkmal-

Abb. 4: Romanischer Bergfried und Burghauptmannschaft aus dem späten 16. Jahrhundert am Petersberg von Friesach, Jahresbeginn 2015; LMK. Aufn. R. Wlattnig



amt, Band 51, Wien 1991, S. 76–78, 99; Martin Mittermair/Ronald Woldron/Christiane Wolfgang, Fassaden erzählen – der große Kapellenturm auf dem Friesacher Petersberg, in: Geschichtsverein für Kärnten. Bulletin, hrsg. von Claudia Fräss-Ehrfeld, Erstes Halbjahr 2016, S. 28–31). Die vorliegende digitale Fotografie vom Jahresbeginn 2015 (Abb. 4) zeigt eine Teilansicht des großen Kapellenturms am Friesacher Petersberg, dem wohl bedeutendsten noch weitgehend unverändert erhalten gebliebenen Turmbau aus der Zeit der Romanik in Kärnten. Die gesamte hochmittelalterliche Anlage des Petersberges verläuft steil auf einer fortifikatorisch mit Mauerbering ausgestatteten Anhöhe im Nordwesten der Stadt und das in verschiedenen Etappen immer wieder bebaute innere Burgareal befindet sich auf einem von Osten nach Westen terrassenförmig angelegten Gelände. Den Kern der Burganlage dominiert der bergfriedartige sechsgeschossige Kapellenturm aus dem 12.–13. Jahrhundert mit der Rupertikapelle im vierten Geschoss. Rechts im Bild ist die sogenannte alte Burghauptmannschaft, der ehemalige Wohnsitz des Salzburger Hauptmannes zu sehen. Der langgezogene dreigeschossige Bau mit Satteldach aus dem Jahr 1588 ist zum Hof hin mit einer siebenachsigen Arkadenfront mit toskanischen Säulenstellungen in den beiden Untergeschossen offen. Im Obergeschoss wurden diese Säulen leider nachträglich entfernt und durch einfache Holzstützen, die im Laufe der Jahre ständig wieder ausgewechselt werden mussten, ersetzt. Diese Teile der ehemaligen Burghauptmannschaft beherbergen gegenwärtig einen modernen Gastwirtschaftsbetrieb, wobei in der Burgschenke neben mittelalterlicher Kulinarik, Ritterspiele und diverse Showprogramme stattfinden. Viele Touristen kommen vor allem wegen der im Juli und August kontinuierlich stattfindenden Friesacher Burghofspiele in die Stadt. Dieses sehr erfolgreiche Sommertheater und seine große Freiluftbühne befindet sich im Westteil der Burganlage des Petersberges und wurde zuletzt 1992 baulich verändert.

Im weitverzweigten Forschungsbereich der spät-

gotischen Architektur gab es im Jahre 2015 auch einige erwähnenswerte Publikationen, die hier exemplarisch kurz zusammengefasst werden sollen. In seinem reich illustrierten Buch, dem im Vorjahr neu erschienenen Standardwerk, „Die Spätgotischen Westemporen in Österreich“ beschreibt der Autor Peter Thuswaldner auf 1120 Seiten mit ganz viel Übersicht detailreich die Bedeutung, Geschichte und die unterschiedlichen Bauarten der Westemporen in über einhundert Kirchen im österreichischen Alpenraum. Mit diesem umfassenden Nachschlagewerk ist es dem Autor gelungen, einen „weißen Fleck der heimischen Kunstgeschichte“ mit Informationen zu füllen und die Aufmerksamkeit auf eine Epoche zu lenken, die mit der Identität der österreichischen Geschichte eng verknüpft ist. Für seine Recherche reiste das Ehepaar Thuswaldner 10.000 km durch Österreich. Peter Thuswaldner, der nach profunder bautechnischer Ausbildung und Erfahrung bei Günter Brucher und Margit Stadlober an der Universität Graz Kunstgeschichte studierte, hat sich dem Thema mit fast naturwissenschaftlicher Akribie genähert, alle Objekte persönlich begutachtet, vor Ort genauestens überprüft und entsprechende Fehleintragungen korrigiert. Das Ergebnis der umfangreichen Studienreisen ist ein Fotoarchiv von 4.000 Bildern aus mehr als 100 Kirchen. Das neue Nachschlagewerk über diese doch sehr spezifische Bauaufgabe und Formgelegenheit, einem von der Kunstgeschichte bisher vernachlässigten Thema der österreichischen Architekturgegeschichte, beginnt mit dem möglichen Ursprung und den bisherigen Entstehungstheorien der Westemporen-Bauten im Alpenraum. Es folgen neue Erkenntnisse der Geschichte des Sakralbaues, beginnend bei den karolingisch-ottonischen Westbauten, die zwar nicht mehr im Original erhalten, jedoch auf Grund archäologischer Befunde schlüssig erklärbar sind. Thuswaldner spricht auch die unterschiedlichen Ausdeutungen und Interpretationen in Hinblick auf die soziokulturelle Funktion des Westwerks an, das von Bauhistorikern und Kunstwissenschaftlern durchaus kontroversiell bewertet wird. Während ein Teil der Forschung das Westwerk als

Eigenkirche, die allein der Repräsentation des Herrschers vor allem bei großen Kloster- und Bischofskirchen diente, sieht, ist es für den anderen Teil in erster Linie eine vornehmlich im weltlichen Dienst stehende Herrschaftsempore, Gerichtsort oder Wehrkirche. Da die christlich-abendländischen Kirchenbauten in der Regel in Ost-West-Richtung orientiert sind, unterstreichen sie damit zusätzlich den hohen Symbolgehalt der Himmelsrichtungen für die Glaubenslehre. Der Presbyteriums- und Sakralbereich im Osten einer Kirche liegt nämlich immer in Richtung des Sonnenaufganges, dem Ziel des christlichen Erlösungsweges, sodass der Priester am Vormittag mit dem Licht im Rücken zum Volk predigen kann. Dem Westteil der Kirche wird die rein weltliche Sphäre zugeordnet, das Reich der Finsternis und des Bösen. Seit Beginn der christlichen Baukunst ist der Westabschnitt eines Gebäudes auch ständig mit der Position des politischen Herrschers verbunden worden. Er sollte ebendort seine Aufgabe als Schutzherr vor bösen Mächten wahrnehmen. Wegen dieser Grunddisposition hat sich im Frühmittelalter das sogenannte Westwerk zunächst als selbständiger Baukörper, der den sakralen Obliegenheiten des weltlichen Regenten vorbehalten war, herausgebildet. Erst im Laufe der Zeit, vor allem nach den einschneidenden cluniazensischen Reformbestrebungen, wurde das Westwerk integraler Bestandteil des Kirchenraumes. Der offensichtlich wehrhafte Charakter der Zweiturmfassade erinnert entfernt noch an die spätantiken Stadttoranlagen und lässt keinen Zweifel an der allgemeinen Herrschersymbolik und der sich daraus ergebenden Verpflichtung und Inanspruchnahme für weltliche Instanzen. Zwar verschwindet in der Spätgotik die Zweiturmfassade im Westen der Kirche als zentrale Bauaufgabe weitestgehend, die symbolische Präsenz profaner Institutionen bleibt aber mit der Errichtung von separaten Westemporen dennoch im Kern erhalten. Diese spätgotischen Westemporen bilden nunmehr nicht nur den geeigneten Ort, in dem der begüterte Adel abgesondert vom gemeinen Kirchenvolk an der liturgischen Feier teilnehmen konnte, sie entwickelten sich auch zu

Baueinheiten, die mehr und mehr rein repräsentativen Zwecken untergeordnet waren. Es gibt nach Thuswaldner keine kontinuierliche Formentwicklung von den karolingischen Westwerken zu den spätgotischen Westemporen, doch immerhin sehr wohl gewisse Parallelen, wie z. B. die Sänger- und Orgelemporen. Nicht zufällig fällt der Bau großer Orgeln im 15. Jahrhundert mit der Entstehungszeit der spätgotischen Westemporen zusammen. Den Hauptteil des neuen Buches bildet ein reich illustrierter umfangreicher Bestandskatalog, der 107 Bauwerke aus der Zeit zwischen 1400 und 1530 beinhaltet. In der detaillierten Beschreibung der Westbauten wurden die Kirchen von Aflenz (Steiermark) bis Zeltschach (Kärnten) nach einer bestimmten kunsthistorisch-entwicklungsgeschichtlichen Methode analysiert und systematisch gegliedert. Das Katalog-Schema umfasst den korrekten Namen des Kirchenstandortes, das Patrozinium, das vermeintliche Entstehungsjahr und ist mit zahlreichen Fotos, Grundriss- und Detailskizzen sowie genauen Beschreibungen der jeweiligen Westempore samt Literaturhinweisen ausgestattet. Die eigentliche stilkritische Vergleichsarbeit erfolgt mit einer Schwerpunktsetzung in Hinblick auf die Verwendung bestimmter Gewölbeformen, Rippenbildungen und Brüstungsmaßwerke. Dabei haben sich im Laufe der Generationenabfolge von Baumeisterdynastien offensichtlich zahlreiche landschaftsspezifische Formenkreise mit regionalen Besonderheiten wie im Mühlviertel, im Attergau oder wie bei den Reformationsemporen von Eisenerz und Pöggstall herausgebildet. Es verwundert deshalb auch nicht, dass sich speziell in Kärnten viele provinzielle Eigenarten innerhalb der spätgotischen Baukultur herausgebildet haben. Die im Werkkatalog enthaltenen 19 Kärntner Werke: Althofen, Bleiburg, Eberndorf, Feicht, Feistritz an der Drau, Friesach, Grades, Heiligenblut, Hochfeistritz, Kraig, Maria Feicht, Maria Rojach, Maria Saal, Möllbrücke, Obervellach, St. Marein bei Wolfsberg, St. Walburgen, Stallhofen und Zeltschach zeigen vor allem eine auffällige stilistische Konformität im Ostkärntner Raum. Bis auf Feistritz an der Drau, Eberndorf und Friesach,

die eine Brüstung mit querrechteckigen Feldern und fortlaufendem Grundrapport aufweisen, haben alle Kärntner Westemporen eine kassetierte Brüstung mit quadratischer Feldteilung. Dieser Rhythmus des Aufbaus kommt außerhalb von Kärnten kaum vor, ebenso wie die häufigsten Brüstungs-Motive, der Vierpass und der Wirbelschneuß. In Kärnten unterscheidet man zwischen Brüstungsfigurationen westlich und östlich von Villach. Die Beispiele in Oberkärnten zeigen eine gewisse formale Nähe zu Figurationen im niederösterreichischen Donaauraum, typisch dafür sind die unvollendeten Kreisbögen (Obervellach, Feistritz an der Drau), die Wellenlinie (Feistritz an der Drau) und das Lilienmotiv (Heiligenblut, Obervellach, Feistritz an der Drau). Dieser relativ einheitliche Architektur-Raum zieht sich südlich von Villach der Drau entlang bis nach Spittal und von dort ins Mölltal bis Heiligenblut. Auf diesem wirtschaftlich wichtigen Handels- und Hauptverkehrsweg entlang der Drau hat sich offensichtlich in dieser Epoche auch der übrige kulturelle Austausch abgewickelt. So kommt der das sphärische Quadrat umkreisende Wirbelschneuß in Österreich nur in Obervellach und Stallhofen vor. Bei den Westemporen im Unterkärntner Raum zeigen sich gewisse formelle Gemeinsamkeiten, die sich auf einen engen Austausch von kleineren Bauhütten, lokal gebundenen Bauschulen und maßgeblichen Steinmetzen und deren Bauideen zurückführen lassen. Im Mittelkärntner Kulturraum nördlich der Bezirksstadt Völkermarkt im frühen 16. Jahrhundert vorherrschend ist z. B. der namentlich nicht näher bekannte Meister PS, dessen Tätigkeit etwa der Bauforscher Anton Schifter in zirka zehn Kirchenbauten eindeutig festgestellt hat: u. a. in St. Margarethen ob Töllerberg, St. Georgen am Weinberg, Maria Feicht, St. Peter bei Taggenbrunn, in der Schlosskapelle von Eberstein, St. Wolfgang ob Grades (siehe Anton Schifter, Steinmetzzeichen in spätgotischen Kirchen in Unterkärnten, in: Carinthia I 203, 2013, S. 85–111; vgl. dazu Robert Wlattnig, Die Filialkirchen des Kollegiatkapitels, in: 750 Jahre Kapitel- und Stadtpfarrkirche St. Maria Magdalena, hrsg. von Günther Körner, Klagenfurt 1998, S. 211 und 219; Ders., Die Stadt und ihre Künstler,

in: 750 Jahre Stadt Völkermarkt. Beiträge zur Geschichte und Gegenwart Völkermarkts, hrsg. von Günther Körner, Völkermarkt 2001, S. 348; Peter Thuswaldner, Spätgotische Westemporen in Österreich, Horn 2015, S. 256–258 sowie die ausgesprochen positive, aber wohl viel zu kurz geratene Rezension zum Thuswaldner-Buch in der Österreichischen Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege LXIX, 2015, Heft 1–2, S. 170). Der Autor Schifter hat übrigens im Jahre 2015 eine weitere kleinere Gruppe von spätgotischen Kirchen in der Umgebung von Hermagor kunsthistorisch näher untersucht (siehe: Anton Schifter, Eine Anhäufung einheitlicher spätgotische Landkirchen in der Gemeinde Hermagor-Pressegger See, in: Carinthia I 205, 2015, S. 147–164). In diesem verdienstvollen Aufsatz beschreibt Schifter einen sehr eigenartigen Kirchentypus, bei dem der Chor an das Langhaus in gleicher Höhe und Breite direkt anschließt. Die Einheit von Chor und Langhaus ist dabei nach außen hin klar abzulesen, die Innenraumgestaltung wurde hingegen unterschiedlich konsequent umgesetzt. Verantwortlich dafür sind im Detail die formalen Ausgestaltungen der eingezogenen Triumphbögen und Abweichungen bei der architektonischen Ausstattung von Chor und Langhaus. Die von Schifter untersuchten Kirchen, alle aus der Zeit um 1500, folgen dem Typus des einschiffigen Saalbaues, aber nur bei einem kleinen Teil der Baudenkmäler aus der Spätgotik sind Kirchenschiff und Chor völlig einheitlich gestaltet. Vereinzelt findet sich dieser Sondertypus in allen Kärntner Bezirken, in Hermagor ist jedoch eine ungewöhnliche Konzentration von solchen Beispielen anzutreffen. Ein gemeinsam fluchtendes Langhaus und Chor haben u. a. die Kirchen St. Ägid in Dellach, St. Michael in Egg, St. Jakob in Förolach, St. Leonhard in Latschach, St. Gertraud in Mellweg, St. Martin in Möderndorf, St. Valentin in Paßriach, St. Georg in Tröpolach und St. Magdalena in Untervellach. Dieser äußerlich einheitlichen Bauform hat er Vergleichsbeispiele aus anderen Kärntner Regionen und benachbarten Bundesländern gegenübergestellt. Worauf die Anhäufung einheitlicher Erscheinungsformen in der

Gemeinde Hermagor-Presssegger See zurückzuführen sind, ob es Wünsche der Auftraggeber, Anforderungen an die Kirchennutzung, ökonomische Überlegungen, lokale Traditionen oder eine Mischung all dieser Möglichkeiten war, lässt sich nach Schifter heute leider kaum mehr schlüssig nachvollziehen. Abschließend als Ergänzung zu diesem Themenkomplex soll an dieser Stelle auch noch auf die von Dr. Alfred Ogris erst kürzlich wiederentdeckten drei Kirchen im ehemaligen Herrschaftsbereich des ehemaligen Millstätter Benediktinerkloster hingewiesen werden. Dazu hat der Landesarchivdirektor i. R. 2015 unter dem Motto „drei verschwundene Kirchen“, eine detaillierte Reiseroute für einen Kulturausflug für die Mitglieder des Kärntner Geschichtsvereines zusammengestellt. Den konkreten Anstoß dazu gab die von ihm ein Jahr zuvor herausgegebene Edition der ältesten erhalten gebliebenen Millstätter Urbare des Benediktinerklosters Millstatt aus dem späten 15. Jahrhundert. Die in dem Buch zusammengefassten Urbare stellen übrigens für einen großen Teil der Oberkärntner Bevölkerung eine wichtige historische und namenskundliche Quelle dar. Ogris konnte darin folgende heute nicht mehr existierende Kirchen eindeutig nachweisen, da die bäuerlichen Untertanen dorthin direkt abgabepflichtig waren: St. Pankraz am Insberg (früher Mönchsberg), St. Paul am Hühnersberg und St. Ulrich in Zelsach. Auf Grund ihrer baulichen Besonderheiten sind diese drei Kirchen natürlich auch für die Kärntner Kunstgeschichte von Bedeutung. Am Insberg (heute Gemeinde Ferndorf) erinnert nur mehr der Vulgarname „Mesner“ an die ehemalige Kirche des heiligen Pankratius, die ursprünglich bereits in der Zeit der Romanik an diesem Standort existiert haben muss. Das wahrscheinlich schon in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts im Chor großzügig erweiterte Gotteshaus war nachweislich um 1469–1470 eine Filialkirche der Pfarrkirche St. Salvator und Allerheiligen in Millstatt und wurde noch im 17. und 18. Jahrhundert mehrmals urkundlich genannt. Der Heimatforscher Axel Huber hat im Fotoarchiv des Landesdenkmalamtes

in Klagenfurt nunmehr drei gute Schwarzweiß-Aufnahmen des Berufsfotografen Franz Grossmann aus Spittal an der Drau aus der Zeit kurz vor 1891 gefunden, die das mittelalterliche Mauerwerk ohne Dach und ohne Verputz sowie Teile der bereits völlig zerstörten Barockausstattung zeigen. Der weitere Verfall der Pankratiuskirche war zu diesem Zeitpunkt wohl nicht mehr aufzuhalten (siehe Axel Huber, Kulturgeschichtlich bemerkenswerte Filialkirchen im Umfeld des Klosters Millstatt: St. Pankraz am Insberg – St. Wolfgang am Fratres – St. Lucia am Altersberg, in: Carinthia I 204, 2014, S. 703–718). Die Kirche St. Paul am Hühnersberg gehörte einst zur bedeutenden Pfarre St. Peter in Holz. Sie ist 1615 erstmals urkundlich genannt, wird aber bald schon als unbedeutend und desolat beschrieben. Die Kirche stand neben einem heute noch bestehenden dreistöckigen Wirtschaftsgebäude, das heute noch von der Bevölkerung als „Kloster“ bezeichnet wird. Schon 1802 ist die Kirche an dieser Stelle allerdings urkundlich nicht mehr erwähnt. An ihrem ungefähren Standort erinnert heute eine kleine Bildstock-Kapelle mit der gemalten Darstellung einer turmlosen romanischen Kirche an der Außenmauer. Die Kirchenruine der ehemalige Filialkirche St. Ulrich in Zelsach ist laut Ogris in Zelsach ebenfalls zu einem unbekanntem Zeitpunkt profaniert worden und wird heute als Wohnhaus genützt. Apsis und Gesims sind noch deutlich zu sehen und lassen eindeutig die frühere Verwendung als Kirche erkennen. Sie wurde 1188 im Zuge eines Rechtsstreits zwischen dem Millstätter Abt und dem Pfarrer von Lieseregg erstmals erwähnt. 1641 ist in den Quellen noch von einem Friedhof bei der Kirche in Zelsach die Rede. Ab 1807 wird die Kirche nicht mehr erwähnt (siehe Alfred Ogris, Auf historischen Pfaden in Oberkärnten – drei verschwundene Kirchen, Geschichtsverein für Kärnten, Newsletter Nr. 10, 2015; Alfred Ogris (Hrsg.), Die „ältesten“ Urbare, Zehent- und Robotverzeichnisse des Klosters Millstatt in Kärnten (1469/70 bis 1502), Klagenfurt am Wörthersee 2014, S. 31, 73, 77).



Auf dem Spezialgebiet der Gotikforschung ergab sich für die Abteilung für Kunstgeschichte aus aktuellem Anlass die Gelegenheit, sich wiederum näher mit den sogenannten Fasten- oder Hungertüchern auseinander zu setzen, wobei in unserem Bundesland noch rund 300 Tücher während der vierzigtägigen Fastenzeit ständig in liturgischem Gebrauch sind, was immerhin mehr als die Hälfte der österreichweit erhalten Denkmäler ausmacht. In Kärnten gibt es daher jährlich zwischen Aschermittwoch und Karfreitag kunsthistorisch begleitete Besichtigungsfahrten zu den spannendsten Zeugnissen dieses im kirchlichen Rahmen intensiv gelebten Volksbrauchtums. Bei den Tagestouristen besonders beliebt sind in diesem Zusammenhang auch jene Kärntner Kirchen, in denen die Chorräume, Altäre, Kultbilder und Christuskreuze mit völlig neuen Fastentüchern, die z. B. von Kindern oder von zeitgenössischen Künstlern wie unter anderem von Karl Bauer, Peter Brandstätter, Ferdinand Penker, Werner Hofmeister, Lisa Huber oder Valentin Oman gestaltet wurden (siehe dazu Reiner Sörries, *Die alpenländischen Fastentücher*, Klagenfurt 1988; Robert Wlattnig, *Kunstgeschichte*, in: *Rudolfinum. Jahrbuch des Landesmuseums für Kärnten* 2013, Klagenfurt 2014, S. 174–179; Manuela Maier, *Aktueller Ausflugstipp: „Und siehe, der Vorhang des Tempels riss von oben bis unten entzwei...“* – ausgewählte Fastentücher des oberen Drautales von Sachsenburg bis Zwickenberg, in: *Newsletter des Geschichtsvereines für Kärnten* Nr. 3, 2015; Ulrike Greiner, *Mit dem Leben Christi auf Tuch-Füllung*, in: *Kleine Zeitung, Lokalteil Völkermarkt*, Mittwoch, 18. Februar 2015, S. 30–31; Karin Waldner-Petutschnig, *Fastenzeit mit Blick aufs Hungertuch*, in: *Kleine Zeitung*, Sonntag, 21. Februar 2016, S. 28–29). Sehr selten sind jedoch in Österreich auf Grund der eher stark eingeschränkten Haltbarkeit textiler Materialien überlieferte Objekte aus dem Zeitalter der Gotik, weshalb der Neuentdeckung und der öffentlichen Präsentation eines großen Fastentuchfragmentes von Thomas von Villach mit verschiedenen Moses-Szenen durch Veronika Pirker-Aurenhammer im Unteren Belvedere in Wien eine besondere

Bedeutung zukommt (siehe Veronika Pirker-Aurenhammer, *Aktuell restauriert. Das Fastentuch-Fragment des Thomas von Villach. Ausstellung im Schaudepot „Schatzhaus Mittelalter“ im Prunkstall*, 6. März bis 25. Mai 2015, in: *Belvedere-Magazin, Frühjahr/Sommer 2015*, Wien 2015, S. 30–31; Erwin Hirtenfelder, *Sensation aus dem gotischen Kärnten*, in: *Kleine Zeitung*, Mittwoch, 4. März 2015, S. 66–67; Anne-Catherine Simon, *Moses mit Hörnern und Leichen zu Füßen*, in: *Die Presse*, Samstag, 7. März 2015, S. 26; Anne Katrin Feßler/Roman Gerold/Colette M. Schmidt, *Seelische Diät mit dem Schmachtlappen*, in: *Der Standard*, Donnerstag, 2. April 2015, S. 29).

Die sensationelle Entdeckung des querrrechteckigen großen Textilfragmentes (Maße: Höhe 105,4 x Breite 174,7 cm) gelang im Jahre 2008 im Zuge der Auflösung der Kunstsammlung im sogenannten Frey-Schlössl auf dem Mönchsberg in Salzburg (Abb. 5–6). Der Kaufmann, Amateurfotograf und Sammler Carl von Frey (1826–1896) hatte sein Sommerdomizil im neugotisch-historistischen Stil mit mittelalterlichen Kunstwerken und Möbeln eingerichtet. Erworben hat Frey das Gebäude als alte Meierei mit Turm bereits im Jahre 1862 vom Erzstift St. Peter in Salzburg. Ein von Carl Frey eigenhändig beschriftetes Fotonegativ belegt, dass das Tuch sich spätestens 1889/1890 als Wandbehang unter der Stiege in der Freyburg befunden haben muss. Da die Frey-Sammlung in der Österreichischen Kunsttopographie von 1919 nur unvollständig verzeichnet ist, wurde die kunsthistorische Bedeutung des Fastentuch-Fragmentes erst 2008 von der Expertin des Belvedere erkannt und entsprechend gewürdigt, was schließlich im Jahr darauf zu einem offiziellen Ankauf des Velums durch die Österreichische Galerie führte. 2011 ist die neu entdeckte Tüchelmanerei, die mit einer alten Doublierung versehen und durch Pilzsporen akut gefährdet war, an die Abegg-Stiftung in Riggisberg bei Bern in der Schweiz, eine weltweit führende Institution für historische Textilien, zur weiteren Behandlung übergeben worden. In mühevoller Kleinarbeit erfolgte daraufhin 2013–2014



Abb. 5: Thomas Artula von Villach, Fastentuch-Fragment mit Moses-Szenen, um 1470/80; Belvedere Wien. Aufn. © Abegg-Stiftung, CH-3132 Riggisberg, 2013 (Foto: Christoph von Viräg)

die genaue Materialbefundung, technische Bestandserfassung, Konservierung und sachgerechte Restaurierung, wodurch dieses wichtige Werk glücklicherweise vor dem weiteren Verfall gerettet werden konnte. Auf dem lediglich nur noch aus zwei gerahmten Bildfeldern bestehenden Fastentuchrest sind sechs Episoden aus dem Alten Testament dargestellt: die Mannalese, das Quellwunder Mose, die Eherne Schlange, der Tanz um das Goldene Kalb, die Gesetzesübergabe an Moses sowie die Bestrafung der Israeliten durch Moses. Zweifellos muss das vorliegende Fragment von einem relativ großen und bilderreichen Fastentuch stammen, das wahrscheinlich die Heilsgeschichte von der Schöpfung bis zum Weltgericht schilderte. Solche Bilderzyklen mit einer vergleichbaren Folge von alttestamentarischen Moses-Szenen überliefern z. B. die wenigen komplett erhaltenen spätgotischen Fastentücher in Gurk und Haimburg in Kärnten, in St. Lambrecht in der Steiermark und

in Zittau in Sachsen. Das älteste und größte ist das Gurker Fastentuch von 1458, das 99 Bildfelder auf einer Gesamtfläche von rund 9 x 9 Metern umfasst. Wahrscheinlich handelt es sich bei dem Fragment der Sammlung Frey aber um eine stark verkürzte antithetische Auswahl-ikonographie ähnlich wie in der Pfarrkirche von Haimburg, sodass von der weit geringeren Dimension her auch jede größere Kollegiats-, Dekanats-, Propstei- oder Wallfahrtskirche in Kärnten als ursprünglicher Aufstellungsort des Fastentuchs in Frage kommt. Wenn man von der hypothetischen Annahme ausgeht, dass der Salzburger Sammler Frey das Fastentuchfragment so wie das Bauareal am Mönchsberg ebenfalls direkt vom Benediktinerkloster St. Peter in Salzburg erworben hat, dann stehen wegen der engen geografischen Verortung des ausführenden Künstlers vor allem die einstigen Missions- und Wirtschaftsstandorte des Erzstiftes im mittleren Görtschitztal in Kärnten als mögliche



Abb. 6: Thomas Artula von Villach, Fastentuch-Fragment mit Moses-Szenen: Detailansicht: Anbetung des Goldenen Kalbs, um 1470/80; Belvedere Wien. Aufn. © Abegg-Stiftung, CH-3132 Riggisberg, 2013 (Foto: Christoph von Viräg)

Herkunftsorte des Fastentuches zur Diskussion. Hier wären in erster Linie die alten Pfarren in Klein St. Paul, in Wieting sowie die Filialkirche Maria Moos in Kirchberg zu nennen. Theoretisch kämen auch die großen spätgotischen Wallfahrtsanlagen Maria Waitschach ob Hüttenberg oder Hochfeistritz als Ursprungsorte für das

Hungertuch in Frage, da damals nicht zwingend die Erzabtei als Auftraggeber für die Tüchelmalerei angenommen werden muss, sondern es könnte um 1470/1480 schon der in der Region aktive St. Georgsritterorden Kaiser Friedrichs III. das Kunstwerk gestiftet und finanziert haben. Als wichtige kirchliche Institution, Bildungs- und



zentrale Verwaltungsstelle im Görtschitztal hat vielleicht die Benediktinererzabtei St. Peter erst nach den großen Umgestaltungen der Gotteshäuser während der Barockzeit das Fastentuchfragment des Thomas von Villach in das Amtsgebäude nach Wieting gebracht und in weiterer Folge nach der Grundentlastung 1848 in ihre

Kunstsammlung nach Salzburg transferiert. Diese allgemeinen kirchenrechtlichen Rahmenbedingungen und losen Provenienz-Zusammenhänge sind im Detail auch auf jene Tafelgemälde von der Hand des Thomas von Villach aus der Zeit um 1490 anzuwenden, die um 1900 zum Teil ebenfalls in der Schatzkammer der Erzabtei von St. Peter in Salzburg dokumentiert und in der Zwischenkriegszeit in den Wiener Kunsthandel beziehungsweise in die Sammlung von Oskar Bondy gelangten. Diese lange Zeit verschollenen Flügelaltartafeln, die sich gegenwärtig in verschiedenen Wiener Privatsammlungen befinden, waren ebenfalls als wichtige Vergleichsobjekte in der Fastentuchausstellung im Unteren Belvedere zu sehen und wurden z. T. nach Ausstellungsende der Österreichischen Galerie als befristete Leihgaben zur weiteren Schaustellung überlassen. Als möglicher Herkunftsort dieser Tafeln aber auch des Fastentuchfragmentes der einstigen Sammlung Frey wäre in erster Linie die repräsentative Propsteipfarrkirche zur hl. Margareta in Wieting anzusprechen, die ab dem Jahre 1480 nachweislich zum Kärntner Eigenbesitz der Salzburger Erzabtei St. Peter gehörte. Ein gutes Argument für eine konkrete Lokalisierung ins Görtschitztal nach Wieting liefert speziell das Bildmotiv der Tafelaußenseite mit der prominent hervorgehobenen Darstellung des hl. Georg auf dem Pferd als Drachentöter, der hier über der Rüstung ein weißes Waffenhemd mit rotem Kreuz und einen ebensolchen Schild trägt, was eindeutig auf das Wappen des Millstätter St. Georg-Ritterordens hinweist, der zu dieser Zeit schon auf der nahe gelegenen Burg in Eberstein residierte und in der näheren Umgebung nachweislich auch andere Kunstprojekte gestiftet hat (siehe Richard Milesi, *Der Millstätter Georgsritterorden und die Kunst*, in: *Geschichte und Kunst in Millstatt*, Beiträge zur 900-Feier des Stiftes Millstatt, Klagenfurt 1970, S. 55 ff.; Josef Höck, *Geschichte der Propstei Wieting im Görtschitztal, Kärnten (1147-1848)*, Salzburg 1979; Friedrich Hermann/Adolf Hahn, *Salzburg. St. Peter*, in: *Die benediktinischen Mönchs- und Nonnenklöster in Österreich und Südtirol*, bearbeitet von Ulrich Faust und Waltraud Krassnig, Germania



Benedictina Bd. III/3, St. Ottilien 2002, S. 363–408; Franz Hartl, Mein Görtschitztal, Völkermarkt 2015, S. 11 ff., zu Wieting besonders S. 36–37). Eine unmittelbar bei der Entdeckung des Fastentuchfragmentes ebenso wichtige Forschungsfrage war die endgültige Klärung der stilistischen Zuschreibung des Kunstwerkes. Hier sind wir besonders der aus Oberkärnten stammenden Kustodin der Mittelaltersammlung des Belvedere in Wien, Dr. Veronika Pirker-Aurenhammer, zu großem Dank verpflichtet, die dieses Werk mit guten Argumenten als eigenhändige Arbeit des Thomas Artula von Villach (zirka 1435/40–1520/30), dem zweifellos berühmtesten Kärntner Maler des späten 15. Jahrhunderts, identifiziert hat. Das war insofern schwierig, weil vom großen Meister bis heute keine weiteren Stoffmalereien überliefert sind und sich nur Gegenüberstellungen mit ungefähr gleichzeitigen Wand- und Tafelmalereien direkt angeboten haben. Zu dessen umfangreichem Oeuvre zählen etwa die Fresken in Gerlamoos, Tiffen, Thörl, St. Paul im Lavanttal und am Grazer Dom sowie Tafelbilder, die sich heute vorwiegend in musealem Besitz in Villach, Klagenfurt und Bozen befinden. So ergab sich aus einigen formalen Querverweisen und Gegenüberstellungen der sehr spezifischen dekorativen Elemente und Muster der Szenenrahmung ein ungefähre Datierungsansatz für das Fastentuch in die 1470er-Jahre und damit in die erste große Schaffensperiode des Villacher Malers. In dieser Werkphase war Thomas Artula offensichtlich noch eng an die ältere Werkstatt-Tradition des Meisters Friedrich von Villach gebunden und verarbeitete für die Konzeption der Moses-Zyklen an seinem Fastentuch vor allem oberitalienische Stilquellen. Über alle weiteren kunsthistorischen Details und die komplexe Restauriergeschichte der Tüchleinmalerei informiert ein Ausstellungs-Begleitband des Belvedere, der in Kooperation mit der Abegg-Stiftung erschienen ist und an dem auch der beste Kenner der Kärntner Malerei der Spätgotik, Prof. Janez Höfler aus Ljubljana, mitgearbeitet hat (siehe: Aktuell Restauriert. Das Fastentuch-Fragment des Thomas von Villach, hrsg. von Agnes Husslein-Arco und Veronika Pirker-

Aurenhammer, Wien 2015; von der älteren Spezialliteratur siehe Otto Demus, Der Meister von Gerlamoos, Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, N. F. XI, Wien 1937, 49–86 und N. F. XII, 1938 S. 77–116; Friedrich Zauner, Das Hierarchienbild der Gotik. Thomas von Villachs Fresko in Thörl, Stuttgart 1980; Gisela Hopfmüller, Neue Studien zu Thomas von Villach, Phil. Diss. Graz 1979; Janez Höfler, Die gotische Malerei Villachs. Villacher Maler und Malerwerkstätten des 15. Jahrhunderts, in: Neues aus Alt-Villach. Jahrbuch des Museums der Stadt Villach, Jgg. 18–19, Villach 1981–1982; Ders., Die Tafelmalerei der Dürerzeit in Kärnten (1500–1530), Klagenfurt 1998, 20 ff., 82 ff.; Ders., Thomas Artula (Thomas von Villach), in: Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Bd. III: Spätmittelalter und Renaissance, hrsg. von Artur Rosenauer, München-Berlin-London 2003, S. 472–474).

Da in der kunsthistorischen Forschung die Auffindung von neuen eigenhändigen Arbeiten des Thomas von Villach in dieser hervorragenden Qualität und Technik äußerst selten ist, war die Ausstellung und Publikation dieses Fastentuchfragmentes durch die Österreichische Galerie in Wien zweifellos eine österreichweite Sensation und stellte darüber hinaus eine große kulturgeschichtliche Wertschätzung und Bereicherung für das Land Kärnten dar. Da jedoch die ursprüngliche Leuchtkraft der Farben am Fastentuch durch eine gewisse Materialermüdung und diverse Lichtschädigungen schon stark beeinträchtigt erscheint, ist es an dieser Stelle angebracht, zum direkten Vergleich des Kolorits die rund zwei Jahrzehnte jüngere

Abb. 7: Thomas Artula von Villach, Beweinung Christi mit Stifterdarstellung, Temperamalerei auf Holz, um 1493; LMK. Aufn. K. Allesch

Beweinungstafel des Thomas von Villach aus dem Sammlungsbestand im Landesmuseum Kärnten dem Fastentuch des Belvedere gegenüberzustellen. Das bekannte Tafelgemälde (Temperamalerei auf Holz, Maße: 160 x 123 cm, Inv. Nr.: K 20) (Abb. 5) entstand um 1493 im Auftrag des St. Pauler Abtes Sigmund Jöbstl von Jöbstlberg (1488–1498), der sich auch sonst in der Region als Stifter sehr hervorgetan hat. Der kunstsinnige Abt ist im unteren linken Teil des Epitaphbildes als kleine, kniende Figur in vollem Ornat und mit seinem Wappen im Gebet kniend wiedergegeben. Die Tafel befand sich früher wahrscheinlich im nördlichen Querhaus der Stiftskirche des Benediktinerklosters St. Paul im Lavanttal, wo sich bis heute das 1493 inschriftlich datierte Stifterfresko und das Selbstporträt des Thomas von Villach erhalten hat. 1561 wurde die Beweinungstafel anlässlich der Neuweihe der als Filiale betreuten Leonhardskirche nach Abtei in das Untere Rosental übertragen, wo sich jahrhundertlang die Sommerresidenz der St. Pauler Äbte befand. Von dort gelangte das wertvolle Gemälde nach mehreren vergeblichen Restaurierungsversuchen 1905–1906 durch Eduard Gerisch und 1935–1942 durch Prof. Friedrich Richter-Binnenthal aus konservatorischen Gründen zunächst in das Fürstbischöfliche Diözesanmuseum nach Klagenfurt. Erst nach dem offiziellen Ankauf der Tafel durch das Land Kärnten für einen stattlichen Betrag von 250.000 Schilling im Jahre 1958 kam es zu weiteren langwierigen und kostenintensiven Sanierungsmaßnahmen in den Restaurierwerkstätten des Wiener Bundesdenkmalamtes. Nach Abschluss dieser wichtigen Stabilisierungsmaßnahmen im Sommer 1963 kam schließlich das Meisterwerk für Ausstellungszwecke in den Gotik-Schauraum des Landesmuseums für Kärnten. Für den linken Seitenaltar der Pfarrkirche von Abtei ist damals als Ersatz für das Original eine gute Kopie angefertigt worden. Die Abteier Tafel zeigt eine für die alpenländische Spätgotik ungewöhnliche Kombination einer Beweinungsszene mit Elementen aus der Kreuzabnahme und der Grablegung Christi. Diese Verbindung von byzantinischen und mittelalterlichen Darstellungsformen

erscheint hier in einer farblich ausgewogenen, stark flächenbetonten Komposition. Im oberen Bildteil befindet sich vor neutralem Goldgrund ein großes leeres Holzkreuz mit einer angelehnten Leiter, flankiert von den beiden mit verbundenen Augen gleichsam als menschliche Bündel geschnürten Schächern auf Astkreuzen. Alle übrigen Figuren werden auf eine seichte Raumbühne in den Bildvordergrund gedrängt. Das zentrale Thema ist die Pieta, eine in der Spätgotik beliebte Verbildlichung des seelischen Schmerzes und der expressiven Klage. Eine besondere szenische Dynamik entsteht nicht nur durch die dramatische Gestik der einzelnen Akteure, sondern auch durch deren räumliche Anordnung. Die Hauptdiagonale führt von links oben über den gebückten Nikodemus zum schräg auf dem Totentuch liegenden Leichnam Christi und endet im Salbgefäß der Maria Magdalena rechts unten. Dieselbe Linie wiederholt sich in den Köpfen der Frauengruppe und in den dahinter stehenden Figuren. Das Haupt des toten Herrn ist nach unten auf Abt Jöbstl gerichtet, den er durch die noch halbgeöffneten Augenlider tatsächlich anblickt. Dazwischen schwingt das Spruchband mit einem Anruf um Barmherzigkeit „*misericordia dei miserere mei*“ empor. Damit werden die realen Grenzen des dargestellten Ereignisses durchbrochen und dem Stifter ein unmittelbarer Weg zum Gegenstand seiner Frömmigkeit gebahnt. Die Idee, die Beweinung Christi mit einem auf den Schößen der drei Marien liegenden Leichnam darzustellen, stammt aus dem italienischen Trecento; ebenso stark oberitalienisch beeinflusst wirken die Klagegebärden des jugendlichen Johannes mit erhobenen Armen und verzweifelt verzerrtem Gesicht oder die zärtliche Liebkosung der Hände Jesu durch die heiligen Frauen, besonders durch die im Vordergrund kniende Maria Salome, die die blutende Hand Jesu inniglich küsst. Neben diesen in Italien vorgebildeten und hier umgeformten Motiven sind aber auch wichtige Einflüsse aus dem niederländischen Westen erkennbar: So z. B. an der Gestalt des auffallend vornehm gekleideten Joseph von Arimathea, am lyrischen Gesichtsausdruck und im reich vergol-

deten Gewandbrokatmuster der Maria Magdalena. Die Frau mit Turban, die sich mit einem Tuch die Tränen abwischt, sowie das weiße Kopftuch unter dem dunkelblauen Mantel der Muttergottes erinnern weiters an Details aus Bildern des Rogier van der Weyden. Da man in Kärnten gegen Ende des 15. Jahrhunderts kaum in direkten Kontakt mit Künstlern aus Nordwesteuropa treten konnte, musste Thomas von Villach um 1490 eine Studienreise unternommen haben, auf der er sich mit fremdem Formgut wesentlich weitergebildet hat. Hier kommt als nächst gelegener Zielort am ehesten Wien in Betracht, wo mit dem sogenannten Meister des Wiener Schottenaltares bereits um 1470 eine intensive Pflege der niederländischen Maltradition einsetzte. Die Beweinungstafel ist zweifellos die beste eigenhändige Arbeit des Thomas Artula aus seiner reifen Schaffensperiode und charakteristisch für den unverwechselbaren Lokalstil der Villacher Schule. Der Künstler hat hier in höchster Qualität verschiedene alte Bildmotive mit neuen verbunden und damit ein aus europäischer Sicht natürlich längst überholtes, jedoch sehr individuelles Meisterwerk geschaffen (Literaturauswahl: Walter Frodl, Meisterwerke der Österreichischen Tafelmalerei I, Kärnten, Thomas von Villach: Die Beweinung Christi, Klagenfurt-Wien 1946; Otto Demus, Die Tafelbilder des Thomas von Villach. Restaurierungen und Entdeckungen, in: Österreichische Zeitschrift für Denkmalpflege, V, Heft 1/2, Wien 1951, S. 23–26; Janez Höfler, Die Tafelmalerei der Gotik in Kärnten (1420–1500), Klagenfurt 1987, S. 63 ff., Kat. Nr. 22; Robert Wlattnig, Thomas (Artula) von Villach, Beweinung Christi, nach 1490, in: Kärnten-Archiv, Lieferung Nr. 03021b, Wien Oktober 2000).

Einige gröbere Missverständnisse und Schwierigkeiten gibt es in der Forschung nach wie vor hinsichtlich der korrekten Lebensdaten und des konkreten Nachnamens des Thomas von Villach. Eine gewisse Unschärfe bei der Interpretation historischer Quellen ergibt sich vor allem deshalb, weil vermutlich im späten 15. und frühen 16. Jahrhundert in Kärnten gleichzeitig mehrere

Künstler mit dem Namen Thomas tätig waren. Wir können vermutlich mit Recht davon ausgehen, dass Thomas um 1435/1440 in Thörl auf einer Bauernhube geboren worden ist und den Familiennamen Artula trug. Seine künstlerische Ausbildung erhielt er in der sogenannten Friedrichswerkstatt in Villach, die er um 1460 übernahm und in weiterer Folge zu ihrem Hauptrepräsentant der sogenannten Älteren Villacher Malerschule wurde. Seine eigenständige künstlerische Handschrift kann man um 1463 erstmals an den Flügelinnenseiten des Trefflinger Altares auch kunsthistorisch eindeutig nachweisen. Ein Maler namens Thomas ist 1468 im Zinsregister der Schuster- und Ledererbruderschaft in Villach als Inhaber eines Gartens verzeichnet. In weiterer Folge stieg Meister Thomas durch seine großartigen künstlerischen Leistungen als Bürger ins Stadtpatriziat von Villach auf, wird im September 1486 vom Bischofs-Sekretär Paulo Santonino ausdrücklich wegen seines tadellosen Charakters gelobt und ist 1520 sogar als Stadtrichter bezeugt. Danach verliert sich zunehmend seine Lebensspur. Thomas Artula könnte aber laut vorhandener Urkunden, falls diese tatsächlich auf unseren Künstler zu beziehen sind, noch bis zum Jahr 1530 gelebt haben. Meister Thomas von Villach muss sich in der Zeit um 1500 langsam von der selbstständigen Kunstproduktion zurückgezogen und den Pinsel allmählich aus der Hand gelegt haben, da er in weiterer Folge in den Quellen in erster Linie als Werkstattleiter und Großunternehmer auftrat. So ist er z. B. in den Rechnungsbüchern der Marienkirche von Göriach für das Jahr 1507 lediglich als Lieferant für einen Flügelaltar und für Glasgemälde und nicht mehr ausdrücklich als Künstler verzeichnet. Seine Tätigkeit als eigenständiger Maler ist auf einzelnen Spätwerken wie an den Flügelaltartafeln der Deutschordenskirche in Friesach oder in der Wallfahrtskirche von Maria Gail maximal bis um 1515 belegbar (siehe dazu die grundlegenden Archivstudien von Wilhelm Neumann, Der bedeutendste Maler der Kärntner Spätgotik – Thomas Artula von Villach, in: Neues aus Alt-Villach. Jahrbuch des Museums der Stadt Villach, Bd. 20, Villach 1983, S. 59–98; Ders., Die Wappen

des Meisters Thomas Artula von Villach - Schlüssel und Schlusssteine zu seiner Biographie, in: Neues aus Alt-Villach. Jahrbuch des Museums der Stadt Villach, Bd. 43, 2006, S. 115-135; Joachim Eichert, Persönlichkeiten aus dem Bauernstand, in: Die Kärntner Landsmannschaft. Kultur-Land-Menschen, Heft 3-4, 2015, S. 11).

Ein wesentlicher Arbeitsschwerpunkt der kunsthistorischen Abteilung ist seit Jahren die laufende Erforschung der zahlreichen gotischen Flügelaltäre des Landes, wobei ein großes Gewicht auf die sachgerechte wissenschaftliche Stilanalyse, Restaurierung und richtige ikonologische Interpretation der spätgotischen und frühneuzeitlichen Schnitzplastik gelegt wird. Um die durchaus interessanten Detailergebnisse dieser eher fachspezifischen Forschungsprojekte auch für eine breite Bevölkerungsschicht zu erschließen, wurden im Jahre 2015 einige ausgewählte Objekte an diverse Sonderausstellungen verborgt. So konnte man in der vorjährigen Bleiburger Sonderausstellung erstmals wieder nach einer langen Zeit die Christophorus-Statue des berühmten Tiffener Altares (um 1510) in der Öffentlichkeit bewundern, was im reich bebilderten Ausstellungskatalog aus dem Hirmer-Verlag entsprechend gewürdigt worden ist (siehe Harald Scheicher, Wege durchs Land - Werner Berg und die Volkskunst, München 2015, S. 92; vgl. dazu die sehr positiv ausgefallene Buchbesprechung von Gregor Auenhammer, Spirituelle Landvermessung, in: Der Standard, Samstag-Album vom 26. März 2016, S. A 6). Der leider unvollständig erhaltene Flügelaltar aus der Pfarrkirche St. Jakob in Tiffen bei Feldkirchen aus dem Altbestand des Geschichtsvereins von Kärnten zählt vor allem wegen seiner äußerst seltenen Ikonographie seiner Festtagsseite zu den Hauptwerken der österreichischen Schnitzkunst. Sein speziell auf den Pilgerschutz abgestelltes Ausstattungsprogramm zeigt im Schrein die wichtigsten Schutzheiligen für Reisende: den Kirchenpatron Jakobus Maior, flankiert von den in Kärnten am meisten verehrten Nothelfern Christophorus und Florian. Das Rankenwerk der stark beschädigten Schleierbretter besteht zum

Teil aus Mohnkapseln und Zichorienblüten, typischen Symbolen des Weges und der Wanderschaft. Dieses Retabel ist auch das einzige heimische Retabel, das auf den Reliefs der Altarflügel eine Kärntner Sage illustriert, nämlich die aus dem spanischen Jakobswunder von San Domingo abgeleitete örtliche Legende von den Tauben zu Tiffen. Die ortsspezifische Umdeutung der spanischen Version vom Hühnerwunder in eine lokale Taubenlegende entstand in Tiffen erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts vermutlich als Reaktion auf die Musealisierung des Retabels im Jahre 1869. Der plastische Figurenstil und die sehr ernst wirkenden Physiognomien der Schreinstatuen lassen an eine Beeinflussung des Tiffener Meisters durch Wiener Neustädter Werke denken. Aus der Älteren St. Veiter Schnitzwerkstätte des Tiffener Meisters stammen wahrscheinlich weiters ein hl. Georg aus Sternberg in der Schatzkammer in Gurk und ein bisher nicht als zugehörig erkannte Schmerzensmann im Grazer Diözesanmuseum. Eine stilistisch ebenfalls entsprechende kleine Salvatorfigur im Berliner Bodemuseum war vielleicht ehemals im Gesprenge des Tiffener Altares untergebracht (siehe: Otto Demus, Die spätgotischen Altäre Kärntens, Klagenfurt 1991, S. 78 ff., 208; Robert Wlattnig, Jakobusaltar aus Tiffen, in: Ausstellungsheft, Gotik in Feldkirchen, Bamberger Amthof Feldkirchen 23. 4.-30. 9. 1994, S. 24; Ders., Jakobusaltar aus Tiffen, in: Das Landesmuseum für Kärnten. Vielfalt des Kulturgutes, in: Carinthia I, Jg. 184, 1994, S. 380-381; Ders., Jakobusaltar, in: Rudolfinum. Jahrbuch des Landesmuseums für Kärnten 2000, Klagenfurt 2001, S. 201-202; Ders., Ausstellungskatalog, Schauplatz

Abb. 8: Christophorusfigur vom Schrein des Jakobusaltares aus Tiffen, Ältere St. Veiter Schnitzwerkstätte, Holzfigur geschnitzt mit freigelegten Teilen der Originalfassung, um 1510; LMK. Aufn. K. Allesch



Mittelalter Friesach. Die Stadt im Mittelalter, Kärntner Landesausstellung in Friesach 28. 4–28. 10. 2001, Kat. Nr. 03.02, S. 40–41; Ders., in: Feldkirchens verlorene Schätze. Begleitheft zur Sonderausstellung 2011 im Stadtmuseum und im Missoni-Haus in Feldkirchen, hrsg. vom Museumsverein Feldkirchen, Feldkirchen 2011, S. 7–8; Ders., Jakobusaltar aus Tiffen, in: Newsletter des Geschichtsvereines für Kärnten, Nr. 7, 2014).

Die Christophorusfigur aus dem Schrein des ehemaligen Jakobusaltars der Wehrkirche von Tiffen ist aus heimischem Lindenholz geschnitzt und zeigt eine teilpolychromierte Fassung (Inv. Nr.: K 72, Maße: Höhe 94 x Breite 28 x Tiefe 22 cm) (Abb. 8). Vermutlich hat der verantwortliche Pfarrer die Statue gemeinsam mit den übrigen Altarteilen schon im Zuge der Chorverweiterung kurz nach 1758 aus der Kirche in Tiffen entfernt und zunächst eventuell im Pfarrhof oder auf einem Dachboden zwischengelagert, wodurch schon damals wichtige Teile wie das gesamte Gesprenge oder die Predella leider unwiederbringlich verloren gingen. Der Jakobusaltar wurde in weiterer Folge offensichtlich jahrzehntelang in einer Bildstockkapelle, die vermutlich auf einem Acker in der Nähe der Ortschaft Tiffen stand, zweitverwendet. Nach der 1869 erfolgten Erwerbung durch Tausch und Übernahme des leider bereits stark fragmentierten Altares für die Sammlungen des Geschichtsvereines für Kärnten ist sicherlich vor der Präsentation in den Museumsräumen im Klagenfurter Landhaus eine Grundreinigung und oberflächliche Ausbesserung der Altarteile durchgeführt worden. Laut dem Museumsführer aus dem Jahre 1877 stand der Tiffener Altar mit der alten Geschichtsvereins-Inventarnummer: GV 5476 neben einem Fenster in der Kunstabteilung im Saal VI (siehe: Führer im historischen Museum des kärntnerischen Geschichtsvereines, Klagenfurt 1877, S. 59–60). Die nächste größere konservatorische Maßnahme am Tiffener Altar erfolgte vermutlich erst 1939–1940 durch den Restaurator Markus Antonitsch. Für die Landesausstellung unter dem Titel „Schauplatz Mittelalter“ in Friesach wurde schließlich zwischen 1998 und dem

Frühjahr 2000 der gesamte Altar durch Waltraud Darnhofer einer Generalsanierung unterzogen, wobei man zu besseren Anschauungszwecken aus museumspädagogischen Gründen die Christophorusfigur nur teilweise freigelegt hat. Die jüngsten Fertigstellungsmaßnahmen an der Christophorusstatue sind dann auf akademischem Niveau von unserer langjährigen freien Mitarbeiterin Frau Magister Waltraud Darnhofer in mehreren Etappen ab Juli 2008 in maximaler Qualität vorgenommen worden. Zunächst kam es zu einer genauen Befunderhebung am Objekt, es folgte dann die notwendige Festigung der lockeren Fassungs- und Goldteile und die vorsichtige Reinigung der Polychromie und des Holzes. Bei der schrittweisen Entfernung der rezenten Staubschicht musste vor allem darauf geachtet werden, dass an bestimmten Stellen der besonders dünne originale Goldüberzug erhalten blieb. Erst in einem zweiten Schritt erfolgten die konservatorischen Maßnahmen, wobei die Museumsleitung sich im Sinne einer modernen Restauriermethode in Abstimmung mit dem Denkmalamt darauf verständigt hat, jene bereits völlig zerstörten Fassungspartien an der Figur holzsichtig stehen zu lassen und nur ganz geringfügige farbliche Ergänzungen vorzunehmen. Darüberhinaus hat das naturwissenschaftliche Labor der Abteilung für Konservierung und Restaurierung im Arsenal des Bundesdenkmalamtes in Wien am 7. Oktober 2011 unter der Leitung von DI Dr. Robert Linke für repräsentative Teile der Originalbemalung des Christophorus einen fundierten Untersuchungsbericht erstellt, der eine detaillierte Fassungsanalyse mit Schichtenaufbau beinhaltet. Nachweisbar waren u. a. die Materialien: Azurit (Bergblau), roter Farblack auf Tonerdesubstrat, grünes Kupferpigment, Bleiweiß im Inkarnat, Blattsilber, roter Bolus, Steinkreide in der Grundierung, Kohlschwarz als Unterlegung und Leimbindung. Die leicht unterlebensgroße Holzskulptur ist nicht vollrund ausgebildet, sondern wie damals üblich auf der nicht einsehbaren Rückseite abgeflacht und auch nicht bemalt. Christophorus trägt den in ein goldenes Kleid gehüllten Christusknaben auf seiner linken Schulter durch

die Fluten und stützt sich dabei mit beiden Armen auf einen gebogenen Baumstamm. Der heilige Riese ist mit einem dunkelgrünen Untergewand und mit einem langen goldenen Mantel mit rotem Innenfutter bekleidet. Mit seinem langen Haar, dem über der Stirn kunstvoll gebundenen (ebenfalls dunkelgrünen) Turban und dem langen Vollbart im Gesicht entspricht er der gängigen Charakterisierung des Heiligen in der Zeit um 1500. Das gefährliche Flusswasser umspült in kreisrunden Bewegungen die nackten Beine des Christusträgers bis zu den Knöcheln. Durch die offensichtliche Last des Kindes auf seiner Schulter über dem Standbein wird sein Oberkörper merklich nieder gedrückt und die Schrittstellung seines rechten Beines von einer leichten seitlichen Drehbewegung erfasst. Auch der sehr ernst und erschöpft wirkende Gesichtsausdruck des Nothelfers lässt die Mühen des Tragens deutlich erkennen. Die kleine Christusfigur, die mit einem angezogenen Bein etwas wacklig auf der Schulter seines Trägers hockt, hält sich zusätzlich mit der rechten Hand am Haarscheitel des hilfsbereiten Riesen fest. Die vielleicht ursprünglich mit einem Segensgestus ausgestaltete linke Hand des Kindes ist mit dem gesamten Unterarm leider schon seit Jahrzehnten abgebrochen und verloren gegangen und konnte bei der jüngsten Restaurierung nicht mehr rekonstruiert werden.

Christophorus zählt seit dem Spätmittelalter zu den am häufigsten dargestellten Heiligen in ganz Europa. Wie die *Legenda Aurea*, eine Sammlung von Heiligenlegenden, die im 13. Jahrhundert von Jacobus de Voragine zusammengestellt wurde, berichtet, war der riesenhafte Fährmann Reprobis (lat. „der Verfluchte“) ein kynokephaler (hunds-köpfiger) Kanaaniter, der sein tierisches Wesen durch die Taufe verloren haben soll und sich fortan Christophorus oder Christusträger nannte. Die Legende besagt weiters, dass Christophorus während seiner langwierigen Suche nach dem mächtigsten Herrscher der Welt auf Anraten eines Einsiedlers immer wieder Pilger über einen reißenden Fluss trug. Dazu baute sich Reprobis am Ufer eine Hütte, nahm

einen Baumstamm als Stütze und brachte die ankommenden Fremden sicher über das Wasser. Eines Tages trug er unter gewaltigen Anstrengungen einen Knaben über den Hochwasser führenden Fluss, der auf wunderbare Weise mit jedem Schritt an Gewicht zunahm, sodass Reprobis ihn kaum noch zu halten vermochte und schließlich zu ertrinken drohte. Am anderen Ufer angelangt, gab sich der Knabe als Jesus Christus zu erkennen und offenbarte ihm zugleich, dass mit ihm auch die Welt auf seinen Schultern gelastet habe. Als Zeichen der göttlichen Wahrheit und der Eingebung soll das Christuskind jenen abgestorbenen Baumstamm, welchen Christophorus bei der Flussüberquerung als Stütze verwendet hat, wieder zum Blühen gebracht haben. Als historische Gestalt begegnet uns der legendäre Christusträger laut schriftlicher Überlieferung erst im späten 2. Jahrhundert nach Christus. Zu diesem Zeitpunkt ist er vermutlich in Kanaan geboren worden und hat in weiterer Folge nach seiner Taufe angeblich die Einwohner von Samos in Lykien zum christlichen Glauben bekehrt. Sein Martyrium fand zirka im Jahre 250 statt, als er unter dem römischen Kaiser Decius für seine christliche Gesinnung hingerichtet wurde. Die Christusträgerlegende selbst ist allerdings in der heutigen Form in den historischen Quellen nicht vor dem 12. Jahrhundert belegbar. Folglich fand der Heilige Aufnahme in der Reihe der vierzehn Nothelfer und ist darüber hinaus zu einem wichtigen Schutzpatron der Reisenden und Pilger geworden. Während des Mittelalters wurde Christophorus außerdem zur Dämonenabwehr, bei Pest, Hungersnot und Überschwemmungen angerufen. Seine spezielle Aufgabe bestand aber darin, die Gläubigen vor einem plötzlichen Tod ohne vorhergehenden Empfang der Sterbesakramente zu schützen. In der Epoche der Spätgotik verbreitete sich allorts der Volksglaube, dass derjenige, der am Morgen ein Christophorus-Bild betrachtet, keines unerwarteten Todes sterben könne. Dieser besondere Schutz vor jähen Schicksalsschlägen und vor unvorbereitetem Tod führte zu zahlreichen Darstellungen des Heiligen Christophorus in der Kunst und an vielen öffentlichen Plätzen.



Es entstanden damals vor allem die unübersehbaren Monumentalfresken mit dem Bild des Heiligen auf den Außenmauern der Kirchen. Bilder des Heiligen schmücken nicht nur Kirchenmauern, sondern sind als Druckgrafiken massenhaft unter der Bevölkerung verbreitet worden. Später wurde sein Antlitz auch auf Dukaten und Taler geprägt, was ihn für reisende Kaufleute besonders verehrens-wert machte. Überall wo sich überregionale Verkehrsverbindungen kreuzten und gefährliche Passübergänge zu bewältigen waren, entstanden größere Verehrungsstätten. Allein im deutschsprachigen Raum existierten seit dem 8. Jahrhundert nachweislich rund 900 solcher Orte. Eine der bekanntesten Kultstätten auf österreichischem Territorium ist z. B. St. Christoph am Arlberg. Dort hat man bereits im Jahre 1386 eine Christophorus-Bruderschaft gegründet, die den Verkehr betreute und die Versorgung der Reisenden über den Arlberg übernahm. Christophorus zählte in weiterer Folge zu den bevorzugten Heiligengestalten von Kaiser Friedrich III. (1415–1493), der sich in der Grazer Hofkirche (heute Dom) um 1460/70 sogar mit seinen porträthaften Gesichtszügen selbst als Christusträger darstellen ließ. 1517 wurde in Kärnten von Sigmund Freiherr von Dietrichstein zu Hollenburg und Finkenstein, zur damaligen Zeit ein einflussreicher Lehens-träger und geheimer politischer Berater Kaiser Maximilians I., ein eigener Christophorus-Orden gestiftet, um das allgemeine religiöse Leben zu fördern und die immer mehr zunehmenden Laster wie das Fluchen oder unmäßiges Trinken zu verhindern. In diesem Zusammenhang in Kärnten besonders bekannt sind bis heute die in der Nähe von wichtigen Verkehrsadern gelegenen Kirchen in Hum bei Unterferlach oder am Christophberg nordöstlich von Klagenfurt. Zur Filial- und Wallfahrtskirche St. Christoph am Berg führten noch in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts jährlich rund 30 Prozessionen bevorzugt mit Wallfahrern vor allem aus Südostkärnten und dem Mießtal. Bei den Bauern gilt er allgemein auch als Schutzheiliger gegen Wetterkatastrophen und Hungersnöte. Da sein Hochfest mit dem Roggenschnitt zusammenfällt,

wurde ihm von den bäuerlichen Pilgern, welche sich durch seine Anrufung als „Brotpatron“ eine reiche Ernte versprachen, besonders gerne Getreide geopfert. Jahrhundertlang galt Christophorus aber in erster Linie als wichtigster Schutzheiliger der Fuhrleute, Schiffer und Flößer sowie seit etwa 1900 als Patron der Auto- und Kraftfahrer. Als allgemeiner Patron des Verkehrs ist er schließlich auch zum Schutzheiligen für die Luftfahrt ernannt worden. Nach dem Zweiten Vatikanischen Konzil hat die römisch-katholische Kirchenleitung in Rom Christophorus 1969 zwar aus der Liste der kanonischen Heiligen gestrichen, was seine ungebrochene Popularität bis in die heutigen Tage beim einfachen Volk jedoch nicht wirklich verringern konnte. Bei der Bevölkerung besonders beliebt sind die speziellen Fahrzeug-Gottesdienste und die alljährlich wiederkehrenden Kraftfahrzeugs-Segnungen der Autofahrer-Clubs am sogenannten Christophorus-Sonntag. Der offizielle Gedenktag für den heiligen Christophorus ist im deutschen Sprachraum der 24. Juli (Literaturauswahl: Walter Frodl, Fresken des heiligen Riesen Christophorus in Kärnten, phil. Diss., Graz 1939; Joseph Braun, Tracht und Attribute der Heiligen in der deutschen Kunst, Stuttgart 1943, S. 166–174; Dieter Pleschiutschnig, St. Christophorus. Ein volkstümlicher Held, in: Die Kärntner Landsmannschaft, H. 8, 1969, S. 10–11; Siegfried W. de Rachewiltz, Der Riese, der Einsiedler und das Meerweibchen. Ein Beitrag zur Ikonologie des Heiligen Christophorus und der Sirene, in: Das Fenster, Band 16, 1975, S. 1636–1648; Irmgard Bohunovsky, Christophorus - im Reiseland Kärnten, in: Die Brücke, 8. Jg., H. 2, 1982, S. 11–14; Axel Huber, Eine Christophorus-Darstellung an der Kirche St. Wolfgang am Fratres, in: Die Kärntner Landsmannschaft, Heft 5, 1985, S. 8–10; Roland Bäck, Eine kulturgeschichtliche Wanderung auf den Christophberg: Auf den Spuren von Wallfahrern und historischer bäuerlicher Kulturlandschaft, in: Newsletter des Geschichtsverein für Kärnten, Nr. 1, 2012). In der bildenden Kunst fand der heilige Christophorus vor allem ab dem Zeitalter der Romanik immer wieder Aufnahme. Das bekannteste Motiv in der christlichen Ikonographie ist die Darstellung des

Heiligen als kräftiger, großer Mann mit Vollbart und Lockenkopf, der das Jesuskind auf seinen Schultern trägt. Auf älteren Ikonen wird Christophorus manchmal auch hunds-köpfig oder mit Pferde- oder Schweinekopf gezeigt. Das Attribut des blühenden Baumstammes oder Holzstabes kommt in verschiedenartigsten Ausprägungen und Formen vor. In der vorherrschenden Bildtypologie des Mittelalters relativ selten ist allerdings die Wiedergabe des Heiligen mit einer Märtyrerpalme. Der älteste erhaltene Christophorus-Holzschnitt stammt aus dem Jahre 1423 aus Buxheim (Schwaben). Der bekannte deutsche Renaissancekünstler Albrecht Dürer stellte um 1500 den beliebten Heiligen in zahlreichen Holzschnitten dar und schuf damit Vorlagen, die wiederum Künstler jüngerer Epochen inspirierten. Nach dem Barockzeitalter gab es im Zuge der Romantik, des Historismus und der neugotischen Strömungen eine deutliche Wiederbelebung des Christophorusthemas in der Kunst. Eine besonders eindrucksvolle Darstellung ist der über 12 Meter hohe Heilige auf der Paulitschfelswand in Vellach/Bela in der Gemeinde Bad Eisenkappel an der Seeberg-Bundesstraße, den der einheimische Maler Primus Haberl im Jahre 1863 schuf. In der Zwischenkriegszeit hat dann der Kärntner Grafiker und Maler Switbert Lobisser (1878–1943) das volkstümliche Thema mit vielen Holzschnitten und Fresken neu belebt. Auch für die in Kärnten vielerorts tätige Bildstockmalerin Josefine Vera Kreuzer (1926–2011) war der heilige Christophorus neben der Muttergottes der am meisten dargestellte Heilige, den sie auf zahlreichen Materln in verschiedenen Varianten festhielt.

Innerhalb der überaus reichen Wandmalerei Kärntens bildet der Nothelfer Christophorus die zahlenmäßig am häufigsten auftretende Einzeldarstellung eines Heiligen. Von den rund 250 Christophorus-Bildern auf Kirchenwänden unseres Bundeslandes befindet sich eine der ältesten Darstellungen aus der Zeit um 1250 in St. Helena am Wieserberg, wobei laut einer bereits veralteten romanisch-byzantinischen Vorstellung aus dem 12. Jahrhundert, Christus noch in Gestalt

eines Erwachsenen auf der linken Schulter des Riesen sitzt. Das Fresko befindet sich im Erdgeschoß einer Turmaußenwand, an die später ein Chor angebaut wurde. Bereits aus dem späten 13. Jahrhundert stammt ein besonders monumentales Wandbild des heiligen Riesen auf der Nordseite im Inneren des Chores im Dom von Gurk, das erst im Jahre 1927 freigelegt und im durch aufsteigende Mauerfeuchtigkeit stark beschädigten unteren Abschnitt zum Teil ergänzt worden ist. Die breite Masse der heute noch vorhandenen Christophorus-Fresken in Kärnten stammt aus der Spätgotik und Frührenaissance. Bevorzugt wurden diese Bilder des populären Heiligen an den südlichen Außenwänden der Sakralbauten angebracht, weitaus seltener war die Wiedergabe des Heiligen an Kirchenfassaden. Es gibt aber auch vereinzelte Beispiele für Darstellungen an der Kirchennordseite, so etwa in St. Peter in Holz (um 1380), in Weißenstein (2. Hälfte 14. Jahrhundert?) oder in St. Paul an der Gail (um 1500). Kaum oder nur in Ausnahmefällen wird der Schutzpatron an Kircheninnenwänden dargestellt, wie z. B. in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in den großen Stadtpfarrkirchen von Villach und Völkermarkt, wo sich offensichtlich die wohlhabenden Kaufleute und die Pilger leichter zu speziellen Messen und Andachten versammeln konnten. Im Zusammenhang mit einzelnen Denkmälern sind weiters persönliche Stiftungen bezeugt: so u. a. bei der Pfarrkirche hl. Dionysius in Irschen, wo bei Freilegungsarbeiten an der äußeren Kirchensüdwand im Jahre 1992 zu Füßen des hl. Christophorus aus dem 14. Jahrhundert eine weibliche Stifterfigur entdeckt wurde. Eine weitere ikonographische Besonderheit ist in Kärnten das Festhalten des Kindes an den Haaren des heiligen Riesen. Solche Darstellungen kann man ab dem 13. Jahrhundert an vielen Einzelbeispielen wie etwa in Gurk, Puchreit, Laas, Baldramsdorf, Zeltschach, Zwickenberg, Steinbichl und Mallestig beobachten, ohne hier im Detail näher darauf eingehen zu können. Ein ebenfalls weit verbreitetes Motiv in der Christophorus-Ikonographie ist die Darstellung des Christuskindes mit einer Weltkugel in der Hand. In den meisten Fällen

handelt es sich um eine kleine, dem Reichsapfel des Kaisers nachgebildete Kugel, welche die kleine Hand des Kindes gut fassen kann. Nur am barocken Christophorus-Fresko an der südlichen Außenwand des Domes von Maria Saal deutet eine große Kugel in Form einer Weltkugel wohl die Macht Gottes auf Erden an. Dort schwebt die Kugel sogar über dem Haupt des heiligen Riesen und wird vom Christuskind lediglich mit der Hand leicht gestützt. Naturwissenschaftlich und motivkundlich besonders interessant sind auch die zahlreichen Tierdarstellungen (heimische Fische und Krebse) und die unterschiedlichen Misch- und Fabelwesen (z. B. die doppelschwänzige Meerjungfrau oder diverse Flussgeister) im gemalten Wasserbereich der Christophorus-Fresken. Die Vorlagen für solche ungewöhnlichen allegorischen Motive aus der Welt des Bösen, deren Gestalten man damals heilsgeschichtlich und moralisch auszudeuten wusste, entstammen meist mittelalterlichen Tierbüchern und Bestiarien (zu den einzelnen Denkmälern in Kärnten siehe das Dehio-Handbuch Kärnten, bearbeitet von Gabriele Russwurm-Biro, Wien 2001 und hier in Auswahl die jüngste Spezialliteratur: Jolanda Woschitz, Drei Regionen und ein Riese mit nasskalten Füßen, in: Kärntner Tageszeitung, 26. April 2001, S. 24–25; Michael Huber und Gerd Pichler, Die Ritzinschriften auf dem älteren Christophorus-Fresko von St. Peter in Holz, in: Carinthia I 191, 2001, S. 189–194; Axel Huber, Die Wappennixe von Seeboden im Weltbild des Paracelsus, Seeboden 2008; Margarete Miklautz, Frühe Kärntner Christophorus-Wandbilder. Genese und Datierungsfragen im überregionalen Kontext, Diplomarbeit Salzburg 2011; Ingomar Mattitsch, Der heilige Christophorus, in: Die Kärntner Landsmannschaft. Kultur-Land-Menschen, Heft Nr. 1–2, 2016, S. 7–9).

Am Samstag den 20. Juni 2015 wurde am Abend das traditionelle Sommerfest des Landesmuseums Kärnten im Bergbaumuseum am Kreuzberg in Klagenfurt mit einem dichten Musik- und Animationsprogramm abgehalten, wobei bei dieser Gelegenheit Direktor Mag. Thomas Jerger auch das neue, noch druckfrische Museumsjahr-

buch Rudolfinum für das Betriebsjahr 2014 einer breiten Öffentlichkeit vorstellte. Im Rahmen dieser groß angelegten und sehr erfolgreichen PR-Veranstaltung hat das Museum sein ambitioniertes neues Patenschaftsprojekt „Mein Stück Kärnten – Pate stehen für Kärntens Geschichte“ mit einigen ausgewählten Originalobjekten aus den verschiedenen wissenschaftlichen Museumsbereichen den Besuchern vorgestellt. Mit Hilfe der gesammelten Spenden konnte die kunsthistorische Abteilung daraufhin den Startschuss zu einem lange gehegten Restaurierprojekt setzen und mit der Sanierung der sogenannten Stifterbilder aus dem ehemaligen Zisterzienserkloster Viktring von Josef Ferdinand Fromiller fortfahren. Für die große Fromiller-Retrospektive im Landesmuseum Klagenfurt im Jahre 2005 wurden bereits die zwei Bildnisse des Gründerhepaares Graf Bernhard und Gräfin Kunigunde von Spanheim aus dem Viktringer Stifterzyklus von den Altersspuren befreit und sachgemäß wiederhergestellt. Nun sollen Schritt für Schritt von Leopold Ehrenreicher in den hauseigenen Werkstätten auch die übrigen Stifterbilder nachhaltig restauriert und danach öffentlich präsentiert werden. Die Bevölkerung kann sich nun an dieser einmaligen Rettungsaktion direkt beteiligen und für eine geringe Geldspende eine Objektpatenschaft übernehmen. Den Beginn macht das überlebensgroße Stifterporträt des Thymon von Hollenburg (Maße ohne Rahmen: 213 x 141 cm, Inv. Nr.: K 955) (Abb. 9). Das Barockgemälde stammt aus dem 1142 gegründeten und leider 1786 aufgehobenen Zisterzienserstift Viktring bei Klagenfurt und gehört zu einem insgesamt sechs Figuren

Abb. 9: Josef Ferdinand Fromiller, Thymon von Hollenburg. Stifterbild aus dem Zisterzienserkloster Viktring, Öl auf Leinwand, um 1732; LMK. Aufn. K. Allesch



umfassenden Herrscherzyklus, der laut einer im Kärntner Landesarchiv erhalten gebliebenen Originalrechnung vom 18. Februar 1732 im Auftrag des Abtes Benedikt Mulz von Josef F. Fromiller für einen nicht näher identifizierten Repräsentationssaal im Konventtrakt des Klosters geschaffen wurde. Die 1976 im Stiftsgebäude von Frau Hofrat Dr. Elisabeth Reichmann-Endres (19.9.1926–13.7.2016) stark verschmutzt und beschädigt aufgefundenen Bildnisse gelangten schließlich mit der sogenannten Sammlung-Botka in Form eines Kaufvertrages am 24. November 1977 in den Besitz des Landes Kärnten. Diese spätbarocken Stifterbilder stellen jene bedeutenden Persönlichkeiten dar, die für das Kloster Viktring als Gründer oder Wohltäter historisch überliefert sind. Der von Kopf bis Fuß geharnischte Edelherr Thymon von Hollenburg blickt den Betrachter mit barockem Pathos aus der Bildmitte entschlossen an. In Schrittstellung hält er in der rechten Hand ein Teleskop oder einen Feldherrnstab, in der Linken ein Schwert. Die achsiale Drehung des schlanken Körpers wird durch den wehenden roten Mantel und die bewegten Federn am Helm noch zusätzlich unterstrichen. Im Hintergrund rechts kann man vor dem hellen Horizont eine mächtige Festungsanlage mit Zinnenmauern und Türmen erkennen. Auf der linken Seite ist sein Wappenzeichen, eine schwarze Schlange auf weißem Grund, in einen kleinen Wappenschild mit der Inschrift „THYMAN DE HOLLENBURG“ dargestellt. Für dieses Ölgemälde gibt es übrigens auch eine entsprechende und nahezu identische Vorzeichnung im sogenannten Fromiller-Klebeband des Kärntner Landesarchivs. Kompositorisch und im Figurenstil sehr gut vergleichbar ist im Detail der von Fromiller im Auftrag des damaligen Landeshauptmannes Wolfgang Sigismund Orsini-Rosenberg um 1734 als Fresko gemalte Heilige Florian in der Klagenfurter Burgkapelle. Thymon, der im Viktringer Stifterzyklus nur als Edelmann und ausdrücklich nicht im Rang eines Grafen wiedergeben ist, war angeblich einer der historisch überlieferten Besitzer der nahe gelegenen Hollenburg und dürfte mit Graf Bernhard von Spanheim-Marburg, dem legendären Grün-

der des Klosters Viktring, an den Kreuzzügen teilgenommen haben. Vermutlich ist der Hollenburger Ritter deshalb voll gerüstet im Harnisch dargestellt. Thymon wird sogar als „vorzüglicher Guthäter“ in den historischen Quellen genannt, da er dem Kloster Viktring beträchtliche Vermögenswerte vermacht hat. In den Urkunden konkret belegt sind unter anderem der Kauf eines Anteiles von einer Liegenschaft in Viktring und ein Gütertausch. Der Maler und Grafiker Josef Ferdinand Fromiller (1693–1760) gilt heute zu Recht als der bedeutendste Künstler des Spätbarocks in Kärnten. Er beherrschte bereits zu Beginn seiner Karriere den klassischen Stil der römischen Barockmalerei und erhielt sehr früh bedeutende Aufträge von prominenten weltlichen und kirchlichen Auftraggebern. Am 10. Juli 1733 haben die Kärntner Landstände Josef F. Fromiller schließlich offiziell zum landschaftlichen Maler ernannt. Der Künstler konnte mit seiner großen Werkstatt in Kärnten aufgrund der fehlenden Konkurrenz daraufhin eine Art Monopolstellung mit zahlreichen Großaufträgen erreichen. Er schuf monumentale Fresken- und Bilderzyklen, Historienmalereien mit teilweise politischer Programmatik und einzelne Altgemälde hauptsächlich in Kärnten, der Steiermark und in Slowenien. In seiner Hauptschaffensperiode zwischen 1740 und 1755 bewältigte Fromiller mit wachsender Sicherheit auch größere künstlerische Ausstattungsprojekte wie z. B. die Neuausmalung der Repräsentationsräume im Klagenfurter Landhaus oder die malerische Gesamtdекoration des Benediktinerstiftes Ossiach, wo an den Wänden im sogenannten Fürsten- oder Rittersaal in der Grunddisposition ähnliche Stifterfiguren wie rund zwei Jahrzehnte früher in Stift Viktring verwirklicht worden sind. Den Auftrag für die Ausmalung des großen Fürstensaales im Mittelrisalit des Westflügels im Obergeschoss von Stift Ossiach erhielt er um 1740 direkt von Abt Hermann III., die eigentlichen Arbeiten begannen jedoch offensichtlich erst unmittelbar nachdem die Fresken in der Klosterkirche im Jahre 1744 fertiggestellt waren. Die Mitte des lichtdurchfluteten Rittersaales wird vom stuckgerahmte Deckenfresko mit der Erb-



Abb. 10: Josef Ferdinand Fromiller, Nordwand des Fürstensaales von Stift Ossiach mit den Stifterporträts der Habsburgerkaiser Ferdinand II. und Ferdinand III. sowie oberhalb der Tür eine Darstellung der Kärntner Herzogseinsetzung am Fürstenstein bei Karnburg am Zollfeld, Freskotechnik, um 1745-1750; Aufn. R. Wlattnig

huldigung Kaiser Karls VI. dominiert. Neben den Fürstenporträts an den Längs- und Stirnwänden sind über der Tür an der Nordseite des Saales in quadratischen Bildern die Herzogseinsetzung am Zollfeld und über dem Portal gegenüber die Übergabe der Stadt Klagenfurt an die Kärntner Landstände wiedergegeben. Diese Historienszenen sind verkleinerte Repliken derselben Motive im Großen Wappensaal des Klagenfurter Landhauses und somit wichtige Dokumente der Kärntner Landesgeschichte, welche das Selbstbewusstsein der Landstände, denen der Abt von Ossiach ebenfalls angehörte, verdeutli-

chen. In den gemalten Nischen mit muschelartigen Halbkuppeln an den Wänden befinden sich in ihrer ganzen Farbenpracht die lebensgroßen Standbilder von 14 Habsburgern, angefangen von Herzog Otto dem Fröhlichen (1335-1339) bis Josef I. (1705-1711), dem Bruder von Karl VI., die allesamt für das Stift oder für Kärnten in irgendeiner Form besonders verdienstvoll waren. Die näheren biografischen Erläuterungen zu den einzelnen Herrschern wurden in Ossiach als lateinische Inschriften in ovalen, lorbeergerahmten Tafeln direkt oberhalb der Scheinskulpturen angebracht. Dazwischen sind noch zusätzlich

unter den Konsolen als Halbfiguren gemalte antikisierende Atlanten oder Hermen platziert (Abb. 10). Vielleicht muss man sich für die im Landesmuseum Kärnten überlieferten Stifterbilder aus dem Kloster Viktring eine ähnliche dekorative Wandgestaltung oder zumindest eine Zusatzrahmung mit hölzernen Medaillonaufsätzen vorstellen. Es könnten die entsprechenden historischen Zusatztexte in Form von Inschriftenlegenden aber auch direkt bei den Porträts an die Wand gemalt worden sein. Um diesen interessanten Sachverhalt wissenschaftlich im Detail endgültig zu klären, wird es in den nächsten Jahren allerdings notwendig sein, sich mit der Gründung und der spätbarocken Bau- und Ausstattungsgeschichte von Stift Viktring noch näher zu beschäftigen. Aus rein kunsthistorischer Sicht muss man sich zur Erarbeitung fundierter Ergebnisse zukünftig natürlich vermehrt mit der allgemeinen Ikonographie des barocken Kaisersaales intensiv befassen und vor allem in diversen genealogischen Werken mögliche inhaltliche und formale Vorbilder für die Viktringer Stifterbilder identifizieren (Literaturauswahl: Wilhelm Deuer, Ehemalige Zisterzienserabtei Viktring. Pfarrkirchen von Viktring und Stein, Salzburg 1992; Elisabeth Reichmann-Endres, Zur kunstgeschichtlichen Bedeutung von Kirche und Stift Viktring, in: Stift Viktring 1142–1992. Festschrift zum 850. Jahrestag der Klostergründung, Klagenfurt 1992; Dies., Die barocken Stifterbilder von Viktring. Kunst und Geschichte, in: Josef Ferdinand Fromiller. Barockkunst in Kärnten, Ausstellungskatalog, hrsg. von Friedrich W. Leitner, Klagenfurt 2005, S. 71–78, vgl. auch S. 28–31 und 87–88, Kat. Nr. 39–40, für den Vorzustand des Hollenburger Ritters vgl. besonders Abb. 6; Robert Wlattnig, Josef Ferdinand Fromiller (1693–1760) – Aktueller Forschungsstand und Neuankäufe für das Landesmuseum. Eine kunsthistorische Würdigung zum 250. Todesjahr des berühmten Kärntner Barockmalers, in: Die Kärntner Landsmannschaft, Heft 5–6, 2010, S. 11–22, besonders S. 12–13; Robert Wlattnig, Josef Ferdinand Fromiller (1693–1760). Seine Werke im ehemaligen Benediktinerstift Ossiach, in: Bulletin des Geschichtsverein für Kärnten, Zweites

Halbjahr 2010, hrsg. von Claudia Fräss-Ehrfeld, Klagenfurt am Wörthersee 2010, S. 16–24).

Die Epoche des 19. Jahrhunderts und des Historismus in Kärnten wird dieses Jahr durch eine äußerst seltene Industrieansicht aus dem ehemaligen Bergbaugebiet von Lölling (909 Meter Seehöhe) im Görtschitztal illustriert (Abb. 11). Diese wichtige Neuerwerbung des Kärntner Landesmuseums (Inv. Nr.: K 725) erfolgte bei einer öffentlichen Auktion im Klagenfurter Dorotheum am 3. Dezember 2014 zu einem Rufpreis von 2.000 Euro (Lot Nr. 400: Caroline von Moro, Öl auf Karton, 1860; Maße: 30 x 38 cm. Aufschrift an der Rückseite rechts unten: Lölling 1860 mit Stempel links unten: Johanna von Moro Nachlass). Dargestellt ist auf dem Landschaftsbild eine für die frühe Kärntner Montangeschichte durchaus interessante Detailansicht der Erzbrücke in Lölling (siehe den Ausstellungskatalog der Herbstausstellung über den Viktringer Künstlerkreis in Schloss Wasserhofen bei Kühnsdorf 1995, Kat. Nr. 167; Sigrid Diewald, Der Viktringer Künstlerkreis. Eine Kärntner Malergruppe des 19. Jahrhunderts, Diplomarbeit, Universität Graz 1999, S. 140, Abb. S. 225; Franz Hartl, Mein Görtschitztal, Völkermarkt 2015, S. 114, 158–159, 161). Das datierte und bezeichnete Ölgemälde aus dem Jahre 1860 stammt von der bekannten Kärntner Landschaftsmalerin Caroline von Moro und zeigt einen Teil der oberen Werksanlage von Lölling bei Hüttenberg mit Blickrichtung talaufwärts gegen Osten. Im Bildvordergrund sieht man außerdem auf der breiten Straße eine weibliche Staffagefigur und ein bergaufwärtsfahrendes Pferdefuhrwerk. Eingebettet in eine sanfte Sommerlandschaft erscheint am Horizont die dem heiligen Georg geweihte spätgotische Pfarrkirche mit barockem Zwiebelturm. Weitere Industriegebäude und bäuerliche Gehöfte fügen sich harmonisch in die hügelige Landschaft entlang des Löllinggrabens. Das stimmungsvolle Kolorit des Bildes in den vorherrschenden Tönen Grün-Braun ist zusätzlich durch aufziehende Gewitterwolken am blauen Firmament belebt, die die untere Bildhälfte bereits in schattige Düsternis versinken lassen.



Abb. 11: Caroline von Moro, Die Erzbrücke in Lölling, Ölbild, 1860; LMK. Aufn. K. Allesch

Abb. 12: Erzquetsche am Löllingbach, Zustand im Sommer 2015; LMK. Aufn. R. Wlattnig



Das Zentrum der Komposition wird von einer markanten Erzbrücke mit hohen gemauerten Stützpfählern dominiert, die von der Erzröstanlage, die sich außerhalb des Blickfeldes befindet, über die Straße und dem Löllinger Bach zur Erzquetsche, rechts im Bild, führt. Dort wurde das geröstete Erz vor der Verhüttung in den Hochöfen zerkleinert und zu 4–5 cm großen Stücken gequetscht und dann anschließend zu den Hochöfen weitertransportiert. Auf der Brücke schiebt ein Bergmann einen leeren Wagen auf Schienen, den sogenannten Hunt, von der Erzquetsche zur Röstanlage zurück. Die Erzquetsche in der rechten Bildhälfte ist damals noch von hohen Bäumen und Gebüsch umgeben. Dieser turmartige dreigeschossige Bau aus Bruchsteinwänden weist eine bemerkenswerte Fassadengliederung mit Rundbogenfenstern und Lünettenöffnungen auf. Die sparsamen Dekorationselemente, ornamentalen Verblendungen und schmuckhaften Mauermuster bestehen zum Großteil aus Ziegelstücken, wie das allgemein in der Wirtschaftsarchitektur des Revolutionsklassizismus um die Mitte des 19. Jahrhunderts üblich war. Dieser Baukörper wurde nachweislich bereits in den Jahren 1844–1845 errichtet und stammt somit aus derselben Zeit wie die sogenannte Albert-Bremse, die zwischen 1845 und 1848 gemeinsam mit der Erzröstanlage unter dem Gewerken und Industrieunternehmer Eugen Dickmann-Secherau erbaut worden ist. Die Erzquetsche verlor 1899 bei der Auflassung der Hochöfen durch die Österreichisch-Alpine Montangesellschaft ihre ursprüngliche Funktion und es kam schließlich zu ihrer Stilllegung. In den Jahren 1984 bis 1985 erfolgte die letzte Renovierung der mittlerweile stark ruinösen Industriearchitektur, die allerdings aus Kostengründen kein neues Dach mehr erhielt. Von der heute unter Denkmalschutz stehenden ehemaligen Erzquetsche sind gegenwärtig nur mehr die unverputzten Außenmauern und der straßenseitige Giebel erhalten. Der für die Tagestouristen errichtete Holzsteg über den Löllingbach ist leider so stark verwittert, dass er von der Gemeinde für die Benützung gesperrt werden musste. Links der Klippitztörl-Landesstraße nach

Lölling ist auch noch die hohe mit großen Steinquadern gefertigte Stützmauer unterhalb der ehemaligen Röstanlage zu sehen (siehe dazu die in dokumentarischer Absicht dem Gemälde direkt gegenübergestellte Zustands-Fotografie zu Jahresbeginn 2015 von ungefähr demselben Standort aus) (Abb. 12). (Literaturhinweise in Auswahl: Hans Jörg Köstler und Hubert Schenn, Montanhistorischer Führer durch Lölling bei Hüttenberg (Kärnten), Fohnsdorf 1986; Josef Müller, Die Geschichte von Lölling, Klagenfurt 1994; Evelin Pirker und Dietmar Wanko, Die Norische Region, Graz-Wien-Köln 1995, S. 28, Abb. S. 31; Friedrich Hans Ucik, Das Kärntner Montanwesen in alten künstlerischen Ansichten, in: Rudolfinum. Jahrbuch des Landesmuseums für Kärnten 2003, Klagenfurt 2004, Abb. 14, S. 381; Die Barbarakapelle auf der Lölling-Sonnenseite, Festschrift zur Weihe am 25. Juni 2006, hrsg. vom Montangeschichtlichen Verein „Norisches Eisen“, St. Veit an der Glan, 2006, S. 12; Martin Stermitz, Die vier Hüttenberger Hauptgewerken. Zwischen Tradition und Innovation, in: Rudolfinum. Jahrbuch des Landesmuseums für Kärnten, Klagenfurt 2007, S. 147; Bianca Kos, Ein Traum – Das Biedermeier. Architektur in Kärnten in der Ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, Klagenfurt 2010, S. 93–95; Martina Adlassnig, Die Dickmann-Secherau. Porträt einer Kärntner Gewerkefamilie (17.–20. Jahrhundert), Diplomarbeit, Universität Klagenfurt 2014, S. 12 ff. und 90 ff.). Diese lokalgeschichtlich sehr interessante Industriedeute von Lölling hat Caroline von Moro analog zu den kurz vorher gemalten Darstellungen der gleichen Werksanlage von Markus Pernhart (1824–1871) geschaffen. Der bekannte Biedermeiermaler konzipierte bereits in den späten 50er Jahren des 19. Jahrhunderts im Auftrag des Industrieadels mehrere hochwertige Bleistiftzeichnungen und Ölbilder von den neuen Produktionsstätten des Kärntner Montanwesens. Im Sinne dieser selbstbewussten Selbstdarstellung des Geldadels wurde von Pernhart vor allem der fortifikatorische Charakter der Werksanlagen überbetont und weniger Wert auf die stimmungsvolle Wiedergabe des Landschaftsausschnittes gelegt. Im Vergleich zum ganz an-

dersartigen Lölling-Bild der Caroline von Moro interessiert uns hier in erster Linie Pernharts repräsentative Darstellung von Lölling I, die nachweislich bereits um 1857 entstanden sein muss. Markus Pernhart schildert in seinem im Vordergrund stark geweiteten Gemälde der Werksanlage den Blick von der gegenüberliegenden Seite. Talabwärts sind in dieser Version hinter der Erzbrücke und -quetsche sogar die drei großen Hochöfen deutlich sichtbar. Caroline von Moro lehnt sich offensichtlich im allgemeinen Kompositions- und Farbaufbau stark an die Vorlage bei Pernhart an, zeigt aber in der etwas lebhafteren Detailschilderung und bei den pittoresken Staffageelementen doch eine sehr eigenständige und persönliche Handschrift. Vor allem die einzelnen Naturbausteine sind bei Caroline von Moro schon weitaus moderner und freier im Sinne des Impressionismus interpretiert, wo hingegen bei Pernhart noch die durchwegs schematisch gestaltete und unspektakuläre Naturauffassung der späten Romantik vorherrscht. Im Gegensatz zur offiziellen Auftragsarbeit von Pernhart wählte Caroline von Moro, die in ihrem privat angefertigten Werk ja überhaupt nicht auf die Bedürfnisse eines Bestellers eingehen musste, keine Gesamtansicht der Anlage, sondern konzentrierte sich auf einen stark subjektiv geprägten Detailausschnitt. Sie hat sich offensichtlich in erster Linie darum bemüht, die formal schwierige Konstruktion der geradlinigen Erzbrücke auf der linken Seite des Bildes harmonisch mit dem Waldstück auf der dunkleren rechten Seite des Gemäldes organisch zu verbinden (vgl. Grubenhunt & Ofensau. Vom Reichtum der Erde, Landesausstellung Hüttenberg/Kärnten, 29. April–29. Oktober 1995, Klagenfurt 1995, S. 121 ff., Kat. Nr. 4.32; Ausstellungskatalog, Markus Pernhart. Landschaft und Gesellschaft, hrsg. von Friedrich W. Leitner, Klagenfurt 2004, Kat. Nrr. 45–46, 50, Abb. 41 und 45).

Caroline von Moro, geborene Edle von Rainer zu Harbach, gilt als zentrale Vermittlungsfigur des sogenannten Älteren Viktringer Künstlerkreises um die Mitte des 19. Jahrhunderts. Sie wurde am 6. Jänner 1815 als Tochter von Johann Baptist

Ritter von Rainer zu Harbach (1787–1859) und Caroline geborene Pichler in Klagenfurt geboren und verstarb am 27. März 1885 in Viktring bei Klagenfurt. 1844 heiratete sie den Viktringer Tuchfabrikanten Max Ritter von Moro (18. 9. 1817–11. 4. 1899) und stieg dadurch in höhere Adelskreise auf. Als fürsorgliche Mutter der ebenfalls künstlerisch hochbegabten Töchter Sophie, Johanna und Hermine legte sie einen besonderen Wert auf eine strenge humanistisch-musische und künstlerische Erziehung, die Sie am Beginn noch persönlich durchführte. Besonders Sophie und Johanna entwickelten sich später zu bedeutenden Künstlerpersönlichkeiten im sogenannten Jüngeren Viktringer Malerkreis. Caroline von Moro war eine Schülerin des Kärntner Biedermeiermalers Eduard Ritter von Moro (1793–1846) und stand zugleich unter dem starken künstlerischen Einfluss von Franz Melling (1784–1870). Vor allem der Wiener Akademieprofessor Franz von Steinfeld (1787–1868), der mit seinen Schülern die Sommermonate oft in Viktring verbrachte, vermittelte ihr die biedermeierliche Landschaftsauffassung. Innerhalb des Klagenfurter Künstlerkreises hat sich Caroline von Moro in erster Linie als Pianistin und als Malerin von Kopien nach älteren Meistern einen guten Namen gemacht. Zu ihren bevorzugten Motiven zählten Landschaften, Stillleben und Interieurdarstellungen. Sie malte auch vereinzelt Standesporträts, so z. B. 1876 das bekannte Ölgemälde von Anton Taurer, Ritter von Gallenstein (1808–1880), Jurist und Schriftsteller, zu seiner Zeit ein hochangesehener ehrenamtlicher Kustos des Landesmuseums Rudolfinum (Öl auf Leinwand, Maße: 64 x 51 cm, Inventarnummern: alte GV 5593, neue K 564). Einen regen künstlerischen Austausch pflegte Caroline von Moro um 1850/60 vor allem mit ihrem etwas jüngeren Kärntner Kollegen Markus Pernhart, dessen eigene akademische Ausbildung in München von der Familie Moro vorher wesentlich gefördert und finanziert worden ist. Ihr interessantes Spätwerk und ihre weitere künstlerische Laufbahn wurde in weiterer Folge nur noch am Rande vom Münchner Stimmungsimpressionismus und von den völlig neuen Naturauffassung

der Villacher Brüder Ludwig und Josef Willroider geprägt (Literaturauswahl: Dieter Pleschiutschnig, *Der Viktringer Künstlerkreis. 11. Die Familie Moro und ihre Bedeutung in der Bildenden Kunst Kärntens* (1), in: *Die Kärntner Landsmannschaft*, Heft 6, 1977, S. 2-4; Dieter Volkenmarkt, *Caroline von Moro (1815-1885). Ein Skizzenbuch zum Viktringer Künstlerkreis aus den sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts – eine Studie*, in: *Verkaufskatalog Caroline von Moro*, Galerie am Lendhafen, Klagenfurt 1990; Anton Kreuzer, *Kärntner Porträts. 100 Lebensbilder aus 12 Jahrhunderten*, Klagenfurt 1993, S. 124-126; Robert Wlattnig, *Die Jüngere Viktringer Malerschule*, in: *Die Kärntner Landsmannschaft*, Heft 12, 1995, S. 33-34; Ders., *Frauen. Kunst. Kärntner Künstlerinnen des 19. Jahrhunderts*, in: *Die Brücke* 13, 2000, S. 18-19; Karin Leitner-Ruhe, *Malerei und Plastik im 19. Jahrhundert*, in: *Moderne in Kärnten*, hrsg. von Gottfried Biedermann u. a., Klagenfurt 2009, S. 132-136, 149-156; Ute Liepold, *Kärnten weiblich. 150 Frauen; Kurzportraits*, Klagenfurt 2011, S. 35; Robert Wlattnig, *Caroline von Moro*, in: *biografiA. Lexikon österreichischer Frauen*, hrsg. von Ilse Korotin, Band 2, Wien-Köln-Weimar 2016, S. 2293-2294).

Bei der Sonderausstellung des Kärntner Landesmuseums „Von der Karte zum Relief. Die dreidimensionale Welt des Paul Gabriel Oberlercher“ im Bergbaumuseum Klagenfurt vom 27. Juni bis 30. August 2015 hat sich die Abteilung Kunstgeschichte mit einem posthum gemalten Porträt des bekannten Kärntner Geoplasten Paul Gabriel Oberlercher (1859-1915) beteiligt. Das Porträt wird von einem schönen ovalen Historismus-Rahmen eingefasst und ist links seitlich der Schulter mit „O. v. Pistor 1916“ signiert und datiert (Öl auf Leinwand, Keilrahmenmaße: 70 x 55 cm, äußere Rahmenmaße: 87 x 71 cm, Inv. Nr.: K 229) (Abb. 13). Paul Gabriel Oberlercher wurde am 6. Jänner 1859 in einem Pfarrgebäude in St. Peter in Holz (Haus Nr. 2) bei Spittal an der Drau geboren und starb am 1. Februar 1915 in der Landeshauptstadt Klagenfurt. Kurz nach Oberlerchers Tod hat der Naturwissenschaftliche Verein für Kärnten wahrscheinlich das hier abgebildete Porträt des

Geoplasten erworben und seinen Grabstein in Auftrag gegeben. Vermutlich anlässlich der Wiederkehr seines 100. Geburtsjahres 1959 wurde auf seinem Geburtshaus in St. Peter in Holz, das man früher als Schule und Mesnerei nutzte, eine steinerne Gedenktafel mit einer Inschrift und einem Landschaftsrelief angebracht (siehe die wichtigste Literaturauswahl in chronologischer Reihenfolge: Paul G. Oberlercher, *Der Großglockner (3798 M.) in Kärnten und dessen denkwürdigste Besteigungen*, Klagenfurt 1896; Ders., *Rundschau von der Adlersruhe 3465 m am Grossglockner-Theodolith- und Lichtbilddaufnahme*, Klagenfurt 1896; Ders., *Führer durch das Alpine Museum in Klagenfurt*, Klagenfurt 1911, S. 26 ff.; Emilie und Maria Oberlercher, *Paul Oberlercher. Ein Gedenken zu seinem 50. Todestag*, in: *Carinthia I* 155, 1965, S. 594-595; Gerhard Karl Lieb, *Hundert Jahre Glocknerrelief von P. G. Oberlercher*, in: *Carinthia II* 183, 1993, S. 47-64). Der Sohn des Lehrers und Kirchenmesners von St. Peter in Holz Jakob Oberlercher, absolvierte zunächst ebenfalls eine Ausbildung zum Lehrer und unterrichtete anschließend in Trebesing und Gmünd, zuletzt an der Hasnerschule in Klagenfurt. Schon während seiner Schulzeit erkannte man bald Oberlerchers außerordentliches Talent für Landschaftszeichnungen. Als Geoplast war er Autodidakt und hat 1885 mit dem Liesertal sein erstes Relief modelliert. Nachdem am Deutschen Geographentag 1891 in Wien Oberlerchers Reliefs einer breiten Öffentlichkeit vorgestellt wurden, konnte er sich einer gewissen Bekanntheit unter den Geografen erfreuen. Allgemeine Anerkennung verschaffte ihm schließlich das 1889 entstandene Ankogel-Hochalmrelief. Oberlercher schuf zahlreiche Ansichten und Panoramen und an die 40 Reliefs, von denen die meisten im Kärntner Landesmuseum verwahrt werden. Im 1. Obergeschoss des Rudolfinums in Klagenfurt befindet sich auch das 7 x 3,5 Meter große Relief vom Großglockner mit Pasterze und Glocknerspitze, das er in den Jahren 1890-1893 auf der Grundlage ausgedehnter eigener Vermessungen in Auftrag gab. Oberlercher ließ das Glocknerrelief in der Wiener Werkstätte des Bildhauers und Kunstformers Max Schroth (1853-



Abb. 13: Porträt des Geoplasten Paul Oberlercher, Gemälde von Oskar von Pistor, Öl auf Leinwand, 1916; LMK. Aufn. K. Allesch

1937) und seines Gehilfen Emerich Kutschirek im Maßstab von 1:2000 abgießen und ausformen. Der bekannte akademischen Maler August Veiter (1869-1957) hat dann den getrockneten Gips-Abguss noch vor seiner Erstpräsentation im sogenannten Glocknerzimmer im Erdgeschoss des Landesmuseums Rudolfinum 1894 in Klagenfurt kunstvoll farblich gefasst. Ab Mai 1911 stand das 24,5 Quadratmeter große Relief im Zimmer Nr. III des sogenannten Alpine Museums in der Klagenfurter Gewerbe- und Handelskammer, kam aber bereits im Mai 1923 in das Landesmuseum

zurück. Dort wurde es 1944 leider von einer Splitterbombe der Alliierten Streitkräfte leicht beschädigt. Dipl. Ing. Fritz Ebster musste das gesamte Relief im Jahre 1951 vor der Wiedereröffnung des Museums schließlich restaurieren – die erneuerte Bemalung stammte diesmal vom akademischen Maler Erwin Lutz-Waldner – und im südseitigen Saal 5 (Glocknerraum) im ersten Obergeschoss des Landesmuseums neu aufbauen, wo es sich heute noch befindet. Das Große Glocknerrelief von Paul Oberlercher ist bis heute eines der bedeutendsten Werke der geoplasti-

schen Reliefbaukunst in Österreich, das nicht nur wegen seines naturwissenschaftlichen Wertes allgemein bewundert wird, sondern auch auf Grund des überwältigenden ästhetischen Eindrucks seiner Bergwelt (siehe die Abbildung des Glockner- raumes vor seiner multimedialen Bespielung und Adaptierung in: Robert Wlattnig, Glocknerjubi- läum 2000 – Der Mythos des Großglockners, in: Rudolfinum. Jahrbuch des Landesmuseums für Kärnten 1999, Klagenfurt 2000, S. 118–123, beson- ders Abb. 10 und neuerdings: Marianne Klemun und Heidi Rogy, Berg – Naturwissenschaft – Visualisierung: Das Alpine Museum in Klagenfurt und dessen Gründung im Jahre 1911, in: Carinthia I 201, 2011, S. 403–422).

Oberlercher wurde vom akademischen Maler Pistor im Halbporträt mit dunkler Kleidung vor neutral-grauem Hintergrund dargestellt. Sein Körper ist nach links gerichtet, das Gesicht im Dreiviertelprofil direkt dem Betrachter zuge- wandt. Die ernste Grundstimmung des Bildes zeigt sich im strengen unnahbaren Blick des Porträtierten. In der kurzen Zeit seiner Tätigkeit als Maler schuf Pistor fast ausschließlich Porträts, die direkt bei ihm in Auftrag gegeben worden sind. Wie im Fall des Oberlercher-Bildes sind diese stilistisch noch sehr im späten 19. Jahrhundert verankert, ungeachtet dessen, dass sie zeitlich bereits in die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts fallen. Ein ursächlicher Grund für seinen stark retardierenden Malstil dürfte in der eher provinziellen Lebensführung des Malers in der selbstgewählten Einsamkeit und Isolation in Vuzenica südlich von Muta an der Drau in Nord- slowenien sein. Seine früheren Kontakte zu den Kunstmetropolen Wien oder München brach er nach seinem Studium ab, sodass ihm jeder künstlerische Austausch und somit die nötige Weiterbildung fehlte. Oskar Ritter von Pistor wurde am 19. November 1865 in Wien in eine alte Adelsfamilie hineingeboren. Nach der Realschule studierte er von 1880–1885 an der Akademie der bildenden Künste in Wien zuerst bei Christian Griepenkerl (1839–1916), danach bis 1890 in der Meisterklasse für Historienmalerei bei Josef Mathias Trenkwald

(1824–1897). Seit seiner Jugend verbrachte er mit seinen Eltern die Ferien in Saldenhofen, einem kleinen idyllischen Ort an der Drau in der damaligen Untersteiermark (heute Vuzenica in der Republik Slowenien), wo er auch seine spä- tere Frau kennenlernte, die er gegen den Willen seiner Eltern 1890 heiratete. Von 1893 bis 1998 studierte er mit Unterbrechungen an der Münchner Akademie bei Prof. Franz von Defregger (1835–1921). Pistor, der noch in tradi- tioneller Manier ausgebildete Historien-, Bildnis- und Genremaler, konnte in weiterer Folge mit den fortschrittlichen und modernistischen Strömungen des Jugendstils in den Groß- städten nicht mehr Schritt halten und zog sich mit seiner Familie 1897 nach Vuzenica zurück. Dort bewohne die Familie einige Räume der ehemaligen Burganlage, die sein Vater für ihn erwarb. Der Maler hat diese alte historische Burg als Erinnerung an die schwedische Herkunft seiner Familie Göteborg genannt. Reisen führten Pistor nach Graz, Wien und Klagenfurt, wo er Porträts von großbürgerlichen und aristokratischen Auftraggebern schuf. Auch von verschiedenen Vereinen und Verbänden, die ihre bedeutenden Mitglieder verewigen las- sen wollten, erhielt er offizielle Aufträge. Aus einer gewissen finanziellen Not heraus nahm er häufig Porträtbestellungen von ihm gänzlich unbekanntenen Personen an. Dafür reichte dem Künstler als Vorlage oft nur eine gute Fotografie des Darzustellenden. Dort wo er eine Zeit lang die meisten Aufträge bekam, musste er sich vorrübergehend in der Regel ein kleines Atelier einrichten. In Klagenfurt mietete er von 1901 bis 1908 Räume in einem Haus am Kardinalsplatz 8, wo er zusätzlich eine eigene Malschule geleitet haben soll. Nach dem Zerfall der Österreichisch- Ungarischen Monarchie verblieb sein Haupt- wohnsitz in Vuzenica im nunmehrigen südslaw- ischen SHS-Staat, dem späteren Jugoslawien. Durch seine zunehmend angeschlagene Gesundheit geriet er noch mehr in finanzielle Schwierigkeiten, lieh sich immer wieder Geld aus und verpfändete sogar seine Bilder. Am 10. Mai 1928 verstarb er nach einem Schlaganfall (siehe neben den gängigen Künstlerlexika vor

allem die verdienstvolle und umfangreiche Buchpublikation von Milena Zlatar, Oskar von Pistor (1865–1928), Slovenj Gradec 1995, S. 52, 68, Kat. Nr. 51).

In Kärnten stand das Jahr 2015 ganz unter dem Eindruck des 100-Jahr-Jubiläums der Kriegserklärung des Königreiches Italien am 23. Mai 1915 an Österreich-Ungarn, wodurch ein großer Teil der westlichen Südgrenze des Bundeslandes unmittelbar in die Kampfhandlungen miteinbezogen worden sind. Betroffen waren zunächst das Kanaltal mit den Stützpunkten am Predil und in Malborgeth (italienisch: Malborgetto) und weitläufige Gebiete in Oberkärnten, hier in erster Linie das Gail- und Lesachtal sowie die gesamte Region um Villach. Im Zentrum des fürchterlichen Geschehens stand damals die Kärntner Grenzsiedlung Mauthen, der dem Plöckenpass nächstgelegene Etappenort mit zahlreichen Nachschubkolonnen, Feldlazaretten und Badeanstalten. Mauthen wurde von der italienischen Artillerie 34 Mal beschossen, ebenso Kötschach und andere Nachbarorte. Nach dem Kriegseintritt Italiens entschloss sich die österreichisch-ungarische Heeresleitung, die Gailtalbahn über Hermagor hinaus bis Kötschach-Mauthen zu bauen, die bereits 1916 ihren Betrieb aufnahm. Damit konnten alle notwendigen militärischen Truppen-, Waffen- und Materialtransporte an die nahe gelegenen Kriegsschauplätze termingerecht durchgeführt, im Notfall aber natürlich auch Zivilbevölkerung rechtzeitig evakuiert werden. Die über 600 Kilometer lange Südfront der k. u. k. Monarchie reichte vom Stilfser Joch an der Schweizer Grenze bis zu den Julischen Alpen und war im Hochgebirge nur schwer zu verteidigen. Insgesamt waren damals an den Verteidigungslinien gegen Italien in dreieinhalb Jahren allein rund 200.000 Tote zu beklagen. Die Kärntner Grenze war zwar in Erwartung eines italienischen Kriegseintrittes an einzelnen strategisch wichtigen Punkten gut ausgebaut, allerdings nur mit schwachen Landsturmeinheiten besetzt worden. Für manche Kriegszonen sind Anfang Mai 1915 überhaupt keine regulären k. u. k. Truppen verfügbar gewesen, da ein Großteil

der Kärntner Einheiten zu diesem Zeitpunkt im Feldheer in Galizien und in den Karpaten stand. In solchen unsicheren Frontabschnitten haben dann die Kärntner Freiwilligen Schützen, die nur wenige Tage zuvor, am 19. Mai, ihren Einsatzbefehl bekamen, tatkräftig ausgeholfen. Insgesamt wurden unter dem Oberkommando von Landeshauptmann Leopold Freiherr von Aichelburg-Labia vier Freiwillige Schützenregimenter mit rund 8500 Mann – zu zwei Drittel alte Männer oder Jugendliche unter 18 Jahren – bereitgestellt. Diese Freiwilligen sind dann in den ersten Tagen nachts von Gipfel zu Gipfel marschiert und haben durch viele Fackeln eine verstärkte Sicherung vorgetäuscht. Die Österreicher brachten ihrerseits schließlich rasch Verstärkung von der serbischen und russischen Front an die italienische Grenze und schafften es so, bereits nach zwei Wochen eine geschlossene Verteidigung zu organisieren und in weiterer Folge die gefährdeten Abschnitte dauerhaft erfolgreich zu sichern. Zum runden Jahrestag ihres Aufgebotes in den Julischen Alpen gegen Italien erschien termingerecht eine eigene Publikation unter dem Titel „Jubiläums-Festschrift: 100 Jahre Kärntner Freiwillige Schützen: 1915–2015“, hrsg. von der Kameradschaft der Kärntner Freiwilligen Schützen, Klagenfurt am Wörthersee 2015, wo eigene Kapitel und Illustrationen den Künstlern und Kriegsberichterstatlern an der Front Leopold Kainradl, Felix Kraus und Eduard Manhart gewidmet sind (siehe Mitteilungsblatt der Kameradschaft der Kärntner Freiwilligen Schützen, Nr. 1, März 2015 und „1915–2015. Ehre den Standschützen und Freiwilligen Schützen!“, in: Der Tiroler – Dokumentation, Ausgabe 66, 2015, besonders S. 13–15). Von den zahlreichen Aktivitäten und Publikationen im Jubiläumsjahr 2015 sollen an dieser Stelle nur einige wenige exemplarisch genannt werden. Das Kärntner Landesarchiv hat gemeinsam mit der Dante Alighieri Gesellschaft in Klagenfurt am 20. und 27. Mai 2015 zwei Vortragsabende mit Italienbezug organisiert. Der Geschichtsverein für Kärnten konnte seinerseits gemeinsam mit dem Archiv der Diözese Gurk am 2. Oktober 2015 einen eigenen Workshop unter dem Titel „Erster



Weltkrieg und Kärnten“ im Landesarchiv durchführen (siehe in diesem Zusammenhang auch das aktuelle Buch von Peter G. Tropper, *Kirche an der Front. Die Diözese Gurk im Ersten Weltkrieg (1914–1918)*, Klagenfurt am Wörthersee 2015 und andere Neuerscheinungen: z. B. Alexander Hanisch-Wolfram, *Militärische Strukturen und neuerlich Krieg*, in: *Geschichte Kärntens*, Band 3/1 – Die Neuzeit, Klagenfurt/Celovec, 2015, S. 499–504; Vasja Klavara, *Der Fajti hrib - Berg des Todes. Die Comen-Karst-Front im Ersten Weltkrieg*, Klagenfurt/Celovec 2015; Franc Resman, *Eine slowenische Chronik aus Kärnten 1914–1945*. Im Anhang: *Das Tagebuch aus dem Ersten Weltkrieg. Von der Einberufung zur k. u. k. Armee bis zum Gefangenenlager in Sibirien*, Klagenfurt/Wien 2014; Hubert Fankhauser, *Isonzofront 1915–1917. Das Leben hinter der Front. Kriegserinnerungen des Trainzugskommandanten Rittmeister Felix Kobinger*, Klagenfurt/Celovec 2014). Bei der Erstpräsentation der Broschüre „100 Jahre Karnische Front. Eine Dokumentation der Kriegsgeschehnisse entlang der Täler des Karnischen Kammes mit historischem Fotomaterial“ in der Volksmusikakademie Liesing konnte der Historiker und Vizepräsident des Österreichischen Schwarzen Kreuzes Univ.-Prof. Dr. Stefan Karner aus Graz den Festvortrag halten. Julia Walleczek-Fritz und Peter Fritz haben unter dem affirmativen Titel „begehen.begreifen.bewahren. Der Erste Weltkrieg entlang des Karnischen Kammes zwischen Sexten und Plöckenpass, Kartitsch-Sexten/Sesto 2015“ einen wissenschaftlich akribisch erarbeiteten historischen Wanderführer mit neuem Kartenmaterial entlang des Frontverlaufes erstellt. Die Autorin Walleczek-Fritz hat 2015 auch über den Aspekt der Kriegsgefangenschaft und die Kriegsgefangenen-Lager in Österreich Ungarn publiziert (siehe den thematisch auf den Ersten Weltkrieg konzentrierten Sammelband „Ort-Erinnerung-Denkmal“ *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* LXIX, 2015, Heft 3–4, S. 273 ff., siehe im selben Spezialband weiters die sehr positive Buchbesprechung des Wanderführers von Paul Mahringer, S. 308 und den interessanten Aufsatz von Christian Terzer über die boden-

archäologische Befundung und über die Konservierungs- und Erhaltungsstrategien bei den Frontstellungen am Karnischen Kamm, S. 263–271). Die Abteilung für Inventarisierung und Denkmalforschung am Bundesdenkmalamt hat in diesem Zusammenhang am 18. Juni 2015 in der Kartause Mauerbach bei Wien eine eigene Fachtagung abgehalten und am 7. März 2016 im Ahnensaal des Amtsgebäudes in der Hofburg zusätzlich eine wissenschaftliche Podiumsdiskussion durchgeführt, wo ausführlich über die Funktion von materiellen Hinterlassenschaften im kollektiven Gedächtnis zum Ersten Weltkrieg berichtet worden ist. Besonders die Rolle der Medien in Bezug auf die längst notwendige Erinnerungsarbeit haben dabei einige Kulturwissenschaftler kritisch hinterfragt. In gewisser Hinsicht kann der Große Krieg 1914–1918 u. a. als der erste „Medienkrieg“ bezeichnet werden und an den unterschiedlichen Produktionen und Propagandabelegen haben selbstverständlich auch Journalisten, Literaten, Fotografen, Künstler und Filmemacher einen großen Anteil gehabt. Im Klagenfurter Kinomuseum am Lendkanal in der Wilsonstraße 37 gab es zum Kriegs-Film-Thema ab Juli 2015 eine eigene Sonderschau unter dem Titel „Krieg&Kino in den Karnischen Alpen (1915–1918)“. Bereits im Jahre 1914 entstand unter der Regie von Marko Nabersnik der sehenswerte Antikriegsfilm „Die Wälder sind noch grün“, der von der Menschlichkeit, Würde und Einsamkeit des einzelnen Soldaten an der Hochgebirgsfront gegen Italien erzählt (siehe www.die-wälder.com). Aber auch im Jahr 2015 wurde fleißig unter Verwendung von historischem Film-Material an neuen Film-Produktionen gearbeitet, so z. B. drehte man im Sommer 2015 spezielle Kriegsszenen in den Karnischen Alpen, um das traurige Schicksal des Kampfliegers und Frontfotografen Leopold Guggenberger zu rekonstruieren, der im April 1918 bei einem Absturz ums Leben kam. Der aus dem Kärntner Lesachtal stammende Oberleutnant Dr. Leopold Guggenberger ist der gleichnamige Vater des Klagenfurter Altbürgermeisters, der im Jahre 2013 im Carina-Verlag dessen Kriegstagebuch 1914–1918 veröffentlicht hat (siehe Carina

Klemmer, Kaiser-Krieg und Kamera. Der Erste Weltkrieg 1914–1918. Dokumentarischer Bildbericht des Fliegerfotografen Franz Pachleitner, Berndorf 2010; Leopold Guggenberger und Carina Klemmer, „Zum Himmel ich marschiere ...“, Fohnsdorf 2013; Richard Schmitt, Die Piloten des Kaisers, Kronenzeitung, Kärnten Ausgabe, Dienstag, 30. Dezember 2014, S. 31; Fritz Kimeswenger, „Zum Himmel ich marschiere!“, in: Kronenzeitung, Kärnten Ausgabe, Dienstag, 16. Juni 2015, S. 25; Christian Zechner, Als der Film den Krieg eroberte, in: Kleine Zeitung, Kärnten Ausgabe, Sonntag, 5. Juli 2015, S. 40; Ohne Autor, Film über Kärntner Pilot im Ersten Weltkrieg, in: Kronenzeitung, Kärnten Ausgabe, Mittwoch, 7. Oktober 2015, S. 22–23).

Das Museum „1915–1918. Vom Ortler bis zur Adria“ im Rathaus von Kötschach-Mauthen vermittelt in Verbindung mit dem Freilichtmuseum der „Friedenswege“ am Plöckenpass einen besonderen Eindruck der geschichtlichen Ereignisse und ihrer Auswirkungen bis in die Gegenwart. Die unmittelbare Nähe beider Museen mit nur 12 km Entfernung ist eine einmalige Gelegenheit, auch in der freien Natur an den Originalschauplätzen eine ganz persönliche Vorstellung vom Schrecken des Gebirgskrieges zu gewinnen. Die landschaftliche Schönheit der Bergwelt des Karnischen Kammes bildet einen einzigartigen Rahmen für die Vermittlung eines nachhaltigen Eindrucks von den Strapazen, Leiden und Leistungen des einfachen Frontsoldaten. Es gibt kaum einen Ort, der sich besser dafür eignen könnte, der Nachkriegsgeneration die Realität des Krieges, zugleich aber dessen Untauglichkeit als Instrument der Konfliktaustragung, drastisch vor Augen zu führen. Das seit 1992 existierende und mehrfach ausgezeichnete Spezialmuseum der Dolomitenfreunde in Kötschach-Mauthen zeigt nicht nur die materiellen Relikte des Ersten Weltkrieges, sondern dokumentiert zusätzlich die vielfältigen Alltagsgeschehnisse entlang der Täler des Karnischen Kammes mit Hilfe von Fotografien und ausgewählten Kunstwerken. Auf über 600 Quadratmetern Ausstellungsfläche wird mit zahlreichen historischen Schriftbelegen,

Fundstücken und Exponaten sowie dem Nachbau alpiner Stellungen die Sinnlosigkeit des Krieges gezeigt. Das Museum bietet eine behindertengerechte Einrichtung, eine Kinder-Spielecke und museumspädagogische Programme für Schulklassen. Als Mahnung zum Frieden in Europa dokumentiert das Museum mit dem Schwerpunkt die Front vom Ortler bis zum Isonzo und die Geschichte des Weltkrieges anhand der Schicksale einfacher Soldaten und der Zivilbevölkerung auf beiden Seiten. Im Jahr 2015 wurde vom 31. Mai bis 4. Oktober die Schau „Kunst im Krieg. Krieg in der Kunst“ gezeigt. Präsentiert hat man im Detail über 60 Künstler aus unterschiedlichen Nationen der Donaumonarchie sowie eine komplette Privatsammlung österreichisch-ungarischer Vivatbänder und Exlibris, die in dieser Vollständigkeit noch nie zu sehen waren. Zur wissenschaftlichen Aufbereitung des Jubiläumsjahres 2015 konnte das Museum in Kötschach-Mauthen schon im November 2014 ein interessantes Tagebuch von einem oberösterreichischen Soldaten an der Karnischen Front herausgeben, das einen authentischen und unverfälschten Einblick in den Alltag des Kärntner Gebirgskrieges erlaubt (siehe Josef Mörwald, „Feuerbereit“. Kriegstagebuch aus den Karnischen Alpen 1915–17, Morisel Verlag, München 2014; vgl. dazu den Zeitungsartikel unter dem Titel „Kriegshölle am Berg“ in der Kronenzeitung, Kärnten Ausgabe, Dienstag, 10. Februar 2015, S. 24). Die nordslowenische Stadt Kobarid (deutsch: Karfreit, italienisch: Caporetto), die im Schnittpunkt des Friaul und Kärnten verbindenden Isonzo- und Natisoneflusses liegt, war wegen seiner exponierten Lage im Ersten Weltkrieg Schauplatz zahlreicher Kampfhandlungen. Bis heute gibt es rund um Kobarid in den Julischen Alpen deshalb auch besonders viele Spuren und Relikte von den für beide Seiten verlustreichen Isonzoschlachten. Das lokale Museum des Ortes widmet sich im Sinne einer vorurteilsfreien und völkerverbindenden Friedensmission der Aufarbeitung dieser historischen Ereignisse und wurde dafür 1993 mit dem Museumspreis des Europarats ausgezeichnet. Es ist mit Dokumentationen und Karten, umfangreichem Fotomaterial, vielen



Abb. 14: Karl Truppe, Flusslandschaft mit Soldaten in Osowce (Galizien), Bleistiftzeichnung, 1915; LMK. Aufn. K. Allesch

Originalgegenständen und Dioramen sehr gut ausgestattet und zeigt eindrucksvoll die großen Gefahren und Krankheiten im Hochgebirgskrieg. An manchen Frontabschnitten gab es nämlich höhere Verluste durch Lawinen und Steinschlag als durch Kampfhandlungen. Am 27. September 2015 führte die diesjährige Kulturfahrt des Landeskonservatoriats für Kärnten zum Tag des Denkmals unter dem Motto „Feuer & Flamme“ an diesen wichtigen Erinnerungsort (siehe www.Tagdesdenkmals.at und die gleichnamige Broschüre des Bundesdenkmalamtes, Wien 2015, S. 30. Von den zahlreichen aktuellen Zeitungsartikeln über die schrecklichen Geschehnisse an der Südfront vgl. besonders Waltraud Dengel, Die brutalste Front der Welt, in: Kronenzeitung, Kärnten Ausgabe, Sonntag, 24. Mai 2015, S. 48-49).

Am 3. Dezember 2014 konnte das Landesmuseum Kärnten in einer öffentlichen Auktion im Klagenfurter Dorotheum zu einem Rufpreis von nur 300 Euro ein sehr wichtiges Kunstwerk aus der Zeit des Ersten Weltkrieges mit starkem Kärntenbezug erwerben. Die Abwicklung dieses Ankaufes erfolgte erst im Januar 2015, weshalb das Objekt erst in diesem Rudolfinum-Jahrgang im Detail vorgestellt wird. Es handelt sich um eine Originalzeichnung des bekannten Kärntner Malers Karl Truppe (1887-1959): Flusslandschaft mit Soldaten (Inv. Nr.: K 727, Bleistift auf Papier; Maße: im Passepartoutausschnitt: 19,5 x 26,5 cm, reale Abmessungen: 21 x 27,4 cm) (Abb. 14). Diese Neuerwerbung ist vor allem deshalb für die kunstwissenschaftliche Forschung so wichtig, weil das an sich unscheinbare Blatt rechts unten

in Grafitstift mit einer exakten Ortsangabe und genauen Datierung versehen ist: „Osowce 6.XI.15“. Unmittelbar darunter hat der Künstler das Blatt auch mit „KTruppe Lt.“ eigenhändig signiert. Auf der Rückseite des originalen Stützkartons ist als zusätzliche topographische Erläuterung handschriftlich „Galicien“ vermerkt. Auf Grund dieser sehr exakten topographischen Angaben ist es uns heute zum Glück möglich, den damaligen genauen Aufenthaltsort des Künstlers im Kampfgebiet an der Ostfront während des Ersten Weltkrieges ausfindig zu machen. Es handelt sich bei dem dargestellten Dorf zweifelsfrei um eine kleine am Fluss Styr gelegene Ortschaft südlich der Stadt Tarnopol im Kreis Buczacz im Osten des damaligen österreichisch-ungarischen Kronlandes Galizien, die heute in der Ukraine liegt. Noch im September 1915 fanden in dieser Region heftige militärische Auseinandersetzungen zwischen den Mittelmächten und dem Russischen Reich statt. Das erklärt offensichtlich auch die Stationierung von zahlreichen österreichisch-ungarischen Armeeteilen unmittelbar an der russischen Frontlinie. Die am Blatt dargestellten Truppeneinheiten der 6. Kompanie des Infanterieregimentes Nr. 3 sind trotz der zu dieser Jahreszeit wahrscheinlich schon relativ kühlen Temperaturen damit beschäftigt, am Flussufer die Pferde zu tränken und Wäsche zu waschen. Die großen strohgedeckten Häuser des am linken Flussufer liegenden Dorfes haben den Soldaten damals eine sichere und komfortable Unterkunft geboten. Im Tross dieser Mannschaftseinheiten befand sich zu dieser Zeit u. a. der aus Klagenfurt stammende Zugskommandant und Bataillons-Adjutant Karl Truppe, der erst wenige Monate zuvor an der Ostfront zum Leutnant befördert worden war. Während einer längeren Gefechts- und Ruhepause in Osowce hat der akademisch ausgebildete Zeichner und Maler offensichtlich die Gelegenheit ergriffen, diese sehr stimmungsvoll wirkende Landschaftsskizze im spätimpressionistischen Stil anzufertigen. Truppe erlebte nachweislich im Januar und Februar 1916 die Schrecken des Krieges in den Tiefen von Ostgalizien auch an der vordersten Kampflinie

mit und dokumentierte das entsetzliche Geschehen in den Feldlazaretten und bei Soldatenbegräbnissen mit seinen zahlreichen Skizzen und Gemälden. Vermutlich ebenfalls in der heutigen Westukraine entstand damals in den Sommermonaten 1916 während einer russischen Gegenoffensive unmittelbar im Kampfgeschehen das sogenannte „Selbstbildnis des Künstlers im Felde“ (Öl auf Karton, Maße: 45 x 46 cm, Inv. Nr.: K 582) (Abb. 15). Bei der in dunklen Erdfarben realisierten Selbstdarstellung dürften vor allem persönliche und allegorische Wunschvorstellungen wie das Nahen des endenden Krieges eine Rolle gespielt haben. Der Künstler erscheint hier während eines Artilleriegefechtes vor einem Schützengraben stehend im feldgrauen Offiziersmantel mit einer Rolle Skizzenblätter in der linken Hand. Ober ihm zerplatzen die feindlichen Geschosse und im Abendrot des Horizontes steigen bedrohlich die Rauchsäulen von brennenden Dörfern auf. Bei Truppe war der einzelne Soldat keine siegessichere Heldenfigur, sondern in erster Linie ein von Heimweh gequälter Mensch, der sich nach Frieden sehnt, was hier in diesem von einer stark melancholischen Grundstimmung getragenen Bild gut zum Ausdruck kommt. Das kleine Ölbild, das seit 1991 nach einem Ankauf in der Galerie Magnet zum Kunstbestand des Landes Kärnten gehört, wurde zuletzt bei der umfassenden Eremiten-Kosmopoliten-Ausstellung 2004 im Museum Moderner Kunst Kärnten in Klagenfurt dem interessierten Publikum in einem inhaltlich entsprechenden Kontext würdig präsentiert. Obwohl man Truppe ab 1. April 1916 auf eigenen Antrag hin schließlich zum offiziellen Kriegsmaler des Kriegspressequartiers ernannt und ins Armeeoberkommando abkommandiert hat, ist er offensichtlich wegen Offiziersmangel immer wieder zu seinem Regiment an die Front zurückversetzt worden. Im Rang eines Oberleutnants erlebte er 1917 in der 12. Infanteriedivision am Isonzo auch die Durchbruchschlachten an der italienischen Südwestfront. Er porträtierte in seiner Funktion als Kriegsberichterstatte bei der Kunsttruppe zahlreiche ranghohe Offiziere und sogar den letzten österreichisch-ungarischen Kaiser Karl I. von Habsburg, wofür er mehrfach



Abb. 15: Karl Truppe, Selbstbildnis des Künstlers im Felde an der russischen Front (Ukraine), Öl auf Karton, 1916; LMK. Aufn. K. Allesch

belobigt und ausgezeichnet wurde (siehe Robert Wlattnig, Der Soldat im Bild, in: Die Kärntner Landsmannschaft, Heft 10, 1991, S. 16-17; Ders., in: Ausstellungskatalog, Eremiten-Kosmopoliten. Moderne Malerei in Kärnten 1900-1955, hrsg. von Agnes Husslein-Arco und Matthias Boeckl, Wien-

New York 2004, S. 82-84; Ders., Karl Truppe (1887-1959) - Ein Leben für die Kunst. Würdigung zum 50. Todesjahr des berühmten Kärntner Malers, in: Die Kärntner Landsmannschaft, Heft 12, 2009, S. 16-20).



Abb. 16: Leopold Resch, Erinnerungsbild an die Kärntner Volksabstimmung vom 10. Oktober 1920, Öl auf Leinwand, um 1930; LMK. Aufn. K. Allesch

Im Zuge der im vorigen Jahr wiederbelebten Kultur-Kooperation des Landesmuseums Rudolfinum mit der Kärntner Heimatwerk GmbH unter dem Motto „Museum braucht Heimat – Heimat braucht Museum“ war im neuen Verkaufslokal in der Klagenfurter Herrengasse Nr. 8 in einer kleinen Jubiläumsausstellung zur 95. Wiederkehr der Kärntner Volksabstimmung im Oktober 2015 aus dem Gemäldebestand der kunsthistorischen Abteilung u. a. vom bekannten Künstler Leopold Resch (1877–1937) ein historisches Erinnerungsbild an die Kärntner Volksabstimmung aus der Zeit um 1930 zu sehen (Gouache, Maße: Höhe 71,5 x Breite 213 cm, signiert mit: L. RESCH, Inv. Nr.: K 959) (Abb. 16). Im querrrechteckigen mittleren Bildfeld versammeln sich um einen sogenannten Pfingstbrunnen in zwei Gruppen die Trachtenträger der für die Volksabstimmung relevanten Kärntner Täler. Zwei junge Burschen geben sich als sichtbare Versöhnungsgeste im Zentrum der Komposition die Hände, was offensichtlich im Sinne der Verbrüderung der deutschsprechenden Mehrheitsbevölkerung mit der slowenischen Volksgruppe zu interpretieren ist. In Ober- und Mittelkärnten wird am Samstag vor Pfingsten im Sinne eines in dieser Region weit verbreiteten Volksbrauches der Dorfbrunnen mit Fichtenbäumchen und bunten Bändern geschmückt. Diese zentrale Brunnen-darstellung vor dem langgezogenen Gebirgszug der Karawanken symbolisiert in diesem Zu-

sammenhang die Einheit und Fruchtbarkeit des gesamten Landes. Auf dem linken Flügel steht im Bildvordergrund ein älteres Ehepaar im Sonntagsgewand mit der ab 1930 eingeführten neuen Landesfahne in Gelb-Rot-Weiß und leistet einen Treueschwur auf Kärnten, vermutlich eine direkte Anspielung auf den Tag der Volksabstimmung am 10. Oktober 1920. An der ebenfalls hochformatigen rechten Triptychons-Seite ist ein mit einem Gewehr bewaffneter junger Bauer vor seinem Acker wiedergegeben, was sicherlich auf die allgemeine Wehrbereitschaft der Kärntner Bevölkerung zur Zeit des Abwehrkampfes 1918–1919 anspielen soll (siehe Kerstin Oberlechner, Heimatwerk hat neue Heimat, in: Kleine Zeitung, Samstag, 3. Oktober 2015, S. 34–35; H. M., Das neue Heimatwerk, in: Kronenzeitung, Kärnten Ausgabe, Montag, 12. Oktober 2015, S. 23 mit Fotos von der Montage und der Präsentation des Volksabstimmungsbildes von L. Resch).

Der am 11. November 1877 in Waidhofen an der Ybbs in Niederösterreich geborene akademische Maler Leopold Resch kam mit seinem Vater, einem altösterreichischen Eisenbahner, zunächst an die Kärntner Grenze nach Pontafel (italienisch: Pontebba). Mit 14 Jahren trat er in die Schnitz- und Drechslerschule in Malborgeth (italienisch: Malborgetto) ein und besuchte danach die Kunstgewerbeschule in Wien. An der Bildhauerschule studierte er bei Prof. Josef Breitner und in der

Klasse für figürliche Malerei bei Prof. Karl Karger. Im Jahre 1905 übernahm er eine Lehrtätigkeit an der Gewerblichen Fortbildungsschule in Wien und verfügte über ein Künstleratelier in der Mariahilferstraße. Seine dauerhafte Übersiedlung nach Kärnten erfolgte im Jahre 1906, wo er fortan als Professor an der Handwerkerschule in Villach angestellt wurde. Seine besondere Vorliebe galt der Pflege und Erneuerung der einheimischen Tracht, weshalb Resch heute in der volkskundlichen Forschung zu Recht als der eigentliche Erfinder des Kärntneranzuges mit der braun-grünen Trachtenüberlieferung des Oberen Gailtales bezeichnet wird. Bereits 1908 übernahm er die Gestaltung und Organisation der Kärntner Gruppe beim großen Trachtenumzug aller Bundesländer in der Residenzstadt Wien. Prof. Leopold Resch war damals auch ein Mitbegründer des Kärntner Heimatmuseums, des Klagenfurter Kunstvereins und der zu dieser Zeit ins Leben gerufenen Kärntner Landsmannschaft. 1910 absolvierte er noch einen zusätzlichen Studiengang an der Akademie der Bildenden Künste in München bei Gabriel von Hackl, von dem er die stilistischen Errungenschaften des Münchner Realismus rezipierte. In seiner persönlichen Kunstauffassung vertritt Resch die gegenständlich-naturalistische Stilrichtung einer gemäßigten Moderne und beschäftigte sich in seinen Bildern vor allem mit heimatpatriotischen Themen und mit Illustrationen zum Kärntner Volksbrauchtum. Allgemein bekannt sind in erster Linie die beiden Trachtenbilder-Serien, die er für die Kärntner Landsmannschaft hergestellt hat und die auf Postkarten gedruckt eine weltweite Verbreitung fanden. Resch schuf im Laufe seines reichhaltigen Lebens zahlreiche Skizzen und Aquarelle, viele Porträts und einige großformatige Ölgemälde mit historischen und volkskundlichen Inhalten. Außerdem entstanden von seiner Hand ein paar Freskenwerke in Klagenfurt und Velden sowie ein Bildstock in Bad Kleinkirchheim. Nach seinen Entwürfen sind weiters figurale Intarsienarbeiten und ein Kriegerdenkmal in Latschach am Faakersee angefertigt worden. Am 15. November 1937 ist Professor Resch schließlich in Villach verstorben (siehe Ida Weiss, Kärntner Lebensbilder, Klagenfurt 1970, S. 56–59; Leopold Resch: Einer

der „Väter“ des Kärntner Anzuges, in: Kronen Zeitung, Kärnten Ausgabe, 8. November 1992, S. 19; Claudia Fräss-Ehrfeld, Heimat - ein Thema zweier Jahrhundertwenden, in: Kärntner Landesgeschichte und Archivwissenschaft. Festschrift Alfred Ogris. Klagenfurt 2001, S. 595 ff.; Eremiten-Kosmopoliten. Moderne Malerei in Kärnten. 1900–1955, hrsg. von Agnes Husslein-Arco und Matthias Boeckl, Wien-New York 2004, S. 87, 433, 435; Robert Wlattnig, Global-Lokal oder Flucht in die Distanz. Künstlerschicksale zwischen Provinz und Metropole. Ein Beitrag zur bildenden Kunst und Architektur des 20. Jahrhunderts in Kärnten, in: Claudia Fräss-Ehrfeld und Helmut Rumpler, Kärnten und Wien. Zwischen Staatsidee und Landesbewusstsein. Teilprojekt der Forschungsinitiative „Kärnten und die nationale Frage“, Klagenfurt 2005, Bd. 4, S. 272).

Bereits im vorvorigen Jahr Mitte Oktober 2014 jährte sich zum 80. Mal der Todestag des bedeutenden Kärntner Malers Jean (Hans) Egger (siehe das eigenhändig signierte Porträtfoto von 1930, hier als digitale Reproduktion aus: Matthias Boeckl, Jean Egger (1897–1934), Götzens/Tirol 2000, S. 210) (Abb. 17). Hans Egger kam am 14. Mai 1897 als Sohn eines Lehrers in Hüttenberg im Gebäude das derzeit das Heinrich Harrer-Museum beherbergt, heute mit der Adresse Bahnhofstraße 12, zur Welt. Er übersiedelte schon im Jahre 1900 mit seinen Eltern und Geschwistern aus dem Görtschitztal nach Klagenfurt, wo er nach der Grundschule ab 1910 vermutlich eine Fotografenlehre absolvierte. Obwohl Hans Egger bereits als Kunststudent an der Münchner Akademie inskribiert war, musste er ab Herbst 1916 als Schreiber beim Landsturm-Bezirkskommando in Klagenfurt seinen Kriegsdienst ableisten. In Klagenfurt gehörte er offensichtlich zum engeren Freundeskreis um den legendären Cafetier und Kunstsammler Alfons Schiberth, wo er damals auch viele andere Kärntner Künstler kennenlernte. 1918 setzte Egger seine akademischen Studien in München beim Historienmaler und Illustrator Carl Johann Becker-Gundahl erfolgreich fort. Zwischen 1918 und 1920 entstanden seine ersten großformati-

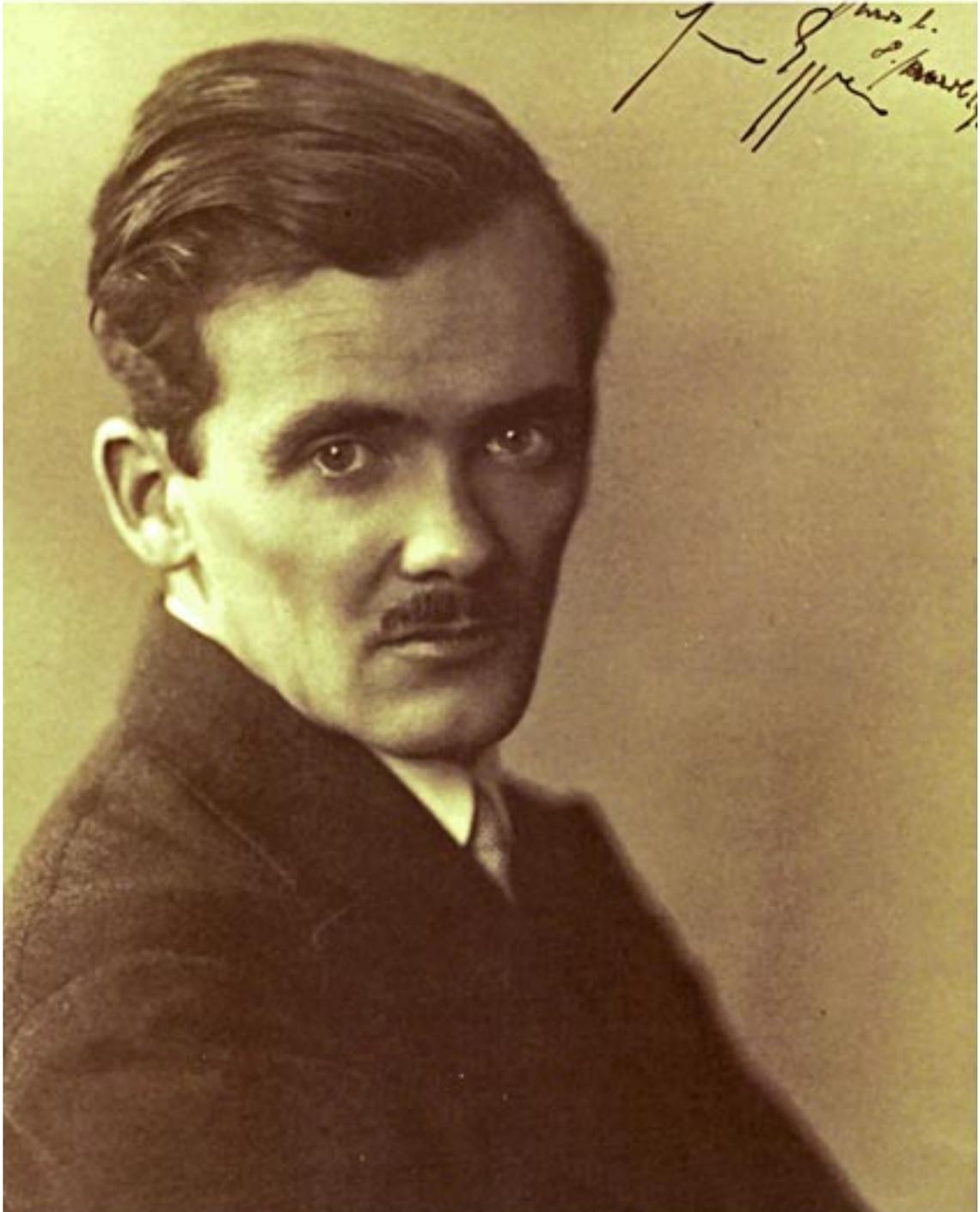


Abb. 17: Porträtfoto des in Hüttenberg geborenen Jean (Hans) Egger, datiert 1930, Privatbesitz; Foto in der kunsthistorischen Abteilung im LMK. Reproduktion K. Allesch

gen Bilder von Kärntner Berglandschaften. 1922 schloss er seine Ausbildung an der Münchner Kunstakademie ab und lebte ab 1925 vorwiegend in Paris, wo er rasch zum gefragten Porträtisten der französischen Prominenz aufstieg. Es folgten

zahlreiche Auslandsreisen, Ausstellungen, Preise und Würdigungen. Jean, wie sich Hans Egger nun nannte, verkehrte bald in der kulturellen Elite Frankreichs und war ein international gefeierter Maler. Massive gesundheitliche Probleme führten



im Juni 1931 dazu, dass Egger für eine medizinische Untersuchung ins Wilhelminenspital nach Wien kam. Daraufhin verbrachte er den übrigen Sommer zur körperlichen Erholung in Kärnten. Im Oktober 1931 fand in der Galerie Würthle auch die erste und zugleich letzte Einzelausstellung Eggers in Wien statt, die vom konservativen Publikum in der Bundeshauptstadt erwartungsgemäß leider skeptisch aufgenommen wurde. An der ablehnenden Haltung der Wiener Kunstkritik gegenüber dem herausragenden und ungewöhnlichen Gesamtwerk von Jean Egger zeigen sich im Vergleich zu Paris die prinzipiellen kulturellen Unterschiede zwischen den beiden Metropolen. Was in Wien als oberflächlich galt, deutete man in Paris als Zeichen von hoher Intellektualität und künstlerischer Reife. 1932 zwang ein schweres Lungenleiden den erfolgreichen Maler zum Wohnsitzwechsel auf die spanische Mittelmeer-Insel Mallorca. Seine wenigen Kärnten-Aufenthalte nützte Egger vorwiegend zur Landschaftsmalerei, aber auch für einzelne offizielle Staatsaufträge, so schuf er z. B. gegen Jahresende 1933 für einen Betrag von 2500 Schilling, eine für die damaligen Verhältnisse übrigens sehr gut bezahlte Arbeit, das bekannte Porträt vom damaligen Kärntner Landeshauptmann Ferdinand Kernmayer (Amtszeit 1931–1934), das sich gegenwärtig in der Kunstsammlung des Landesmuseums Rudolfinum befindet. Im Herbst 1934 hat sich plötzlich der Gesundheitszustand Jean Eggers derart verschlechtert, dass er spontan die Rückkehr nach Österreich antreten musste. Mit der Fähre trifft Egger am 15. Oktober in Genua ein und erreicht einen Tag später Klagenfurt, wo er tragischerwei-

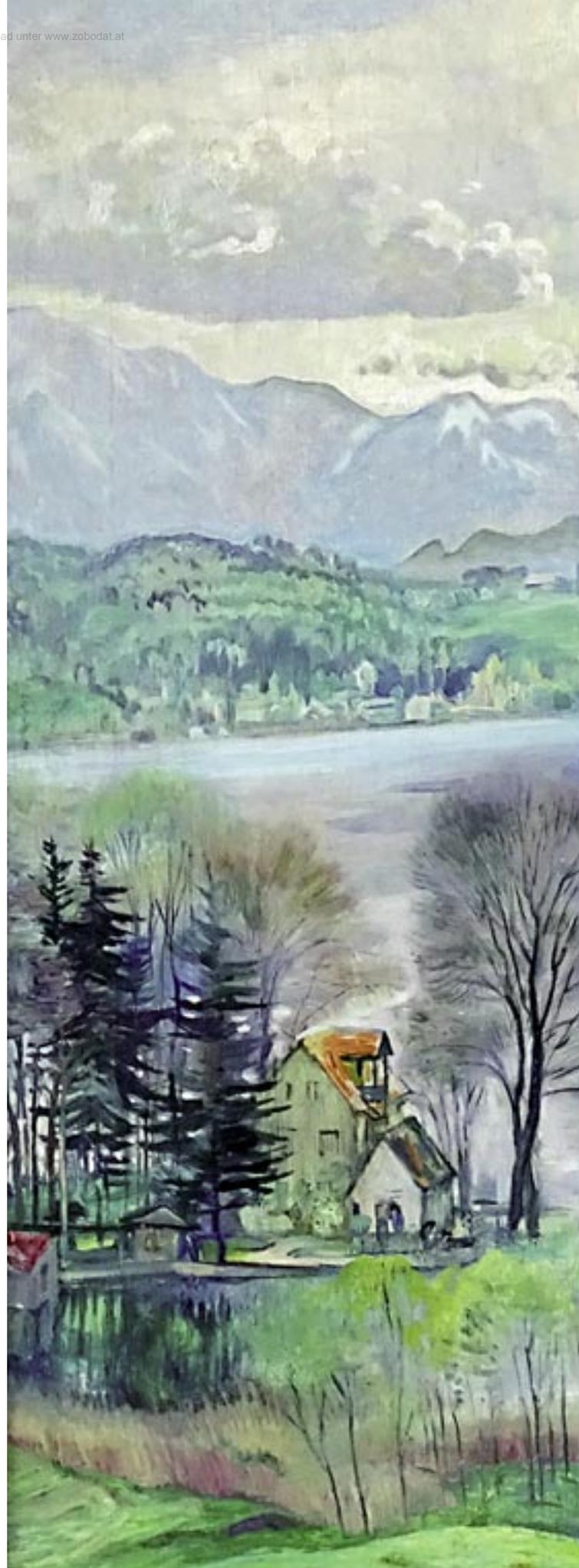
se bereits kurz nach der Ankunft um 20 Uhr in seinem Elternhaus in der Jesserniggstraße 27 verstorbt. Am 18. Oktober wird der große Künstler in aller Stille am Friedhof Klagenfurt-Annabichl im Familiengrab beerdigt. Jean Egger war zweifellos einer der wenigen international anerkannten österreichischen Maler der Zwischenkriegszeit (siehe dazu: Otto Demus, Jean Eggers vergeistigte Naturformen, in: Kärntner Landesgalerie Klagenfurt. Aufsätze, Selbstzeugnisse, Daten, hrsg. von Karl Newole, Klagenfurt 1987, S. 63; Ausstellungskatalog, Jean Egger 1897–1934, Städtische Galerie im Stadthaus Klagenfurt, 1. Juni–16. Juli 1995, Klagenfurt 1995; 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 für Kärnten, Klagenfurt 2001, Klagenfurt 2002, S. 325, Abb. 8; Ausstellungskatalog, Eremiten - Kosmopoliten. Moderne Malerei in Kärnten. 1900–1955, hrsg. von Agnes Husslein-Arco und Matthias Boeckl, Wien-New York 2004, S. 124 ff., 149 ff., 155 ff., 414; Fokus Sammlung 03. Landschaft, hrsg. von Christine Wetzlinger-Grundnig, Museum Moderner Kunst Kärnten, Klagenfurt 2012, S. 82–83, 175; Valentin Hauser, Die Saualpe. Eine beschauliche Wanderung durch Kultur und Geschichte, Klagenfurt/Celovec 2016, S. 88).

Jean Egger schuf im Laufe seines allerdings nur kurzen Lebens auch zahlreiche Ansichten vom Kärntner Heimatdorf seiner Mutter, der historisch bedeutenden Ortschaft St. Martin am Silberberg. Dort entstand im August 1929 während eines Sommerurlaubs im Haus eines befreundeten Dorflehrers, eine Serie von Bildern von der romanisch-gotischen Martinskirche. Das ausgewählte Beispiel aus Privatbesitz (Öl auf Leinwand, rückseitig eigenhändig bezeichnet u. a. mit „Jean Egger/Paris“, Maße: 79,5 x 65 cm) (Abb. 18) zeigt eine stark abstrahierte Landschaftsstudie mit der Kirche im Mittelpunkt der Komposition. Ungewöhnlich an dem im expressiven Stil gemalten Bildmotiv sind der erhöhte Blickwinkel und die

Abb. 18: Jean Egger, St. Martin am Silberberg, Ölgemälde, 1929; Privatbesitz; Foto in der kunsthistorischen Abteilung im LMK. Reproduktion K. Allesch

wild bewegte, pastose Malweise an den Bäumen und Sträuchern im Bildvordergrund. Die zum Teil stark reduzierten Architekturformen mit dem mächtigen Chorturm und dem hohen Spitzhelm kontrastieren dabei harmonisch mit der offensichtlich ganz spontan eingesetzten Leuchtkraft der dominierenden Farben Grün-Ocker-Blau (siehe Ausstellungskatalog, Jean Egger 1897–1934, Österreichische Galerie Belvedere und Frankfurter Kunstverein, Wien-Frankfurt am Main 1995, Kat. Nr. 63, Abb. S. 102; das Gemälde wurde heuer aktuell mit einem Schätzwert von 80.000–160.000.- Euro im Versteigerungshaus im Palais Kinsky in Wien zum Verkauf angeboten, vgl. dazu den Katalog, 112. Kunstauktion im Kinsky unter dem Titel Klassische Moderne, Dienstag am 7. Juni 2016, Lot. Nr. 247). Die kleine Ortschaft St. Martin am Silberberg liegt nördlich der Marktgemeinde Hüttenberg im Oberen Görtschitztal auf 1140 Meter Seehöhe an einem der nordwestlichen Ausläufer der Saualpe wenige Kilometer vor der Landesgrenze zur Steiermark. Aus der an Eisen- und Silberbergbau reichen und sagenumwobenen Gegend stammen zahlreiche urgeschichtliche und römische Funde. Im Mittelalter prallten hier wegen der enormen wirtschaftlichen und verkehrsstrategischen Bedeutung des Gebietes die Interessen der weltlichen und kirchlichen Macht aufeinander. Das erste Gotteshaus der Bergbauernsiedlung St. Martin ist wahrscheinlich Anfang des 13. Jahrhunderts als Eigenkirche der Herren von Silberberg erbaut worden. Deren gleichnamiges Stammschloss befand sich einst auf einer felsigen Kuppe in unmittelbarer Nähe des Dorfes. Die Burgruine Silberberg ist bereits seit 1214 in den historischen

Abb. 19: Ludwig Heinrich Jungnickel, Wörtherseeansicht mit der Pörtschacher Halbinsel, Öl auf Leinwand, um 1935; im Besitz der Galerie Magnet Völkermarkt. Aufn. Robert Wlattnig





Quellen überliefert und wurde in mehreren Bauetappen bis zum Barock zu einer mächtigen Festung ausgebaut. 1688 noch bewohnt, verfiel das Schloss ab der Mitte des 18. Jahrhunderts bis auf wenige Reste. Die Silberberger waren ein altfreies Geschlecht und direkt mit den einflussreichen Karlsbergern verwandt. Heinrich von Silberberg trat um 1280 als Vogt des Benediktinerinnen-Stiftes Göß bei Leoben und 1284 als wohlthätiger Stifter des Murtaler Benediktinerklosters St. Lambrecht in Erscheinung. Im Jahre 1285 wird die Kirche St. Martin am Silberberg erstmals urkundlich als Pfarre bezeichnet. In Anlehnung an die salzburgische Mutterkirche St. Rupert in Guttaring hat man zur Zeit der Spätgotik anstelle der romanischen Rundapsis einen quadratischen spätgotischen Chorturm mit einem hohen, achtseitigen Spitzgiebelhelm errichtet. Spitzbogige Zwillingsfenster schmücken das Glockengeschoss des Turmes, der in seiner eindrucksvollen Wucht das niedrige Langhaus weit überragt. Während der Reformation haben vorübergehend Protestanten die Kirche St. Martin für ihre Gottesdienste genutzt. Von 1635 bis 1796 musste das Gotteshaus aus Kostengründen jedoch gemeinsam mit der obersteirischen Nachbarpfarre St. Margareten am Silberberg verwaltet werden. 1813 erfolgte schließlich die Wiederherstellung der Pfarre, die seit 1924 der freien bischöflichen Verleihung untersteht. Zu Beginn der fünfziger Jahre kam an der einstürzenden Friedhofsmauer von St. Martin am Silberberg eine archäologische Sensation ans Tageslicht, nämlich ein dreigesichtiges Marmorfragment einer alpenlawischen Götterstele aus dem Frühmittelalter, das sich heute leider in Privatbesitz befindet. Das kulturgeschichtlich interessante Gotteshaus ist bis heute bereits mehrmals restauriert worden, zuletzt unter Aufsicht des Bundesdenkmalamtes von 1989 bis 1990, wobei man bei dieser Gelegenheit auch umfangreiche baugeschichtliche Untersuchungen durchführte (siehe zu St. Martin am Silberberg im Zusammenhang mit Jean Egger die detaillierte Beschreibung von Robert Wlattnig, Jean (Hans) Egger: St. Martin am Silberberg, 1929, in: Kärnten Archiv, Lieferung 112,

Blatt Nr. 02052, Wien 2002 und zuletzt Franz Hartl, Mein Görtschitztal, Völkermarkt 2015, S. 28–29, 172–175).

Anlässlich des 50. Todestages von Ludwig Heinrich Jungnickel (1881–1965) am 14. Februar 2015 präsentierte die Stadt Villach vom 4. Dezember 2014 bis 27. Februar 2015 in einer Gedächtnisausstellung im Dinzlschloss eine umfassende Retrospektive seines Oeuvres. Gezeigt wurde auf zwei Etagen ein lückenloser Überblick über das gesamte Lebenswerk Jungnickels. Die Ausstellung führte den Besucher durch die unterschiedlichen Themenbereiche und Schaffensperioden des Künstlers und zeigte mit über 80 Exponaten auch bisher noch nie gezeigte Arbeiten des Künstlers. In der Schau vertreten waren natürlich in erster Linie viele Druckgrafiken vornehmlich aus österreichischen und deutschen Privatsammlungen sowie aus dem Kunsthandel. Im Rahmen dieser Präsentation hat man weiters die wirklich umfassende Künstlerbiografie von Ilse Spielvogel-Bodo aus dem Johannes Heyn Verlag des Jahres 2000 mit rund 400 Seiten Umfang zu einem Sonderpreis angeboten (siehe dazu die Ausstellungsbesprechung von Willi Rainer, Ein gutes Auge für Tiere und Landschaften, in: Kleine Zeitung, Kärnten Ausgabe, 13. Februar 2015, S. 69. Von der übrigen Spezialliteratur siehe vor allem: Eva Kanizsai-Nagy, Ludwig Heinrich Jungnickel. Leben und Werk, phil. Dissertation, Wien 1978; Peter A. Weber/Erich Mair/Günter Fritz, Ludwig Heinrich Jungnickel (1881–1965), Villach 1993; L. H. Jungnickel. 1881–1965. 100 Werke aus Privatsammlungen, Ausstellung Galerie Magnet, Völkermarkt, 4. 7.–31. 8. 1997; Ludwig Heinrich Jungnickel. Das Tier in der Kunst, Verkaufskatalog Galerie Kovacek & Zetter, Wien, 1. 4.–31. 5. 2003; Verkaufskatalog, Ludwig Heinrich Jungnickel (1881–1965) in Bosnien-Herzegowina, Dalmatien und Mazedonien. Aquarelle & Zeichnungen 1930–1950, Antiquariat & Kunsthandlung Christian M. Nebehay GmbH, Wien 2014; Andreas Kleewein, Der Künstler Ludwig Heinrich Jungnickel und seine Beziehung zu Velden am Wörthersee, in: Die Kärntner Landsmannschaft. Kultur-Land-Menschen, Heft

7/8, 2016, S. 11-12). Als Künstler beherrschte Jungnickel mehrere grafische Grundtechniken, wie die Bleistift- und Tuschezeichnung, das Aquarell, den Farbholzschnitt oder die Radierung. Besonders häufig fand bei ihm um 1905 die sogenannte Schablonenspritztechnik eine meisterhafte Anwendung. Jungnickel perfektionierte später seine Gebrauchsgrafik, indem er im Sinne der Wiener Werkstätte künstlerisch qualitätsvolle Entwürfe für Textil- und Teppichmuster, für Möbelstoffe, Wandbehänge sowie für Glasdekor, Postkarten und Geschenkpapier serienmäßig herstellte. Berühmt wurde der anerkannte Grafiker in der österreichischen Kunstgeschichte aber in erster Linie durch seine exzellenten Tierbilder in der Art des späten Jugendstils und durch seine zahlreichen Buchillustrationen etwa für bekannte Tierfabeln und Märchen. Professor Otto Benesch, der ehemalige Direktor der Wiener Albertina, wo heute noch mit einigen hundert Stück die größte öffentliche Sammlung von Werken Jungnickels aufbewahrt wird, bezeichnete ihn einmal sogar als den größten Tierdarsteller seines Jahrhunderts in Zeichnung und Grafik. Jungnickel schuf natürlich auch zahlreiche rein figurative Arbeiten, Porträts, Aktdarstellungen, Markt- und Badeszenen. Eher selten sind reine Landschaften, Küstenbilder, Seestücke, Stadt- und Hafensichten sowie Häuserveduten und Segelboote dokumentiert, die er bevorzugt von seinen ausgedehnten Auslandsaufenthalten an der Adria und vom Balkan mitbrachte. In den frühen dreißiger Jahren hat sich Jungnickel für einen ständigen Zweitwohnsitz in Kärnten entschieden und sich in Villach eine Atelierwohnung angemietet. Zum engeren Freundeskreis von Jungnickel in der Draustadt gehörten in der Kärntner Frühzeit u. a. mit Sicherheit schon die weit verzweigte Familie Clementschitsch, die Kunstkeramikerin Inge Mark sowie der Konditoreibesitzer und Kunstsammler Josef Urban. In dieser Werkphase entstanden bevorzugt im Raum Villach, am Wörthersee und am Ossiachersee vereinzelt einige großformatige Kärntner Landschaften in Öl auf Leinwand, die sich stilistisch weitgehend am für die damalige Zeit typischen kräftigen Kärntner Kolorismus ori-



Abb. 20: Porträtfoto des Grafikers Ludwig Heinrich Jungnickel, 1958 in Venedig; Privatbesitz; Fotoabzug in der kunsthistorischen Abteilung im LMK. Reproduktion K. Allesch

entieren. Das hier abgebildete Gemälde zeigt eine um 1935 entstandene liebevolle Wörtherseelandschaft des Künstlers aus dem Besitz der Galerie Magnet in Völkermarkt, die erst vor wenigen Jahren in einer süddeutschen Privatsammlung entdeckt wurde (Öl auf Leinwand, 70 x 78 cm, nicht datiert, signiert oben rechts: L. H. JUNGNICHEL) (Abb. 19). Der Maler steht mit seiner Staffelei an einem erhöhten Standpunkt am Nordufer des Wörthersees oberhalb der heutigen Seeuferstraße westlich der Bucht von Pritschitz bei Krumpendorf und malt die idyllische Ansicht in den Grundfarben Grün-Blau mit weitem Blick über den See auf die Gebirgsketten nach Westen. Die zarten Bäume im Bildvordergrund sind sehr feingliedrig strukturiert und

ergeben einen deutlichen Kontrast zu den dunklen Wolkengebilden am Firmament. Am See mittig rechts erkennt man deutlich die seinerzeit noch dicht bewaldete Halbinsel bei Pörschach. Gegenüber am Südufer des Wörthersees befindet sich damals schon auf den grünen Hügeln der weitläufige Golfplatz des Tourismusortes Oberdellach. Die Ferienhäuser vorne links unmittelbar am Wasser sind in dieser Form heute allerdings nicht mehr vorhanden (siehe zum Vergleich ein ähnliches Wörthersee-Gemälde in: Ilse Spielvogel-Bodo, Ludwig Heinrich Jungnickel. Wunsiedel 1881-1965 Wien. Ein Leben für die Kunst. Mit einem Werkkatalog der Druckgraphik, Klagenfurt 2000, S. 172 und 176, sowie die Farbbildung auf der Umschlagrückseite des Verkaufskataloges, Ludwig Heinrich Jungnickel II. Über 200 Arbeiten aus dem künstlerischen Nachlass, Galerie Magnet, 19. 6.-14. 8. 2004). Der akademische Maler und Grafiker Professor Ludwig Heinrich Jungnickel wurde am 22. Juli 1881 in Wunsiedel (Oberfranken, Bayern) als Sohn eines Tischlers geboren und verstarb hochbetagt im Jahre 1965 in Wien. Nach dem Besuch der Kunstgewerbeschule in München trat er 1898 eine Studienreise nach Italien an. Danach studierte er u. a. an der Akademie der bildenden Künste in Wien bei Prof. Christian Griepenkerl und an der Kunstgewerbeschule des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie bei Prof. Alfred Roller. Im Jahre 1897 war er Mitbegründer der Wiener Secession, 1902 trat er sogar als deren Präsident in Erscheinung. Prominente Veröffentlichungen in diversen Jugendstilzeitschriften wie „Deutsche Kunst und Dekoration“ und „The Studio“ brachten ihm in weiterer Folge große Anerkennung innerhalb der Kollegenschaft. In dem von Josef Hoffmann erbauten Palais Stoclet in Brüssel hat man L. H. Jungnickel 1908 bis 1909 zur Gestaltung eines dekorativen Tierfrieses herangezogen. Als Mitglied der Wiener Werkstätte zählte der junge Grafiker damals zu den Freunden von Gustav Klimt, Egon Schiele und Oskar Kokoschka und feierte in diesem Rahmen bereits große Erfolge. Eine umfangreiche Serie von Farbholzschnitten mit Tieren aus der Menagerie von Schönbrunn wurde

im Jahre 1909 mit kaiserlicher Subvention angefertigt und brachte dem Jugendstilkünstler die nötige internationale Reputation. Trotz des großen, nachhaltigen stilistischen Einflusses der Jugendstilkünstler zeigen sich in seinen Arbeiten punktuell auch naturalistische Züge, später stand er verstärkt unter expressionistischem Einfluss. 1911 übernimmt er die Professur der Fachklasse für Graphische Kunst an der Frankfurter Kunstgewerbeschule in Deutschland, kehrte aber schon 1912 wieder nach Wien zurück. Von 13. November 1915 bis 19. Juni 1916 absolviert Jungnickel seinen Militärdienst im Ersten Weltkrieg im Rekruten-Depot I beim Ersatzbataillon des Reserve-Infanterie-Regiments Nr. 2 in München. In der Zwischenkriegszeit fand Jungnickel seine Motive nicht nur in den Tiergärten von Schönbrunn und Rom, sondern zusätzlich auf seinen vielen Studienreisen in Italien, auf dem Balkan und in den Niederlanden. Jungnickel war 1919-1921 Mitglied des Hagenbundes und ist bereits 1924 offiziell in das Wiener Künstlerhaus aufgenommen worden. In den 1930er Jahren verbrachte er die Sommermonate häufig in Kärnten, wo er mit der heimischen Kunstszene um Arnold Clementschitsch, Raimund Kalcher, Franz Wiegele, Anton Kolig und Anton Mahringer in Kontakt kam und 1935 schließlich als ordentliches Mitglied in den Kunstverein für Kärnten aufgenommen wurde. 1937 erhielt er den Großen österreichischen Staatspreis für bildende Kunst, musste jedoch im Herbst 1939 als „entarteter“ Künstler in die Emigration von Kärnten nach Jugoslawien fliehen und hielt sich dort zuerst in Split und später bevorzugt in Abbazia auf Istrien versteckt. Während des Zweiten Weltkrieges hat man 1942 seine Hauptwohnung in Wien beschlagnahmt und 1945 ist auch sein Atelier bei einem Bombentreffer völlig zerstört worden, wobei zahlreiche Originalarbeiten des Künstlers für immer verloren gingen. Bei seiner Rückkehr nach Österreich 1952 ließ er sich zunächst in Villach, wo er später wieder eine gemietete Atelierwohnung unterhielt, nieder. In Klagenfurt nahm er 1954 sogar an einer erfolgreichen Einzelausstellung im neu eröffneten Landesmuseum für

Kärnten teil. Anlässlich seines 75. Geburtstages wurde er 1956 mit der Bronzemedaille für Verdienste um die Republik Österreich und mit einem Förderpreis ausgezeichnet. 1958 war Ludwig H. Jungnickel mit seinen Werken in der Kollektivausstellung auf der XXIX. Biennale in Venedig vertreten, wo vermutlich bei einem Arbeitsbesuch dieses sehr eindrucksvolle Schwarzweiß-Foto entstand, das ihn als gut gekleideten älteren noblen Herrn zeigt und hier als Reproduktion wiedergegeben wird (Abb. 20). In diesem Jahr hat der Bundespräsident der Republik Österreich dem Künstler auf Grund seiner herausragenden Verdienste zusätzlich noch den Professoren-Berufstitel verliehen, was Jungnickel in seiner Eitelkeit sofort auf seine Visitenkarte drucken ließ. Am 14. Februar 1965 starb Ludwig H. Jungnickel schließlich im Alter von 84 Jahren in Wien an den Folgen eines Schlaganfalles und wurde am Kalksburger Friedhof in Wien in einem Ehrengrab bestattet. Eine der ersten großen Retrospektiven für L. H. Jungnickel nach seinem Tod in Österreich konnte im Jahr 1967 übrigens die Kärntner Landesgalerie in Klagenfurt ausrichten. Größere Bestände mit Kunstwerken von seiner Hand, verschiedene Tiermotive und Landschaftsdarstellungen, befinden sich deshalb heute im Besitz des Landes Kärnten und werden sowohl im Museum Moderner Kunst als auch im Landesmuseum Kärnten verwahrt. In diesem Zusammenhang besonders erwähnenswert sind im speziellen die vielen kleinen Exlibris-Drucke von Jungnickel aus der sogenannten Sammlung-Anderle im Bestand der Abteilung für Landesgeschichte, wobei ein besonderes Stück von Spielvogel-Bodo leider im Werkverzeichnis nicht aufscheint (siehe zu den bisher veröffentlichten Werken in Landesbesitz: Kärntner Landesgalerie Klagenfurt. Aufsätze, Selbstzeugnisse, Daten, hrsg. von Karl Newole, Klagenfurt 1987, S. 25, 54, 121; Robert Wlattnig, Abteilung für Kunstgeschichte, in: Rudolfinum. Jahrbuch des Landesmuseums für Kärnten, Klagenfurt 2001, Klagenfurt 2002, S. 319, Abb. 1; Fokus Sammlung 03. Landschaft, hrsg. von Christine Wetzlinger-Grundnig, MMKK, Klagenfurt 2012, S. 62–63, 195–196; Fokus Sammlung 04. Tiere, hrsg. von

Christine Wetzlinger-Grundnig, MMKK, Klagenfurt 2013, S. 34–35, 228).

Am 18. April 2015 verstarb der bekannte Künstler Giselbert Hoke völlig überraschend im 88. Lebensjahr im Klinikum Klagenfurt. Nach der Aufbahrung im Bilderspeicher des Werkhauses von Schloss Saager, Gemeinde Grafenstein bei Klagenfurt, seinem Wohnsitz, wurde er dort am Samstag um 15 Uhr unter großer Anteilnahme der Bevölkerung in der Gruft der kleinen Familienkapelle südlich der Filialkirche St. Anna beigesetzt. Neben offiziellen Beileidsbekundungen u. a. von Landeshauptmann Dr. Peter Kaiser, Bürgermeister Mag. Stefan Deutschmann sowie von den zahlreich anwesenden Künstlerkollegen und Weggefährten gab es eine umfangreiche Berichterstattung über das Leben und Wirken des Malers im öffentlichen Rundfunk, in den Filmmedien und in den aktuellen Tageszeitungen (siehe: Trauer um Giselbert Hoke, in: Kronen Zeitung, Kärnten, 19. April 2015, S. 45; Christina N. Kogler, Abstrahiert bis zum „wirksamen Nichts“, in: Kronen Zeitung Kärnten, 20. April 2015, S. 34–35; Erwin Hirtenfelder, Der Meister des Nichts, Nachruf, in: Kleine Zeitung, 19. April 2015, S. 68–69; Große Trauer um den Maler Giselbert Hoke, in: Kleine Zeitung, 20. April 2015, S. 50; Klagenfurt. Die Stadtzeitung mit amtlichen Nachrichten, 21. April 2015, S. 2). Hokes architektonisches und bildnerisches Gesamtwerk zählt heute zum integrativen Bestandteil der österreichischen Nachkriegs- und Gegenwartskunst. Mit seiner wohl bedeutendsten Arbeit im öffentlichen Raum, den aufsehenerregenden Wandbildern am Klagenfurter Hauptbahnhof 1949–1956, hat er wie kaum ein anderer Künstler wesentliche Spuren im ganzen Land hinterlassen. Im Jahre 1949 wurde zur künstlerischen Gestaltung der beiden großen Wände in der Schalterhalle ein öffentlicher Wettbewerb ausgeschrieben, den auf Empfehlung einer Fachjury, überraschend der damals erst 22-jährige, völlig unbekannt Kunststudent Giselbert Hoke gewann. Er konnte sich mit seinem innovativen Konzept gegen alteingesessene Konkurrenten wie Anton Mahringer, Karl Bauer oder Hans Staudacher



Abb. 21: Giselbert Hoke, Detailausschnitt aus der Wand der Klage, Fresko im Klagenfurter Hauptbahnhof, Eingangshalle, Mitte der Ostwand, 1949–1956; Aufn. R. Wlattnig

direkt durchsetzen, was aber auch viele im Verborgenen wirkende Neider wie z. B. Herbert Boeckl auf den Plan rief. Die eigentliche Ausführung der beiden 21 Meter langen und 5 Meter breiten Wandbilder zwischen Herbst 1954 und

Frühjahr 1956 war zunächst von finanziellen und bürokratischen Schwierigkeiten geprägt. Hoke selbst hat anfänglich der Westwand den Titel „Die Wand der Angeklagten“ und der Ostwand den Namen „Die Wand der Kläger“ gegeben,



Harmonie, Erotik und Leben (Abb. 21 Detailausschnitt). Links oben sitzt eine stillende Mutter und ein Kind fängt einen Schmetterling. Rechts rektelt sich eine nackte Frau unbefangen in einer in gelber Farbe leuchtenden Badewanne. Ein bekleideter Mann, vermutlich ein Selbstbildnis des Künstlers, steht mittig und frontal, scheinbar unbeteiligt zwischen diesen beiden Szenen. Im Zentrum des unteren Freskenabschnittes befindet sich links eine Mutter mit ihrem Kind auf dem Arm, das am Daumen lutscht und der Mutter mit der anderen Hand zärtlich ins Gesicht greift. Rechts daneben liegt eine Frau mit ihrem neugeborenen Kind im Arm, eine andere Frau hinter ihr (vielleicht die Hebamme) streift das Kopfkissen glatt. Die narrative Gesamtkomposition mit dem in verschiedenen großen Einzelsequenzen theatralisch angeordneten Figurenensemble stellt Hoke vor einem farblich sehr stark aufgesplitterten Hintergrundteppich dar. Die unterschiedlich großen Bildszenen, die mit ihren graublauen Farbgrundtönen einen beinahe metallischen Charakter aufweisen, sind ihrerseits in einzelne grafisch gegliederte Raum- und Landschaftskonfigurationen eingebettet. Sie zeigen eine meist heitere und positive Welt, in der die weiblichen Figuren ihr Schicksal scheinbar noch selbst beeinflussen können. Inhaltlich verarbeitet Hoke in diesem Teil der Bahnhofsfresken wahrscheinlich konkrete persönliche Daseinserfahrungen und jene kurz zuvor kennengelernte freizügige Pariser Lebensatmosphäre. Obwohl die Wände den Krieg symbolisieren, sind die einzelnen Akteure nicht Sieger und Besiegte, sondern Menschen unter Menschen. Die Frauen sind Liebende, Leidende, Helfende, keine Untertanen und keine Heldinnen. Formalstilistisch hat sich hier Hoke vor allem intensiv mit den weitreichenden Errungenschaften der zentralfranzösischen Moderne auseinandergesetzt. Der Maler orientiert sich dabei in erster Linie an Pablo Picassos spät-kubistischer Figuren- und Raumauffassung, die für Hoke zu dieser Zeit mit dem Künstlerleben in Paris offensichtlich gleichgesetzt wurde. Thematisch gipfelt der als schicksalhafter Lebenszyklus angelegte Bilderfries im Klagenfurter Hauptbahnhof in der Darstellung eines mit Menschen

diese Bezeichnungen später jedoch wieder verworfen und die Ostwand „Liebe und Tod“ und die Westwand „Krieg und Frieden“ genannt. Thematisch steht die gesamte Ostwand für den Tag, für das Weibliche, die Mutter, für Individualismus,



beladenen Wagens an der Westwand, der von einem Pferd gezogen wird. Die dramatischen Szenen um den Pferdewagen zeigen wie verheerend sich konkrete Kriegsfolgen überall in der Welt auf das gesellschaftliche Zusammenleben auswirken können. Oft wissen die einzelnen Kriegsparteien und Interessensgruppen gar nicht, was im Konfliktfall im Detail alles um sie herum geschieht. Oder es ist längst zu spät, um das allgemeine Morden zu stoppen, und jeder kann das nächste Opfer der Furie des Krieges werden. Die Zügel der vermeintlichen Wagenlenker enden im Nichts und die Figuren blicken orientierungslos in die falsche Richtung nach hinten. Das mächtige und trieborientierte Pferd geht erbarmungslos seinen mörderischen Weg und trampelt Menschen zu Tode. Sein Vorderfuß hat bereits das nächste Individuum erfasst, das verzweifelt und vergeblich versucht, das Pferd im Zaum zu halten. In der Ecke rechts unten kauert ein Mann, der glaubt, er könne in der Rolle des unbeteiligten Zuschauers verharren und sich aus dem dramatischen Verlauf der Geschichte heraushalten. Doch das Pferd muss nur einige Schritte weiterziehen, dann wird er zum nächsten Opfer. Bei der offiziellen Enthüllung des monumentalen Werkes in der Klagenfurter Bahnhofshalle am 3. Juni 1956 kam es aufgrund der für die provinziellen Kärntner Verhältnisse allzu modernen abstrakten Malweise Hokes zu Tumulten und lautstarken Protesten unter dem Publikum. Auch ein Großteil der heimischen Tageszeitungen polemisierten heftig gegen die Bahnhofsfresken und veröffentlichten eine Flut von Leserbriefen. Konservative Kräfte sammelten außerdem Unterschriften gegen den Künstler und forderten eine sofortige Zerstörung der Gemälde. Der österreichweite Skandal erreichte seinen Höhepunkt, als ein erboster Klagenfurter ein Tintenfass gegen das Kunstwerk warf und dieses beschädigte. Nach all den Schmähungen, heftigen Beschimpfungen und offenen Drohungen verließ Giselbert Hoke mit seiner Familie das Land und zog von 1956 bis 1962 ins Wiener Exil, wo er von der öffentlichen Hand mit einer Reihe von Aufträgen bedacht und mit Ankäufen unterstützt wurde. Nachdem die Fresken über

Jahrzehnte mit einer dicken Schicht von Ruß, Staub und Nikotin bedeckt waren, was die Farben matt und stumpf machte, und kaum mehr in der Originalkonzeption wahrgenommen werden konnten, hat die ÖBB bereits 1995 eine erste Voruntersuchung zu ihrer Sicherung durchgeführt. Als im Frühjahr 2004 im Zuge der Infrastrukturoffensive am Hauptbahnhof Klagenfurt das Bahnhofsgebäude behindertengerecht adaptiert und mit vier Rolltreppen und vier Liften verbesserte Zugangsmöglichkeiten geschaffen werden sollten, musste man auch termingerecht bei den Fresken mit einer Generalsanierung endlich beginnen. Gemeinsam mit dem Gebäudeeigentümer der ÖBB, dem Bundesdenkmalamt und dem Künstler ist daraufhin ein behutsames Sanierungskonzept zur Sicherung der Fresken einvernehmlich beschlossen worden. Als Chefrestauratorin auf akademischem Niveau arbeitete Frau Mag. Karma Eder, eine Tochter des Künstlers Giselbert Hoke, die gemeinsam mit ihrem Ehemann, dem ausgebildeten Maler Leonhard Eder, in zwei Etappen ans Werk ging. Nach einer umfangreichen Vorreinigung der stark verschmutzten Oberflächen und einer Hinterfüllung der losen Malschichten hat man die Fresken mit mehreren Lagen Gaze und Jute zuerst gefestigt und stabilisiert, damit sie während des Hallenumbaus keinen Schaden nehmen konnten. In einer zweiten Phase wurde nach Abschluss der mechanischen Bauarbeiten in der Halle die Schlussreinigung durchgeführt und in mühevoller Kleinarbeit die an manchen Stellen notwendige Retusche mit Aquarellfarben aufgetragen. Nach Abschluss der Restaurierung kam das ursprünglich intensive Kolorit der Bilder wieder zum Vorschein. Bei der feierlichen Eröffnung des neu gestalteten Klagenfurter Bahnhofs am 17. November 2005, dessen technischer Umbau unter dem Motto „alles rund um Hoke“ erfolgte, hat der bereits sehr betagte Künstler Giselbert Hoke in der Halle unter seinen Fresken ganz demonstrativ sogar noch eine Autogrammstunde abgehalten. Heute gelten die rund 300 Quadratmeter großen Fresken als bedeutendstes Beispiel der österreichischen Monumentalmalerei nach 1945 und stehen unter staatlichem

Denkmalschutz. Im übertragenen Sinn stellen diese einzigartigen Fresken der Klagenfurter Bahnhofshalle ein zeitloses und übernationales Symbol für die leidgeprüfte Generation der in den Zweiten Weltkrieg involvierten Bevölkerung Mitteleuropas dar. Im kubistisch-expressiven Stil französischer Prägung gemalt, markieren diese Wandbilder Hokes in Kärnten und österreichweit aber auch den Beginn der öffentlichen Auseinandersetzung mit der modernen Kunst westlicher Prägung (zur näheren Beschreibung und Interpretation siehe: Irmgard Bohunovsky-Bärnthaler, *Die Bahnhoffresken in Klagenfurt* von Giselbert Hoke. 1949–1956, Klagenfurt 1997; Robert Wlattnig, *Giselbert Hoke: Das Pferd, Detail aus der Wand der Angeklagten, Fresko, signiert und datiert 1949–1956; Hauptbahnhof Klagenfurt*, in: *Kärnten-Archiv*, Wien Mai 1999, Lieferung 83, Blatt-Nr. 03049a; *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich. 20. Jahrhundert*, Band 6, hrsg. von Wieland Schmied, München-London-New York 2002, S. 111, 135–136, 310; *Eremiten-Kosmopoliten. Moderne Malerei in Kärnten. 1900–1955*, hrsg. von Agnes Husslein-Arco und Matthias Boeckl, Wien-New York 2004, S. 338–339, 421; Robert Wlattnig, *Global-Lokal oder Flucht in die Distanz. Künstlerschicksale zwischen Provinz und Metropole. Ein Beitrag zur bildenden Kunst und Architektur des 20. Jahrhunderts in Kärnten*. in: Claudia Fräss-Ehrfeld und Helmut Rumpler, *Kärnten und Wien. Zwischen Staatsidee und Landesbewusstsein. Teilprojekt der Forschungsinitiative "Kärnten und die nationale Frage in Kärnten"*, Stefan Karner (Hrsg.), Klagenfurt 2005, Bd. 4, S. 292–293; *Giselbert Hoke und Karma Eder, Klagenfurt Kunstbahnhof*, hrsg. von ÖBB-Infrastruktur Bau AG, Siegfried Moser, St. Michael 2006). Heute leider zu Unrecht nahezu vergessen sind die frühen Totentanz-Fresken, die Giselbert Hoke im Herbst des Jahres 1953 im Auftrag der Stadt Villach für die neu errichtete Aufbahrungshalle im Waldfriedhof von St. Martin schuf. Diese Villacher Bilder sind in demselben avantgardistischen Stil gemalt wie kurz darauf die Bahnhofs fresken in Klagenfurt. Ähnlich turbulent wie später in der Landeshauptstadt waren auch die Unmutsäuße-

rungen der Villacher Bevölkerung. Es folgten mancherlei Intrigen, provinzielle Konflikte, Verzögerungsversuche und öffentlich ausgetragene Kulturkämpfe. Die Wände in der Aufbahrungshalle mussten schließlich zum Schutz des Kunstwerkes und um die öffentliche Ruhe wiederherzustellen auf amtliche Weisung hin für Jahre verhängt werden. Hoke selbst hat über diese entwürdigenden und kraftraubenden Vorgänge ein genaues Arbeitstagebuch vom 7. September bis zum 12. Oktober 1953 geführt, das dankenswerterweise von Dr. Dieter Neumann, dem ehemaligen Direktor des Stadtmuseums Villach, für eine Publikation im Museumsjahrbuch Villach transkribiert worden ist (siehe: Edith Eva Kapeller, *Giselbert Hoke und sein Arbeitstagebuch zur künstlerischen Ausgestaltung der Verabschiedungshalle am Villacher Waldfriedhof im Herbst des Jahres 1953*, in: *Neues aus Alt-Villach*, 51. Jahrbuch des Stadtmuseums 2014, S. 171–198).

Giselbert Hoke wurde in einer sudetendeutschen Familie in Warndorf in Nordböhmen am 12. September 1927 geboren und wollte ursprünglich eigentlich Kunstschmied werden. Ab 1943 diente er als Luftwaffenhelfer bei der Deutschen Wehrmacht und erlitt als Siebzehnjähriger 1944 bei Krems in Niederösterreich eine schwere Verwundung, wobei er seinen rechten Arm verliert. Nach kurzer Kriegsgefangenschaft kam er nach Unterkärnten, wo sich seine Eltern nach der Vertreibung aus ihrer Heimat 1945 zunächst in St. Marxen bei Kühnsdorf und dann in Wolfsberg angesiedelt hatten. 1946 holte Giselbert Hoke die Matura an einem Gymnasium in Klagenfurt nach und begann ab Oktober desselben Jahres sein Studium der Malerei bei Robin Christian Andersen (1890–1969) und Herbert Boeckl (1894–1966) an der Akademie der bildenden Künste in Wien. Es war sicher auch die Begegnung mit Professor Andersen, dem Mitbegründer und Entwerfer der Wiener Gobelinmanufaktur, die seine Vorliebe für großformatige Wandbilder und für die unterschiedlichen kunstgewerblichen Techniken entscheidend förderte. Mit seinen Künstlerkollegen Kurt Absolon, Karl Karger, Anton Lehmden und dem Bildhauer Joannis





Avramidis teilte Hoke sich in Wien für längere Zeit ein Gemeinschaftsatelier. In jener besonders kritischen Lebensphase, als die Arbeit an den Klagenfurter Bahnhofsfresken in der Zeit um 1955 von Skandalen und einer regelrechten Künstlerhetze begleitet war, kam ihm der Architekt und damalige Rektor an der Akademie der bildenden Künste in Wien, Professor Clemens Holzmeister zu Hilfe und hat sich entschieden für das Werk Hokes in der Öffentlichkeit eingesetzt. Daraus entwickelte sich später eine enge Freundschaft, die die beiden Persönlichkeiten zeitlebens verband. Durch seinen laufenden Kontakt mit der Familie Hoke kam Holzmeister öfter nach Kärnten und realisierte hier zwischen 1965 und 1980 sehr interessante Architektur-Projekte etwa in Grafenstein, St. Kanzian am Klopeinersee und in Himmelberg. Zwischen 1953 und 1954 lebte und arbeitete Giselbert Hoke mit einem französischen Staatsstipendium in Paris, wo er vor allem das Spätwerk von Picasso und dessen Rezeption durch andere Maler intensiv kennenlernte, was einen nachhaltigen Einfluss auf sein eigenes künstlerisches Schaffen hinterließ. 1954 erfolgte die Heirat mit der akademischen Malerin Margarethe Stolz, einer Tochter des Südtiroler Autodidakten Rudolf Stolz. In diese Zeit fallen auch die Anfänge der Porträtmalerei und der weiblichen Aktdarstellung, einem späteren Zentralthema Hokes. Im Jahre 1962 kehrte der Künstler mit seiner Frau und den vier Kindern nach Unterkärnten zurück und erwarb von der verarmten Kärntner Adelsfamilie Weis-Ostborn das Schloss Saager an der Drau südlich von

Abb. 22: Besuch des Kärntner Künstlers Giselbert Hoke in der Sonderausstellung über den heimischen Barockmaler Josef Ferdinand Fromiller im Klagenfurter Landesmuseum, 2005; LMK. Aufn. K. Allesch

Grafenstein. Im Laufe der Jahre hat er sich dort verschiedene Werkstätten für Glasfenster, Emailarbeiten, Tapisserien und Lithographien eingerichtet, wo in weiterer Folge ein Großteil seiner großformatigen Wandgestaltungen entstanden sind. Als Schlossbesitzer und kommerziell erfolgreicher Künstler bezeichnete er nun Kärnten als seine Wahlheimat und mischt sich als streitbarer Geist zunehmend auch konstruktiv in die Tages- und Kulturpolitik des Landes ein. So dominiert Hoke ab der Mitte der sechziger Jahre jahrzehntelang die Entwicklung im Kärntner Kunstverein und wird zusätzlich bei den grenzüberschreitenden Intart-Projekten mit Jugoslawien und Italien aktiv. Er war weiters in der Lage, der jungen Galerie- und Kulturszene in Kärnten damals entscheidende Impulse zu geben. Von ihm wesentlich mit beeinflusst wurde u. a. das Ausstellungsprogramm der Galerie 61 in Klagenfurt, die der Architekt und damalige Präsident des Kunstvereins Rudolf Nitsch im Mai 1961 in der Bahnhofstraße 24 eröffnete. Diese moderne Kunstgalerie konzentrierte sich zwar auf die regionalen und nationalen Besonderheiten, hatte aber dennoch sehr gute Kontakte nach Slowenien und in die Region Friaul-Julisch-Venetien. Abseits des allgegenwärtigen Tagesgeschäftes für den Kunsthandel und der ständigen Auseinandersetzung und Konfrontation mit nachdrängenden jüngeren Künstlerpersönlichkeiten hat den Maler und Grafiker um 1970 in erster Linie die Herausbildung und zeitgemäße Entwicklung eines gesamt künstlerischen Werkstättengedankens beschäftigt. Diesen konnte er nach seiner Berufung als ordentlicher Universitätsprofessor an die Technische Universität Graz 1974 in Stift Rein bei Graz in Ansätzen auch verwirklichen. Er erhielt dort schließlich ein eigenes innovatives Hochschul-Institut für künstlerische Gestaltung, in dem Wohn- und Arbeitsraum der verschiedensten Architektur- und Kunstsparten eng miteinander verbunden waren. Bis zu seiner Pensionierung als Hochschulprofessor 1995 konnte er somit eine ganze Generation von jungen österreichischen Architekten, darunter natürlich viele mit Kärntner Herkunft, nachhaltig künstlerisch prägen. Von 1979 bis 1983 war Hoke darüber

hinaus als Lehrer an der Internationalen Sommerakademie für bildende Kunst in Salzburg tätig und ab 1999 unterrichtete er Studenten auf der Sommerakademie in Schloss Halbenrain in der Südoststeiermark. Ausgedehnte Studienreisen führten ihn seit der Mitte der siebziger Jahre mehrmals in die karge und schroffe Andenlandschaft nach Peru, ab 1980 in die hügelige Toskana und ins Innere Spaniens, was ihn vor Ort zu zahlreichen Landschaftsaquarellen und Gouachen anregte. Daraus entstanden in den neunziger Jahren verschiedene Grafikzyklen mit weitläufigen Landschaften und Ortsansichten, die z. T. für Wandkalender und andere Publikationen reproduziert wurden. Giselbert Hoke ist mit seinen Werken in zahlreichen Museen und Galerien des In- und Auslandes gut vertreten und auch am internationalen Kunstmarkt gegenwärtig sehr präsent. Zu Hokes großem künstlerischen Erfolg wesentlich beigetragen haben sicherlich die frühen kunstgewerblichen Aufträge für die Wiener Staatsoper (1955), für das Festspielhaus in Salzburg (1960), für das Gotteshaus St. Florian an der Wiedner Hauptstraße in Wien (1961–1964) oder die kontinuierlichen Ausstattungsarbeiten am Wiener Zentralfriedhof beziehungsweise seine Glasfensterzyklen für prominente Kirchenbauten in Deutschland. In Kärnten selbst wurde Hoke im öffentlichen Raum in erster Linie mit der sogenannten Kunst am Bau wirksam, wobei hier vor allem seine großformatigen Emailwände im Hallenbad in Klagenfurt (1971), am Forstseekraftwerk der Kelag (1998) oder für die Rathausfassade in Spittal an der Drau (2002–2003), die Glasfenster für die Thomaskirche in Edling bei Spittal an der Drau (1977), für die Jakobskapelle im ehemaligen Bürgerspital in Völkermarkt (1983–1986) und für die Autobahnkirche Maria im Walde in Dolina (2000) hervorzuheben sind. Sein bekanntestes Hauptwerk aus der reifen Schaffensperiode ist zweifelsohne der 1985 am Südautobahn-Rastplatz bei Twimberg konzipierte Kärntner Sonnenturm. Der begehbare und 24 Meter hohe Turm ist als Stahlkonstruktion ausgeführt worden und steht heute bereits unter Denkmalschutz. Hoke hat den Aussichtsturm unter Mithilfe von

Architekt Eugen Hein geplant und gemeinsam mit seinen damaligen Studenten inhaltlich erarbeitet und verwirklicht. Diese moderne Sehenswürdigkeit führt über 83 Stufen zu einer Aussichtsplattform hoch und erinnert auf Emailtafeln u. a. an die größten Persönlichkeiten aus Kärntens Geisteswelt in den Sparten Kunst, Musik und Literatur. Eine besondere Ehre für Hoke war im Jahre 1988 zweifellos die Herausgabe einer eigenen Sonderpostmarke durch die Österreichische Post AG, die zur Illustrierung der zeitgenössischen Kunst ein Motiv von Hoke heranzog. Um 1990 entstanden in der Draustadt Villach als späte Wiedergutmachung für die im Herbst 1953 durchlebten Schmähungen im Auftrag der öffentlichen Hand die großflächigen Emailarbeiten im Eingangsbereich des Landeskrankenhauses. 1996-1997 konnte Hoke dort zusätzlich die künstlerische Neugestaltung der Krankenhauskapelle mit einer Glaswand und einem Flügelaltar realisieren. Für seine Nachbargemeinde Gallizien in Südkärnten hat Giselbert Hoke bereits im fortgeschrittenen Alter am 1.12.2008 auch noch am neu gestalteten Dorfplatz als sichtbares Zeichen einen imposanten Wasserbrunnen gestaltet. Heute sind Giselbert Hokes Werke in Kärnten ein fester Bestandteil des öffentlichen Lebens und seine grafischen, kunstgewerblichen und architektonischen Leistungen werden allgemein anerkannt und europaweit gewürdigt. Giselbert Hoke setzte sich jahrzehntelang mit dem Mensch und seinen existenziellen Nöten auseinander. Er entwarf klassische weibliche Akte, malte Porträts und beschäftigte sich mit Ikonen, die bei ihm das Geistige und Allzeitgültige verkörperten. Hokes späte Obsession war aber die Beschwörung einer unveränderlichen Landschaftsgestalt, die aus seiner Sicht wie ein Spiegel der Seele wirkt. In den Jahren 2004-2006 entstand sein letzter umfassender Werkzyklus unter dem Titel „Nada“. In diesen großformatigen, völlig gegenstands- und namenlosen Bildern vertiefte sich der Künstler in das sogenannte „abstrakte Nichts“, in die ganz große existenzielle Dasein-Leere, der er eigentlich in den Krisenzeiten seiner frühesten Jugend schon mal begegnet war. Ein wesentlicher

Anknüpfungspunkt und ständiger Ansporn für Giselbert Hoke war innerhalb der ungemein dichten Kärntner Kulturlandschaft sicherlich auch der ständige Kontakt mit den alten Meistern. Anlässlich einer großen Sonderausstellung zur lokalen Kunst des Barock im Jahre 2005 hat sich Hoke für eine sehr stimmungsvolle Fotoserie im Landesmuseum Rudolfinum zur Verfügung gestellt, die ihn ehrfürchtig und voller Bewunderung für die enorme Leistung des Kärntner Malers Josef Ferdinand Fromiller inmitten des um 1740 geschaffenen Medicizyklus aus Schloss Trabuschgen bei Obervellach zeigt (Abb. 22). Gegenwärtig führen die künstlerisch ebenfalls sehr erfolgreichen vier Kinder aus seiner ersten Ehe mit der Malerin Margarethe Stolz sein Erbe und Vermächtnis bis in die heutigen Tage fort (siehe ältere und weiterführende Literatur in Auswahl: Georg Franz Schwarzbauer, Querschnitte-Kunst nach 1945. 5 Jahre Galerie 61, Klagenfurt 1967; Kärntner Landesgalerie Klagenfurt. Aufsätze, Selbstzeugnisse, Daten, hrsg. von Karl Newole, Klagenfurt 1987, S. 97, 121; Wieland Schmied, Giselbert Hoke. Ein Österreicher in Europa, Salzburg 1994; Giselbert Hoke, Motivationen zur künstlerischen Gestaltung. 20 Arbeitsgespräche, hrsg. von Annemarie Dreibholz-Humele, Klagenfurt 1995; Wieland Schmied (Hrsg.), Nada. Giselbert Hoke, Buch zur Ausstellung im Museum Moderner Kunst Kärnten vom 23. 11. 2006-25. 02. 2007, Klagenfurt 2006; K08 Emanzipation und Konfrontation. Kunst aus Kärnten 1945 bis heute, Band 1, hrsg. von Silvie Aigner, Wien-New York 2008, S. 51-53; 263; 100 Jahre Künstlerhaus Klagenfurt, hrsg. vom Kunstverein Kärnten, Klagenfurt 2014, S. 118-119).

Zum 80. Geburtstag von Valentin Oman am 14. Dezember 2015 fand im Museum Moderner Kunst Kärnten eine große Oman-Ausstellung statt. Obwohl ein überdurchschnittlich hohes Maß an Werken im öffentlichen Raum die Kärntner Kulturlandschaft prägt, ist bisher sein Schaffen seit Jahren in keiner umfassenden Museumsausstellung präsentiert worden. In elf Räumen im ersten Obergeschoß der ehemaligen landständischen Burg wurde nun erstmals im

Detail auf die vergangenen 50 Schaffensjahre zurückgeblückt, in denen sich der Künstler ein beeindruckend vielfältiges und stringentes künstlerisches Oeuvre erarbeitet hat, das sich schwerpunktmäßig auf Grafik, Malerei und Skulptur bezieht. In dieser ersten größeren Retrospektive wurden aber auch sämtliche Techniken und Materialien von der Installation, der Collage, über die Grafik bis zur Skulptur, u. a. Beispiele mit Kohle auf Papier, Öl auf Leinwand, Radierung und Glas vorgestellt. Unter den gezeigten Werken waren in erster Linie Arbeiten aus der Kunstsammlung des Landes Kärnten/MMKK und viele Leihgaben aus der Sammlung des Hermagoras Vereines in Klagenfurt. Viele Ausstellungsobjekte, Grafiken, malerische Werke und Serien von Reisebildern und Landschaften stammten direkt aus dem Privatbesitz des Künstlers. Den Höhepunkt und Beginn der Schau bildete im Hauptraum der sogenannte Piraner Kreuzweg aus dem Jahre 1991, der extra dafür aus der Kirche in Tanzenberg abgebaut und so erstmals in einem rein musealen Kontext gezeigt wurde. Die das Bundesland Kärnten auch aus kulturpolitischer Sicht extrem wichtige Oman-Werkschau wurde unter großer Anteilnahme der Bevölkerung vom ORF-Kulturchef Martin Traxl, der übrigens selbst aus Villach stammt, am 28. Oktober 2015 offiziell eröffnet und dauerte bis 6. März 2016. Als Wanderausstellung konzipiert, ist diese außergewöhnliche Schau vom Künstlerhaus in Wien (18. März bis 24. April 2016) und der Galerija Božidar Jakac, Kostanjevica na Krki in Slowenien (7. Mai bis 28. August 2016) übernommen worden. Für alle drei Standorte entstand weiters eine gemeinsame und umfangreiche Katalogpublikation in drei Sprachen. Für den ORF-Kärnten hat Helga Suppan mit „Arbeitspuren – Valentin Oman“ ein einfühlsames filmisches Porträt über das bisherige Lebenswerk, die slowenischsprachige Herkunft, die Arbeitsmethoden und die Denkweise des Künstlers gestaltet. Ausgestrahlt wurde diese interessante kunsthistorische Dokumentation, in der sich Oman selbst eher als Traditionalist und weniger als Avantgardist bezeichnet, in ORF 2 am 8. Dezember 2015 um 17.35 Uhr. Die Filmpremiere

im Beisein des Künstlers fand im Museum Moderner Kunst bereits am Mittwoch, dem 4. Dezember 2016 statt. Außerdem begleiteten unterschiedliche Vermittlungs-Programme und andere PR-Formate die Klagenfurter Oman-Ausstellung. Kunstinteressierte konnten unter dem Titel „Zu Omans Werken unterwegs ...“ z. B. die Werke in Tanzenberg, im BG/BRG für Slowenen und in der Alpen-Adria-Universität Klagenfurt besichtigen oder unter entsprechender kunsthistorischer Anleitung Omans Fastentücher in den Kirchen von Wasserhofen, Latschach, Bad Eisenkappel und St. Stefan bei Finkenstein anschauen. Ein besonderer Höhepunkt war das Kunstfrühstück am 24. Jänner 2016 mit der persönlichen Anwesenheit des Künstlers und anschließender Führung durch die Ausstellung im Museum Moderner Kunst. Auch andere Kärntner Institutionen ehrten bei dieser Gelegenheit den Jubilar. Eine Verkaufsausstellung unter dem Titel „Spuren-Sledi“ in der Galerie Walker auf Schloss Ebenau in Weizelsdorf bei Ferlach ergänzte die Klagenfurter Personale vom 30. Oktober 2015 bis 31. Jänner 2016 mit ausgewählten vor allem zeichnerischen Werken des Künstlers. Im Mittelpunkt standen Omans Menschenbilder in all ihrer Vielschichtigkeit, Einmaligkeit und Vergänglichkeit. Einzelne Grafiken und ein Großteil der eher seltenen Landschaftsbilder thematisierten weniger konkrete topografische Ansichten, sondern das immer wieder sehr allgemein gehaltene transzendente Verhältnis zwischen Himmel und Erde. Unter dem gleichen Titel hat man eine parallele Schau mit eben solchen Beständen vom 3. Oktober bis 31. Dezember 2015 im Hotel Warmbaderhof in

Abb. 23: Valentin Oman, Tanzenberg, Collage – Kaseintempera auf Leinwand, 1986–1987; im Besitz des Hermagoras Vereines in Klagenfurt/Mohorjeva družba v Celovcu. Aufn. R. Wlattnig



Villach durchgeführt, wo die lokale Kulturinitiative KulturWarmbad auch schon bei früheren Präsentationen mit Valentin Oman eine Kooperation eingegangen ist (siehe www.kulturwarmbad.at und die gedruckte Ausstellungsbroschüre, NATUR.RAUM – Fotografische Spuren in der Natur, Präsentation im Warmbaderhof in Villach, nach einer Idee von Leonore Lukeschitsch, kuratiert von Margit Zuckriegl, Wien 2015, S. 4–5; Christine Wetzlinger-Grundnig, Valentin Oman im MMKK, in: Die Brücke. Kärnten-Kunst-Kultur, Nr. 169–170, Oktober–November 2015, S. 38–39; Katja Schöffmann, Die Frage nach Sein und Vergänglichkeit, in: Sonntag, Kärntner Kirchenzeitung, 8. November 2015, S. 22–23; Michael Cerha, Menschheitsgeschichtliche Zeitreise. Valentin Oman: Retrospektive im Klagenfurter Museum Moderner Kunst, in: Der Standard, 17. November 2015, S. 24; Irina Lino, Valentin Oman: Was aber ist der Mensch?, in: Kronen Zeitung, Kärnten Ausgabe, 1. November 2015, S. 56–57; Irina Lino, Zwischen Werden und Vergehen, in: Kronen Zeitung, Kärnten Ausgabe, 2. Dezember 2015, S. 17; Almuth Spiegler, Der Maler, der ganz Kärnten prägt, in: Die Presse, 7. Jänner 2016, S. 21; Willi Rainer, Figuren zwischen Himmel und Erde, in: Kleine Zeitung, 13. Jänner 2016, S. 59; Christine Wetzlinger-Grundnig, Valentin Oman. Retrospektive, in: Vernissage. Das Magazin für aktuelles Ausstellungsgeschehen Jg. 36, Heft Nr. 326, Feber–April 2016, S. 20–25).

Der Südkärntner Künstler Valentin Oman wurde am 14. Dezember 1935 in St. Stefan bei Villach in einfachen Verhältnissen geboren und ist in einem zweisprachigen Umfeld am Lande aufgewachsen. Nach der durch ein Stipendium geförderten Matura am Marianum Tanzenberg studierte der Kärntner Slowene von 1958–1962 Malerei an der Hochschule für angewandte Kunst in Wien bei Frau Prof. Hilda Schmid-Jesser und besuchte 1963 einen Spezialkurs für Druckgrafik bei Prof. Riko Debenjak in Ljubljana. Seither lebt Oman als freischaffender Maler, Grafiker und Bildhauer alternierend in Wien und in seinem Atelierhaus in Finkenstein in Kärnten. Omans künstlerische Anfänge waren eng mit der Klagenfurter Galerie 61

des Ehepaares Nitsch verbunden, wo er 1963 bis 1965, 1968 und 1970 seine ersten Einzelausstellungen hatte. Damals standen noch die monochrome Technik der Zeichnung und das Medium der Druckgrafik im Vordergrund seines Werkes. Beim kunstinteressierten Publikum bekannt wurde Valentin Oman vor allem durch seine zahlreichen öffentlichen Auftragsarbeiten im Rahmen der Kunst am Bau, u. a. in der Verabschiedungshalle am Friedhof Annabichl in Klagenfurt (1965), für das Slowenische Gymnasium in Klagenfurt (1975), im Bundesoberstufenrealgymnasium in Spittal an der Drau (1983), am Kulturni Dom in Eberndorf (1997), für die Universität in Klagenfurt (2002), im Lehrbauhof der Bauakademie Kärnten (2009) oder im Technologiepark von St. Magdalen in Villach (2015). Besonders erwähnenswert sind auch die zeitgeschichtlichen Mahnmale für die Opfer des Nationalsozialismus in Kärnten, die von Oman am Friedhof in Annabichl (1965) und beim Bahnhof in Ebenthal (2012) in Klagenfurt und in der heute noch überwiegend slowenischsprachigen Ortschaft Zell-Pfarre (2015) in Südkärnten geschaffen wurden. Der Künstler hat sich sehr bald auf die Ausgestaltung von Sakralräumen spezialisiert und dabei in verschiedenen Materialien und durch selbst ganz neu entworfene Techniken beachtliche Erfolge erzielt: Altargestaltung aus Bronze in der Kirche von Krumpendorf (1982), einen Bronzeguss für die dritte Kreuzwegstation – Christus fällt zu ersten Mal unter dem Kreuz – am Kärntner Kreuzweg in Stein im Jauntal (1991), Glasfenster und ein Holzkreuz in der Friedhofskapelle in Ledentitzen bei Finkenstein (1997), Glasfenster in der Kirche von Bad Eisenkappel (2000), ein Wandzyklus in der Magdalenenkirche in Wasserhofen (2001), Fastentuch für die Kirche in Latschach (2007) oder das Glasfenster in der Johanneskirche in Klagenfurt (2010). Sein religiöses Hauptwerk aus der reifen Schaffensperiode ist zweifellos die 1986 bis 1987 entstandene, monumentale Innenraumgestaltung mit Wandmalereien und Tafelbildern in der Seminarkirche von Tanzenberg bei Maria Saal. Diesen sakralen Großauftrag für die künstlerische Ausstattung der Seminarkirche bekam Oman als

ehemaliger Schüler des Internats direkt vom damaligen Diözesanbischof Dr. Egon Kapellari. Mit diesem einmaligen Gesamtkunstwerk in der Kirche von Tanzenberg hat Oman wohl seine bis heute größte zusammenhängende Arbeit geschaffen und zugleich für die sakrale Kunst in Österreich nach 1945 einen Meilenstein gesetzt. Die persönliche Handschrift des Künstlers bei den Tanzenberger Heiligenfiguren erinnert besonders an stark verwitterte mittelalterliche Fresken und an alte Putzschichten. Von einer konkreten menschlichen Figur ausgehend bedient sich der Maler dabei einer abstrakten und spontanen Formensprache. Schemenhafte Gewandfiguren treten uns hier aufrecht und frontal gegenüber, ohne etwas von ihrer geheimnisvollen Identität preis zu geben. Der Künstler verbindet hier grafische und malerische Gestaltungsweisen mit der Technik der Collage. Durch das teilweise Abziehen und Wiederaufbringen von leinwandgebundenen Substanzen entsteht eine spezifisch sinnliche Oberflächenwirkung. Die zeichnerische Formulierung und die optischen Qualitäten der unterschiedlichen Malstoffe und Farben bestimmen dabei ganz die Bildaussage. Nicht das Abbildhafte, sondern vielmehr die vom Menschen hinterlassenen Zivilisationsspuren in ihrer unterschiedlichen Materialität werden ins Blickfeld gerückt. Oman skizziert immer eine bestimmte Momentaufnahme der Natur und des menschlichen Zerfalls. Die Vergänglichkeit der Existenz und der alltägliche Daseinskampf sind die großen zentralen Anliegen in seinem ästhetischen Schaffen. Wie ein Archäologe der Kunst stellt der Humanist Oman seine spirituellen Heiligengestalten in Form von imaginären Bildern mitten unter das Volk. Die hier zur Illustration dieser wichtigen Werkphase abgebildete Collage mit dem Bildtitel „Tanzenberg“ und der Datierung 1986/1987 (Kaseintempera auf Leinwand, 180 x 110 cm) ist offensichtlich ein eigenhändiger Entwurf für den Tanzenberg-Zyklus oder eine nachträgliche Replik mit einem Detailausschnitt und befindet sich im Besitz des Hermagoras Vereines in Klagenfurt/Mohorjeva družba v Celovcu (Abb. 23). Man erkennt auf dem in Rot-Grau-Blau-Tönen strukturierten hochformatigen

Leinwandbild deutlich die schematischen Umrisse von zwei unterschiedlich großen Standfiguren, die in ihrer unmittelbaren Nahsichtigkeit eine ikonenhafte Wirkung und zeitlose Präsenz ausstrahlen (siehe Ausstellungskatalog, Valentin Oman. Retrospektive, hrsg. von Christine Wetzlinger-Grundnig, Museum Moderner Kunst Kärnten, Klagenfurt 2015, S. 7, 67, 209; Christian Cvetko, Tanzenberg. Renaissanceschloss - Olivetanerabtei - Gymnasium, Klagenfurt am Wörthersee 2014, S. 146-148, 212-223; Grete Misar, Die ganze Welt umfassen. Valentin Omans Tanzenberg Kreuzzug durch die Geschichte, in: Die Brücke Jg. 13, Nr. 2, 1987, S. 57 ff.). Bereits im Jahre 1991 brachte der Künstler Valentin Oman weit über hundert Originalarbeiten in eine nach ihm benannte Stiftung beim bekannten Slowenischen Verlagshaus Hermagoras in Klagenfurt ein, von wo aus die Werke auch an andere Ausstellungshäuser und Institutionen verliehen werden können. Weitere große Werkzyklen Omans befinden sich heute im ebenfalls zweisprachigen Katholischen Bildungshaus Sodalitas in Tainach bei Völkermarkt und in der Moderna Galerija in Ljubljana in der Republik Slowenien. Schon seit der Studienzeit war der inhaltliche Themenschwerpunkt Omans auf die soziale Befindlichkeit des Menschen und auf seine Rolle innerhalb der Gesellschaft gerichtet. So erhebt der Maler mit den bescheidenen Mitteln seiner Kunst stets für die Unterdrückten und Schwachen das Wort. In den sechziger Jahren errichtete Oman auf Anregung des Kärntner Landeshauptmannes Ferdinand Wedenig am Friedhof in Klagenfurt-Annabichl ein großes Erinnerungsdenkmal für die Kärntner NS-Opfer, später thematisiert er die Unterdrückung der Frauen und kritisiert in seinen Bildern offen die menschenverachtenden Gräueltaten im jugoslawischen Bürgerkrieg von 1991. Als dezidiert politisch denkender Mensch konnte sich Oman auf Grund seines hohen Bekanntheitsgrades schon sehr früh öffentlich und medial wirksam für die Rechte der slowenischen Volksgruppe in Kärnten einsetzen. Als bekennender Kärntner Slowene ist ihm der Erhalt und die Gleichberechtigung der slowenischen Sprache gegenüber der deutsch-

sprachigen Mehrheitsbevölkerung in unserem Bundesland ein großes Anliegen. In seinem Kärntner Heimatdorf hat es Oman nämlich schon seit früher Kindheit deutlich zu spüren bekommen, was es heißt, der untersten sozialen Schichte anzugehören und ein Slowene und somit, wie viele meinen, nur ein Kärntner zweiter oder dritter Klasse zu sein. Als erklärter Einzelgänger blieb er jedoch für neue Entwicklungen stets offen. Darüber hinaus ist Oman ein Mensch mit einer großen Musikalität und einem tiefen Gemüt. Weil er mit seiner weltoffenen Kunst den engen nationalen Rahmen diesseits und jenseits der Karawanken sprengte, nimmt Oman als absolutes Vorbild unter den Kärntner slowenischen Künstlern einen besonderen Platz ein. Omans Menschentypus lässt sich weder regional noch ethnisch definieren und erschließt sich dem Betrachter quasi nur exterritorial. Valentin Oman ist ein großer Wanderer, eine Persönlichkeit mit vielen Kanten und Ecken, aber auch mit weitverzweigten Wurzeln, verwoben in die herbe Schönheit der Unterkärntner Höfe, Dörfer und Wälder. Ein Maler, der zugleich in Wien, in Paris, in Mexiko, am nahen Balkan oder in der fernen arabischen Welt zu Hause ist, und dennoch in erster Linie aus der engeren Kärntner Heimat seine ganze künstlerische Kraft schöpft. Oman nahm bereits an vielen großen Kunstaustellungen im In- und Ausland, an internationalen Werkpräsentationen und Grafikbiennalen sowie ab 1968 an der länderübergreifenden Intart in Kärnten, Slowenien und Friaul teil und errang bisher zahlreiche Preise und Auszeichnungen: u. a. 1969 den Preis der Stadt Köflach im Rahmen des Steirischen Herbstes, 1972 den Förderungspreis für bildende Kunst des Landes Kärnten, 1982 den Joško-Tischler-Preis und 1997 das Ehrendoktorat der Universität in Klagenfurt, 2001 den Großen Slowenischen Staatspreis in Ljubljana und 2003 den Kulturpreis der Stadt Villach. Nach einigen heftigen verbalen Auseinandersetzungen mit der Kärntner Parteipolitik in Bezug auf die rasche und vollständige Erfüllung der slowenischen Volksgruppenrechte zu Beginn des 21. Jahrhunderts hat sich Valentin Oman dem Kärntner Landeskulturbetrieb aus Protest weitgehend

entzogen und es dezidiert abgelehnt, weitere offizielle Auszeichnungen durch die Klagenfurter Landesregierung entgegenzunehmen. Es fanden in dieser lang andauernden und schwierigen Phase der öffentlichen Verweigerung des Künstlers in Kärnten lediglich im Jahre 2002 eine größere Personale im bischöflichen Palais in der Mariannengasse in Klagenfurt und einige spezielle Besichtigungstermine im Atelierhaus in Finkenstein statt. Darüber hinaus gab es aber viele Ausstellungsbeteiligungen des Künstlers bei diversen Themen- und Gruppenpräsentationen z. B. in der Galerie 3 in Klagenfurt, in der Galerie Walker auf Schloss Ebenau bei Weizelsdorf, in der Galerie Carinthia in Ossiach oder in der Galerie im Schloss Porcia in Spittal an der Drau, sodass Valentin Oman zum Glück nicht vollständig vom kommerziellen Verkauf seiner Werke im Heimatland abgeschnitten war. Im Jahre 2005 erhält der Künstler das Österreichische Ehrenkreuz für Wissenschaft und Kunst, 1. Klasse und das Goldene Verdienstkreuz der Republik Slowenien für das künstlerische Lebenswerk und für die Bemühungen um die slowenische Sprache in Kärnten. Valentin Oman wurde 2008 bei der großen Kärntner Landesschau der modernen Kunst nach 1945 unter dem Titel „K08 – Emanzipation und Konfrontation“ ebenso berücksichtigt wie in der Landesausstellung Macht des Bildes in Bleiburg, wo er 2009 seinen im Sinne einer völkerverbindenden Friedensbotschaft konzipierten großformatigen Piraner Kreuzweg, der sonst gänzlich in Tanzenberg zu sehen ist, als Rauminstallation in der Pfarrkirche in Bleiburg ausstellen konnte. Am 18. Juni 2015 ist Valentin Oman anlässlich seines 80. Lebensjahres in Ljubljana zum Korrespondierenden Mitglied der Slowenischen Akademie der Wissenschaften und Kunst ernannt worden. Landeshauptmann Dr. Peter Kaiser und seine Stellvertreterin Dr. Gabriele Schaunig haben am Dienstag Abend des 5. April 2016 im Warmbacherhof in Villach schließlich dem sympathischen Ausnahmekünstler für seine außergewöhnlichen Verdienste auch noch das Große Goldene Ehrenzeichen, die höchste Auszeichnung des Landes Kärnten, feierlich überreicht (siehe Irina

Lino, Lange fällige Wiedergutmachung, in: Kronenzeitung, Kärnten Ausgabe, Donnerstag, 7. April 2016, S. 58; Marianne Fischer, Versöhnliche und jugendliche Töne, in: Kleine Zeitung, Donnerstag, 7. April 2016, S. 55; anbei zur Ergänzung eine Auswahl der älteren Spezialliteratur: Valentin Oman, Spuren - Sledovi, Klagenfurt 1983; Valentin Oman, Ausstellungskatalog, Kärntner Landesgalerie Klagenfurt 1993/1994; Valentin Oman. Bilder-Zeichnungen-Mischtechnik auf Papier-Fotografien und Graphiken, Ausstellung, Internationales graphisches Zentrum, Ljubljana 2000/2001; Robert Wlattnig, Rossegger Spuren, 1989, Mischtechnik auf Leinwand, 1989, Katholisches Bildungshaus Sodalitas in Tainach, in: Kärnten Archiv, Lieferung 112, Blatt Nr. 03054, Wien 2002; Ders., Global-Lokal oder Flucht in die Distanz. Künstlerschicksale zwischen Provinz und Metropole. Ein Beitrag zur bildenden Kunst und Architektur des 20. Jahrhunderts in Kärnten, in: Claudia Fräss-Ehrfeld und Helmut Rumpler, Kärnten und Wien. Zwischen Staatsidee und Landesbewusstsein. Teilprojekt der Forschungsinitiative „Kärnten und die nationale Frage“, Stefan Karner (Hrsg.), Klagenfurt 2005, Bd. 4, S. 298-300; Irmgard

Bohunovsky, Ferdinand Neumüller, Valentin Oman. Arbeiten und Projekte für den öffentlichen Raum, Klagenfurt, Wien 2006; Emanzipation und Konfrontation. Kunst aus Kärnten 1945 bis heute, Band 1, hrsg. von Silvie Aigner, Wien-New York 2008, S. 66-68; 269; Christian Brugger/Karin Leitner-Ruhe/Gottfried Biedermann, Moderne in Kärnten, Wien-Graz-Klagenfurt 2009, S. 235-236; Macht des Bildes - Visionen des Göttlichen. Kunst und Transzendenz in Österreich im 20. Jahrhundert, Katalog zur Ausstellung im Werner-Berg-Museum Bleiburg, 26. April bis 8. November 2009, hrsg. von Harald Scheicher, München 2009, S. 284-289, 375; Körperbilder - Podobe telesa. Expressive Figuralik in Slowenien und Kärnten. Ein grenzüberschreitendes Ausstellungsprojekt des Museums für moderne und zeitgenössische Kunst Koroška in Slovenj Gradec und des Werner Berg Museums in Bleiburg, hrsg. von Marko Košan und Christine Wetzlinger-Grundnig, Klagenfurt 2014, S. 64-67; Ausstellungskatalog, Hommage au Métier de la Gravure, hrsg. vom Kunstverein Kärnten, Kurator: Petar Waldegg, Klagenfurt/Celovec 2015, S. 42-43).



ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

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

Jahr/Year: 2015

Band/Volume: [2015](#)

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

Artikel/Article: [Kunstgeschichte 179-253](#)