

Das reichhaltige Material der Ausstellung erlaubt die genaue Auseinandersetzung mit Werners Œuvre, aber zu einer eigentlichen Neubewertung kann auch das vergleichsweise temperamentvolle Frühwerk nicht ermutigen. Ein direkter Vergleich mit zeitgenössischen Werken, etwa Makarts, Alma-Tademas oder Meissoniers, hätte Werners enge künstlerischen Grenzen augenscheinlich machen können. Die Ausstellungsmethode, die auf eine werkimmanente Deutung und eine ästhetische Präsentation ohne kritische Vergleichsmöglichkeit abzielt, ist deshalb problematisch. Fragwürdig ist insbesondere die damit suggerierte Relativierung Werners, dessen wichtigste Funktion bereits die Zeitgenossen nicht in der Kunstproduktion, sondern in der Kunstpolitik erkannt hatten. Werners Werk war nicht, wie in einigen Katalogtexten angedeutet, sozusagen passiver Ausdruck des wilhelminischen Kunstverständnisses, es war vielmehr die Produktion eines Mannes, der dieses Kunstverständnis pragmatisch und rücksichtslos geformt, durchgesetzt, normiert und zementiert hatte. Im Hinblick auf die Differenzierung einer einseitigen Kunstgeschichtsschreibung des 19. und 20. Jahrhunderts ist die Aufarbeitung von Künstlern wie Werner (oder Meissonier) notwendig. Wenn diese aber um den Preis einer Entpolitisierung und eines letztlich antiquarischen Wissenschaftsideals geschieht, ist sie kein gutes Zeichen.

Philip Ursprung

Sammlungen

SCHLOSS WILHELMSHÖHE IN KASSEL DIE GEMÄLDEGALERIE ALTE MEISTER HEUTE EIN ZUSTANDSBERICHT

(mit sechs Abbildungen)

Es sind noch keine zwanzig Jahre her, da wurde mit viel Kritik durch Fach und Öffentlichkeit eine der glanzvollsten Sammlungen von Gemälden alter Meister in Deutschland der Allgemeinheit wieder zugänglich gemacht. Und zwar in einem dafür nicht vorgesehenen Bau, der – nur mehr kriegsbeschädigte Hülle und selbst ein Denkmal in topographisch hervorgehobener Position – mit einem völlig neuen Innenleben ausgestattet worden war. Die Rede ist von Schloß Wilhelmshöhe in Kassel und den dort untergebrachten staatlichen Kunstsammlungen mit den Werken der Antike im Erd- und den Gemälden des 15. bis 18. Jahrhunderts in drei Obergeschossen. Die Gemäldesammlung des Landgrafen Wilhelm VIII. (1682-1760), ehemals im Landgrafenpalais mit Galeriesaal von F. de Cuvilliés (1943 total zerstört) und später in der Galerie an der Schönen Aussicht untergebracht, 1943 schwer beschädigt, hatte nach dem Krieg darben müssen. Aus dem bis dahin provisorisch im Hessischen Landesmuseum untergebrachten und nur zu einem Sechstel ausgestellten Bestand von ca. 900 Bildern konnten nunmehr über 600 auf drei konkav geschwungenen Ebenen wieder gezeigt werden

(heute ca. 550 in Haupt- und Studiengalerie). Man war froh, endlich im vollen Umfang die siebzehn Rembrandts, die Van Dycks und Jordaens, Tizian, Veronese und Tintoretto, nicht minder aber Altdorfer, Dürer, Cranach, Baldung-Grien, Altdeutsche und Altniederländer nach Schulen und Formaten getrennt in einem würdigen Haupthaus über der Stadt, dem Schloß des Landgrafen, späteren Kurfürsten Wilhelm I. von Hessen (1785-1821), als eine Attraktion für Kassel, Liebhaber und Reisende aus aller Welt präsentieren zu können. Um so mehr, als durch die Teilung Deutschlands nach dem Kriege die Stadt in eine politisch-geographische Randlage versetzt war, an der die nord-südlich orientierten Verkehrsströme mit großem Abstand vorbeiführten, die West-Ost-Achse lediglich mit schwachen Tangenten ausgestattet war. Schloß, Park und die Wasserkaskaden mit dem Herkulesoktagon im Verbund mit der einzigartigen Sammlung, die neben Dresden, Braunschweig, Berlin und München zu den großen fürstlichen Residenzhinterlassenschaften zählt und sammlungsgenetisch der universal gestimmten Frühphase der Kunst- und Wunderkammern mit dem Fridericianum im 18. Jahrhundert das erste öffentliche Museum Deutschlands folgen ließ, versprachen eine ideale Kombination aus Bildungs- und Freizeitwert. Kunst, Geschichte, Natur, Fundamente des höfisch-liberalen Barock und schließlich der Aufklärung schienen zu neuer Symbiose gebracht zu sein. Jedenfalls war es ein ursächlich nobler Gedanke, die Umnutzung einer schwer in Mitleidenschaft gezogenen, aber ästhetisch und historisch ausgezeichneten Architektur mit einem weiter greifenden Museumskonzept zu begründen, das sogar nach entstehungs- und geistesgeschichtlichen Kriterien des 18. Jahrhunderts sinnvoll war. Im großen und ganzen ist dieses Konzept auch aufgegangen, was die Resonanz angeht – das Verhältnis von Übernachtungs- und Besucheraufkommen bleibt konstant und läßt sogar bei gelegentlich auftretenden Rückgängen ersterer letzteres unberührt. So zählte man in den letzten zehn Jahren durchschnittlich 180.000 Besucher pro Jahr.

Um so *skandalöser* ist, was aus diesem Konzept über die Jahre geworden ist. Unbeschadet der grandiosen Bestände und ihrer fachlich anerkannten vorbildlichen Betreuung sind bei den heutigen Standards der Anforderung an eine Galerie alter Meister die Umstände der Präsentation und ihrer baulich-materiellen Bedingungen ein Trauerspiel. Sie haben bereits bundesweit für unrühmliche Schlagzeilen gesorgt und rufen ausgerechnet jetzt nach der Wiedervereinigung museale Verhältnisse in Erinnerung, die man vordem, durch eine ganz andere Mangelage verursacht, nur aus der Ex-DDR kannte: Museen mit modrigen Naßbecken, undichten Dächern und beschlagenen Fenstern, aufgestellten Schüsseln und Eimern zum Abfangen des Tropfwassers, das auf knarrendem Altparkett oder billigem Filz seine häßlichen Dunkelränder hinterlassen hat. Und während für deren Beseitigung und Überwindung nach jahrelangem Kampf trotz aller Widrigkeiten, freilich auch mit großen Geldströmen aus dem Westen, die alte Semper-Galerie in Dresden seit Dezember letzten Jahres ein großartiges und gelungenes Beispiel alt-frischen Glanzes darstellt, sorgt hierzulande die neue, knappe zwei Dezennien alte Schloßgalerie auf der Wilhelmshöhe in Kassel für ein unrühmliches Beispiel bundesrepublikanischen Verfalls. „Mit rasanter Geschwindigkeit nähert sich das

Ambiente einem Verrottungszustand ... Kondenswasser sickert an den Wänden entlang und läßt Putz und Beton bröckeln ... um so eindrucksvoller präsentieren sich nun die verschossenen, an vielen Stellen aufgeplatzt und vom Staub geschwärzten Wandbespannungen“ (*Süddeutsche Zeitung*, B. Nobis, 05.03.93). Republikanische Melancholie scheint nachgerade angesagt, wenn der Rückblick auf die zwölf Tage Kaiser Wilhelms II. in Kassel 1901 den sinnierenden Feuilletonisten von heute ausgerechnet vor einem Bilde Joos van Craesbecks in der Kasseler Galerie zu einem betrüblichen, trübsinnigen Abschluß kommen läßt: „Regenwasser tropft durch die Decke, aber wenn man über einen der dort aufgestellten Plastikeimer springt, hat man einen guten Blick auf das Gemälde. Eine zechende Gesellschaft vor dem Wirtshaus, 1645. Im Vordergrund verzehrt, unbeeindruckt von den aufziehenden dunklen Wolken, ein Hund einen Knochen. Ein Dackel? Man weiß es nicht, und die Aufsicht will sich nicht festlegen.“ (M. Heller, *Die Zeit*, 21.05.93). „Erdmann“, des Kaisers Dackel, wird es kaum gewesen sein, aber kaiserliche Zuwendungen hat die Galerie dereinst verbuchen können. *Tempi passati*, gewiß – Kassel ist heute eine Spitzengalerie in der neu pulsierenden Mitte Deutschlands –, aber ob die Geschenke der Demokratie so viel besser sind?

Es können jedenfalls Zweifel aufkommen, ruft man sich noch einmal die Ausgangslage in Erinnerung und betrachtet die nun aufgrund zunehmenden öffentlichen Echos in Gang gesetzten Eilbeschlüsse, die aus Wiesbaden von der Regierung zu vernehmen sind. Es geht hier wie da nämlich um Ursache und Wirkung. Freilich Ursache wofür und welche Wirkung? Wirkung nur dahingehend, daß man schnellstmöglich einem sichtbaren Übel an der Oberfläche begegnet? Oder Ursache, die in der grundsätzlichen Fragwürdigkeit einer Galeriekonstruktion zu suchen ist, die mit einer demokratisch getroffenen langwierigen Kompromiß-Entscheidung für billige Modernität vor dem Anspruch der Geschichte nicht bestehen kann?

Wie Bernhard Schnackenburg, der Leiter der Gemädegalerie, zu Recht äußert, geht es darum, die Dinge auseinanderzuhalten. Da sind einmal die natürlichen Verschleißerscheinungen einer Galerie, die über die normale Bauunterhaltung im steti-gen Prozeß auszubessern und zu erneuern wären, was offensichtlich nicht geschehen ist. Da sind zum zweiten grundsätzliche Fehler der Bauphysis aus Konstruktion und Material, die mit Licht, Klima und dem Verhältnis von Altbau und neuer Innenkonstruktion zu tun haben. Es rächen sich heute Sünden eines zweckrationalen Ingenieurkonstruktivismus, der den zugegeben äußerst schwierigen Rekonstruktionsproblemen des Altbaus zu oberflächlich begegnete. Und da ist zum dritten – entscheidend und schwerwiegend – das eigentliche Dilemma von Schale und Innenleben, das mit dem Raumprogramm und seiner technisch-materiellen Verwirklichung zu tun hat, d. h. mit der eigentlichen Grundkonzeption des Museums, seiner Geschoßverteilung, Raumordnung, Hängefläche, Präsentationsform, Verkehrsführung und Bewirtschaftung. Unverändert gültig und zum Nachlesen empfohlen ist die eindringliche Analyse Günter Passavants an diesem Ort vom September 1974.

Einige wenige Aspekte, positiv wie negativ, seien hervorgehoben. Das Grundproblem, das vor allem für die sechziger und siebziger Jahre zu einer bei Archi-

tekten und Planern, aber auch im Museumswesen unentschiedenen Ambivalenz führte, war doppelter, wenn nicht dreifacher Natur. Wie selten war es mit Schloß Wilhelmshöhe auf den Punkt gebracht.

Da war zum einen eine historische, national bedeutsame, aber nur mehr als Fassade existente Bausubstanz an prominentem Platz, die es zu wahren galt. Hier stellte sich das Problem von Erhalt, Rekonstruktion und Denkmalpflege vor dem Hintergrund einer nicht nur in Deutschland durch Kriegsschäden verursachten Diskussion der Umnutzung von Altbauten für neue Aufgaben. Vor allem in Italien haben die sechziger Jahre eine Reihe von musealen Neueinrichtungen zwischen Neapel und Mailand hervorgebracht, die zwischen Castello und Palazzo Vorhandenes ästhetisch aktualisierten Bedürfnissen und Erkenntnissen anzupassen suchten. Damals durchaus mit Erfolg, weil zum wenigsten Raumstrukturen, in der Regel vielmehr Präsentationstechniken davon betroffen waren. Das Spiel der Materialien, Holz, Glas, Metall, Putzwände und oft eigenwillige, wenn auch ästhetische Hänge-, Stell- und Informationseinrichtungen hatten dort aus vorgegebenen Situationen das Wechselspiel von Alt und Neu als eine besondere Gestaltungsaufgabe früh erkennen lassen. Die Situation in Kassel war radikaler. Hier ging es im wörtlichen Sinne um die Implantierung eines ganz neuen Kerns in eine reine Hohlfassade ohne konstruktiv tragenden Anteil. Und dafür lagen im Rahmen der Gestaltungsaufgabe „Museum“ erst bedingt Erfahrungen vor, war außer über die Denkmalpflege als *per definitionem* konservativen „Geschichts“-Schutz der Boden für eine „historistische“ Lösung in der allgemeinen Bewußtseinslage noch nicht bestellt.

Da war zum anderen eine Architektengeneration am Zuge, die sich zu technisch-konstruktiven Lösungen mit einer neuen Ästhetik der dabei verwandten Materialien bekannte und sich zu experimentellen Lösungen herausgefordert sah. Industrie-, Verwaltungs-, Verkehrs- und Messebauten, Aufgaben, die besonders auf technische und schnell machbare Lösungen drängten, gaben den Ton an. Sie sorgten für eine Ideologie, die sich einer programmatischen Ästhetik der Leichtigkeit, Transparenz, Egalität und Konstruktionssichtigkeit verschrieben hatte. Die Skelett- und Gerüstbauweise, Stahl, Glas und Verschraubungstechniken verstand man als bewußte Gegenkonzeption zu den Massivbauten der Vergangenheit, die über Applikationen und gewichtige Bauelemente ehemals eine hierarchische Ordnung in Erscheinung und Funktion zur Folge hatten.

Und da war drittens eine Museumsdiskussion, die ihrerseits auf Öffnung, Vergleich, Erlebnis und die Demokratisierung der optischen Bildung durch schwellen- und schrankenlose Begegnung mit der Kunst setzen ließ. Die alte Schinkel-Idee von den erhabenen Werten nächst Gott, die Trias des Wahren, Guten und Schönen in Schloß, Kathedrale und Museum, hatte durch neue gesellschaftliche Ansprüche und Formen des Selbstverständnisses erst einmal ausgedient. Das Vokabular der sechziger Jahre, ein sicher notwendig gewesener Klärungsprozeß für das Recht auf Mitsprache und Teilhabe, ist wohl noch jedem gut vertraut: offene Gesellschaft, Transparenz, soziale Relevanz und antiautoritäre Erziehung durch Mitbestimmung. Die Projektion auf das als allzu wertbesetzt empfundene Muse-

um zeitigte architektonisch Folgen – der „Lernort contra Musentempel“ sollte die Bilder nahebringen, optisch auf Du und Du, greifbar, vermittelnd, vergleichend, informierend, anbietend, eben als repressionsfreie Kunstgeschichte im egalisierenden Mit- und Nebeneinander.

Alles dies gehört zu den Voraussetzungen der Lösung in Kassel, unbeschadet des für die Realisierung von Passavant aufgezeigten „Kompetenzgestrüpps des Behördenapparats, der beratenden Ausschüsse und Planungsgremien“. Jedem an solchen notwendigen Prozessen Beteiligten sind die Seufzer-Orgien der verschiedenen Interessensnehmer nur zu bekannt. Keiner kommt ohne Schaden davon, die Bauherren nicht, die Architekten und erst recht die Nutzer nicht. Sie haben hier freilich zu einer auf lange Sicht fatalen kurzsichtigen und kurzlebigen Entwicklung geführt, deren Ergebnisse noch einmal eindringlich vor Augen gehalten seien. Da sind zunächst die drei Geschoßebenen, von denen lediglich die erste mit ihren vier Meter Höhe mal knapp den Barockformaten besonders der Flamen und Niederländer entspricht, die zweite mit ihren 2,80 Meter allenfalls Neubaumaßstäben mit Zimmergalerie Genüge leistet, die dritte mit ihren wiederum knapp vorhandenen 3,5 Meter bis 4 Meter durch überstrahlende Oberlichtverhältnisse und seitliche Abschottung – die nach allen Seiten hin offenen Geschoßebenen darunter öffnen sich mit an die hundert permanenten Fenstern – klaustrophobische Unbehaglichkeit zur Folge hat. Da sind weiterhin die unsäglichen Gliederungsversuche mittels eines dünnwandigen Stellwandsystems, das sowohl eine völlige Homogenisierung sämtlicher Exponate zur Folge hat als auch gewisse Zufälligkeiten der Hängung und Zusammenhänge infolge der formatabhängigen Nutzungsflächen. Kojen und Kompartimente, quer- und längslaufende Scheiben erlauben nur eine Springprozession als optischen Parcours. So gut es ging, haben die Kollegen Schulzusammenhänge, Motiv- und Gattungssequenzen einander folgen lassen, auch gegenüber 1974 systematischer und besser gehängt. Und unbestritten sei auch, daß im Nordflügel mit den Altdeutschen im 1. Obergeschoß Ruhe und Beschaulichkeit einkehrt. Aber Van Dyck, Jordaens, Rubens und Rembrandt auf der anderen Seite bleiben letztlich auch da nur die von Passavant beklagten Messestandwände, die auf optische Schnellkost, aber nicht auf Dauer berechnet sind und daher das Gefühl des Provisoriums permanent nähren. Das 2. Obergeschoß mit den Kleinformaten insbesondere der Niederländer, aber auch des 18. Jahrhunderts, wirkt unvermindert drückend. Weiterhin ist das Haupttreppenhaus in seiner freigestellten Plattformkonstruktion mitten im Raum (*Abb. 3b*) – sicher ursprünglich als optisch leichte und Einsicht bietende, animierende Wandelpassage gedacht, dann aber mit Hängeflächen und baupolizeilicher Verglasung eingeschachtet – ein schwerer Bruch der angestrebten fließenden optischen Kontinuität. Es drängt Bilder und Besucher an den Rand und aktiviert im besonderen den bereits von Peter M. Bode seinerzeit beklagten „Stellwandslalom“ (*Süddeutsche Zeitung*, 08.04.74). Dann das Licht! Abgesehen von der teilweise wohltuenden, erholsamen Ausblicksmöglichkeit nach Kassel und zum Park hin – die rhythmisch alle paar Meter wiederholte Öffnung schadet nicht nur der Konzentration und der oft um der Sache willen notwendigen Geschlossenheit von Werk-

zusammenhängen, sie wirft natürlich die bekannten Probleme von Kunst- und natürlichem Licht auf, das sich zumal im Obergeschoß über die Rasterdecke mit dem Tageslichtwechsel oft krass bemerkbar macht. Noch einmal Bode: „Nicht weniger lieblos und langweilig ist man mit den Decken umgegangen: glatte Blechpaneele mit eingelassenen Neonröhren. Nirgendwo punktuell Licht, welches – weiß Gott – notwendig wäre, um die ungenügende natürliche Belichtung gezielt zu unterstützen. Das Seitenlicht hat zu wenig Platz und fällt daher im zu flachen oder gar toten Winkel auf die Wände; Bilder mit starken Dunkelpartien ‚saufen‘ völlig ab.“ Das gilt für Rembrandt zwar nur teilweise, aber es ist schon traurig, wie sich hinten am Schluß der „Jakobssegen“ optisch mühen muß, um seinem Rang gerecht zu werden.

Überhaupt dieses Stellwandsystem (*Abb. 4b*) und damit zurück zur Ausgangslage – dem erschreckenden Verschleiß der Billigmaterialien, die allerorten den Bildern ein tristes, entweder lichtverschossenes oder gar von Wasserflecken, Abgriffen, Umhängung schmutziges und mit Einrissen durchsetztes Ambiente geben. Jedes abgehängte Bild hinterläßt seinen Umriß wie auf schlechten Tapeten. Nicht selten stehen die Bilder zur Vermeidung von Lichtreflexen und des Fixierungssystems wegen von den dünnen Wändchen in den Raum hinein ab und bieten so eher unerfreuliche Einblicke, von der Gefährdung der Bilder einmal abgesehen (*Abb. 2a*). Das Mißverhältnis zwischen Wand und Bild tut physisch weh. Der Wald von zu dicht aufeinander gerückten Stellwänden nicht minder. Die Verglasung des Treppenhauses sorgt für unangenehme Spiegelungen, die freistehenden Stützen der Konstruktion werfen Schatten. Schon die Raumhöhe im 1. Obergeschoß ist für manche Bilder zu niedrig, z. B. für das Altarbild von Rubens mit Madonna, Kind und Heiligen, zusätzlich durch das seitlich einflutende Licht in den Schatten hinter dem Vorhang gebannt (*Abb. 2b*). Vollends zu niedrig ist das 2. Obergeschoß, wo sich durch Dichte und drückende Höhe selbst die Kleinformaten kaum entfalten können. Auch das 3. Obergeschoß weist eine zu große Dichte der Bilder bei schwachen Stellwänden und zu niedriger Decke auf. Die italienischen Gemälde unterliegen dabei in ganz besonderem Maße dem Wechsel des Oberlichts, das ihnen zu dicht auf den Leib rückt und daher jede Schwankung sofort weitergibt (*Abb. 3a*). Es ist kein vergnügliches Aktionsprogramm, wenn der Aufseher, dem Besucher auf dem Fuß folgend, in Abwägung der Situation vor Ort zum Lichtschalter greift, um eine Betrachtung überhaupt möglich zu machen. Ganz zu schweigen von den spektakulären Schimmelspuren, Naßstellen und Putzabblätterungen in der Nähe der Konche des Südflügels, die für eine Galerie von Weltrang ebenso entwürdigend ist wie die Plastikbehälter auf dem Teppichboden zum Abfangen des Regenwassers. Ein weiteres, doch nicht das letzte Trauerspiel ist der zwar dämpfende, aber auch schnell verschossene Nadelfilz der Wandbespannung, über der im Obergeschoß tatsächlich Schutzbleche gegen Wasserschäden angebracht sind.

Sicher – dies ist eine zwar schon länger andauernde Übergangsmaßnahme, bis das Dach endlich wieder saniert ist. Die Mittel dafür wurden in Reaktion auf den öffentlichen Druck soeben freigegeben. Aber es ändert dies nichts an der baulichen Konstruktion, die gerade an den empfindlichen Klimabrücken der Fenster und bei den gußeisernen Fallrohren, in Putz und bröckelnden Beton eingelassen,

immer wieder neue Aufblühungen zur Folge hat. Es ändert dies nichts an dem fatalen Stellwandsystem, das, viel zu eng, oft kaum für größere Besuchergruppen sinnvolle Führungen zuläßt, es ändert dies nichts an der überladenen und dichten Hängung unter mißlichen Raumhöhen und Lichtverhältnissen (*Abb. 4a*).

Nicht eine Schnell-, eine Grundsanierung tut not: die Revision der Geschosshöhen durch Reduktion und Öffnung in große Oberlichtsäle, indem man das 2. und 3. Geschosß zusammennimmt, umgeben von randständigen Kabinetten mit Seitenlicht, Verlagerung der verkehrsmäßigen Infrastruktur in die Seitenkonchen, vernünftige Wände und Beleuchtung, schließlich die heute notwendige attraktive Bewirtschaftung der Öffentlichkeit mit Museumscafé und -laden. Schloß Wilhelmshöhe als Barockgalerie unter den Staatlichen Museen Kassels ist ein Landeserbe mit nationaler, ja internationaler Verpflichtung nicht anders als die Galerien Alter Meister in Dresden, München oder Braunschweig! Mit einer Oberflächenkosmetik im Inneren und einer Dachreparatur kann und darf es kein Bewenden haben! Gerade in Zeiten, da allenthalben wieder die Sparwelle rollt und einmal Erreichtes im Museumswesen schwerwiegend in Frage stellt – und manche werbepolitischen und wirtschaftlichen Maßnahmen sind tatsächlich neu zu überdenken, ohne daß falschen Privatisierungstendenzen stattgegeben werden sollte –, darf die Basis, die kulturelle Grundinstanz Museum, nicht dem schnellen Augenblick, sondern allein dem Kriterium der Dauer überantwortet werden. Dafür könnte und sollte auch Kassel ein Beispiel – nicht Mahnmal – sein.

Ekkehard Mai

Varia

HOCHSCHULEN UND FORSCHUNGSINSTITUTE (2. Teil)

ÖSTERREICH

GRAZ

INSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE DER KARL-FRANZENS-UNIVERSITÄT

Abgeschlossene Dissertationen

(Bei Prof. Franz) Ursula Lengauer: Massenwohnbau. Alltagsgeschichte der Baukultur am Beispiel des Arbeiterwohnhausbaus der franzisko-josephinischen Zeit im Linzer Raum.

(Bei Prof. Schweigert) Rudolf Christiner: Mittelalterliche Taufbecken in Österreich. Eine formalgeschichtliche und ikonographische Untersuchung.

(Bei Prof. Skreiner) Gudrun Danzer: Das steirische Eisenwesen in der Malerei und Graphik des 19. und 20. Jahrhunderts.

Abgeschlossene Magisterarbeiten

(Bei Doz. Biedermann) Evamaria Glashüttner: Die Architektur der Bettelorden und die Entwicklung steirischer Städte im Mittelalter. – Sabine Zimmerhansl: Die Martinskirche in Linz.