

**Mehr als ZERO**

**Hans Bischoffshausen  
und die Galerie Hildebrand**

**More than ZERO**

**Hans Bischoffshausen  
and Galerie Hildebrand**

- 6 Vorwort  
7 Foreword  
Agnes Husslein-Arco

## 01

- A** 22 Man kann die Stille nicht in Worte fassen  
Kunst und Schrift bei Hans Bischoffshausen  
23 Silence can not be put into words  
Hans Bischoffshausen, art and writing  
Harald Krejci

## 02

- B** 70 „Die Verdrängung der Provinz“  
Die Galerien Hildebrand und die internationale  
Avantgardekunst in Klagenfurt von 1961 bis 1984  
71 “The displacement of the provincial”  
The Hildebrand Galleries and international  
avant-garde art in Klagenfurt from 1961 to 1984  
Clara Kaufmann

## 03 04 05

- C** 238 Die Galerie Hildebrand und das Alternativkino  
239 Galerie Hildebrand and fringe cinema  
Horst Dieter Sihler

## 06

- D** 270 Ein Dialogforum in konfliktreicher Zeit  
Der Arbeitskreis Galerie Hildebrand –  
ein gesellschaftspolitischer Kristallisationspunkt  
im Kärnten der 1970er-Jahre  
271 A dialogue forum in conflicted times  
Arbeitskreis Galerie Hildebrand – a sociopolitical  
focal point in Carinthia in the 1970s  
Hellwig Valentin

## 07 08

- E** 326 Hans Bischoffshausen – Biografie / Biography  
343 Werkliste / List of Works  
349 Namensregister / Index of persons  
353 Autorinnen und Autoren / Authors' Biographies  
355 Impressum / Colophon  
356 Bildnachweis / Picture credits

## **„Die Verdrängung der Provinz“<sup>1</sup> Die Galerien Hildebrand und die internationale Avantgardekunst in Klagenfurt von 1961 bis 1984**

Clara Kaufmann

Die Geschichte der Galeriearbeit von Ernst und Heide Hildebrand lässt sich in drei Phasen gliedern, die sich durchaus stark voneinander unterscheiden und durch räumliche oder personelle und strukturelle Veränderungen gekennzeichnet sind. Diese Unterschiede manifestieren sich auch im jeweils geänderten Namen der Galerie:<sup>2</sup> Am Beginn (Phase eins) stand die „Galerie Wulfengasse 14“, wie sie von ihrer Gründung 1961 bis zu ihrem Umzug 1966 hieß. Es folgte Phase zwei, die „Galerie Heide Hildebrand“ im neuen Ausstellungslokal in der Wiesbadener Straße, die bis zum Ausscheiden der namensgebenden Galerieleiterin 1971 andauerte. Nach einem Jahr Pause konstituierte sich 1973 der Verein „Arbeitskreis Galerie Hildebrand“, der weitere elf Jahre lang in Klagenfurt tätig war (Phase drei). 1984 schloss die Galerie Hildebrand endgültig ihre Pforten. Diese drei Phasen und somit über zwanzig Jahre Galerie- und Kunstgeschichte sollen im Folgenden ausführlich behandelt werden.

### **Phase eins, 1961–1965: Galerie Wulfengasse 14 Die Gründung einer Avantgardegalerie in der Provinz**

Im Mai 1961 eröffneten Heide<sup>3</sup> und Ernst Hildebrand in Klagenfurt die Galerie Wulfengasse 14, deren Programm von vornherein auf radikale Moderne und Avantgarde ausgelegt war.<sup>4</sup> Bereits mit 15 Jahren, also 1956, als Schülerin am Realgymnasium Ursulinengasse, hatte Heide

## **“The displacement of the provincial”<sup>1</sup> The Hildebrand Galleries and international avant-garde art in Klagenfurt from 1961 to 1984**

Clara Kaufmann

The history of gallery work by Ernst and Heide Hildebrand<sup>2</sup> can be divided into three phases, which strongly differ from one another and are characterized by spatial or personnel and structural changes. These differences are also evident in the changes to the gallery's name: Initially (phase one) it was called “Galerie Wulfengasse 14,” from its establishment in 1961 until its relocation in 1966. Phase two followed, “Galerie Heide Hildebrand” in the new exhibition venue on Wiesbadener Straße, which lasted until the director who gave the gallery its name left in 1971. After a one-year break the “Galerie Hildebrand Fellowship” formed in 1973 and was active in Klagenfurt for a further eleven years (phase three). In 1984 Galerie Hildebrand closed its doors for good. The following essay aims to give a detailed description of these three phases and as such over 20 years of gallery and art history.

### **Phase one, 1961–1965: Galerie Wulfengasse 14 The establishment of a provincial avant-garde gallery**

In May 1961 Heide<sup>3</sup> and Ernst Hildebrand opened Galerie Wulfengasse 14 in Klagenfurt, whose program covered radical Modern and avant-garde art from the very start.<sup>4</sup> Aged just 15 (in 1956), when she was a student at Realgymnasium Ursulinengasse, Heide met her first boyfriend and later husband, the architect Ernst Hildebrand. Unlike

ihren ersten Freund und späteren Ehemann, den Architekten Ernst Hildebrand, kennengelernt. Anders als Heide war er in einem kunst-affinen Elternhaus aufgewachsen – sein Vater war Rudolf Hildebrand, ein österreichischer Architekt, der in Prag wirkte, seine Kinder von klein auf mit Kunst und Künstlern zusammenbrachte und auch selbst immer wieder Werke kaufte. Um 18 Jahre älter als Heide, hatte Ernst zum Zeitpunkt des Kennenlernens bereits ein Architekturstudium in Graz und fast sechs Jahre Praxis bei Architekt Hermann Baur in Basel hinter sich. Durch seine Arbeit in dem Schweizer Architekturbüro war er mit Hans Arp und Alfred Manessier in Kontakt gekommen,<sup>5</sup> von Letzterem kaufte er seine erste Druckgrafik – Ernsts erster Schritt auf dem Weg zum Sammler. 1956 ließ er sich in Klagenfurt nieder, machte sich erfolgreich als Architekt selbstständig und traf die Kärntner Künstler Hans Bischoffshausen<sup>6</sup> und Anton Tschauko, mit denen ihn bald eine enge Freundschaft verband. Durch den Kontakt zu den beiden Malern wurde nicht nur das Sammeln zur Leidenschaft,<sup>7</sup> sondern auch der Künstler-Freundeskreis ständig erweitert. So lernte Heide als Teenager durch den Mann, in den sie sich verliebt hatte, Kunst und Kreativität einer ganzen Reihe von jungen Kärntner Künstlern aus nächster Nähe kennen. Die gemeinsamen Jahre und Freunde prägten das Kunstverständnis von Heide und weckten ihre Leidenschaft, ließen Inspiration, Tatendrang und Elan sprießen. Oder, wie es Grete Misar 1964 in einem mehrseitigen Zeitungsartikel über die Galerie ausdrückte: „Was ihr Gatte als Interesse wecken wollte, begann in dem künstlerisch aufgeschlossenen und tatendurstigen Mädchen zu wuchern und wurde zum Wunsch, aktiv an dem Kunstgeschehen beteiligt zu sein.“<sup>8</sup>

1959 heiratete das kunstsinnige Paar, im selben Jahr kam die gemeinsame Tochter Céline zur Welt. Doch Heide fühlte sich zu mehr als einer Karriere ausschließlich als Hausfrau und Mutter berufen. Zuerst war da nur die Idee der Hildebrands, den Künstlerfreunden eine Ausstellungsmöglichkeit zu bieten: „Die Galerie ist eigentlich aus einem sehr persönlichen Prinzip entstanden. Wir waren damals schon mit einer ganzen Reihe von jungen Künstlern bekannt, die noch keinen Rahmen hatten, in dem sie ausstellen konnten. Und da [...] entstand der Gedanke, eine kleine Galerie aufzumachen, die ursprünglich nur für die Ausstellungen unserer Freunde gedacht war.“<sup>9</sup>

Der Gedanke sollte die beiden nicht mehr loslassen. Sie begannen, die zuerst so klein und privat gedachte Idee mit wachsender Ernsthaftigkeit zu verfolgen. Immer gründlicher wurden Informationen eingeholt, immer profunder die Auseinandersetzung, immer konkreter der Plan.<sup>10</sup> Heide reiste durch ganz Österreich, um sich mit Fachleuten auszutauschen, Kontakte zu Künstlern zu knüpfen und die Galerie auf einer professionellen, durchdachten Basis zu gründen.

Im Frühling 1961 war es dann so weit. Das Konzept stand, der Raum war geschaffen, das Programm bestimmt. Nach intensiven Vorbereitungen ließen die Hildebrands nun ihren Wunsch Realität werden.<sup>[20]</sup>

Heide, he had been raised by artistically minded parents – his father was Rudolf Hildebrand, an Austrian architect who worked in Prague, brought his children into contact with art and artists from an early age and himself also purchased a number of works. Being 18 years older than Heide, when they met Ernst had already graduated in architecture in Graz and been working for architect Hermann Baur in Basel for almost six years. Through his work at the Swiss architecture office he had met Hans Arp and Alfred Manessier<sup>5</sup> and bought his first print from the latter – Ernst's first step towards becoming a collector. In 1956 he settled in Klagenfurt, became a successful independent architect and met Carinthian artists Hans Bischoffshausen<sup>6</sup> and Anton Tschauko, with whom he soon shared a close friendship. His contact to the two painters not only fueled his collecting passion,<sup>7</sup> but also continually expanded his circle of artist friends. Thus as a teenager Heide came into close contact with the art and creativity of a whole series of young Carinthian artists through the man she had fallen in love with. The years they spent together and their mutual friends shaped Heide's understanding of art and nurtured her passion, inspiration, drive and élan. Or, as Grete Misar put it in a several-page newspaper article on the gallery in 1964: "That which her husband sought to awaken as an interest began to rampantly grow in the artistically open-minded and enterprising girl and turned into the wish to herself take an active role in the art scene."<sup>8</sup>

In 1959 the art-minded couple married, and that same year their daughter Céline was born. Yet Heide felt destined for more than a career solely as mother and housewife. Initially the idea of the Hildebrands was simply to offer their artist friends an exhibition venue: "The gallery actually emerged on the basis of a highly personal principle. At that time we were acquainted with a great many young artists who had no real opportunity to exhibit their work. And then [...] the idea took shape to set up a small gallery that was originally conceived solely for our friends' shows."<sup>9</sup>

Heide and Ernst could not get the idea of a gallery out of their heads. They began to pursue with increasing seriousness the idea that had initially been so small and private. Their research became ever more thorough, their analysis ever more detailed, their plan ever more concrete.<sup>10</sup> Heide traveled all over Austria to meet specialists, network with artists and put the gallery on a professional, well-conceived footing.

In spring 1961 everything was ready. The concept was complete, the space set up, the program decided. After intensive preparations the Hildebrands now made their wish a reality.<sup>[20]</sup>

The name of the gallery was taken from its address, Wulfengasse number 14, where visitors had to descend stairs into the basement to see the art – some may have viewed it as descending into the Hell of Modern art. The venue was chosen for reasons of practicality: The building belonged to Heide Hildebrand's mother and

Der Name der Galerie ergab sich aus ihrer Adresse, der Wulfengasse Nummer 14, in der man in ein Kellerlokal hinabsteigen musste, um zur Kunst zu gelangen – wie der Abstieg in die Hölle der modernen Kunst mag es vielleicht so manchem Besucher vorgekommen sein. Die Ortswahl war aus praktischen Gründen gefallen: Das Haus gehörte Heide Hildebrands Mutter, der Kellerraum stand, nachdem er im Krieg von ihrer Großmutter bewohnt worden war, leer und somit zur kostenlosen Verfügung.<sup>11</sup> Ernst Hildebrand adaptierte den Kellerraum zum Ausstellungsraum, in dem neben dunkelgrau gestrichenen Wänden eine Bruchsteinwand nackt stehen gelassen wurde.<sup>12</sup> Zeitungsberichte lobten nicht nur die Atmosphäre der kleinen Galerie, hervorgehoben wurden auch besonders die „überzeugende Hängung“<sup>13</sup> der Werke und deren „vielfältige gezielte Beleuchtung“<sup>14</sup>, in der „jedes Werk so präzise zur Geltung [kommt], als wäre es allein im Raum und Mittelpunkt“<sup>15</sup>. Das stimmige Ambiente konnte anscheinend so manchen Antimodernisten sogar für die gezeigte Kunst entschädigen – so liest man im *Echo*: „Klein, aber direkt gemütlich, fühlt man sich in eine Welt versetzt, die nicht nur eine Kleinigkeit unter der Erdoberfläche, sondern in einer beziehungslosen und isolierten Zeit zu liegen scheint. Dieser Keller hat Atmosphäre, ganz gleichgültig, ob man vor diesen ausgestellten Werken nun bewundernd, staunend, zweifelnd oder auch ablehnend wütend steht.“<sup>16</sup>

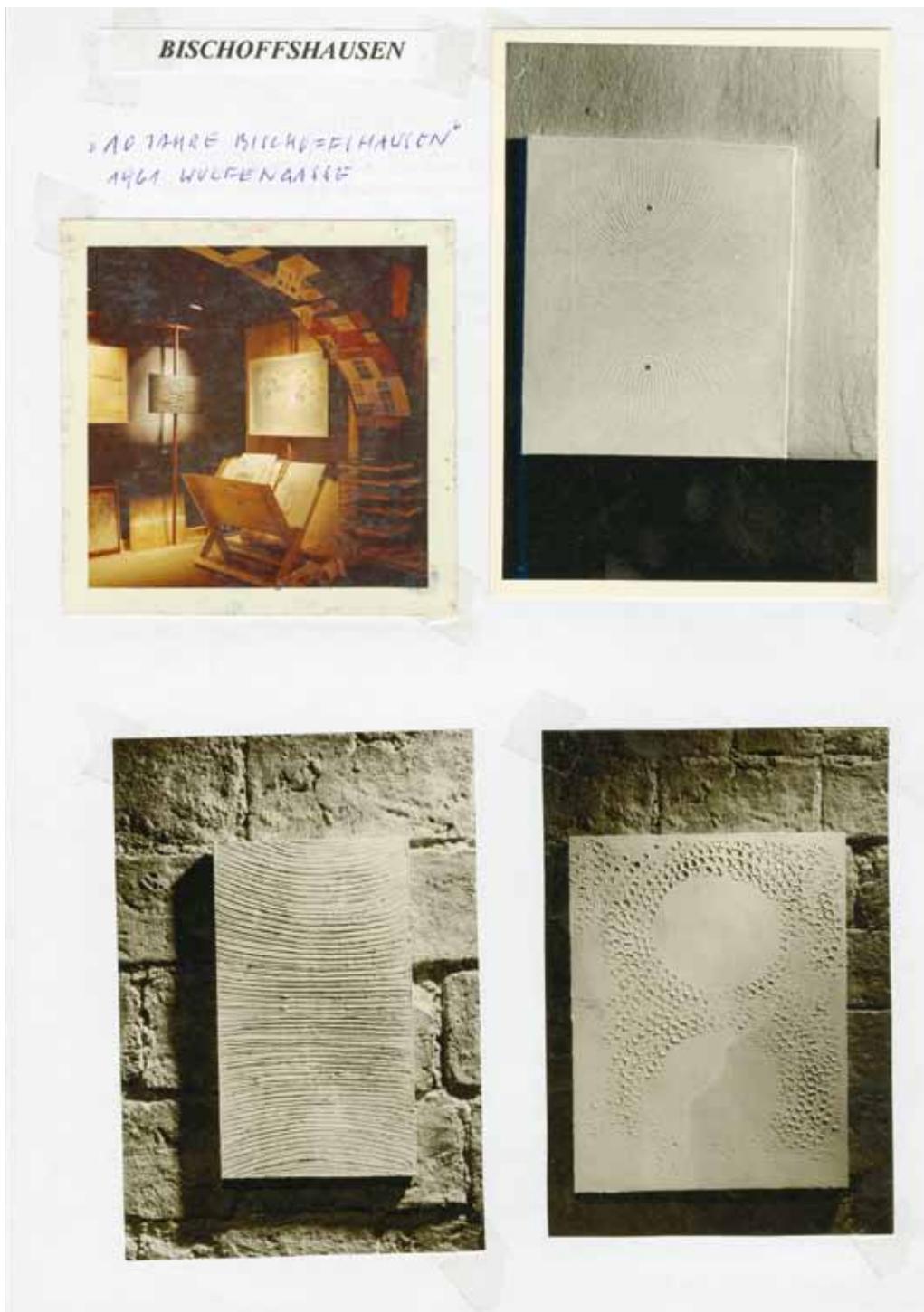
Aufgrund der Unbeheizbarkeit des Ausstellungsraumes im Souterrain war der Galeriebetrieb von vornherein auf die wärmere Jahreszeit beschränkt.<sup>17</sup> Die Galerie Wulfengasse 14 war von Anfang Mai bis Ende September<sup>18</sup> täglich außer Sonntag von 17 bis 20 Uhr bei freiem Eintritt zu besuchen. Zu den Öffnungszeiten betreute stets Heide Hildebrand selbst die Räumlichkeiten und das Publikum. Der Ausstellungsturnus betrug unglaublich kurze zwei bis drei Wochen, sodass in den ersten fünf Jahren trotz der saisonbedingten Schließzeit insgesamt 31 Ausstellungen stattfanden.

Am 12. Mai 1961 um 20 Uhr öffnete die Galerie Wulfengasse 14 erstmals ihre Pforten. Die Eröffnungsausstellung *10 Jahre Bischoffshausen* entsprach voll der ursprünglichen Intention, befreundeten Künstlern eine Plattform zu bieten.<sup>19</sup> [21] Darüber hinaus war Hans Bischoffshausen ein wichtiger „Geburtshelfer“<sup>20</sup> und Wegbegleiter bei der Gründung der Galerie gewesen. Die umfassende Korrespondenz zwischen den Hildebrands und Bischoffshausen,<sup>21</sup> der kurz zuvor nach Paris übersiedelt war,<sup>22</sup> bezeugt die Rolle des Malers im Vorfeld der Galeriegründung und auch in den darauf folgenden Jahren. In unzähligen Briefen vermittelte Bischoffshausen Kontakte zu Galeristen, Künstlern und möglichen Käufern, brachte sich mit Ideen zu sämtlichen Themenbereichen ein – von Ausstellungsstrategien bis zu Öffnungszeiten, von Beleuchtungssystemen bis zu Wechselrahmen und Sitzgelegenheiten.

Die Bischoffshausen gewidmete Eröffnungsausstellung der Galerie Hildebrand, zu der dieser mit Rat und Zuspruch nicht

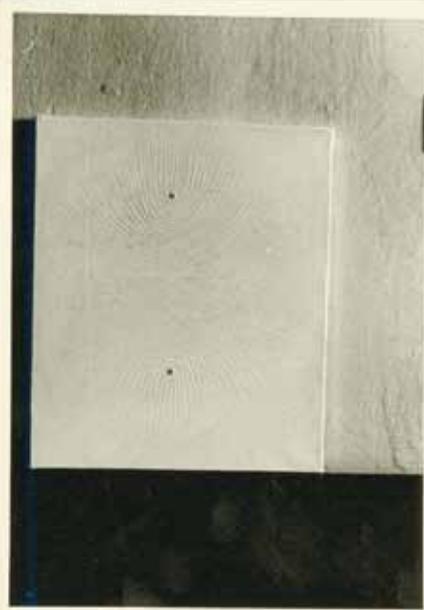


[20] Ausstellungsprogramm der / Exhibition program of Galerie Wulfengasse 14, 1961  
 [21] Ausstellungseinladung / Exhibition invite *10 Jahre Bischoffshausen*, 1961



**BISCHOFFSHAUSEN**

10. AD. JAHRE BISCHOFFSHAUSEN  
1961 WULFENGASSE



[22] Dokument Archiv / Document archive Ernst Hildebrand:  
Ausstellungsansicht und Werke / View of the exhibition and works  
10 Jahre Bischoffshausen, 1961

the basement was empty (after her grandmother had lived there during the War) and as such available for free.<sup>11</sup> Ernst Hildebrand converted the basement into an exhibition space with dark-gray painted walls and an existing exposed quarry-stone wall.<sup>12</sup> Newspaper articles not only praised the atmosphere in the small gallery, but also particularly emphasized the “impressive hanging”<sup>13</sup> of the works and their “diverse, targeted illumination,”<sup>14</sup> in which “each piece [comes] into its own so precisely, as though it were the only one in the space and the center of focus.”<sup>15</sup> The harmonious ambience was seemingly even able to indemnify the one or other anti-modernist for the art on show, as we read in *Echo*: “Small, but instantly cozy, one feels transported to a world that seems not only a trifle under the earth’s surface, but also to exist in an unrelated and isolated time. This cellar has atmosphere, irrespective of whether one stands before the works on show with admiration, astonishment, doubt or disapproving anger.”<sup>16</sup>

Given that the underground exhibition space was unable to be heated, gallery activities were from the start limited to the warmer seasons.<sup>17</sup> Galerie Wulfengasse 14 was open daily except Sundays from 5 p.m. until 8 p.m. from early May until the end of September.<sup>18</sup> Entrance was free of charge. During opening hours Heide Hildebrand always oversaw the space and attended to the visitors herself. Exhibition times were incredibly short at two to three weeks, meaning that in the first five years a total of 31 shows were held despite the gallery’s seasonal opening.

Galerie Wulfengasse 14 opened its doors for the first time on May 12, 1961 at 8 p.m. The opening exhibition *10 Jahre Bischoffshausen* (10 years of Bischoffshausen) was wholly in line with the original intention to offer artist friends a platform for their work.<sup>19</sup> [21] Moreover, Hans Bischoffshausen had been an important “obstetrician”<sup>20</sup> and companion during the founding of the gallery. The extensive correspondence between the Hildebrands and Bischoffshausen,<sup>21</sup> who had shortly before moved to Paris,<sup>22</sup> bears witness to the painter’s role prior to the opening of the gallery as well as in the following years. In countless letters Bischoffshausen passed on contact details of gallerists, artists and potential buyers and contributed his own ideas on all manner of topics, from exhibition strategies to opening hours, from lighting systems to frames and seating.

The opening exhibition at the Hildebrand gallery, which was dedicated to Bischoffshausen and to which he had given not inconsiderable advice and encouragement, presented an overview of his development from figurative works influenced by Cubism and Paul Klee to forays into Tachisme and color compositions to his first structural works (material works and *Fossil Reliefs*)<sup>[22]</sup>. The show also featured his first monochrome relief, as related in a report in *Kleine Zeitung*: “Recently however Bischoffshausen has switched to portraying energy flows and force fields with small, relief-like elements; the exhibition features an impressive example of this, too.”<sup>23</sup>

unmaßgeblich beigetragen hatte, präsentierte in einem Überblick dessen Entwicklung von gegenständlichen Werken in Anlehnung an den Kubismus und Paul Klee über tachistische Versuche und Farbkompositionen hin zu ersten strukturellen Arbeiten (Materialarbeiten und *Fossile Reliefs*).<sup>[22]</sup> Auch ein erstes monochromes Relief war in der Ausstellung zu sehen, wie einem Bericht in der *Kleinen Zeitung* zu entnehmen ist: „Jüngst ist Bischoffshausen aber dazu übergegangen, mit kleinen, reliefartigen Elementen Energieströme und Kräftefelder darzustellen; auch hierfür gibt es ein eindrucksvolles Beispiel in der Ausstellung.“<sup>23</sup>

Insgesamt war das Interesse der Lokalmedien an der Vernissage<sup>24</sup> groß – *Neue Zeit, Heute, Kleine Zeitung, Volkszeitung, Kärntner Landeszeitung* und *Echo* berichteten teils ausführlich von dem Ereignis, bei dem sich auch lokale Prominenz blicken ließ.<sup>25</sup>

Zum Wunsch, befreundete Künstler zu fördern, ihnen eine Ausstellungsmöglichkeit zu bieten und ihren Bekanntheitsgrad zu erhöhen, kam bald das Anliegen, über die neuesten Kunstströmungen in ganz Europa zu informieren. So setzte sich das Programm der Galerie Wulfengasse 14 aus jungen österreichischen Künstlern, denen in der Galerie oft eine erste Chance geboten wurde, und internationalen Gruppenausstellungen zusammen.

## ZERO

Nach einer anfänglichen Konzentration auf Grafik bildete sich schon früh ein Schwerpunkt mit Kunst der holländisch-deutschen NUL- bzw. ZERO-Bewegung. So wurde die Galerie Hildebrand (bzw. Wulfengasse 14) zu einer der ersten Galerien außerhalb Deutschlands und der Niederlande, die ihre Räume für ZERO öffneten. Bereits 1962, ein Jahr nach der Gründung der kleinen Galerie, kam es zur ersten Ausstellung einer der international avantgardistischsten und radikalsten Kunstströmungen, vertreten durch die holländische Gruppe NUL. *Neue holländische Tendenzen* hieß die Ausstellung, in der mit Armando, Henderikse, Henk Peeters und J. J. Schoonhoven beinahe die gesamte NUL-Gruppe vertreten war.<sup>[23]</sup>

Das Klagenfurter Publikum, für das schon die vorherigen Ausstellungen abstrakter Kunst ungewohnte und schwer verdauliche Kost gewesen waren, konnte die *Neuen holländischen Tendenzen* nur schwer verkraften. Assemblagen und Montagen aus „kunstfremdem“ Material wie Schrauben, Flaschenkorken, Kupferpfennigen oder Plastikflaschen (Henderikse und Armando), reinweiße raster- und wabenartige Reliefs (Schoonhoven) und Rauch- und Brandspuren auf Papier (pyrografische Arbeiten von Peeters) überforderten selbst kunstgewandte, vermeintlich weltoffene Ausstellungsbesucher in ihrer Neuartigkeit und ließen sie in Zweifel ziehen, ob „so etwas“ tatsächlich Kunst sei. So schrieb Dr. Lee Springschitz, damals Direktorin der Kärntner Landesgalerie, die auch als Kunstkritikerin bei der *Neuen Zeit* tätig war: „Gemeinsam mit Ives [sic!] Klein [...] und Aubertin [...]

Overall, there was considerable local media interest in the opening<sup>24</sup> – *Neue Zeit, Heute, Kleine Zeitung, Volkszeitung, Kärntner Landeszeitung* and *Echo* printed reports, some of them particularly detailed, on the event, which also drew local celebrities.<sup>25</sup>

In addition to the wish to support artist friends, provide them with an exhibition platform and raise public awareness of them, the desire soon surfaced to inform visitors about the latest art trends throughout Europe. Thus the program at Galerie Wulfengasse 14 consisted of young Austrian artists, with the gallery often representing their first exhibition opportunity, and international group shows.

## ZERO

Following an initial concentration on prints, a focus soon manifested on the art of the Dutch-German NUL/ZERO movement. As such Galerie Hildebrand (or Wulfengasse 14) was one of the first galleries outside of Germany and the Netherlands to open its doors to ZERO. As early as 1962, one year after the small gallery was established, the first exhibition was held on one of the internationally most avant-garde and most radical art trends, represented by the Dutch group NUL. *Neue holländische Tendenzen* (New Dutch trends) was the name of the show, which with Armando, Henderikse, Henk Peeters and J. J. Schoonhoven featured virtually the entire NUL group.<sup>[23]</sup>

The Klagenfurt public, for whom the previous exhibitions on abstract art had been unusual material that was already difficult to digest, found it hard to cope with *Neue holländische Tendenzen*. The novelty of assemblages and installations made from “non-artistic” materials such as screws, bottle corks, copper pennies or plastic bottles (Henderikse and Armando), pure white grid-like and honeycombesque reliefs (Schoonhoven) and smoke trails and burn marks on paper (pyrographic works by Peeters) were too much even for artistically minded, supposedly cosmopolitan visitors to the show and made them doubt whether “something like this” was in fact art. Dr. Lee Springschitz, who was at the time director of state gallery Kärntner Landesgalerie and also worked as an art critic for *Neue Zeit*, wrote: “Together with Ives [sic] Klein [...] and Aubertin [...] the four Dutchmen belong to that extreme group whose creations are at best interesting handicraft experiments, but can only claim to be art to a modest extent, as far, indeed, as their creative ‘inspiration’ extends; as evidence of a new aesthetic, as is typical of our age and could hardly be removed from life in our times, their achievements are remarkable. They provide orientation, and that in a first-rate and high-quality fashion.”<sup>26</sup>

In contrast, Walther Nowotny from *Volkszeitung* was completely appalled, complaining under the heading “Seiltänzer am Meeresgrund” (Tightrope walkers on the seabed) for instance that one picture by Henderikse was worth no more than the six German marks made up by the pennies stuck on to it. He concluded with

gehören die vier Holländer zu jener extremen Gruppe, deren Schöpfungen bestenfalls interessante handwerkliche Experimente darstellen, den Anspruch auf Kunst jedoch nur in bescheidenem Maße erheben können, so weit eben, als ihr schöpferischer ‚Einfall‘ reicht; als Zeugnisse einer neuen Ästhetik, wie sie für unsere Epoche typisch ist und aus dem Leben unserer Zeit auch kaum mehr gestrichen werden könnte, sind ihre Leistungen beachtlich. Sie orientieren, und zwar vorzüglich und qualitativ.“<sup>26</sup>

Vollkommen empört war hingegen Walther Nowotny von der *Volkszeitung*, der sich unter dem Titel „Seiltänzer am Meeresgrund“ darüber ausließ, dass beispielsweise ein Bild von Henderikse nicht mehr wert sei als die sechs Deutschen Mark, die die aufgeklebten Pfennige zusammen ergeben würden. Er endete mit dem Absatz: „Die vier Künstler geben auch eine Zeitschrift heraus, ‚0 – Null‘, bezeichnen sich also als Nullen. Ja – da möchte ich nicht widersprechen. Der Titel meines Berichtes hat mit dem Bericht nichts zu tun. Warum nicht? Die ausgestellten Werke haben mit Kunst auch nichts zu tun.“<sup>27</sup>

Doch Heide und Ernst Hildebrand ließen sich in ihrem Weg nicht beirren. Sie hatten mit ihrem untrüglichen Kunstsinn das Potenzial von ZERO schon früh erkannt und sich quasi von der Stunde null an für die avantgardistische Bewegung begeistert. Heute ist die Kunst der ZERO-Bewegung nicht nur kunsthistorisch, sondern auch auf dem Kunstmarkt anerkannt und erfolgreich. Die jüngsten ZERO-Ausstellungen, beispielsweise im Guggenheim Museum New York<sup>28</sup>, im Martin-Gropius-Bau in Berlin<sup>29</sup> sowie im Stedelijk Museum Amsterdam<sup>30</sup>, belegen die Kunstbewegung als eine der wichtigsten des 20. Jahrhunderts.

Doch das konnte im Klagenfurt der 1960er-Jahre natürlich niemand wissen. Außer den Hildebrands vielleicht, die sich – trotz des rauen Gegenwinds – nicht von ihrer Leidenschaft für die puristische Kunstrichtung abbringen ließen und einen ZERO-Künstler nach dem anderen ausstellten. So war in den folgenden Jahren in der Galerie Wulfengasse 14 alles vertreten, was bei ZERO Rang und Namen hatte: 1963 war Herman de Vries mit weißen geometrischen Miniaturstelen, Prismen, Stäben, Tafeln, mit Flecht- und Klebearbeiten auf weißem Papier mit Holz, Kork und Schächtelchen sowie mit einem aus leeren Blättern bestehenden Katalog mit dem Titel *Weiß ist übermäßig* in der Galerie zu Gast.<sup>[24] [25]</sup> 1964 war der bereits international anerkannte Enrico Castellani in einer Personale mit neun rhythmischen monochromen Wandreliefs präsent.<sup>[26] [27] [28]</sup> Direkt im Anschluss an die Castellani-Ausstellung stellten die Urgesteine der Deutschen ZERO-Bewegung in der Galerie Hildebrand aus: Heinz Mack, Otto Piene und Günther Uecker in Kombination mit der ZERO nahestehenden italienischen Architektin Nanda Vigo, der Lebensgefährtin Piero Manzoni. Als würde dahinter ein Ausstellungskonzept stecken oder es sich um eine allzu wörtliche Interpretation des Gruppennamens handeln, fand die Eröffnung am 1. August 1964 vor leeren Wänden statt. Es handelte



[23] Armando, Henderikse, Henk Peeters, Herman de Vries, um / around 1962  
 [24] [25] Ausstellungsansicht / View of the exhibition *Herman de Vries*, 1963



[26] Ausstellungsplakat / Exhibition poster *Enrico Castellani*, 1964  
 [27] [28] Ausstellungsansicht / View of the exhibition *Enrico Castellani*, 1964

the paragraph: “The four artists also publish a magazine, ‘0 – Null’, thus also describe themselves as zeros. Well, I won’t contradict them. The title of my report has nothing to do with the report. Why not? The exhibited works have nothing to do with art, either.”<sup>27</sup>

Yet Heide and Ernst Hildebrand were not deterred. With their keen sense of art they had recognized ZERO’s potential early on and had been taken with the avant-garde movement from the ‘zero hour,’ as it were. Nowadays the art of the ZERO movement is acknowledged and successful both on the art market and in an art-historical context. The most recent ZERO shows, for example at the Guggenheim Museum New York,<sup>28</sup> Martin-Gropius-Bau in Berlin<sup>29</sup> and Stedelijk Museum Amsterdam,<sup>30</sup> prove that the art movement was one of the most important of the 20th century.

Yet of course no-one could have known that in 1960s Klagenfurt. Except the Hildebrands perhaps, who despite the strong resistance were not dissuaded from pursuing their passion for the purist art movement and exhibited one ZERO artist after the other. Thus in the following years Galerie Wulfengasse 14 showed everyone who was anyone at ZERO: In 1963 Herman de Vries was represented with white geometric miniature steles, prisms, rods, panels, with wickerwork and glued works on white paper with wood, cork and little boxes and with a catalog consisting of blank pages entitled *White is superabundance*.<sup>[24] [25]</sup> In 1964 Enrico Castellani, at that time already internationally known, was featured in a solo show with nine rhythmic monochrome wall reliefs.<sup>[26] [27] [28]</sup> Right after the Castellani exhibition the founding fathers of the German ZERO movement exhibited works at Galerie Hildebrand: Heinz Mack, Otto Piene and Günther Uecker together with the Italian architect Nanda Vigo, who was Piero Manzoni’s partner and close to ZERO. The opening took place on August 1, 1964 with blank walls, as though there were an exhibition concept behind it or the name of the group had been interpreted all too literally. Yet this was no deliberate action: The works to be shown had simply not arrived in time. The opening was held nonetheless, to the amusement of the one or other visitor – perhaps also precisely because of the relatively high compatibility between ZERO’s leanings and blank gallery walls. Art critic Nowotny was almost relieved in his report on the work-less opening: “I have rarely left an exhibition feeling so lighthearted and content.”<sup>31</sup> The works finally arrived a few days later: grid-like reliefs by Mack, torn paper works and nailed boards by Uecker and canvases with a red central dot on a black background and vice versa by Piene. Nanda Vigo was represented by two glass works and photographs of her interior designs.

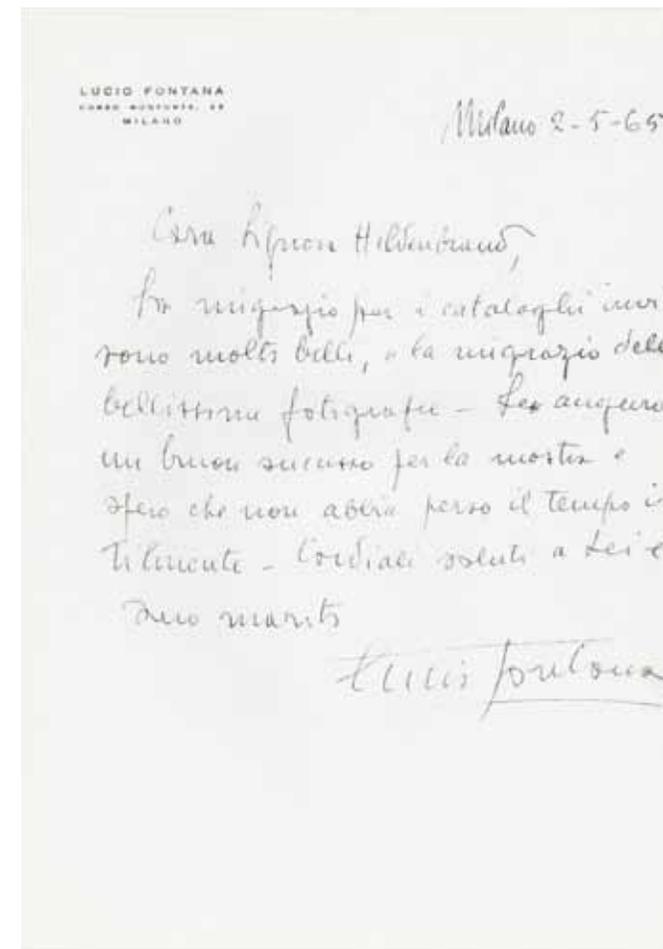
In the following year, 1965, a solo show was dedicated to one of the great ZERO forerunners: Italian Lucio Fontana showed nine works on paper with vertical rows of holes and scoring as well as six sculptural pieces (glass and ceramic), all of which Heide and Ernst Hildebrand had personally collected from his studio in Milan.<sup>[29] [30]</sup>

sich dabei jedoch nicht um eine gezielte Aktion: Die auszustellenden Werke waren schlicht nicht rechtzeitig eingetroffen. Die Vernissage fand, zum Amusement von so manchem Besucher, trotzdem statt – vielleicht auch gerade wegen der relativ großen Vereinbarkeit der ZERO-Tendenz mit leeren Galeriewänden. Kritiker Nowotny berichtete von der Eröffnung ohne Bilder beinahe erleichtert: „Ich bin selten von einer Ausstellung so unbeschwert und befriedigt weggegangen.“<sup>31</sup> Mit einigen Tagen Verspätung trafen die Kunstwerke dann aber doch noch ein: rasterartig geordnete Reliefs von Mack, durch Reißen bearbeitete Papiere und genagelte Bretter von Uecker sowie Leinwände mit rotem Mittelpunkt auf schwarzem Grund und umgekehrt von Piene. Nanda Vigo war mit zwei Arbeiten aus Glas und Fotografien ihrer innenarchitektonischen Umsetzungen vertreten.

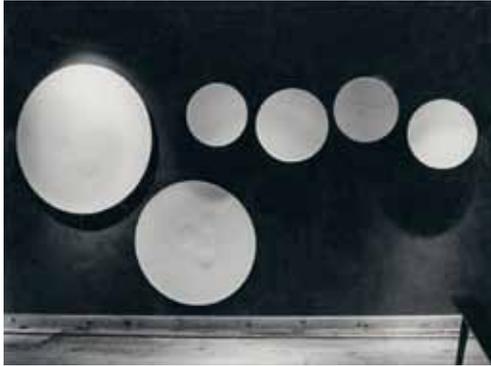
Im darauffolgenden Jahr, 1965, war einem der großen ZERO-Vorreiter eine Einzelausstellung gewidmet: Der Italiener Lucio Fontana zeigte neun Papierarbeiten mit vertikal angeordneten Lochreihen und Ritzungen sowie sechs plastische Arbeiten (Glas und Keramik), die Heide und Ernst Hildebrand alle persönlich in seinem Atelier in Mailand abgeholt hatten.<sup>[29] [30]</sup> Nur zwei Monate später waren mit Turi Simeti und Agostino Bonalumi abermals zwei italienische ZERO-Anhänger vertreten.

Nach drei Jahren der Beharrlichkeit, in denen die Hildebrands „ihrer“ Kunstrichtung die Treue gehalten hatten, ohne – ob der wiederholt schlechten bis vernichtenden Zeitungskritiken – ins Wanken zu geraten, stellten sich erste kunstvermittlerische Erfolge ein: Der 1962 noch höchst empörte Kunstkritiker Walther Nowotny, der ebenso Beharrlichkeit an den Tag legte, indem er wieder und wieder zu den Ausstellungen – die ihm in vielen Fällen überhaupt nicht zusagten – kam, um über sie zu berichten (was ihm hoch anzurechnen ist), schrieb nach drei Jahren überraschend positiv: „Sie [Simeti und Bonalumi] sind typische Menschen unseres Jahrhunderts und beziehen alle Dinge unseres Zeitalters in ihre künstlerische Arbeit mit ein. Selbstverständlich sind sie den Gefahren der Schablonisierung und Industrialisierung ausgesetzt. [...] Zweifellos ist es aber eine Kunst, die uns angeht. Es sind Erscheinungsformen, die aus unserer Lebenssphäre gegriffen sind, und dieser Kunstbegriff frapiert [sic!], weil Einzelformen aus einem Komplex herausgegriffen sind und uns in einem wechsellvollen Spiel präsentiert werden. Nicht eine Kunst der Isolation wird uns geboten, sondern eine den Erscheinungsformen des Alltags angepasste Gestaltung [...]“, und – beinahe wie ein reumütig Bekehrter: „Voreingenommenheit eignet sich nicht zur Betrachtung von Kunstwerken. Auch ist es notwendig, sein Wissen zu erweitern und neue Erkenntnisse zuerst eingehend zu überprüfen, bevor man sie ablehnt.“<sup>32</sup>

Auch österreichische Künstlerinnen und Künstler, die ZERO nahestanden oder ähnliche Prinzipien verfolgten, wurden in der Galerie Wulfengasse 14 gezeigt. Neben Hans Bischoffshausen war das z. B.



[29] Ausstellungsansicht / View of the exhibition *Lucio Fontana*, 1965  
 [30] Brief von Lucio Fontana an Heide Hildebrand, 2.5.1965 / Letter from Lucio Fontana to Heide Hildebrand, May 2, 1965



[31] [32] *Ausstellungsansicht / View of the exhibition Erwin Thorn, 1964*  
 [33] *Ausstellungsansicht / View of the exhibition Naive Malerei aus Jugoslawien, 1964*

Just two months later, another two Italian adherents of ZERO were represented, namely Turi Simeti and Agostino Bonalumi.

After three years persevering, in which the Hildebrands stayed true to “their” art genre, unwavering despite the often negative or even scathing newspaper reviews, they began to see initial success in terms of their art mediation efforts. Art critic Walther Nowotny, who had still been highly indignant in 1962 and who yet demonstrated great perseverance by repeatedly attending the exhibitions (most of which did not appeal to him in the least) in order to review them (to his great credit), wrote a surprisingly positive critique three years later: “They [Simeti and Bonalumi] are typical people of our century and include all the things of our day and age in their artistic work. Naturally, they are exposed to the dangers of stereotyping and industrialization. [...] Yet without a doubt this is art that concerns us. These are manifestations taken from our sphere of life, and this concept of art is remarkable, because individual forms are taken from a complex and presented to us in a lively interplay. This is no art of isolation that is presented to us, but a design adapted to the manifestations of everyday life [...]”, and – almost like a remorseful convert: “Prejudice has no place in the observation of artworks. Moreover, it is necessary to expand one’s knowledge and to first thoroughly examine new discoveries before rejecting them.”<sup>32</sup>

Austrian artists associated with ZERO or who followed similar principles were likewise shown at Galerie Wulfengasse 14. In addition to Hans Bischoffshausen there was also Erwin Thorn, for example, whose first solo show the gallery hosted in 1964.<sup>[31] [32]</sup> With their interplay of light and shadow and the movement of the visitor, whom they equally invite to come to rest and to enter a meditative state however, Thorn’s works demonstrate a connection to ZERO art. In the show Thorn, who personally attended the opening, presented sculptural murals in white, rhythmic white panels, silver-plated bronze sculptures with finely polished curves and depressions, so-called “Muldenbilder” (depression pictures) – round disks with depressions of varying depths – and an interior design for a translucent partition wall. “It is not important what art expresses, but what impact it has on the observer, what it moves in him,” noted Thorn.<sup>33</sup>

In its rationality and mathematical constructivism, which made the notion of the artistic genius obsolete, Op Art can be considered as not dissimilar in thrust to the ZERO movement, represented in the Klagenfurt gallery by Helga Philipp and Marc Adrian in 1965. The show featured a number of oil paintings as well as kinetic assemblages mounted behind glass that generated optical effects of distortion, movement and tilting in the eye of the observer as he moved around. Marc Adrian, one of the first representatives of Op Art (and not just in Austria), had already had considerable success both in Austria and abroad at the time of the Hildebrand exhibition, while in contrast it was Helga Philipp’s very first show. Following her debut in Klagenfurt

auch Erwin Thorn, dem die Galerie 1964 seine erste Einzelausstellung widmete.<sup>[31] [32]</sup> Im Spiel mit Licht und Schatten, mit der Bewegung des Betrachters, den sie jedoch genauso zur Ruhe kommen lassen und zur meditativen Versenkung einladen, verraten Thorns Werke Verwandtschaft mit der ZERO-Kunst. Thorn, der bei der Eröffnung der Ausstellung persönlich anwesend war, präsentierte in der Schau plastische Wandbilder in Weiß, rhythmisierte weiße Tafeln, versilberte Bronzeplastiken mit fein polierten Rundungen und Vertiefungen, sogenannte „Muldenbilder“ – runde Scheiben mit unterschiedlich tiefen Mulden – sowie einen innenarchitektonischen Entwurf für eine lichtdurchlässige Zwischenwand. „Es kommt nicht darauf an, was Kunst ausdrückt, sondern was sie beim Betrachter auslöst, in ihm erwirkt“, so Thorn.<sup>33</sup>

In ihrer Nüchternheit und ihrem mathematischen Konstruktivismus, durch den der künstlerische Geniebegriff obsolet wird, kann man auch die Op-Art, die 1965 durch Helga Philipp und Marc Adrian in der Klagenfurter Galerie vertreten war, noch dem erweiterten Fahrwasser von ZERO zuordnen. Ausgestellt waren einige Ölbilder sowie kinetische Hinterglasmontagen, die im Auge des Betrachters bei dessen Bewegung optische Vexier-, Bewegungs- und Kippeffekte erzeugten. Marc Adrian, (nicht nur in Österreich) einer der ersten Vertreter der Op-Art, konnte zum Zeitpunkt der Hildebrand-Ausstellung bereits auf zahlreiche Erfolge im In- und Ausland verweisen, für Helga Philipp hingegen war es ihre erste Ausstellung überhaupt. Nach ihrem Debüt in Klagenfurt konnte sie sich erfolgreich in der (vor allem auch Wiener) Kunstszene etablieren, wurde mehrfach (nicht nur) in der Galerie nächst St. Stephan ausgestellt und lehrte von 1965 bis 2002 an der Hochschule für angewandte Kunst in Wien.

### Figurative Malerei

Die Spezialisierung der Galerie auf abstrakte, konstruktivistische Kunst hielt ihre Betreiber keineswegs davon ab, hin und wieder auch Ausstellungen zu zeigen, die im Kontrast zur vorherrschenden kühlen Monochromie der ZERO-Tendenz standen. So überrascht sie ihr Publikum im Juli 1963 erstmals mit einer Ausstellung gegenständlicher Malerei.

Der 27-jährigen Angelika Kaufmann (die sich damals noch Reinhilde Angelika Kaufmann nannte) wurde eine Einzelausstellung gewidmet, in der neben 24 Arbeiten auch fünf – noch unveröffentlichte – Kinderbücher im Originalentwurf gezeigt wurden, von ihr selbst geschrieben und illustriert.<sup>34</sup> In ihren Arbeiten bewegte sich Angelika Kaufmann zwischen Märchen und Realität, zwischen Figuration und Abstraktion – ein Mix, der beim Publikum (laut den heute noch greifbaren Pressequellen) Begeisterung auslöste.

Bei den ausgestellten Werken handelte es sich um lavierte Federzeichnungen von subtiler Zartheit einerseits und kräftigere, mit Deckfarben auf Goldgrund gemalte Bilder andererseits. Manche

she successfully established herself on the (above all also Viennese) art scene, had several exhibitions at Galerie nächst St. Stephan (and elsewhere) and taught at the University of Applied Arts Vienna from 1965 until 2002.

### Figurative painting

The specialization of the gallery in abstract, constructivist art certainly did not stop the directors from showing exhibitions now and again that stood in contrast to the predominant cool, monochromatic bent of ZERO and related art. In July 1963 they surprised their visitors for the first time with an exhibition on figurative painting.

It was a solo show by the 27-year-old Angelika Kaufmann (who at the time still called herself Reinhilde Angelika Kaufmann) showing, alongside 24 other works, five as yet unpublished children's books in original design, which she had written and illustrated herself.<sup>34</sup> In her works Angelika Kaufmann moved between fairytale and reality, between figuration and abstraction – a mix that greatly appealed to the audience (according to the press sources available today).

The pieces displayed included subtly delicate pen-and-ink drawings with a wash and bolder works painted with topcoat paint on a gold background. Some of them penetrated the depths of the psyche, brought to the surface subliminal, hidden things, while others provided a spooky or humorous insight into surreal, fantastic worlds.

The 1964 show *Naive Malerei aus Jugoslawien* (Naïve painting from Yugoslavia) went in a similar direction, with pieces solely by self-taught painters who were farmers, fishermen, laborers and employees from Croatia and Slovenia – and who are internationally known today (some also already in the 1960s): Eugen Buktenica, Franjo Klopotan, Ivan Lacković, Branko Lovak, Viktor Magyar, Martin Mehkek, Tereza Posavec, Ivan Rabuzin, Matija Skurjeni, Ivan Večenaj, Stjepan Večenaj and Franjo Vujčec showed landscapes, still lifes, and work and dream scenes.<sup>[33]</sup>

The Hildebrands' attention was first drawn to “Yugoslav naïve art” by Ernst's cousin Otto Frank and his wife Trixi, who had discovered this current in art for themselves and collected it,<sup>35</sup> and by an exhibition at the art pavilion in Slovenj Gradec, where the collection of journalist Gerhard Ledić was on show. Subsequently, with the help of the Franks, Heide and Ernst visited the painters in their villages in the border region between Yugoslavia and Hungary in order to organize the show, whose opening (thanks to the personal efforts of the duo running the gallery) six of the 12 painters attended.<sup>36 [34] [35]</sup>

Also relevant in this context are the figurative paintings of Maria Lassnig, who exhibited at Galerie Wulfengasse 14 for the first time in 1964 (further shows were to follow in 1969 and 1970<sup>37</sup>). Following her foray into Informalism, 14 oil paintings, gouaches and drawings (all of them created in Paris, where Lassnig was living at

drangen in die Tiefen der Psyche, brachten Unterschwelliges, Verborgenes zum Vorschein, andere gewährten einen unheimlichen bis humorvollen Blick in surreale, fantastische Welten.

In eine ähnliche Richtung ging auch die Ausstellung *Naive Malerei aus Jugoslawien* (1964) mit Bildern von ausschließlich autodidaktisch malenden Bauern, Fischern, Arbeitern und Angestellten aus Kroatien und Slowenien – die heute (und teilweise auch schon damals) international bekannt sind: Eugen Buktenica, Franjo Klopota, Ivan Lacković, Branko Lovak, Viktor Magyar, Martin Mehkek, Tereza Posavec, Ivan Rabuzin, Matija Skurjeni, Ivan Večenaj, Stjepan Večenaj und Franjo Vujčec zeigten Landschaften, Stillleben, Arbeits- und Traumszenen.<sup>[33]</sup>

Auf die „jugoslawischen Naiven“ aufmerksam geworden waren die Hildebrands einerseits durch Ernsts Cousin Otto Frank und dessen Frau Trixi, die die Kunstrichtung für sich entdeckt hatten und sammelten,<sup>35</sup> andererseits durch eine Ausstellung im Kunstpavillon von Slovenj Gradec, in der die Sammlung des Journalisten Gerhard Ledić zu sehen gewesen war. Mithilfe des Ehepaars Frank besuchten Heide und Ernst daraufhin die Maler in ihren Dörfern im jugoslawisch-ungarischen Grenzgebiet, um die Ausstellung zu organisieren, zu deren Eröffnung – dank des persönlichen Engagements des Galeristenpaars – sechs der zwölf Maler anreisten.<sup>36 [34] [35]</sup>

Verwiesen sei auch auf die figurativen Malereien von Maria Lassnig, die 1964 erstmals in der Galerie Wulfengasse 14 vertreten war (weitere Ausstellungen sollten 1969 und 1970 folgen<sup>37</sup>). 14 Ölbilder, Gouachen und Zeichnungen (durchwegs in Paris, Lassnigs damaligem Wohnort, entstanden) dokumentierten nach ihrem Interesse für das Informel die Rückbesinnung auf die Figur. In dicken, koloristisch auffallenden Pinselstrichen malte sie großflächige deformierte Figuren, die sich oft ins Fantastische, meist Unbehagliche hin brachen. In Titeln wie *Meine Mutter und ihr Genius*, *Die Berggeister besuchen mich in Paris*, *Der große Schwebende* oder *Himmlische und Irdische* kommt der Wunsch zum Ausdruck, schwer Greifbares, ja Unsichtbares, lediglich Spürbares im Bild zu „verkörpern“. Besonders ins Auge stachen aber die drei ausgestellten Selbstporträts, die schon ganz im Sinne der späteren „Körpergefühlbilder“ waren, wie sich aus dem Resümee Walther Nowotnys schließen lässt: „Wer die Provinzbrille ablegt, wird in den drei Selbstporträts zwar keine Ähnlichkeit finden, aber seelische Katarakte sehen, die beweisen, wie wenig wir unsere Mitmenschen kennen.“<sup>38 [36]</sup>

Nicht nur das Medium Malerei hatte einen Platz in der Galerie Wulfengasse 14. Schon in den ZERO-Ausstellungen wurde vermehrt Skulpturales gezeigt, da eines der wichtigen Merkmale jener Kunstströmung war, sich nicht nur auf die zweidimensionale Fläche zu beschränken, sondern das Kunstwerk in den dreidimensionalen Raum zu öffnen und so in einem Zwischenbereich zwischen Skulptur und Malerei zu positionieren. Abgesehen von jenen ZERO-Objekten gab



[34] Heide Hildebrand (Mitte) mit Gerhard Ledić (Erster von rechts), Otto Frank (Zweiter von rechts) und Künstlern in Jugoslawien / Heide Hildebrand (center) with Gerhard Ledić (first on the right), Otto Frank (second from the right) and artists in Yugoslavia, 1964

[35] Die Hildebrands mit Eugen Buktenica in Jugoslawien / The Hildebrands with Eugen Buktenica in Yugoslavia, 1964

[36] Hans Bischoffshausen, Maria Lassnig, Heide & Ernst Hildebrand in Paris, 1961

[37] Ausstellungseröffnung / Exhibition opening Fritz Hartlauer, Karl Prantl, 1962

[38] Ausstellungsansicht / View of the exhibition Fritz Hartlauer, Karl Prantl, 1962

## Heide Hildebrand „hat es satt“

Wenn man mit 21 so tollkühn ist, in einer nicht eben imposanten Klagenfurter Straße eine Kellergalerie mit betont avantgardistischem Programm zu eröffnen, kann es passieren, daß man mit 25 die Resignation kennenlernt. Heide Hildebrand, Österreichs immer noch mit Abstand jüngste Galerieinhaberin hat es satt. Nicht, weil die Galerie in der Wulfengasse Geld kostet, nicht, weil sie Arbeit macht, viel mehr Arbeit, als die meisten denken, sondern weil sie kein Publikum hat.

„Ich frage mich, ob ich die Sache nicht aufgeben soll“, erklärt die junge Dame. „Ich bemühe mich doch, ich arbeite nun im fünften Jahr und ich nehme es ernst. Auf jedes Detail kommt's mir an... Wie hier das gelbe Blatt zu der grünen Plastik paßt und wie sich wiederum das Grün von der roten Wand abhebt, das ist alles bedacht... Ich bin auch sehr genau im Organisatorischen. Ich vernachlässige keine Korrespondenz, ich schicke regelmäßig meine Einladungen, ich fahre zu den Künstlern und hole mir ihre Arbeiten selbst zusammen und ich habe auch Erfolg, im Ausland. In Deutschland, in Holland ist meine Galerie ein Begriff, sie gilt als Spezialität, man schätzt mich dort, kommt mir entgegen in jeder Weise. Hier schert sich keiner um das, was ich biete. Und ich biete doch etwas. Nein, ich habe mir nie gedacht, daß die Leute weiß Gott wie beglückt sein würden, wenn sie sich meine Ausstellungen anschauen, aber sie hätten doch daraufkommen müssen, daß sie sich hier informieren können, auf einem ganz bestimmten Gebiet. Außerdem hab ich immer Zeitschriften auflegen, die ebenfalls der Information dienen, dann die Graphikmappen. Aber nichts hilft. Ich sitze da Tag um Tag in diesem Keller und keiner kommt. Ich verschicke so viele Einladungen zur Vernissage, ein paar Leute erscheinen, aber damit ist es aus. Jetzt habe ich die Fontana-Ausstellung hergebracht, das ist doch was, wer hat das schon in Österreich? Aber niemand nimmt Notiz davon. Da gibt's in Klagenfurt einen Fontana-Kenner, der in Venedig und in Rom Stunden opfert, um alle Fontana-Arbeiten zu sehen, zu mir her

hat er noch nicht gefunden... Und kurz und gut, ich hab's satt...“

Die Galerieinhaberin, die wie ein Teenager aussieht, hält einen weißen Bogen in der Hand, den hebt sie nun hoch. „Hier habe ich meine Meinung aufgeschrieben“, sagt sie, „und ich möchte, daß die Leute sie kennenlernen.“ Auf dem Blatt steht, sauber getippt, Heide Hildebrands jugendlicher Protest:

*Ich hab's satt, ich hab's satt, ich hab's satt,  
satter als Baron Ferdinando Cefalu seine  
Frau.*

*Alle meine Sommer zu vergeuden,  
Österreich hat viele spitzige Berge,  
Österreich hat die Neutralität,  
die Lipizzaner und eine Musikstadt  
und viele gemütliche Leute.  
Was für ein schönes Land,  
für die gemütlichen Leute,  
aber ich habe es satt,  
und ganz besonders das sonnige Kärnten  
und die lieben Kärntner, und da wieder  
die, die sich verantwortlich fühlen für  
die Kultur, offiziell und inoffiziell,  
denn sie sind nicht herauszulocken aus  
ihren Polsterstühlen.  
lauter matte Fliegen.*

Heide Hildebrand ist jetzt 25, ziemlich auf den Tag genau sogar. Es ist natürlich, daß sich in ihre Resignation Zorn mischt, und daß aus dem Zorn neue Pläne entspringen. „Ich geb's auf“, sagt sie, aber „ich muß es anders machen“, sagt sie auch. Sie denkt an den Arkadengang eines Hofes in der Innenstadt, an eine Passage, irgendeinen geeigneten Platz, wo viele Leute vorüberkommen und manche verweilen, um zu schauen, Gedanken auszutauschen. Anregungen aufzunehmen. Wahrscheinlich ist die Idee richtig, Galerien dieser Art leben vom Strom der Passanten, von der „reizüberfluteten“ städtischen Atmosphäre, die sich in Klagenfurt (wenn überhaupt) nur im Zentrum findet.

Hoffentlich hat die zornige junge Dame Erfolg mit ihrem Plan. Es wäre schade, wenn sie wirklich aufgäbe. Nachträglich würde man den Wert ihrer originellen Galerie zu schätzen wissen und den Verlust beklagen.

**NZ** Donnerstag, 20. Mai 1965 **7**

[39] Zeitungsartikel / Newspaper article „Heide Hildebrand ‚hat es satt‘“ in *Neue Zeit*, 20.5.1965

the time) documented her return to figuration. In thick, boldly colored brushstrokes she painted large-scale deformed figures that often moved into the fantastical and generally unsettling. Titles such as *Meine Mutter und ihr Genius* (My mother and her genius), *Die Berggeister besuchen mich in Paris* (The mountain spirits visit me in Paris), *Der große Schwebende* (Grand and Floating) or *Himmlische und Irdische* (Heavenly and Earthly) express the wish to “embody” in the picture things that are difficult to grasp, indeed invisible, that can only be sensed. Particularly noteworthy however were the three self-portraits on display, which were already wholly in line with Lassnig's later “body sensation painting”, as we can interpret from Walther Nowotny's review: “Those who do not look with small-town eyes will not find any similarity in the three self-portraits, but will see emotional cataracts that demonstrate just how little we know our fellow men.”<sup>38 [36]</sup>

It was not only the medium of painting that was represented at Galerie Wulfengasse 14. Sculptural works were increasingly exhibited even in the ZERO shows; indeed, one of the key characteristics of the art movement was not limiting artworks solely to the two-dimensional space, but rather opening them up in the three-dimensional sphere and thus positioning them in an intermediate zone between sculpture and painting. In addition to the ZERO objects, there were also classic sculpture exhibitions at the gallery, the show by Karl Prantl and Fritz Hartlauer in 1962 being particularly noteworthy. Prantl, who had exhibited works with the Hildebrands the previous year, was represented with smooth and carefully worked meditative sculptures made of various metals, limestone and marble, presented (like those by Hartlauer) “on practical turntables.”<sup>39</sup> For Styrian Fritz Hartlauer, already 43 years old at the time, this was his very first show. He personally attended the opening to explain his creative process to the press and other visitors and to present his rampant, structured objects and reliefs of bronze and insulating bricks, celebrated in *Die Furche* as a “real discovery.”<sup>40 [37] [38]</sup>

### “Information gallery”

Alongside presenting exhibitions, Heide and Ernst Hildebrand also sought to promote local artistic understanding by means of a broad offering of information for visitors to the gallery.<sup>41</sup> In addition to biographical material on the artists shown, accompanying folders and a series of important international catalogs, art and literature journals were available.<sup>42</sup> Moreover, alongside the exhibition on show, there were always info sheets and images on all the artists represented by the gallery available for sale.<sup>43</sup> Virtually unparalleled throughout Austria, the provincial Galerie Wulfengasse 14 offered people the opportunity to find out about the latest international art trends. Yet it was an opportunity that, despite the local press's high praise of this “merit,” fewer Carinthians than hoped took advantage of.

es auch reine Bildhauereiausstellungen in der Wulfengasse, wovon besonders diejenige von Karl Prantl und Fritz Hartlauer 1962 hervorzuheben ist. Prantl, der auch schon im Jahr zuvor bei den Hildebrands ausgestellt hatte, war mit sanft und glatt bearbeiteten Meditations-skulpturen aus verschiedenen Metallen, Kalkstein und Marmor vertreten, die (wie auch jene von Hartlauer) „handlich auf Drehscheiben“<sup>39</sup> dargeboten waren. Für den damals bereits 43-jährigen Steirer Fritz Hartlauer war es die erste Ausstellung überhaupt. Bei der Eröffnung war er persönlich anwesend, um Presse und Publikum in seinen Schaffensprozess einzuführen und seine wuchernden, strukturierten Gebilde und Reliefs aus Bronze und Thermalithziegeln zu präsentieren, die in der *Furche* als „echte Entdeckung“<sup>40</sup> gefeiert wurden.<sup>[37] [38]</sup>

### „Informationsgalerie“

Neben dem Ausstellungsbetrieb war ein weiteres Anliegen von Heide und Ernst Hildebrand, das lokale Kunstverständnis durch ein reiches Informationsangebot für ihre Besucher zu fördern.<sup>41</sup> Außer biografischem Material über die aktuell gezeigten Künstler lagen auch ergänzende Sammelmappen sowie eine ganze Reihe von bedeutenden internationalen Katalogen, Kunst- und Literaturzeitschriften auf.<sup>42</sup> Des Weiteren standen zusätzlich zur laufenden Ausstellung stets Blätter und Bilder aller von der Galerie vertretenen Künstler zum Verkauf.<sup>43</sup> Die Galerie Wulfengasse 14 bot mitten in der Provinz – wie an kaum einem anderen Ort in Österreich – die Möglichkeit, sich über die aktuellsten internationalen Kunstströmungen zu informieren. Eine Möglichkeit, die jedoch – auch wenn von der lokalen Presse dieses „Verdienst“ vielfach gelobt wurde – nicht so viele Kärntner in Anspruch nahmen wie erhofft.

### Hinter den Kulissen

Neben ihrer täglichen Anwesenheit zu den Öffnungszeiten der Galerie war Heide Hildebrand für Korrespondenz und Öffentlichkeitsarbeit sowie für sämtliche Bereiche der Galeriearbeit zuständig: Sie plante, organisierte, terminierte, dokumentierte, verkaufte und vertrat die Galerie nach außen hin. Offiziell war Heide die alleinige Leiterin der Galerie, hinter den Kulissen stand jedoch stets ein Führungsteam, das sich aus Heide und ihrem Mann Ernst Hildebrand zusammensetzte.<sup>44</sup> Letzterer hielt sich in der Öffentlichkeit jedoch stets im Hintergrund, um von selbiger weiterhin mehr als Architekt und weniger als Galerist wahrgenommen zu werden.<sup>45</sup> So unternahm das Paar in den Wintermonaten meist gemeinsam ausgedehnte Reisen nicht nur durch Österreich, sondern auch in die Schweiz, nach Frankreich, Italien, die Niederlande, Großbritannien oder das damalige Jugoslawien, um Kontakte zu anderen Galerien zu knüpfen, Freundschaften zu Künstlern zu pflegen, Atelierbesuche zu absolvieren sowie Werke für kommende Ausstellungen auszuwählen und oft auch gleich (mitunter auf dem eigenen Autodach)<sup>46</sup> mitzunehmen. Gemeinsam wurde auch

### Behind the scenes

In addition to her daily presence during gallery opening times, Heide Hildebrand was in charge of the correspondence and PR work as well as all aspects of the gallery's work: she planned, organized, scheduled, documented, sold and represented the gallery to the outside world. Officially, Heide was the sole director of the gallery, although behind the scenes it was always run by a team consisting of Heide and her husband Ernst Hildebrand.<sup>44</sup> However, in public, the latter always took the back seat in order to ensure he was generally still regarded more as an architect and less as a gallery owner.<sup>45</sup> Thus, in the winter months the couple usually embarked on extended trips together, not only round Austria, but also to Switzerland, France, Italy, the Netherlands, Great Britain, or then Yugoslavia, forging links to other galleries and nurturing friendships with artists, visiting studios and selecting works for forthcoming exhibitions, and often even taking the works along with them (on occasion on the car's roof).<sup>46</sup> They jointly decided on the exhibition program and design. Furthermore, it was Ernst Hildebrand who by financing the gallery's work in many instances made it possible in the first place.<sup>47</sup>

Contact with other galleries and institutions had an important place in the work of the Hildebrands, leading as it did to fruitful collaborations, without which some projects would not have been possible. As such, several exhibitions by Galerie Wulfengasse 14 were subsequently shown by other galleries, and vice versa.

By consistently pursuing this strategy and continually networking, within just a few years Heide Hildebrand had established contacts to numerous international galleries in Germany, the Netherlands, Switzerland, the UK, France and Italy.<sup>48</sup>

Parallel to the important and fruitful collaboration with other galleries, a personal connection to the artists played a crucial role in the gallery's development. As in a “snowball effect,” Heide and Ernst were “passed” from one artist to the next and thus always kept pace with the times, becoming familiar with the latest art trends long before they had become established on the international market. And conversely, the friendly contact and subsequently the trust based on it made it easier to approach the one or other successful great artist personality and convince them to do a show in Klagenfurt. One person who was key to the artistic snowball effect described was Hans Bischoffshausen. It was through him that the Hildebrands met Bernard Aubertin who, in turn, put them in touch with the NUL group and with Alejandro Otero and Francis Naves. A second line in this “domino effect” began with Erwin Thorn, whom Heide and Ernst had met through husband and wife Gerhard and Maja Lampersberg, who were important patrons of the Austrian avant-garde. Erwin Thorn spent several months working at the Castellani studio in Milan, from which his contact with Enrico Castellani stemmed. This, in turn, made the Hildebrands known to all the artists who had been influenced in

über Ausstellungsprogramm und -gestaltung entschieden. Darüber hinaus war es Ernst Hildebrand, der durch seine Finanzierung die Galeriearbeit über weite Strecken überhaupt erst möglich machte.<sup>47</sup>

Die Verbindung zu anderen Galerien und Institutionen hatte in der Arbeit der Hildebrands einen wichtigen Stellenwert, da es dadurch oft zu fruchtbaren Kooperationen kam, ohne die manche Projekte gar nicht möglich gewesen wären. So wurden immer wieder Ausstellungen der Galerie Wulfengasse 14 in der Folge von anderen Galerien übernommen und umgekehrt.

Durch konsequentes Fortführen dieser Strategie und fortgesetztes „Networking“ hatte Heide Hildebrand binnen weniger Jahre Kontakte zu zahlreichen internationalen Galerien in Deutschland, Holland, der Schweiz, England, Frankreich und Italien aufgebaut.<sup>48</sup>

Neben der wichtigen und fruchtbaren Zusammenarbeit mit anderen Galerien spielten die persönlichen Verbindungen zu den Künstlern für die Entwicklung der Galerie eine entscheidende Rolle. Dem „Schneeballeffekt“ vergleichbar wurden Heide und Ernst von einem Künstler zum nächsten „weitergereicht“ und waren so stets am Puls der Zeit, lernten neueste Kunstströmungen kennen, noch lange bevor diese am internationalen Markt einen Namen hatten. Und andersherum wurde es durch die freundschaftlichen Kontakte und das darin aufgebaute Vertrauen einfacher, an so manche arrivierte große Künstlerpersönlichkeit heranzukommen und sie für eine Ausstellung in Klagenfurt zu gewinnen. Eine Schlüsselperson für dieses künstlerische Dominospiel war Hans Bischoffshausen. Über ihn lernten die Hildebrands Bernard Aubertin kennen, der sie wiederum in Kontakt mit der Gruppe NUL sowie mit Alejandro Otero und Francis Naves brachte. Eine zweite Kontaktlinie begann bei Erwin Thorn, den Heide und Ernst wiederum über das Ehepaar Gerhard und Maja Lampersberg, wichtige Mäzene der österreichischen Avantgarde, getroffen hatten. Erwin Thorn arbeitete einige Monate im Atelier Enrico Castellani in Mailand, wodurch der Kontakt zu Castellani entstand. Dieser wiederum machte die Hildebrands mit vielen von Fontana beeinflussten Künstlern bekannt: mit Bonalumi, Simeti, Calderara, Dadamaino, Nanda Vigo. Letztere führte das Galeristenpaar schließlich zu Lucio Fontana.<sup>49</sup>

Aus diesem freundschaftlichen Schneeballeffekt in Kombination mit einem offenen, neugierigen Blick auf alles Neue, einem untrüglichen Gespür für Kunst und einem kaum zu bremsenden Elan resultierte eine Ausstellungsliste, die mit Namen von – aus heutiger Sicht – internationalen Größen der Kunstgeschichte gespickt ist.

Durch Heides Umtriebigkeit, Energie, Hartnäckigkeit und Sendungsbewusstsein hatte sich die kleine Klagenfurter Galerie bald über die Landesgrenzen hinaus einen Ruf aufgebaut – der außerhalb des Landes oft lauter vernommen wurde als in Kärnten und Österreich selbst. Bereits die Ausstellungen des ersten Jahres wiesen einen

some way by Fontana: Bonalumi, Simeti, Calderara, Dadamaino and Nanda Vigo. It was Vigo who put the gallery-owning couple in touch with Lucio Fontana<sup>49</sup>. This friendly snowball effect together with an open, inquisitive eye for the new, an unwaveringly good feel for art and almost unflagging energy, culminated in an exhibition list that is littered with the names of artists who are today considered among the international greats of art history.

Thanks to Heide's engagement, élan, tenacity and sense of mission, the small Klagenfurt gallery had soon established a reputation beyond the state and national borders – one that was often stronger elsewhere than in Carinthia and Austria themselves. Even the exhibitions held in the first year showed up a noticeable trend towards internationality: Six of the ten shows featured international artists, some of them to a significant extent.

Heide Hildebrand said in an interview in 1964: “[I] already have artists today who don't exhibit just anywhere, but for whom a gallery must mean something to them.”<sup>50</sup> And Ernst Hildebrand: “It is based on reciprocity, if you will, [...] the gallery benefits from big-name exhibitions – and vice versa.”<sup>51</sup>

Financially the gallery was unable to make any profit in the first phase. On the contrary, the sales figures were modest,<sup>52</sup> subsidies low<sup>53</sup> and level of investment high.<sup>54</sup> Nonetheless, Heide Hildebrand refused to charge her artists rent or fees, instead keeping one painting, sculpture or several prints from each exhibition. Moreover, Ernst and Heide regularly purchased works from “their” artists. “This is a very unbusinesslike principle however, because it doesn't make my gallery thrive,” commented Heide in 1964, and Ernst Hildebrand added: “If you view the works you keep as a hobby, you of course have something of the gallery, but it is naturally of non-material value.”<sup>55</sup> If we consider however that the market value of many exhibits had increased by up to 3000% only 20 years later and has again increased many times over to the present day, this statement becomes relative.<sup>56</sup>

I have already mentioned that the small Carinthian gallery's reputation quickly spread beyond the state borders, and that there was significant local media interest in the opening, which continued in the following years. Detailed reviews of all the exhibition openings were published, the gallery's development observed and interviews conducted with Heide Hildebrand. Viennese journalists likewise soon discovered the little Eldorado for international avant-garde in Klagenfurt. For instance, Kristian Sottriffer reported in *Die Presse* on “Two modern art galleries that Vienna cannot overlook,”<sup>57</sup> and noted with regret that not all the shows at Galerie Wulfengasse 14 could be seen in Vienna too. In *Die Furche* Elisabeth Pablé highlighted that almost all the artists represented at the gallery in 1962 were shown for the very first time in Austria, and described Fritz Hartlauer's exhibition as the “greatest success to date.”<sup>58</sup>

auffallenden Trend zur Internationalität auf: Von den zehn gezeigten Ausstellungen hatten sechs (teils hohe) internationale Beteiligung.

Heide Hildebrand im Interview 1964: „[Ich] bekomme heute schon Künstler, die nicht überall ausstellen, sondern denen eine Galerie ein Begriff sein muss.“<sup>50</sup> Und Ernst Hildebrand: „Es beruht irgendwie auf Gegenseitigkeit, [...] die Galerie profitiert von Ausstellungen mit Namen – und umgekehrt.“<sup>51</sup>

Finanziell konnte die Galerie in der ersten Phase noch keine Gewinne einfahren. Im Gegenteil, die Verkaufszahlen waren bescheiden,<sup>52</sup> die Subventionen gering<sup>53</sup> und die Eigeninvestitionen hoch.<sup>54</sup> Trotzdem verfolgte Heide Hildebrand das Prinzip, von den Künstlern keine Miete oder Unkostenbeteiligung zu verlangen, sondern von jeder Ausstellung ein Bild, eine Plastik oder mehrere Grafiken zu behalten. Darüber hinaus kauften Ernst und Heide regelmäßig selbst Werke „ihrer“ Künstler an. „Allerdings ist dieses Prinzip sehr unkaufmännisch, weil dadurch meine Galerie nicht floriert“, kommentierte Heide 1964, und Ernst Hildebrand fügte hinzu: „Wenn man die Bilder, die man behält, als Liebhaberei ansieht, so hat man natürlich schon etwas von der Galerie –, allerdings sind es natürlich nur ideelle Werte.“<sup>55</sup> Wenn man bedenkt, dass sich der Marktwert vieler Exponate bereits zwanzig Jahre später um bis zu dreitausend Prozent und bis zum heutigen Tag nochmals um ein Vielfaches gesteigert hat, relativiert das diese Aussage natürlich.<sup>56</sup>

Dass sich der Ruf der kleinen Kärntner Galerie schnell bis über die Landesgrenzen hinaus herumgesprochen hatte, wurde schon erwähnt. Ebenso dass das Interesse der Lokalmedien an der Eröffnung groß war und auch in den folgenden Jahren nicht abriß. Über Vernissagen wurde stets ausführlich berichtet, die Entwicklung der Galerie wurde beobachtet, und mit Heide Hildebrand wurden Interviews geführt. Auch Wiener Journalisten entdeckten bald das kleine Eldorado für internationale Avantgarde in Klagenfurt. So berichtete Kristian Sottriffer in der *Presse* über „Zwei moderne Kunstgalerien, die Wien nicht übersehen kann“<sup>57</sup>, und bedauerte, dass nicht alle Ausstellungen der Galerie Wulfengasse 14 auch in Wien zu sehen waren. In der *Furche* hob Elisabeth Pablé hervor, dass fast alle der im Jahr 1962 in der Wulfengasse ausgestellten Künstler zum ersten Mal überhaupt in Österreich zu sehen gewesen waren, und bezeichnete als „bisher größten Erfolg“ die Ausstellung Fritz Hartlauer.<sup>58</sup>

Doch auch außerhalb Österreichs galt Heide Hildebrand durch ihre internationale Vernetzung und Spezialisierung bald als Koryphäe auf dem Gebiet der Gegenwartskunst. So trat das Museum für moderne Kunst in Paris 1963 an die junge Klagenfurterin mit der Bitte heran, die österreichischen Beiträge für eine Ausstellung sakraler Kunst auszuwählen.<sup>59</sup> Eine Aufgabe, die sie mit gewohnter Souveränität und – mit Werken von Hartlauer, Prantl, Bischoffshausen, Thorn und Hoke sowie Entwürfen der Architekten Gsteu und Uhl – ganz ihrer Linie entsprechend löste.<sup>60</sup>

Yet outside Austria too, owing to her international contacts and specialization Heide Hildebrand was soon considered an absolute expert in the field of contemporary art. In 1963 the Museum of Modern Art in Paris asked the young woman from Klagenfurt to select the Austrian pieces for an exhibition it was holding on religious art.<sup>59</sup> She made her selection with the usual aplomb and – with works by Hartlauer, Prantl, Bischoffshausen, Thorn and Hoke and designs by architects Gsteu and Uhl – steered it in the direction of her own leanings.<sup>60</sup>

#### “Resignation at 25”<sup>61</sup>

Yet the (indeed obviously risky) undertaking to run an avant-garde gallery in provincial Austria did not only see success. Although acknowledged by journalists and well known abroad, the gallery had difficulty gaining a foothold in its immediate environment and winning the acceptance of the city’s residents.

In 1962 between five and 30 visitors went to the basement gallery on Wulfengasse daily, and a group of young regulars increasingly emerged.<sup>62</sup>

In 1964 Heide replied the following when asked whether she was satisfied with the success of her gallery: “No, because for me only real interest is actual recognition. But I can count on one hand the number of people that applies to – even if lots of people come to the openings to chat. Active support doesn’t exist,” and: “[...] it is so very dull spending every summer afternoon in the basement and no-one comes.”<sup>63</sup> Six months later her dissatisfaction had turned into resignation: “Heide Hildebrand ‘has had enough’” read the headline of *Neue Zeit*, which gave the young gallerist half a page to express her discontent<sup>[39]</sup>:

I’ve had enough, enough, enough,  
more than Baron Ferdinando Cefalù of his wife.  
Of wasting all my summers.  
Austria has many pointed mountains,  
Austria has neutrality,  
the Lipizzaners and a city of music  
and lots of pleasant people.  
What a beautiful country,  
for the pleasant people,  
but I’ve had enough,  
and especially sunny Carinthia  
and the dear Carinthians, and there again  
those who feel responsible for  
culture, officially and unofficially,  
for they cannot be lured away from their upholstered chairs,  
lazy dullards.<sup>64</sup>

## „Resignation mit 25“<sup>61</sup>

Doch das – ja ganz offensichtlich riskante – Unterfangen, eine Avantgardegalerie in der Provinz zu führen, war nicht nur von Erfolg gekrönt. Von Journalisten zwar beachtet und im Ausland bekannt, fiel es der Galerie schwer, in ihrer direkten Umgebung Fuß zu fassen und die Akzeptanz der Bevölkerung zu gewinnen.

1962 kamen täglich zwischen fünf und dreißig Besucher in den Keller in der Wulfengasse, und es kristallisierte sich immer mehr ein jugendliches Stammpublikum heraus.<sup>62</sup>

1964 antwortete Heide auf die Frage, ob sie mit dem Erfolg ihrer Galerie zufrieden sei: „Nein, denn für mich ist die eigentliche Anerkennung nur ein echtes Interesse. Aber die Leute, die das wirklich haben, kann ich an einer Hand abzählen – auch wenn zu den Vernissagen viele kommen, um sich zu unterhalten. Aber eine tätige Unterstützung existiert nicht“, und: „[...] es ist schon recht triste, jeden Sommernachmittag im Keller zu verbringen und kein Mensch kommt.“<sup>63</sup> Die Unzufriedenheit sollte sich ein halbes Jahr später in Resignation gewandelt haben: „Heide Hildebrand ‚hat es satt‘“ titelte die *Neue Zeit* und räumte der jungen Galeristin eine halbe Seite Platz ein, ihrem Unmut Ausdruck zu verleihen.<sup>[39]</sup>

Ich habs satt, ich habs satt, ich habs satt,  
satter als Baron Ferdinando Cefalu seine Frau.  
Alle meine Sommer zu vergeuden.  
Österreich hat viele spitze Berge,  
Österreich hat die Neutralität,  
die Lipizzaner und eine Musikstadt  
und viele gemütliche Leute.  
Was für ein schönes Land,  
für die gemütlichen Leute,  
aber ich habe es satt,  
und ganz besonders das sonnige Kärnten  
und die lieben Kärntner, und da wieder  
die, die sich verantwortlich fühlen für  
die Kultur, offiziell und inoffiziell,  
denn sie sind nicht herauszulocken aus ihren Polsterstühlen,  
lauter matte Fliegen.<sup>64</sup>

„Ich frage mich, ob ich die Sache nicht aufgeben soll“<sup>65</sup>, sagte Heide Hildebrand – doch zugleich auch: „[...] ich muss es anders machen“<sup>66</sup>. Die Wut über den (relativen) Misserfolg der Galerie wandelte sich in neue Schaffensenergie. Die Idee, die Galerie unter geänderten Vorzeichen, vor allem an einem anderen Ort fortzuführen, war geboren und setzte in Heide einen ähnlichen Tatendrang frei wie fünf Jahre zuvor die Idee der Galeriegründung selbst. Mit Ernsthaftigkeit, Geduld und Elan arbeiteten sie und ihr Mann an der Veränderung, die schließlich in Phase zwei, der „Galerie Heide Hildebrand“, ihre Umsetzung finden sollte.

“I wonder whether I shouldn’t just give up,”<sup>65</sup> said Heide Hildebrand – and in the same breath: “[...] I have to do it differently.”<sup>66</sup> Her anger over the (relative) lack of success of the gallery morphed into new creative energy. The idea to continue the gallery under different conditions, above all in a new place, was born and led to a similar drive in Heide as the idea to found the gallery had five years before. She worked on the change in earnest, with patience and zest, and ultimately it would take shape as phase two, “Galerie Heide Hildebrand.”

Until that time however, exhibitions were held on Wulfengasse until the end of the 1965 season. The final show at Galerie Wulfengasse 14 was again dedicated to Hans Bischoffshausen, as the opening exhibition had been five years previously. He thus formed the starting and end point of Galerie Wulfengasse 14, while also repeatedly featuring in-between. The opening of the joint exhibition with Bernard Aubertin in 1962 had proved to be particularly sensational: Bischoffshausen presented a *tableau d’eau* – a structured monochrome picture with water trickling down its relief-like surface, breaking at the structured parts – while Bernard Aubertin ignited two *tableaux-feu*.<sup>[40] [41]</sup>

The closing show in 1965, *Rückblick 1960–1964* (Retrospective 1960–1964), documented the development of Bischoffshausen’s first years in Paris, in which his works displayed ever stronger reduction and asceticism. Twenty-two monochrome (black and white) pieces with titles like *Energiefelder* (Energy fields), *Schichtungen* (Layerings), *Raum-Antiraum* (Space-antispaces), and *Raum in Ausdehnung* (Space extended) impressively bore witness to this approach, the first steps of which visitors to Klagenfurt could have followed five years previously at the opening show of Galerie Wulfengasse 14 in his first structured relief.<sup>[42] [43]</sup>

Thus both Heide and Ernst Hildebrand and Hans Bischoffshausen were able to look back on five eventful and dynamic years – the former in Klagenfurt, the latter in Paris, and despite the geographical distance between them always connected and engaged in lively, mutually supportive exchange.

## Phase two, 1966–1971: Galerie Heide Hildebrand Relocating to the Bärenlauben courtyard

The following year Heide and Ernst Hildebrand worked persistently and enthusiastically on planning and realizing their new gallery. Finding a suitable property proved to be a particularly difficult and lengthy process.

Heide had had the idea of reopening the gallery in a courtyard building, ideally arcaded, back in 1964 on one of her information-gathering trips to Milan.<sup>67</sup> Yet it was no easy task finding premises that perfectly matched this vision and were also available for rent in a small city such as Klagenfurt. Nonetheless, after searching intensively for almost a year the ideal place was found: the Bärenlauben courtyard.

Bis es jedoch so weit war, fanden in der Wulfengasse noch bis Saisonende 1965 Ausstellungen statt. Die letzte Ausstellung in der Galerie Wulfengasse 14 war – wie die Eröffnungsausstellung fünf Jahre zuvor – wiederum Hans Bischoffshausen gewidmet. So bildete er den Anfangs- und den Schlusspunkt der Galerie Wulfengasse 14, wobei er auch dazwischen immer wieder bei den Hildebrands präsent war. Besonders aufsehenerregend hatte sich dabei die Vernissage der Gemeinschaftsausstellung mit Bernard Aubertin 1962 gestaltet: Bischoffshausen präsentierte ein *tableau d'eau* – ein strukturiertes monochromes Bild, über dessen reliefierte Oberfläche Wasser rieselte, das sich an den Strukturen brach –, während Bernard Aubertin zwei *tableaux-feu* entzündete.<sup>[40] [41]</sup>

Die Abschlussausstellung 1965 dokumentierte mit dem *Rückblick 1960–1964* die Entwicklung der ersten Pariser Jahre Bischoffshausens, die ihn zu immer stärkerer Reduktion und Askese geführt hatten. 22 monochrome (schwarze und weiße) Arbeiten mit Titeln wie *Energiefelder*, *Schichtungen*, *Raum-Antiraum*, *Raum in Ausdehnung* stellten eindrucksvolle Zeugnisse dieses Weges dar, dessen erste Schritte man in Klagenfurt fünf Jahre zuvor bei der Eröffnungsausstellung der Galerie Wulfengasse 14 mit einem ersten strukturierten Relief hatte mitverfolgen können.<sup>[22]</sup>

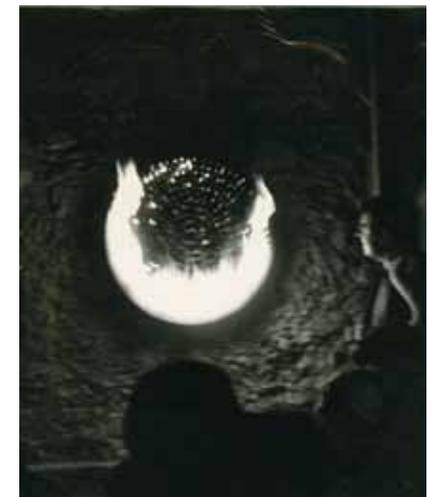
So konnten sowohl Heide und Ernst Hildebrand als auch Hans Bischoffshausen auf fünf ereignis- und entwicklungsreiche Jahre zurückblicken – die einen in Klagenfurt, der andere in Paris und trotz der geografischen Entfernung doch stets einander verbunden und im regen, gegenseitig unterstützenden Austausch.

## Phase zwei, 1966–1971: Galerie Heide Hildebrand Der Umzug in die Bärenlauben

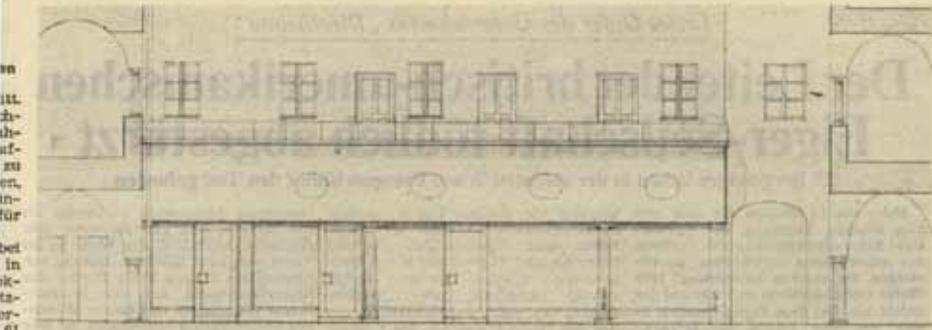
Im folgenden Jahr widmeten sich Heide und Ernst Hildebrand mit Ausdauer und Enthusiasmus der Planung und Umsetzung ihrer neuen Galerie. Besonders schwierig und langwierig gestaltete sich dabei die Suche nach einer passenden Immobilie.

Die Idee, ihre Galerie in einem Hofgebäude, im Idealfall einem Arkadenhof wiederzueröffnen, war Heide bereits 1964 auf einer ihrer Informationsreisen nach Mailand gekommen.<sup>67</sup> Doch in einer Kleinstadt wie Klagenfurt genau diesen Vorstellungen entsprechende Räumlichkeiten zu finden, die auch noch zur Vermietung standen, stellte keine einfache Aufgabe dar. Nach fast einem Jahr der intensiven Suche war der ideale Ort jedoch gefunden: die Bärenlauben.

Dabei handelte es sich um ein in der Klagenfurter Wiesbadener Straße 3 (vormals Sternallee) gelegenes, direkt an das Rathaus anschließendes Gebäude mit Arkadenhof, das im Besitz der Familie Darnhofer war. Im Juli 1966 hatten sich die Hildebrands mit der Familie geeinigt, ihre neue Galerie in zwei leer stehenden Räumen im ersten Stock und im davorliegenden Arkadengang einzurichten.<sup>68</sup>



[40] Ausstellungseinladung / Exhibition invite *Aubertin – Bischoffshausen*, 1962  
[41] Bernard Aubertin mit einem runden *Tableau feu* in der Galerie Wulfengasse 14 / Bernard Aubertin with a round *tableau feu* at Galerie Wulfengasse 14, 1962



## Neue Galerie Heide Hildebrand

Im Sommer dieses Jahres wird Klagenfurt eine neue Galerie erhalten: Heide Hildebrand wird den Keller in der Wulfengasse verlassen und in den „Bärenlauben“ im Haus Wiesbadener Straße 3 (früher Sternallee) ein Ausstellungslokal eröffnen, das allen Anforderungen entspricht. Ernst Hildebrand wird den Hof des Gebäudes mit seinen schönen Arkaden renovieren; es wird dadurch nicht nur der Bau wieder zur Geltung kommen, sondern es soll durch Geschäfte auch wieder Leben einziehen. Die Galerie erhält eine Glasfassade, Gußasphaltboden und geweißte Natursteinwände — wo jetzt noch ein ehemaliger Pferdestall steht, werden Kunstfreunde Werke moderner Kunst betrachten können. Zur Vorbereitung der ersten Ausstellung war Heide Hildebrand eben in Deutschland und in der Schweiz, wo sie mit führenden Avantgardegalerien über kommende Ausstellungen verhandelte. Aus der Edlinger Op-Art-Galerie Mayer, aus der Galerie Bernard in Solothurn und aus der Stuttgarter Galerie Müller sollen Bilder in der neuen „Galerie Heide Hildebrand“, wie sie in Zukunft heißen

soll, gezeigt werden. Unser Bild oben zeigt einen Ausschnitt aus der geplanten Ostfassade des Hofes, der rechte Teil des Erdgeschosses (durch Strichlierung gekennzeichnet) wird die Galerie aufnehmen, im Linken sollen Geschäfte eingerichtet werden. Das nebenstehende Bild zeigt Heide Hildebrand im Hof des Gebäudes, der derzeit in äußerst desolatem Zustand ist. An der Renovierung sind das Bundesdenkmalamt (Freilegung der jetzt teilweise zugemauerten Arkaden), die Stadtgemeinde (Kanalisation, Hofbeleuchtung und Sanierung des Hofbodens), und als Hauseigentümerin Dr. Hilda Darnhofer beteiligt.

Heide Hildebrand eröffnete im Jahre 1961 ihre Galerie in der Wulfengasse. Auf dem Ausrüstungsprogramm waren sowohl internationale bekannte als auch avantgardistische kärntner Künstler. Von dem neuen Lokal erwartet sich Heide Hildebrand einen neuen Publikumskreis; die Galerie wird in Zukunft auch im Winter geöffnet sein.

Foto: Trankwälder



The building was located at Wiesbadener Straße 3 (formerly Sternallee) in Klagenfurt, directly adjacent to the City Hall and with an arcaded courtyard, belonging to the Darnhofer family. By July 1966 the Hildebrands had an agreement with the family to set up the new gallery in two empty rooms on the first floor and in the arcade passageway in front of them.<sup>68</sup>

The arrival of the gallery also lent fresh impetus to the stalled renovation work on the attractive yet neglected courtyard. Ernst Hildebrand took the helm of the renovation work,<sup>69</sup> which was finally completed in 1967, a year after the opening of the new gallery, restoring the Bärenlauben to its former glory. A jewel of Klagenfurt had been (re)born.

The two rooms of the gallery, now called “Galerie Heide Hildebrand”,<sup>70</sup> comprised around 50 square meters together. The roughly ten-meter-long arcade passageway in front of the new gallery (incidentally also providing separate access to both rooms) was particularly suitable for displaying sculptures and as such represented an extension of the exhibition space compared to the Wulfengasse gallery. Ernst and Heide Hildebrand especially valued the possibilities for variation offered by the new spatial setup<sup>[44]</sup>.

Ernst Hildebrand took charge of the structural and architectural design of the gallery, as well as the interior design: the arcade passageway was glazed, new reinforced concrete floors were poured and the walls and arches (unlike the dark gray in Wulfengasse) whitewashed, with dark-stained door and window frames forming a contrast.<sup>71</sup>

A state-of-the-art lighting system was installed in the exhibition rooms. Apart from fluorescent tubes, whose “objective” light appealed to the Hildebrands,<sup>72</sup> a track system was installed that ran along the walls and was live, meaning spotlights could be fitted at any point along the track. Several metal cabinets were assembled to store prints, and heating was provided by two night heaters.<sup>73</sup>

A further novelty was the blue flag with silver lettering and edging. As an external distinguishing feature, it drew the attention of passersby to the gallery on the side facing Wiesbadener Straße — before they reached the courtyard itself.

### Behind the scenes

Alongside the geographical change, the new gallery address also brought changes in organization, orientation and target audience.

By leaving the basement premises Heide and Ernst Hildebrand enlarged not only their exhibition space, but also (they hoped) their audience. This had been one of the crucial factors in the decision to relocate: “After all, a basement surely does not even come into question as an exhibition venue for a certain class in Klagenfurt — simply because it has a touch of the experimental about it,”<sup>74</sup> Heide

[42] Zeitungsartikel über die / Newspaper article on „Neue Galerie Heide Hildebrand“, in: *Kärntner Tageszeitung*, 23.3.1966

Durch den Einzug der Galerie bekam auch die ins Stocken geratene Sanierung des schönen, aber verwahrlosten Hofes frischen Wind. Ernst Hildebrand übernahm die Leitung der Renovierungsarbeiten,<sup>69</sup> die 1967, ein Jahr nach der Eröffnung der neuen Galerie, endgültig abgeschlossen waren und die Bärenlauben wieder in ihrer ursprünglichen Schönheit erstrahlen ließen. Ein Klagenfurter Kleinod war (wieder-)geboren.

Die zwei Räume der Galerie, die von nun an „Galerie Heide Hildebrand“<sup>70</sup> hieß, umfassten zusammen rund fünfzig Quadratmeter. Der vor der neuen Galerie gelegene etwa zehn Meter lange Arkadengang (über den übrigens beide Räume auch getrennt begehbar waren) eignete sich besonders gut zur Aufstellung von Plastiken und stellte somit eine Vergrößerung der Ausstellungsfläche im Vergleich zur Wulfengasse dar. Die Variationsmöglichkeiten, die sich durch die neue räumliche Situation boten, schätzten die Hildebrands besonders.<sup>42]</sup>

Ernst Hildebrand zeichnete für die bauliche und (innen-)architektonische Gestaltung der Galerie verantwortlich: Der Arkadengang wurde verglast, neue Böden aus armiertem Beton wurden gegossen, die Wände und Gewölbe (anders als das Dunkelgrau in der Wulfengasse) wurden weiß gekalkt, im Kontrast dazu die Tür- und Fensterstöcke dunkel gebeizt.<sup>71</sup>

Die Ausstellungsräume wurden mit einem Beleuchtungssystem auf dem neuesten Stand der Technik ausgestattet: Abgesehen von Neonröhren, die das Galeristenehepaar aufgrund ihres „objektiven“ Lichts schätzte,<sup>72</sup> wurde ein Schienensystem installiert, das entlang der Wände verlief und unter Strom stand, sodass man an jeder beliebigen Stelle Strahler einklemmen konnte. Zur Aufbewahrung von Grafiken wurden mehrere Metallschränke aufgestellt, und für die Beheizung sorgten zwei Nachtstromöfen.<sup>73</sup>

Ein weiteres Novum stellte die blaue Fahne mit silberner Schrift und Borte als äußeres Erkennungszeichen dar, durch die Passanten bereits auf der zur Wiesbadener Straße gelegenen Häuserseite – und nicht erst im Arkadenhof – auf die Galerie aufmerksam gemacht wurden.

### **Hinter den Kulissen**

Die neue Galerieadresse brachte neben der geografischen Veränderung auch Neuerungen in Organisation, Ausrichtung und Zielpublikum.

Durch das Verlassen des Kellerlokals vergrößerte sich nicht nur die Ausstellungsfläche, sondern auch – so die Hoffnung der Hildebrands – der Publikumskreis. Dies war einer der entscheidenden Faktoren für den Beschluss zum Umzug gewesen: „Sicher kommt nämlich ein Keller für eine gewisse Schicht in Klagenfurt für Ausstellungen überhaupt nicht in Frage – schon weil dem auch ein gewisser Anstrich von Experiment anhaftet“<sup>74</sup>, hatte Heide bereits 1964 ihre Bedenken geäußert. Abgesehen davon stellte die neue Geschäfts-

had noted as early as 1964, expressing her concerns. Apart from that, the new business address was also a better location – away from the somewhat remote Wulfengasse, “to which only ‘trained’ Klagenfurt art aficionados actually found their way,”<sup>75</sup> and to the lively and central Wiesbadener Straße, which was bound to see more passing customers (at the latest following completion of the renovation of the courtyard and subsequent establishment of various businesses there). Moreover, Heide Hildebrand had a very personal, uncommercial reason for wanting to get “out of the cellar no matter what”<sup>76</sup>: she had had enough of spending her summer afternoons more or less on her own and “like an olm”<sup>77</sup> in the cold, subterranean gallery.

This leads to a further crucial change the new gallery brought with it: It could be heated. As such the gallery’s opening times were no longer restricted to the summer months. From now on Heide and Ernst Hildebrand could hold exhibitions throughout the entire year, and they alternated at roughly one-month intervals.

Yet the advantages of the new gallery came with a price tag. Whereas the basement premises on Wulfengasse had been available for free, Ernst had to pay rent for the rooms in the Darnhofer building. Then there were the costs of the conversion work and running costs for lighting, telephone, heating, etc. – outgoings that were considerably higher than in the Hildebrands’ first exhibition space owing not only to the spatial enlargement, but also to the fact that the gallery was used all year round. This also had consequences for the conditions Heide and Ernst imposed on their exhibitors: from now on they had to charge a fee.<sup>78</sup>

In return the gallery now took pieces to sell on commission basis (for which they needed the above-mentioned metal cabinets) and even produced catalogs for individual shows, which for financial reasons had not been the case on Wulfengasse.<sup>79</sup>

### **Opening with konfrontation 66**

The exhibition marking the start of a new era for Galerie Hildebrand was at the same time a review of its achievements to date, the fruit of six years’ hard work, as a newspaper interview with Heide Hildebrand reveals: “I personally selected all these painters and sculptors from six years of documentation, which I gathered together and worked through [...]”<sup>80</sup> Heide Hildebrand invited over 80 artists from the UK, France, Italy, Yugoslavia, Switzerland, Germany and Austria to participate in the show – her only requirement was “that all works must be very new, meaning that hardly anything will be on show that has already been published.”<sup>81</sup> Whereas in his exhibition announcement<sup>82</sup> (two months before the opening) Kristian Sotriffer still doubted that all the artists would take up the young gallerist’s invitation, the participation of altogether 86 artists in the end demonstrated the status that Galerie Hildebrand had already acquired.

adresse auch eine Verbesserung der Lage dar – von der eher abseits gelegenen Wulfengasse, „in die eigentlich nur ‚gelernte‘ Kunstinteressierte aus Klagenfurt fanden“<sup>75</sup>, in die belebte und zentral gelegene Wiesbadener Straße, in der man – spätestens nach dem Abschluss der Renovierungen des Hofes und dem darauf folgenden Einzug verschiedener Geschäfte – in jedem Fall mit mehr „Laufkundschaft“ rechnen konnte. Und auch einen ganz persönlichen, unkaufmännischen Grund hatte Heide Hildebrand, „unter allen Umständen aus dem Keller heraus“<sup>76</sup> zu wollen: Sie hatte es satt, ihre Sommernachmittage weiterhin mehr oder weniger allein und „wie ein Grottenolm“<sup>77</sup> in der kalten, unterirdischen Galerie zu verbringen.

Und dies führt auch schon zu einer weiteren entscheidenden Veränderung, die die neuen Räumlichkeiten mit sich brachten: Diese waren beheizbar. Somit waren die Öffnungszeiten der Galerie nicht mehr auf die warme Jahreszeit beschränkt. Von nun an konnten das ganze Jahr über Ausstellungen gezeigt werden, die in etwa im Monatsintervall wechselten.

Doch die Vorteile der neuen Galerie hatten auch ihren Preis. War das Kellerlokal in der Wulfengasse kostenlos zur Verfügung gestanden, so musste im Darnhofer-Haus für die Räumlichkeiten Miete bezahlt werden. Der Umbau fiel genauso ins Gewicht wie die laufenden Kosten für Licht, Telefon, Heizung etc. – Ausgaben, die nicht nur durch die räumliche Vergrößerung, sondern auch durch die ganzjährige Benutzung der Galerie weitaus höher waren als im ersten Ausstellungslokal der Hildebrands. Dies hatte auch Konsequenzen für die Konditionen, die sie ihren Ausstellern auferlegten: Diese mussten von nun an einen Unkostenbeitrag leisten.<sup>78</sup>

Im Gegenzug nahm die Galerie von nun an auch Werke in Kommission (dafür die oben erwähnten Metallschränke) und produzierte für einzelne Ausstellungen sogar Kataloge, was in der Wulfengasse aus finanziellen Gründen nicht der Fall gewesen war.<sup>79</sup>

### **Eröffnung mit *konfrontation 66***

Die Ausstellung, die die neue Ära der Galerie Hildebrand einläutete, war zugleich auch ein Rückblick auf das bisher Geschaffte, die Frucht von sechs Jahren beharrlicher Arbeit, wie einem Zeitungsinterview mit Heide Hildebrand zu entnehmen ist: „Ich habe alle diese Maler und Bildhauer aus der Dokumentation von sechs Jahren, die ich gesammelt und durchgearbeitet habe, selbst herausgesucht [...]“<sup>80</sup> Über achtzig Künstler aus England, Frankreich, Italien, Jugoslawien, der Schweiz, Deutschland und Österreich hatte Heide Hildebrand eingeladen, an der Ausstellung teilzunehmen – ihre einzige Forderung war, „daß sämtliche Sachen neuesten Datums sein müssen, so daß kaum etwas zu sehen sein wird, was bereits publiziert worden ist“<sup>81</sup>. Bezweifelte Kristian Sottriffer in seiner Ausstellungsankündigung<sup>82</sup> (zwei Monate vor der Eröffnung) noch, dass alle Künstler der Einladung der jungen Galeristin nachkommen würden, so zeigt das

Despite the larger gallery there was insufficient space for such an overwhelming number of artworks, and the pieces had to be hung “salon-style,” i. e. not just next to one another, but also one above the other. Thus the meticulously planned and (in the press) highly praised exhibition featured “representatives of almost all modern styles known today,”<sup>83</sup> including such big names as Yves Klein or Lucio Fontana as well as hitherto entirely unknown artists like Bruno Gironcoli, who was to get his first solo show at the gallery one year later.<sup>[45]</sup>

The preparations for this major show had taken almost a year, for which Heide Hildebrand had not only corresponded with artists in four languages, but also herself traveled right across Europe to personally collect those pieces that could not be mailed or otherwise sent. Yet the effort paid off: *konfrontation 66* (confrontation 66) was a resounding success.

The exhibition inspired cultural journalist Walther Nowotny to pen truly poetic lines, and an excerpt from his review is intended here to act as a representative for all approving newspaper articles: “The occasional art observer must understand that this time it is not about critical examinations, but the excellent overview that Galerie Hildebrand provides to us. The vibrant goings-on, a product of intellect and emotion, engage us immediately. We see the seconds and hear the falling images of our existence. An exhibition that doesn’t aim to please, but to impress. These works are not suitable for any perfect bedroom or kitchen diner, but for people who know that art can always be found where a genuine emotion is formed by the impulse of the intellect. The displacement of the provincial has been given a significant boost on Wiesbadener Straße.”<sup>84</sup>

The exhibition opening and thus the opening of the new Galerie Heide Hildebrand took place on November 12, 1966 at 8 p.m. with, as at Galerie Wulfengasse 14, great media attention not only by the regional, but this time also by the national press. On comparison, the interest among prominent political figures had significantly increased. State Governor Hans Sima attended accompanied by Dr. Polley, Head of the Culture Office, and congratulated the gallerists on the initiative and the new start.<sup>85</sup> A few weeks later Sima published an article in *Kärntner Tageszeitung* headed “A country’s cultural status quo,” elucidating his view of Carinthia’s art scene, commenting: “[...] when a TV presenter says on the occasion of the reopening of Galerie Hildebrand that one needs to go to Klagenfurt to find out about the state of affairs of modern art, these are remarkable voices.”<sup>86</sup> Voices that now seemingly made it increasingly difficult also for the gallery’s direct neighbors to ignore its international reputation and that inevitably led to the gallery being increasingly perceived as an object of prestige and not a blemish.

Other guests at the opening included the president of the Institut zur Förderung der Künste, Alexander Auer, who had traveled from Vienna to attend, and art critic Kristian Sottriffer.<sup>[46]</sup> The director

Mitwirken von letztlich insgesamt 86 Künstlern, welchen Status sich die Galerie Hildebrand bereits erarbeitet hatte. Trotz des vergrößerten Ausstellungslokals reichte der Platz für diese überwältigende Anzahl von Kunstwerken nicht aus, sodass die Bilder in „Salonhängung“ – also nicht nur neben-, sondern auch übereinander – gehängt werden mussten. So waren in der akribisch vorbereiteten und von der Presse hochgelobten Ausstellung „Vertreter fast aller heute bekannter moderner Stilrichtungen“<sup>83</sup> zu sehen, unter ihnen große Namen wie Yves Klein oder Lucio Fontana, aber auch bis dahin vollkommen unbekannte Künstler wie Bruno Gironcoli, der ein Jahr später seine erste Einzelausstellung in der Galerie erhalten sollte.<sup>[43]</sup>

Beinahe ein Jahr lang hatten die Vorbereitungen für diese Großausstellung in Anspruch genommen, für die Heide Hildebrand nicht nur in vier Sprachen korrespondiert hatte, sondern auch selbst quer durch Europa gereist war, um jene Kunstwerke persönlich abzuholen, die nicht per Post oder auf anderem Wege geschickt werden konnten. Doch die Mühen sollten sich lohnen: *konfrontation 66* wurde ein durchschlagender Erfolg.

Zu wahrhaft poetischen Höhenflügen inspirierte die Ausstellung den Kulturjournalisten Walther Nowotny, aus dessen Kritik hier ein Auszug stellvertretend auch für alle anerkennenden Zeitungsartikel stehen soll: „Der Gelegenheits-Kunstreiber möge verstehen daß es diesmal nicht um kritische Auseinandersetzungen geht, sondern um die großartige Zusammenschau, welche die Galerie Hildebrand uns vermittelt. Das vibrierende Geschehen, hervorgerufen durch Intellekt und Gefühl, tritt uns unmittelbar an. Wir sehen die Sekunden und hören die stürzenden Bilder unseres Daseins. Eine Ausstellung, die nicht gefallen will, sondern überzeugen. Diese Werke sind für kein Schlafzimmer- oder Wohnküchenidyll geeignet, sondern für Menschen, die wissen, daß Kunst immer dort ist, wo ein echtes Gefühl vom Impuls des Geistes geformt wird. In der Wiesbadener Straße hat die Verdrängung der Provinz eine wesentliche Erweiterung erfahren.“<sup>84</sup>

Die Eröffnung der Ausstellung und somit der neuen Galerie Heide Hildebrand fand am 12. November 1966 um 20 Uhr statt, so wie schon die Eröffnung der Galerie Wulfengasse 14 unter reger Berichterstattung der regionalen – und diesmal auch der überregionalen – Medien. Was sich im Vergleich beträchtlich gesteigert hatte, war das Interesse der politischen Prominenz. So erschien Landeshauptmann Hans Sima in Begleitung von Dr. Polley, dem Leiter der Kulturabteilung, und gratulierte den Galeristen zu Initiative sowie Neubeginn.<sup>85</sup> Einige Wochen später veröffentlichte Sima in der *Kärntner Tageszeitung* unter dem Titel „Der kulturelle Stand eines Landes“ seine Sicht auf Kärntens Kunstszene, wo er u. a. schrieb: „[...] wenn anlässlich der Neueröffnung der Galerie Hildebrand ein Fernsehsprecher erklärte, man müßte nach Klagenfurt fahren, um über den Stand der modernen Kunst unterrichtet zu werden, so sind das beachtenswerte Stimmen.“<sup>86</sup> Stimmen, die es nun offensichtlich auch den direkten Nachbarn der Galerie

of Vienna's Albertina, Dr. Walter Koschatzky, was unable to attend in person, but his reply to the invitation reveals his (albeit tongue-in-cheek) high estimation of the small gallery in Carinthia: “Having just returned from vacation, I presume from your announcement (original as ever) that November 12 is to become a new public holiday for the state of Carinthia.”<sup>87</sup>

Of course, in addition to well-known politicians, art historians and critics, a number of artists also attended the opening, briefly immersing the state capital of Carinthia in “an almost Parisian atmosphere.”<sup>88</sup> They had come from all over Austria, from Germany, Italy and Switzerland and with their extravagant evening gowns, fine dinner suits or flamboyant headwear (“a silver hat in astronaut-look or one decorated with feathers”<sup>89</sup>) lent Klagenfurt for a brief moment the creative, sophisticated feel of a city of art.<sup>[47]</sup>

### Artistic orientation

Together with the enlargement of the exhibition space, the gallery's artistic orientation also widened. Although the previous focus on the predominantly monochrome, often relief-like, in any case purely abstract ZERO line was not shelved, the range of art genres shown was considerably expanded. Whereas on Wulfengasse figurative pieces were only occasionally exhibited, on Wiesbadener Straße the (French) Surrealists became a fixed component of the gallery program. Pop Art and Op Art as well as works of New Figuration, the British Hard-edge movement and other new trends were regularly on show. As on Wulfengasse, here too the gallery directors continued to devote their energies to “discovering” and supporting young, talented unknown artists who could not be pigeonholed. Being in tune with the times – that seems to have been the most important selection criterion for the Hildebrands.

The new gallery continued to be a place where people could find out about the latest developments in the visual arts on an international level, something that was otherwise only possible in major cities. Thus the changed gallery profile by no means constituted a restriction, but an expansion, the completion of the task that Ernst and Heide Hildebrand had set themselves, namely to provide as complete an overview as possible of the international art scene of the day.

### Exhibitions

In order to illustrate the high quality and broad spectrum of Galerie Heide Hildebrand, here are several examples of exhibitions held during phase two.

As mentioned above, the Hildebrands stayed true to their partiality for ZERO, something they impressively demonstrated yet again in 1967 with a show by the Japanese Gutai group. Heide had first come across the Far Eastern equivalent of the European

immer schwerer machten, ihren internationalen Ruf zu überhören, und die es somit unumgänglich machten, sie immer mehr als Prestigeobjekt denn als Schandfleck wahrzunehmen.

Weitere Gäste der Neueröffnung waren der aus Wien ange-reiste Präsident des Instituts zur Förderung der Künste, Alexander Auer, sowie der Kunstkritiker Kristian Sotriffer.<sup>[44]</sup> Dem Direktor der Wiener Albertina, Dr. Walter Koschatzky, war es zwar nicht möglich, persönlich zu erscheinen, jedoch zeigt sein Antwortschreiben auf die Einladung seine (wenn auch augenzwinkernde) Hochschätzung der kleinen Kärntner Galerie: „Soeben vom Urlaub zurückgekehrt, entnehme ich Ihrer wie immer originellen Mitteilung, daß der 12. No- vember ein neuer Landesfeiertag für Kärnten wird.“<sup>[87]</sup>

Natürlich war neben bedeutenden Politikern, Kunsthistori- kern und -kritikern auch eine Reihe von Künstlern erschienen, die die Kärntner Landeshauptstadt kurzfristig in „eine fast pariserische Atmosphäre“<sup>[88]</sup> tauchten. Sie waren aus ganz Österreich, Deutsch- land, Italien und der Schweiz angereist und schenkten mit ihren extravaganten Abendroben, noblen Smokings oder auffallenden Kopf- bedeckungen („ein Hut im Silber-Astronauten-Look oder einer in auffallendem Federschmuck“<sup>[89]</sup>) Klagenfurt kurzfristig den kreativen, mondänen Touch einer Künstlerstadt.<sup>[45]</sup>

### Künstlerische Ausrichtung

Mit der Vergrößerung der Lokalität erweiterte sich auch die künstle- rische Ausrichtung der Galerie. Der bisherige Schwerpunkt auf der hauptsächlich monochromen, oft reliefartigen, jedenfalls rein abstrak- ten ZERO-Linie wurde zwar nicht aufgegeben, die Spannweite der gezeigten Kunstströmungen wurde jedoch beträchtlich erweitert. Waren in der Wulfengasse nur hin und wieder figurative Werke gezeigt worden, so sollten in der Wiesbadener Straße die (französischen) Surrealisten zu einem fixen Bestandteil des Galerieprogramms werden. Auch Werke der Pop-Art und der Op-Art sowie der Neuen Figuration, der britischen Hard-Edge-Bewegung und anderer neuer Tendenzen waren regelmäßig zu sehen. Wie schon in der Wulfengasse blieb auch das „Entdecken“ und Fördern bis dahin unbekannter junger Talente, die in keine bestimmte Schublade passten, weiterhin ein Fokus der Galerieleitung. Hauptsache direkt am Puls der Zeit – dies scheint das wichtigste Auswahlkriterium für die Hildebrands gewesen zu sein.

Nach wie vor war die Galerie ein Ort, an dem man sich wie sonst nur in den großen Ballungszentren auf internationalem Niveau über die neuesten Entwicklungen in der bildenden Kunst informieren konnte. Die Veränderung des Galerieprofils stellte also keineswegs eine Einschränkung dar, sondern eine Erweiterung, eine Komplettie- rung der Aufgabe, die sich Ernst und Heide Hildebrand gestellt hatten: einen möglichst vollständigen Überblick über das internationale Kunst- geschehen der Zeit zu liefern.



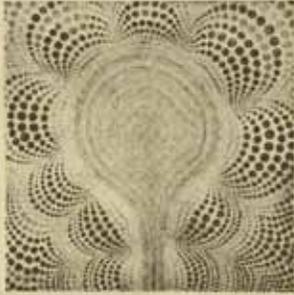
[43] Ausstellungsansicht / View of the exhibition *konfrontation 66*, 1966

[44] Ausstellungseröffnung / Exhibition opening *konfrontation 66*: Kristian Sotriffer, Christa Hauer, Dr. Trude Aldrian, 1966

[45] Ausstellungseröffnung / Exhibition opening *konfrontation 66*: Nanda Vigo (mit Hund / with dog), Turi Simeti (Zweiter von rechts / second from the right), 1966

## Freundliche Revolutionäre aus Japan

Ausstellung der Gutai-Gruppe aus Osaka in der Galerie Heide Hildebrand



Die neue Ausstellung in der Galerie Heide Hildebrand zeigt Werke einer japanischen Künstlergruppe, die ihren Sitz in Osaka hat und den Namen „Gutai“ trägt, was soviel heißen soll wie „Inkarnation des Geistes“. Die Vereinigung hat es sich zum Ziel gesetzt, zeitgenössische Kunst zu popularisieren und veranstaltete bisher Ausstellungen von Fontana, Capogrossi, Jenkins, Sam Francis, Alice Barber und anderen. Sie veranstaltete auch Ausstellungen in anderen japanischen Städten, z. B. von Informeller Kunst und Arbeiten ihrer Mitglieder und erregte Aufmerksamkeit durch ein 1960 abgehaltenes „Sky-Festival“, bei dem Bilder und Plastiken an Ballons in die Luft stiegen.

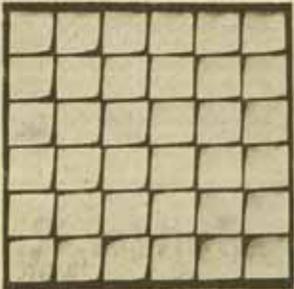
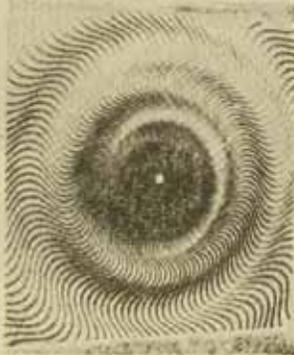
Der Motor der Vereinigung ist Jiro Yoshihara, der sich bereits vor dem Krieg mit moderner Kunst beschäftigte und um den sich ein Kreis junger Künstler scharte. Als Programm setzte man sich einen radikalen Bruch mit der traditionellen Kunst und als Leitbild wurde eine Kunst aufgestellt, „wie sie zuvor nie existierte“. Ausstellungen der Gruppe erregten offenkundig einigen Skandal und sollen auch Einfluß auf die „Happenings“ gehabt haben.

Frau Heide Hildebrand sah 1966 in Lausanne beim „2. Salon des Pilotes“ die Arbeiten der Gutai-Leute und konnte deren Arbeiten nun direkt aus Japan in ihre Galerie bekommen; es werden Werke von 23 Künstlern gezeigt. Obwohl diese Japaner mit der Tradition ihres Landes brechen wollen, und sich mehr oder weniger an westlichen Richtungen orientieren, können sie doch ihr Gefallen an feingrannen Wirkungen, das man als fernöstlich empfindet, nicht verleugnen. Die Arbeiten haben eine

angenehme, heitere Note und wirken nie derb oder aufdringlich. Gerne werden plastische Mittel verwendet, so bildet z. B. Onoda Ausbuchtungen in seinem von zarten Ornamenten bedecktem Bild, das durch eine glänzende Oberfläche an Lackarbeiten denken läßt. Nasaka läßt feine Erhöhungen in einer kreisförmigen Komposition wirken, bei ihm und anderen wird man dabei an Hunderwasser erinnert, was wohl auf den von Japan beeinflussten Jugendstil zurückzuführen ist. Takasaki gewinnt in einem schwarz-weißen Format ebenfalls reliefartige Wirkungen, ebenso wie Imanaka, der Metallstreifen zu einem Gebilde formt, das durch die Op-Art inspiriert wurde. Kikunami steigert die Op-Effekte durch einen Rosaton zu angenehmer Süße. Am stärksten plastisch ist Matsutani, der einen farbigen Wulst und einen Farbkeck aus der Leinwand herausragen läßt.

Als reiner Maler dagegen präsentiert sich Kitani, der trotz bunter Farben Harmonie zu wahren weiß, sehr freundlich und lebhaft wirkt auch Yamasaki mit einer hellfarbigen Komposition, in der ein leuchtendes Orange dominiert. Einige der Maler beschränken sich auf wenige Töne oder bleiben eher amorph, wie Shimamoto oder Yoshida. Farbige Papierrollen und Übermalungen von traditionellen Tuschzeichnungen sollen vielleicht einen Protest gegen die Tradition oder eine Persiflage bedeuten.

Die interessante Ausstellung ist bis 30. Juni täglich von 17 bis 19.30 Uhr, Samstag von 10 bis 12 Uhr geöffnet; eine Vernissage findet nicht statt. Als nächste Ausstellung wurde gestern „Möglichkeiten auf Papier-Skulpturen“ angekündigt. K. N.



Die Werke der Gutai-Gruppe aus Osaka kamen direkt aus Japan in die Galerie Heide Hildebrand, wo sie nun in einer interessanten Ausstellung bis Ende Juni zu sehen sind. Bisher stellten die Japaner in Paris, Amsterdam und Lausanne aus.

[46] Zeitungsartikel über die Ausstellung der japanischen Gutai-Gruppe / Newspaper article about the exhibition by the Japanese Gutai group in *Kärntner Tageszeitung*, 6.6.1967

ZERO group at the *2e Salon des Pilotes* in Lausanne, upon which she pulled out all the stops to organize a Gutai show in Klagenfurt – with success. The founder of the group himself, Jiro Yoshihara, selected the works in his Gutai Pinakothek in Osaka and sent them to Klagenfurt. His selection encompassed 16 prints, five objects and five paintings by a total of 23 group members, including Shozo Shimamoto and Takesada Matsutani.<sup>90 [48]</sup>

Italian Antonio Calderara, a close adherent of ZERO ideas, likewise exhibited at the new Galerie Heide Hildebrand. The exploration of the topic of light, so central for ZERO, also played a key role in his output: “I want to paint nothingness, which is the whole, silence, light, measure, order, harmony. The infinite,”<sup>91</sup> stated Calderara. In 1969, when he was already internationally known and among other shows had participated twice in the Biennale di Venezia (1948 and 1956) and once at the documenta in Kassel (1968), Calderara was represented in Galerie Heide Hildebrand’s summer exhibition with 12 abstract serigraphs (arrangements of geometric shapes in soft colors) and an earlier figurative etching depicting the painter with his wife.<sup>92</sup>

Yet as mentioned above, the gallery’s gradual opening towards other, also figurative art genres, which had begun on Wulfengasse, was continued and developed further in the Bärenlauben courtyard. An international focus continued to be adopted alongside the promotion of talented young Austrian artists. Thanks to Maria Lassnig’s contacts in Paris, French Surrealists were regular guests at the gallery on Wiesbadener Straße, for instance in the group show *Figures et histoires* in May 1967, featuring eleven artists. They all came from different places, but had one thing in common (in addition to similar artistic endeavors), namely, they were all living in Paris at the time. Arroyo, Atila Biro, Breyten, Jacques Grinberg, Gabriel de Kevorkian, Maria Lassnig, Michel Parré, Charles Semser, Jean-Claude Silbermann, Tisserand and Hugh Weiss represented “in their style a ‘purer’ Surrealism [...] than the one we are generally used to from Austrian artists. We find in their works that which is symptomatic of all Surrealism: the undefined, uncanny, unfathomable, absurd, dreamy, often bizarre, abnormally sensitive; i.e. close proximity to André Breton’s manifesto of 1924.”<sup>93</sup> Monsignor Otto Mauer’s opening speech gave the exhibition extra weight and luster.

In 1968, works by one of the very first French Surrealists graced the walls of Galerie Heide Hildebrand, namely Maurice Henry. Born in 1907, the multi-talented artist was personally acquainted with André Breton, Luis Buñuel, Marcel Duchamp, Eugène Ionesco, Pablo Picasso and many others. Henry had exhibited as an illustrator in Paris, New York and Tokyo and now, in 1968, in Klagenfurt – an event that the internationally recognized artist attended in person.<sup>[49]</sup>

A good 40 drawings provided an overview of Henry’s oeuvre – from his early work in the 1920s and 1930s with its hard and correct

## Ausstellungen

Um die hohe Qualität und das breite Spektrum der Galerie Heide Hildebrand zu illustrieren, seien hier einige beispielhafte Ausstellungen herausgegriffen, die in dieser Phase zwei stattfanden.

Wie schon erwähnt blieben die Hildebrands ihrer Vorliebe für ZERO treu und konnten diese 1967 mit einer Ausstellung der japanischen Gutai-Gruppe ein weiteres Mal eindrucksvoll unter Beweis stellen. Auf das fernöstliche Äquivalent der europäischen ZERO-Gruppe war Heide erstmals beim *2e Salon des Pilotes* in Lausanne aufmerksam geworden und hatte daraufhin alle Hebel in Bewegung gesetzt, eine Gutai-Schau in Klagenfurt zu organisieren – mit Erfolg. Der Gründer der Gruppe selbst, Jiro Yoshihara, wählte die Werke in seiner Gutai-Pinakothek in Osaka aus und schickte sie nach Klagenfurt. Seine Auswahl enthielt 16 Grafiken, fünf Objekte und fünf Bilder von insgesamt 23 Mitgliedern der Gruppe, darunter auch Shozo Shimamoto und Takesada Matsutani.<sup>90 [46]</sup>

Ebenso stellte der den Ideen von ZERO nahestehende Italiener Antonio Calderara in der neuen Galerie Heide Hildebrand aus. Die für ZERO so entscheidende Auseinandersetzung mit dem Thema Licht spielte auch in seinem Schaffen eine bedeutende Rolle: „Ich möchte das Nichts malen, das das Ganze ist, das Schweigen, das Licht, Maß, Ordnung, Harmonie. Das Unendliche“<sup>91</sup>, so Calderara. 1969, als er bereits international anerkannt war und u. a. schon zweimal an der Biennale di Venezia (1948 und 1956) und einmal an der documenta in Kassel (1968) teilgenommen hatte, war Calderara mit zwölf ungegenständlichen Serigrafien (in zarten Farben aus geometrischen Formen aufgebaut) sowie einer früheren figurativen Radierung, die den Maler mit seiner Frau darstellte, in der Sommerausstellung der Galerie Heide Hildebrand vertreten.<sup>92</sup>

Doch auch die Öffnung der Galerie für andere, auch figurative Kunstrichtungen, die schon in der Wulfengasse ihren Anfang genommen hatte, wurde in den Bärenlauben wie schon erwähnt fortgesetzt und ausgebaut. Weiterhin wurde neben der Förderung junger österreichischer Talente auf Internationalität gesetzt. So waren – dank der Pariser Kontakte von Maria Lassnig – immer wieder französische Surrealisten zu Gast in der Wiesbadener Straße, beispielsweise in der Ausstellung *Figures et Histoires* im Mai 1967, an der sich elf Künstler beteiligten. Sie alle waren unterschiedlicher geografischer Herkunft, hatten aber – neben ähnlichen künstlerischen Bestrebungen – eine Gemeinsamkeit: ihren damaligen Wohnort Paris. Arroyo, Atila Biro, Breyten, Jacques Grinberg, Gabriel de Kevorkian, Maria Lassnig, Michel Parré, Charles Semser, Jean-Claude Silbermann, Tisserand und Hugh Weiss repräsentierten „in ihrem Stil einen ‚reineren‘ Surrealismus [...], als wir ihn im allgemeinen von österreichischen Künstlern gewöhnt sind. In ihren Werken finden wir das Symptomatische alles Surrealismus‘: das Unbestimmte, Unheimliche, Unfaßbare, Ungereimte, Traumhafte, oft Skurrile, unnormale Sensible; also nächste Nähe zu

lines, his surprisingly simple, fascinating strokes leading to clear, sharp results, to his transformation after the end of the War. He now tended towards a delicate geometrization of the figural, to poetic, bizarre constructions. In his drawings Henry relied completely on the surrealist technique of “graphic automatism,” which he had developed himself and in which he simply gave his hand free rein. A technique that relied on poetic imagination and the subconscious, yet always produced inspired, profound and ironic results<sup>[50]</sup>.

A further grandmaster of Surrealism (Czech Surrealism however, not French) exhibited at Galerie Heide Hildebrand in 1969, namely Bohumil Štěpán. The Czech artist had held his first show in 1963 at the main Czech writers’ association in Prague – and it was a great success. A total of 40,000 visitors had flocked to the exhibition. International solo shows followed in Stockholm, Vienna, Berlin (West and East), Hamburg, Zurich and – Klagenfurt. Štěpán’s preferred means of expression was the photo collage. He constructed humorous, curious, caustic, critical, literary and/or grotesque visual stories with a generous shot of black humor using cuttings from illustrated journals, catalogs, advertisements and family photos from the turn of the century. He used everything from the Mona Lisa to Richard Wagner, sex symbols and gawkers, clichés and social norms. “[... H]e liked to direct his humorous aggression against pomp and pathos, against swank and ostentation. And naturally also in frequently caricatured form, against human weaknesses<sup>[51] [52]</sup>.”<sup>94</sup>

In addition to a focus on French artists and a trail-blazing opening up towards artists from the former Eastern bloc, Heide and Ernst Hildebrand were also particularly interested in the latest art from Great Britain. In their first gallery on Wulfengasse they had organized a show in 1961 with works by the two young British artists Albert Irvin and Alexander McNeish.<sup>95</sup> In 1967, one of the first exhibitions in the new gallery space was again dedicated to *Junge Engländer* (Young Brits).<sup>96</sup> At the time, exhibitions of young British art were only very rarely held outside the UK, as British painters (even though still young and unknown) generally immediately signed contracts with galleries and art dealers in their home country, which made it relatively difficult to organize shows outside the UK. Thanks to her good contacts and her (well-known) tenacity Heide Hildebrand succeeded, in cooperation with the London galleries Axiom and Hamilton, in hosting a major show in Klagenfurt with a total of 55 works. The artists featured were Brian Fielding, Peter Gee, Alan Green, David Hockney, John Hoyland, Michael Kenny, Stanley Peskett, John Plumb, Robin Plummer, Derek Southall, David Tinker, Marc Vaux and John Walker as well as Tess Jaray, the only female artist. With the exception of David Hockney, whose figurative etching *Portrait of Cavafy* struck a surprising contrast in the exhibition, they all displayed a British, coloristic version of American Hard-edge painting<sup>[53] [54]</sup>. They sought a de-individualized form of artistic expression eliminating

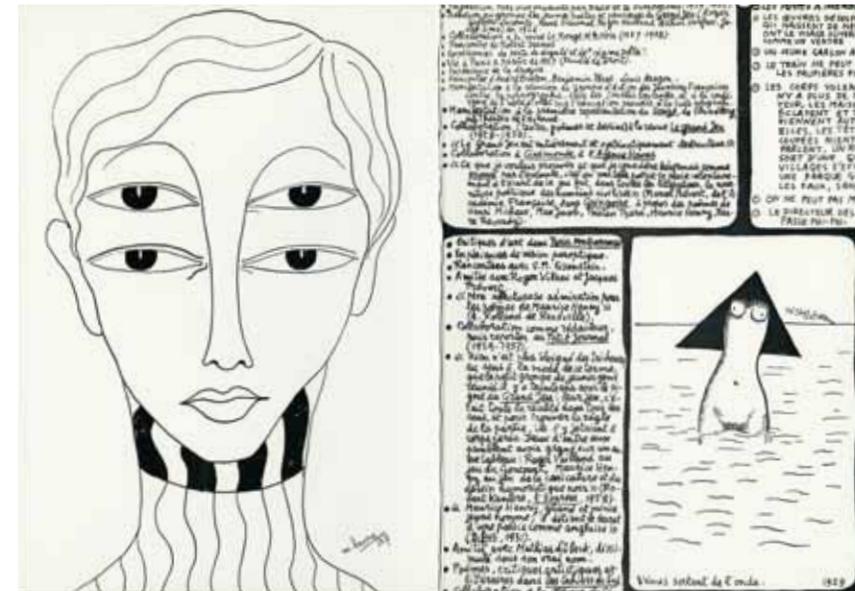
dem Manifest André Bretons von 1924.“<sup>93</sup> Zusätzlichen Glanz und Gewicht verlieh der Ausstellung Monsignore Otto Mauers Eröffnungsvortrag.

Mit Maurice Henry war 1968 ein französischer Surrealist der ersten Stunde in der Galerie Heide Hildebrand zu Gast. Geboren 1907, war das künstlerische Multitalent mit André Breton, Luis Buñuel, Marcel Duchamp, Eugène Ionesco, Pablo Picasso und vielen anderen persönlich bekannt. Als Zeichner hatte Henry in Paris, New York und Tokio ausgestellt und nun, 1968, in Klagenfurt – ein Ereignis, zu dem der international anerkannte Künstler persönlich anreiste.<sup>[47]</sup>

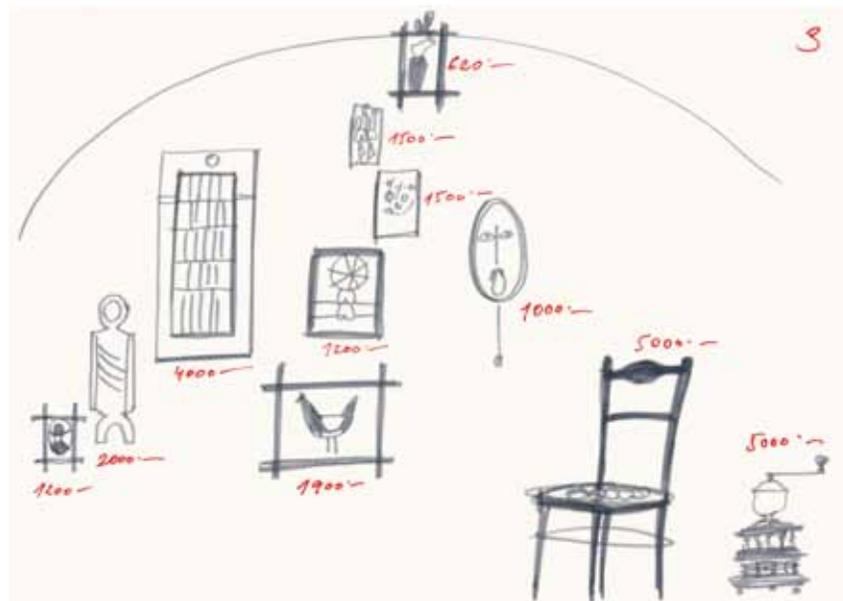
Gut vierzig Zeichnungen verschafften einen Überblick über Henrys Schaffen – vom Frühwerk der 1920er- und 30er-Jahre mit seinen harten und korrekten Linien, der verblüffend einfachen, faszinierenden Strichführung, die zu klaren, scharfen Ergebnissen führte, bis zu seiner Wandlung nach Kriegsende. Nun tendierte er zu einer zarten Geometrisierung des Figuralen, zu poetisch-bizarren Konstruktionen. Beim Zeichnen vertraute Henry voll auf die von ihm entwickelte surrealistische Technik des „grafischen Automatismus“, bei der er seiner Hand einfach freien Lauf ließ. Eine Technik, die sich auf poetische Imaginationen und das Unterbewusste verließ, jedoch stets geistvolle, hintergründige und ironische Ergebnisse zeitigte.<sup>[48]</sup>

Ein anderer Großmeister der Surrealismus – allerdings des tschechischen, nicht des französischen – stellte im Jahr 1969 in der Galerie Heide Hildebrand aus: Bohumil Štěpán. 1963 hatte der Tscheche seine erste Ausstellung beim Bund tschechischer Schriftsteller in Prag gehabt – mit durchschlagendem Erfolg: Insgesamt 40 000 Besucher waren in die Ausstellung geströmt. Was folgte, waren internationale Personalen in Stockholm, Wien, Berlin (West und Ost), Hamburg, Zürich und – Klagenfurt. Štěpáns favorisiertes Ausdrucksmittel war die Fotocollage: Aus Ausschnitten aus Illustrierten, Katalogen, Inseraten und Familienfotos der Jahrhundertwende baute er witzige, kuriose, ätzende, kritische, literarische und/oder groteske Bildgeschichten mit einem kräftigen Schuss schwarzen Humors. Die Mona Lisa wurde dabei genauso auf die Schaufel genommen wie Richard Wagner, Sex-Schönheiten und gaffende Männer, Klischees und Gesellschaftsnormen. „[...] seine humoristische Aggression richtet sich gerne gegen Pathos und Pomp, gegen Prunk und Protzerei. Und natürlich auch in oft karikaturistischer Form gegen menschliche Schwächen.“<sup>94 [49] [50]</sup>

Neben einer Konzentration auf französische Künstler und einer zukunftsweisenden Öffnung für Künstler aus dem damaligen Ostblock interessierte Heide und Ernst Hildebrand auch besonders die neueste Kunst aus Großbritannien. Schon in ihrer ersten Galerie in der Wulfengasse war es 1961 zu einer Ausstellung mit Werken der beiden jungen Briten Albert Irvin und Alexander McNeish gekommen.<sup>95</sup> Eine der ersten Ausstellungen im neuen Galerielokal war dann 1967 wieder den *Jungen Engländern* gewidmet.<sup>96</sup> Ausstellungen junger britischer Kunst



[47] Ausstellungseröffnung / Exhibition opening *Maurice Henry*, 1968  
 [48] Ausstellungseinladung / Exhibition invite *Maurice Henry*, 1968



[49] Ausstellungsansicht / View of the exhibition Bohumil Štěpán, 1969

[50] Skizze von Bohumil Štěpán mit Hängung und Preisen / Sketch by Bohumil Štěpán complete with hanging and prices, 1969

the concepts of nature and genius, finding the solution in geometric forms. Yet what set them apart from Continental European trends (such as Op Art or Constructivism) was their strong interest in color. As a means of expression it took precedence over everything else, including clarity of form. It was not the composition or construction of the visual elements that were at the forefront, but the intensity of contrasting, sometimes garish color fields and colored shapes, which were generally large in size.<sup>[55]</sup>

Alongside the ZERO movement, this group of British artists with their coloristic Hard-edge paintings formed a second focus of the Galerie Hildebrand exhibition program. Thus in 1969 one of the 14 “young Brits” was presented once again in Klagenfurt, namely John Hoyland. His large-scale abstract compositions each with just two contrasting colors served as a prime example of British Hard-edge painting. Sometimes extremely elongated in form (3 × 1 meters), his simple, mathematically precise compositions “released energies that impact almost unchecked on the eye of the observer.”<sup>97</sup>

Yet despite their international orientation, it remained important to Heide and Ernst Hildebrand to establish their gallery as a venue for contemporary Austrian art. They continued to support newly discovered talented individuals and artist friends, such as Maria Lassnig, who through her international networking was an important “connector” and close friend of the Hildebrands. Lassnig’s development towards her “body sensation painting” can be seen from her exhibitions at Galerie Hildebrand. The joint show with Gérard Tisserand in 1969 documented her concentration on the topic of the body, although the bulk of the paintings were not related to Lassnig’s own body sensation, but to the body itself and the flesh it is made of.

One year later however, in 1970, Lassnig, now living in New York, found the breakthrough to the expressive form we so strongly associate with her today. In ten screen prints and a series of drawings, which she had created shortly before as a “holiday pastime”<sup>98</sup> in Klagenfurt, she depicted the merging of her own body sensation with a green fauteuil. “This is the most difficult to comprehend of Maria Lassnig’s pieces. [...] The mutilated, distorted figures, reduced to just torsos or individual limbs, only have a psychological meaning, as the painter no longer seeks to capture reality in the painting, but above all the experience of one’s own body.”<sup>99</sup> [56]

Hans Bischoffshausen was of course also represented at the gallery during these years, for example in a 1967 group exhibition with Bernard Aubertin, Karl Prantl and J. J. Schoonhoven<sup>[57]</sup> [58]. It showed the piece that had been missing in the puzzle of Bischoffshausen’s development, namely the works representing the transition from figurative (or at least polychrome) painting to his pure white (or black) meditative works. The *Serie zur Erhellung der Magie* (Series on the illumination of magic), created in 1958 in Tarvis (where he had a studio for a time) for a Milan gallery, is key in this context.

waren damals nur äußerst selten außerhalb Großbritanniens zu sehen, da die britischen Maler – auch wenn noch jung und unbekannt – meist sofort Verträge mit Galerien und Kunsthändlern in ihrer Heimat eingingen und es dadurch relativ schwierig war, Ausstellungen außerhalb Englands zu organisieren. Dank ihrer guten Kontakte und ihrer – schon bekannten – Beharrlichkeit gelang es Heide Hildebrand in Kooperation mit den Londoner Galerien Axiom und Hamilton, eine große Schau mit insgesamt 55 Arbeiten nach Klagenfurt zu holen. Die vertretenen Künstler waren Brian Fielding, Peter Gee, Alan Green, David Hockney, John Hoyland, Michael Kenny, Stanley Peskett, John Plumb, Robin Plummer, Derek Southall, David Tinker, Marc Vaux und John Walker sowie als einzige Frau Tess Jaray. Mit Ausnahme von David Hockney, der mit seiner gegenständlichen Radierung *Portrait of Cavafy* für einen überraschenden Kontrast in der Ausstellung sorgte, verfolgten sie alle eine britische, koloristische Version der amerikanischen Hard-Edge-Malerei.<sup>[51] [52]</sup> Dabei ging es ihnen um einen entindividualisierten Kunstaussdruck unter Ausschaltung des Natur- und Geniebegriffs, wofür man die Lösung in geometrischen Formen fand. Was sie jedoch von Strömungen des europäischen Festlands (wie beispielsweise Op-Art oder Konstruktivismus) unterschied, war ihr vehementes Interesse an der Farbe. Sie stand als Ausdrucksmittel noch vor der Klarheit der Form, sie war allem anderen übergeordnet. Nicht die Komposition oder Konstruktion der Bildelemente stand im Vordergrund, sondern die Intensität einander kontrastierender, teils greller Farbflächen und -formen, meist in großen Formaten.<sup>[53]</sup>

Neben der ZERO-Bewegung bildete diese Gruppe britischer Künstler mit ihrer koloristischen Hard-Edge-Malerei einen weiteren Schwerpunkt im Ausstellungsprogramm der Galerie Hildebrand. Und so sollte 1969 mit John Hoyland einer jener 14 „jungen Engländer“ ein weiteres Mal in Klagenfurt präsent sein. Mit seinen großflächigen abstrakten Kompositionen aus nur jeweils zwei gegeneinandergesetzten Farben stellte er ein Paradebeispiel der britischen Hard-Edge-Ausprägung dar. Teilweise im extremen Querformat (drei mal ein Meter) wurden in seinen schlichten, mathematisch genauen Kompositionen „Energien frei, die beinahe ungehemmt auf des Betrachters Auge wirken“<sup>97</sup>.

Bei aller Internationalität blieb es Heide und Ernst Hildebrand jedoch weiterhin ein wichtiges Anliegen, ihre Galerie als einen Ort für aktuelle Kunst aus Österreich zu etablieren. Bereits entdeckte Talente und befreundete Künstler wurden weiterhin gefördert, wie beispielsweise Maria Lassnig, die durch ihre internationale Vernetzung eine wichtige Kontaktknüpferin und enge Freundin der Hildebrands war. Anhand ihrer Ausstellungen in der Galerie Hildebrand lässt sich Lassnigs Entwicklung zu ihren „Körpergefühlbildern“ nachvollziehen. Die Gemeinschaftsausstellung mit Gérard Tisserand 1969 dokumentierte dabei ihre Fokussierung auf die Körperthematik, wobei sich das Gros der Bilder jedoch nicht auf Lassnigs eigene



[51] [52] Ausstellungsansicht / View of the exhibition *Junge Engländer*, 1967  
 [53] Postkarte aus London von John Hoyland an die Hildebrands / Postcard from London from John Hoyland sent to the Hildebrands, 1967



[54] Maria Lassnig, *Lady im Stuhl*, 1970

[55] Prantl und Bischoffshausen bei der Ausstellungseröffnung / Prantl and Bischoffshausen at the exhibition opening *Aubertin, Bischoffshausen, Prantl, Schoonhoven*, 1967

[56] Aubertin bei der Ausstellungseröffnung / Aubertin at the exhibition opening *Aubertin, Bischoffshausen, Prantl, Schoonhoven*, 1967

[57] Ausstellungsansicht / View of the exhibition *Aubertin, Bischoffshausen, Prantl, Schoonhoven*, 1967

It consists of wooden panels softly primed in reddish-brown and yellowish-ocher, on which Bischoffshausen worked with fire: Large and small superficial and deeper burn marks and holes “adorn” the color grounds. In the concrete language of charring, the attack on the image surface, expression is also given to the mystical power of fire – reinforced still further by the “magic” referenced in the title. A treatise on an abstract topic in a concrete visual language.<sup>[59]</sup>

Alongside these established artists (with the Hildebrands at least), in its second phase the gallery also made two “discoveries,” now key names in Austrian art history: Kurt Kocherscheidt and Bruno Gironcoli.

In 1968 Galerie Heide Hildebrand hosted the first solo show by Kurt Kocherscheidt, then aged 25. Today we know Kocherscheidt as the creator of calm, archaic, naturalistic works in dark tones, but in his very first exhibition he took a surprisingly different approach. In loud, seamless colors (“with a great deal of strong pink, royal blue and lime green”<sup>100</sup>) he created a shrill realm of unbridled imagination. Stylistically oriented on Historicism and Romanticism (cf. Romako, Khnopff, Makart, Caspar David Friedrich), he constructed his own overly baroque neo-romanticism in a blend of Pop Art and kitsch<sup>[60]</sup> <sup>[61]</sup>. “His new reality consists of the sum of the past, present and future while eliminating all logical development”<sup>101</sup> – and thus in his fantasy worlds we see a mix of sphinxes, romantic architecture (e.g. Miramare Castle), Egyptian stylistic elements and American dreams.

In contrast, at the time of his first solo show at Galerie Heide Hildebrand in 1967 Bruno Gironcoli had already settled on key expressive means of his style, which continued to feature in his later work. The 31 year old exhibited six polyester objects and eleven large-scale designs. In no way did the modern materials (polyester, synthetic resin) and smooth, technical-looking surfaces (in silver, bronze and copper) have a negative bearing on the humorous, intuitive, surreal effect of his objects. For one piece he chose the title *Stimmungsmacher für ein Wohnzimmer* (Mood-setter for a living room), “for which Gironcoli deliberately intended futility. He stubbornly left it without meaning or more detailed description.”<sup>102</sup> <sup>[62]</sup>

Three years later, in 1970, Gironcoli had another show at Galerie Heide Hildebrand. In the interim he had represented Austria at the Biennale in Paris and become a protégé of Monsignor Otto Mauer,<sup>103</sup> who had dedicated as many as three exhibitions to him at Galerie nächst St. Stephan. This time he didn’t show any objects in Klagenfurt, but only large-format paintings, gouaches, prints and ink drawings, often using mixed media. Gironcoli’s “technical Surrealism” opened up against dark backgrounds, with plug sockets, cables, bandaged human limbs, wires, magnets and torsos. Length and scale specifications reinforced the impression of design sketches waiting to be brought to life. Whereas newspaper reviews of Gironcoli’s first show in Klagenfurt had been decidedly positive, three years later

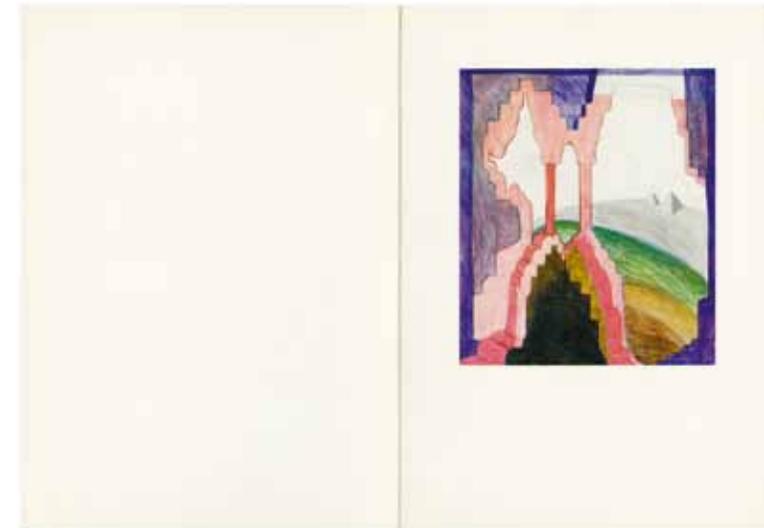
Körperempfindung bezog, sondern auf den Körper und das Fleisch, aus dem er besteht, an sich.

Ein Jahr später jedoch, 1970, sollte Lassnig, die inzwischen in New York lebte, den Durchbruch zu jener Ausdrucksform gefunden haben, die man bis heute aufs Engste mit ihr verbindet. In zehn Siebdrucken und einer Serie von Zeichnungen, die kurz zuvor als „Ferienbeschäftigung“<sup>[98]</sup> in Klagenfurt entstanden waren, stellte sie die Verschmelzung ihres eigenen Körpergefühls mit einem grünen Fauteuil dar. „So schwer wie diesmal hat es einem Maria Lassnig noch nie gemacht. [...] Die verstümmelten, verzerrten, in Torsi aufgelösten Figuren oder einzelnen Gliedmaßen ergeben nur einen psychologischen Sinn, da die Malerin nicht mehr die Realität, sondern vor allem das Erlebnis des eigenen Körpers im Bild bannen will.“<sup>[99]</sup> <sup>[54]</sup>

Auch Hans Bischoffshausen war natürlich in jenen Jahren in der Galerie vertreten, so beispielsweise 1967 in einer Gruppenausstellung mit Bernard Aubertin, Karl Prantl und J. J. Schoonhoven.<sup>[55]</sup> <sup>[56]</sup> Hier wurde der bis dahin noch fehlende Puzzlestein in Bischoffshausens Entwicklung gezeigt: jene Werke, die den Übergang von der gegenständlichen – oder jedenfalls polychromen – Malerei zu seinen reinweißen (oder schwarzen) meditativen Arbeiten darstellen. Es handelt sich dabei um die Serie *Illuminazione della Magia*, die Bischoffshausen 1958 in Tarvis (wo er zwischenzeitlich ein Atelier hatte) für eine Mailänder Galerie geschaffen hatte. Es sind zart in Rötlich-Braun und Gelblich-Ocker grundierte Holzplatten, die Bischoffshausen mittels Feuer bearbeitete: Größere und kleinere oberflächliche und tiefgreifende Brandspuren und -löcher „zieren“ die Farbgründe. In der konkreten Sprache der Verkohlung, des Angriffs der Bildfläche kommt zugleich auch die mystische Kraft des Feuers zum Ausdruck – was durch die im Titel beschriebene „Magie“ noch verstärkt wird. Eine Abhandlung über ein abstraktes Thema in einer konkreten Bildsprache.<sup>[57]</sup>

Doch neben diesen – bei den Hildebrands – schon etablierten Künstlern konnte die Galerie auch in ihrer zweiten Phase auf zwei „Entdeckungen“ verweisen, die heute in der österreichischen Kunstgeschichte feste Größen darstellen: Kurt Kocherscheidt und Bruno Gironcoli.

1968 widmete die Galerie Heide Hildebrand dem damals 25-jährigen Kurt Kocherscheidt seine erste Personale. Heute kennt man Kocherscheidt als Schöpfer ruhiger, archaischer, naturverbundener Werke in durchwegs dunkler Palette, doch bei seiner Ausstellungspremiere zeigte er sich überraschend anders: In lauten, übergangslosen Farben („mit viel penetrantem Rosa, Königsblau und giftigem Grün“<sup>[100]</sup>) entführte er in ein schrilles Reich entfesselter Fantasie. Stilistisch an den Historismus und die Romantik angelehnt (vgl. Romako, Khnopff, Makart, Caspar David Friedrich) baute er in einer Mischung aus Pop-Art und Kitsch seine eigene, barock überladene Neoromantik.<sup>[58]</sup> <sup>[59]</sup> „Seine neue Wirklichkeit besteht aus der Summe von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft unter Ausschaltung jeder logischen



[58] [59] Ausstellungseinladung / Exhibition invite *Kocherscheidt Kurt*, 1968



[60] Ausstellungsansicht / View of the exhibition *Bruno Gironcoli*, 1967

[61] Bruno Gironcoli mit Frau und Tochter im Urlaubsdomizil der Hildebrands in Stara Baška (Insel Krk) / Bruno Gironcoli with wife and daughter at the Hildebrands' holiday home in Stara Baška (island of Krk), zweite Hälfte 1960er-Jahre / second half of the 1960s

[62] Ausstellungsansicht / View of the exhibition *3 Wände im / at Taxispalais*, Innsbruck, 1968

the opposite could be said, despite the artist's increased international recognition. "Gironcoli draws clumsily in such a distasteful manner that the formal side alone is repulsive,"<sup>104</sup> opined *Kärntner Tageszeitung's* Karl Newole, for example. Six years later he became director of Kärntner Landesgalerie.<sup>[63]</sup>

That same year (1970) Cornelius Kolig also had his first show at the Hildebrands' gallery. Yet for him, the show at Galerie Heide Hildebrand did not come at the beginning of his career. On the contrary, at the time of his first exhibition on Wiesbadener Straße the then 28 year old had already achieved international success with his Plexiglas objects<sup>105</sup> and was in the process of becoming "Carinthia's object artist of global renown."<sup>106</sup> Like Gironcoli, Kolig also used a modern, innovative material for his objects: Plexiglas. It was the perfect material for him, enabling him to realize his wish to make a sculpture visible from the inside, too.<sup>107</sup> The artist had taught himself how to work with the material in factories, and thus he was himself able to produce the spheres, domes and disks of which his objects were composed. Using color and sophisticated technical details (e.g. mirror effects or lighting, liquid and even olfactory effects at the push of a button) Kolig created, as he said himself, "a touch of romanticism"<sup>108</sup> in his objects, which at first glance seemed austere and sober owing to choice of material and form. The press and public were impressed by Kolig's original formal language, and he had sold as many as eleven pieces at the end of the first week of the show.<sup>109</sup>

#### On the value of a gallery as "prestige"

After the successful and widely acclaimed opening with *konfrontation 66*, in the following years too the gallery was able to reap success and garner recognition. In 1967 and 1968, for example, Heide Hildebrand was invited as a curator to the international Forum Alpbach, and in 1968 the Taxispalais in Innsbruck showed a portrait of Galerie Heide Hildebrand.<sup>110 [64]</sup>

Austrian national broadcaster ORF often reported on the exhibition openings in Klagenfurt, leading *Kärntner Tageszeitung* to soon refer to the "prestige value of this gallery," which could "not be put highly enough," for "a short reportage in 'Kultur aktuell' is not to be scorned as advertising for the state, even if it is clear to us that we no longer need to fight against the provincial image."<sup>111</sup>

In 1968 Galerie Heide Hildebrand made a financial profit for the first time in its history. After the Institut zur Förderung der Künste and the City of Klagenfurt had supported the private Klagenfurt initiative in 1966 with 10,000 schillings and 2,000 schillings respectively, in 1968 the gallery had to keep its head above water without subsidies of any kind.<sup>112</sup> Nonetheless, and despite the gallery only showing two exhibitions that year,<sup>113</sup> at year end Heide Hildebrand was able to book a financial surplus for the first time owing to positive sales figures. The Maurice Henry exhibition was largely responsible for this, from

Entwicklung“<sup>101</sup> – und so treffen in seinen Fantasiewelten Sphingen, romantische Architekturen (z. B. Schloss Miramare), ägyptische Stilelemente und amerikanische Träume aufeinander.

Bruno Gironcoli hingegen hatte zum Zeitpunkt seiner ersten Einzelausstellung 1967 in der Galerie Heide Hildebrand bereits zu wesentlichen Ausdrucksmitteln seines Stils gefunden, die ihn auch in seinem weiteren Schaffen begleiten sollten: Mit sechs Polyesterobjekten und elf großformatigen Entwürfen stellte sich der 31-Jährige dem Publikum vor. Die modernen Materialien (Polyester, Kunstharz) und die glatten, technisch wirkenden Oberflächen (in Silber, Bronze, Kupfer) taten der humorvollen, intuitiven, surrealen Wirkung seiner Objekte dabei keinen Abbruch. *Stimmungsmacher für ein Wohnzimmer* betitelte er eines seiner Objekte, „denen Gironcoli mit voller Absicht Zwecklosigkeit zugeordnet hat. Mit Eigensinn hat er sie ohne Sinn und nähere Bezeichnung gelassen.“<sup>102 [60]</sup>

Drei Jahre später, 1970, stellte Gironcoli ein weiteres Mal in der Galerie Heide Hildebrand aus. In der Zwischenzeit hatte er Österreich bei der Biennale in Paris vertreten und war ein Schützling Monsignore Otto Mauers geworden,<sup>103</sup> der ihm in der Galerie nächst St. Stephan bereits drei Ausstellungen gewidmet hatte. Diesmal zeigte er in Klagenfurt keine Objekte, sondern ausschließlich großformatige Malereien, Gouachen, Grafiken, Tuschezeichnungen, oft auch in Mischtechnik. Vor dunklen Hintergründen eröffnete sich Gironcolis „technischer Surrealismus“ mit Steckdosen, Kabeln, bandagierten menschlichen Gliedmaßen, Drähten, Magneten und Torsi. Maßstabs- und Längenangaben verstärkten den Eindruck von Entwurfszeichnungen, die nur auf ihre Erweckung zum Leben warteten. Waren die Zeitungskritiken zu Gironcolis erster Ausstellung in Klagenfurt noch durchwegs positiv gewesen, so hatte sich das drei Jahre später – trotz gestiegener internationaler Anerkennung des Künstlers – ins Gegenteil gewandelt. „Gironcoli zeichnet linkisch in einer so ungestalteten Art, daß die formale Seite allein schon anwidert“<sup>104</sup>, urteilte beispielsweise Karl Newole von der *Kärntner Tageszeitung*. Er übernahm sechs Jahre später die Leitung der Kärntner Landesgalerie.<sup>[61]</sup>

Im selben Jahr (1970) stellte auch Cornelius Kolig erstmals bei den Hildebrands aus. Für ihn stand die Galerie Heide Hildebrand jedoch nicht am Beginn seiner Karriere, im Gegenteil: Zum Zeitpunkt seiner ersten Ausstellung in der Wiesbadener Straße hatte der damals 28-Jährige mit seinen Plexiglasobjekten bereits internationalen Erfolg<sup>105</sup> und entwickelte sich gerade zu „Kärntens Objektkünstler mit internationalem Renomee“<sup>106</sup>. Ähnlich wie Gironcoli verwendete auch Kolig für seine Objekte ein modernes, neuartiges Material: Plexiglas. Es stellte für ihn den idealen Werkstoff dar, da er dadurch seinen Wunsch umsetzen konnte, eine Plastik auch von innen sichtbar zu machen.<sup>107</sup> Den Umgang mit dem Material hatte sich der Künstler autodidaktisch in Fabriken angeeignet, und so war er in der Lage, die Kugel-, Kuppen- und Scheibenformen, aus denen sich seine Objekte zusammensetzten,

which 15 works were sold. From the year's second show by Kurt Kocherscheidt, the Education Ministry, the Landesgalerie and a private buyer each purchased one picture. And in particular the sale of two pieces by Lucio Fontana to Germany decidedly put the gallery in the black.<sup>114</sup>

Nonetheless, the gallery's audience remained small<sup>115</sup> and the circle of buyers even smaller. There were two in Klagenfurt; the others, according to Heide Hildebrand, came from outside Carinthia.<sup>116</sup>

### **A long farewell: the end of Galerie Heide Hildebrand**

Despite conceptual and financial successes at her “new” gallery, after a few years Heide Hildebrand's conviction that she wanted to continue on this path slowly but surely faded, as it had at her first gallery on Wulfengasse. Yet before reaching a final decision, she found fresh motivation to carry on after spending time abroad: In 1968 she lived in Paris for six months to observe the gallery sector there first hand, to perfect her knowledge of French with a language course at the Alliance française and to network and reinforce contacts with artists living in Paris.<sup>117</sup> She returned from her semester abroad highly motivated and announced that she had no intention of limiting the program of the gallery, on the contrary, she wanted “to bring a greater number of artists to Klagenfurt.”<sup>118</sup> A promise she kept in 1969 with ten exhibitions (only in the year the gallery was founded, 1961, had the program encompassed so many shows).

Yet only the following year, the doubts of the dedicated gallery director became ever louder. In December 1970 she finally announced publicly, following the Peter König show (which ran from December 5 thru 20), her intention to close the gallery “probably for a long time.”<sup>119</sup> She explained to journalists that now she had lost her youthful naivety and had more experience, she currently lacked the conviction to direct a gallery.<sup>120</sup> She also cited the still very small circle of buyers and particularly the restructuring of the art market as further reasons for her (seemingly not yet definite<sup>121</sup>) decision to continue running the gallery she had built up with so much perseverance and initiative. The international art scene was becoming ever more concentrated on major centers and conurbations like London and Cologne, she said, making it increasingly difficult for a small gallery in a provincial capital such as Klagenfurt to “get” internationally established artists. “Moreover I don't want to be associated with an international art market where I have to rip off either the artist or the buyer. Money can only be earned blushing that way – and I am very unskilled at that,”<sup>122</sup> commented Heide Hildebrand.

**“More needs to be done, which is why I no longer want the little that is done.”<sup>123</sup>**

Aside from the reasons named above, in these years Heide Hildebrand also adopted the conviction that a gallery “that restricts itself to simply

selbst herzustellen. Mittels Farbgebung und technischer Raffinessen (wie z. B. Spiegeleffekten oder Licht-, Flüssigkeits- und sogar Geruchseffekten auf Knopfdruck) erzielte Kolig, wie er selbst sagte, „einen Hauch von Romantik“<sup>108</sup> in den auf den ersten Blick durch Materialwahl und Formgebung streng und nüchtern wirkenden Objekten. Presse und Publikum nahmen Koligs originäre Formensprache positiv auf, sodass nach der ersten Ausstellungswoche bereits elf Objekte verkauft waren.<sup>109</sup>

### Vom „Prestigewert“ einer Galerie

Auch nach der geglückten und viel beachteten Eröffnung mit *konfrontation 66* konnte die Galerie in den folgenden Jahren Erfolge feiern und Anerkennung ernten. So wurde Heide Hildebrand 1967 und 1968 als Kuratorin zum internationalen Forum Alpbach eingeladen, und 1968 zeigte das Innsbrucker Taxispalais ein Porträt der Galerie Heide Hildebrand.<sup>110 [62]</sup>

Immer wieder erstattete der ORF Bericht über die Ausstellungseröffnungen in Klagenfurt, sodass in der *Kärntner Tageszeitung* schon bald vom „Prestigewert dieser Galerie“ die Rede war, der „nicht hoch genug veranschlagt werden“ könne, denn „eine kurze Reportage in ‚Kultur aktuell‘ ist als Werbung für das Land nicht zu verachten, selbst wenn einem klar ist, dass wir es nicht mehr nötig haben, gegen das Gscherten-Image anzukämpfen“.<sup>111</sup>

Im Jahr 1968 konnte die Galerie Heide Hildebrand erstmals seit ihrem Bestehen auch einen finanziellen Gewinn erzielen. Nachdem 1966 die Klagenfurter Privatinitiative durch das Institut zur Förderung der Künste noch mit 10 000 Schilling und durch die Stadt Klagenfurt mit 2000 Schilling gefördert worden war, musste die Galerie im Jahr 1968 ohne jegliche Subventionen auskommen.<sup>112</sup> Trotzdem, und obwohl in der Galerie in diesem Jahr nur zwei Ausstellungen gezeigt wurden,<sup>113</sup> konnte Heide Hildebrand am Jahresende durch eine positive Verkaufsbilanz erstmals auf einen finanziellen Erfolg der Galerie verweisen. Daran hatte die Maurice-Henry-Ausstellung großen Anteil, bei der 15 Blätter verkauft werden konnten. Von Kurt Kocherscheidt, dem die zweite Ausstellung des Jahres gewidmet war, kauften das Unterrichtsministerium, die Landesgalerie und ein privater Käufer je ein Bild an. Und besonders der Verkauf zweier Werke von Lucio Fontana nach Deutschland schlug sich auf die Habenseite des Galeriekontos.<sup>114</sup>

Trotzdem blieb der Publikumskreis der Galerie ein kleiner<sup>115</sup> und jener der Käufer ein noch kleinerer. In Klagenfurt gab es zwei, die anderen kamen, so Heide Hildebrand, von außerhalb Kärntens.<sup>116</sup>

### Ein langer Abschied: Das Ende der Galerie Heide Hildebrand

Trotz ideeller und finanzieller Erfolge ihrer „neuen“ Galerie schwand, so wie schon bei ihrem ersten Anlauf in der Wulfengasse, nach einigen Jahren langsam, aber stetig Heide Hildebrands Überzeugung, so weiterzumachen zu wollen wie bisher. Bevor es jedoch so weit war,

hanging and removing artworks is passé.”<sup>124</sup> Even her broad definition and realization of a gallery as a place of extensive opportunities to gather information no longer satisfied her demands.<sup>125</sup> A communication center was needed that “also took the social situation into account and therefore did more.”<sup>126 127</sup>

Yet Heide now lacked the necessary motivation and youthful idealism to realize her idea of a gallery or platform of this kind. The financial and personal hurdles standing in the way of such an endeavor seemed too obvious and indeed insurmountable.

Moreover, now in her early 30s Heide Hildebrand felt that the time had come to focus on new goals. “Ten years doing one thing is enough,”<sup>128</sup> she said and started studying to be a teacher (yet soon after quit the program). The end of the gallery also marked the start of a new chapter in Heide’s private life: She separated from Ernst and moved to London to join the Roy Hart Theatre.

### First goodbye with Peter König

As mentioned above, Heide Hildebrand publicly announced her intention to close the gallery (for a considerable time at least) with the Peter König exhibition in December 1970. The opening of the show, deemed to be the last, on December 5 was accordingly very well attended and was marked by the (for many unwelcome) news. They came to say farewell, some, befitting the sad occasion, dressed in black, gave Heide flowers and even a wreath for those left behind. Finally, a group photo was taken of the mourners in the Franz-Joseph-Era style<sup>[65]</sup>.

Wholly in keeping with Heide’s interdisciplinary and socio-political concept of a gallery, the film *Metro* was also screened at the opening. In it, the young architect Wolfgang Brunbauer and the group Salt of the Earth undertook a critical assessment of the then highly topical construction of the Viennese subway and presented their ideal notion of the new Viennese underground. The projection surface they used for their “architecture thriller,” as they called it, they provided themselves, quite literally, having wrapped themselves in packing paper. From this position, and with the film being projected onto their wrapped bodies, they provided a commentary. The critique of the issue, which was meant absolutely seriously, increasingly became a source of amusement for the spectators and filmmakers owing to the merry ‘funeral party’ mood of the audience and not least also the commentary of the living screen and ultimately culminated in Pepo Pichler, Wolfgang Walkensteiner and Ernst Fuchs unexpectedly parading in ice hockey kits.

### “A first-rate funeral”<sup>129</sup>: Finale furioso with *Salutationes*

Yet the grand farewell party with Peter König was not to mark the final closure of Galerie Heide Hildebrand. Just under a year later, in October 1971, Heide opened the gallery doors one last time.

erlebte sie noch einen durch einen Auslandsaufenthalt bedingten Motivationsschub: 1968 verbrachte sie ein halbes Jahr in Paris, um sich den dortigen Galeriebetrieb aus nächster Nähe anzusehen, mit einem Sprachkurs an der Alliance française ihre Französischkenntnisse zu perfektionieren und mit in Paris lebenden Künstlern Kontakte zu knüpfen bzw. zu festigen.<sup>117</sup> Voller Tatendrang kehrte sie von ihrem Auslandssemester zurück und kündigte an, das Galerieprogramm keineswegs einschränken zu wollen, sondern, im Gegenteil, „eine größere Zahl von Künstlern nach Klagenfurt zu bringen“<sup>118</sup>. Ein Versprechen, dem sie 1969 mit zehn Ausstellungen (so viele waren davor nur im Gründungsjahr 1961 auf dem Programm gestanden) Folge leistete.

Doch bereits im Jahr darauf wurden die Zweifel der engagierten Galerieleiterin immer lauter. Im Dezember 1970 kündigte sie schließlich öffentlich an, nach der Peter-König-Ausstellung (die vom 5. bis zum 20. Dezember lief) „für wahrscheinlich lange Zeit“<sup>119</sup> die Galerie schließen zu wollen. Da sie ihre jugendliche Naivität verloren habe und nun über mehr Erfahrung verfüge, fehle es ihr derzeit an der Überzeugung, eine Galerie zu leiten, ließ sie die Journalisten wissen.<sup>120</sup> Auch den nach wie vor sehr kleinen Käuferkreis und vor allem Umstrukturierungen am Kunstmarkt nannte sie als weitere Beweggründe für ihren – offenbar noch nicht endgültig gefassten<sup>121</sup> – Beschluss, ihre mit so viel Ausdauer und Initiative geführte Galerie nicht mehr weiter zu betreiben. Die internationale Kunstszene konzentrierte sich immer mehr auf große Zentren und Ballungsräume wie London oder Köln, sodass es für eine kleine Galerie in einer Provinzhauptstadt wie Klagenfurt immer schwieriger werde, international arrivierte Künstler zu „bekommen“. „Außerdem will ich mich mit dem internationalen Kunstmarkt nicht identifizieren, bei dem ich entweder den Künstler oder den Käufer hineinlegen müsste. Geld lässt sich dabei nur mit Erröten verdienen – und dazu bin ich ganz unbegabt“<sup>122</sup>, so Heide Hildebrand.

**„Es muß mehr gemacht werden, deshalb will ich das wenige nicht mehr.“<sup>123</sup>**

Abgesehen von den oben genannten Gründen gelangte Heide Hildebrand in jenen Jahren auch zu der Überzeugung, dass eine Galerie, „die sich nur auf hinauf- und hinunterhängen beschränkt, passé“<sup>124</sup> sei. Selbst ihre weit gefasste Definition und Umsetzung einer Galerie als Ort umfassender Informationsmöglichkeiten genügte ihren Ansprüchen nun nicht mehr.<sup>125</sup> Was es brauche, sei ein Kommunikationszentrum, das „auch der gesellschaftlichen Situation Rechnung tragen und deshalb mehr tun“<sup>126</sup> müsse.<sup>127</sup>

Doch um ihre Vorstellung von einer Galerie bzw. einer Plattform dieser Art selbst umzusetzen, fehlte es Heide inzwischen an Motivation und jugendlichem Idealismus. Zu offensichtlich und unüberwindbar schienen ihr die finanziellen und auch personellen Hürden, ein solches Unternehmen in Angriff zu nehmen.

With the exhibition *Salutationes* she said her goodbyes “to the artists and to the city”<sup>130</sup> – and it was a worthy farewell that Heide gave for the gallery named after her, or “really a great ‘corpse’ with a visual wake.”<sup>131</sup> In her 61st and last show she looked back on ten years of gallery work in Klagenfurt, a review that made the loss of this cultural institution for Carinthia and Austria all the more painful to see. The majority of works on display were for sale on commission or privately owned by the Hildebrands and presented a comprehensive and impressive panorama of international contemporary art trends. The two opposing poles of the show consisted of naïve art from Yugoslavia on the one hand and the ZERO/NUL group on the other. Between them was an immensely broad range of artworks, including the entire spectrum of contemporary art from Carinthia to Japan, from Great Britain to Italy. The diversity of works reflected the gallerists’ openness, never closing their eyes to new or different art, indeed on the contrary always looking far afield – and who could always rely on their unerring instinct, their feel for art.<sup>[66]</sup>

**haaaauch**

Yet Heide Hildebrand was not to leave Carinthia and Austria for good. After joining the Roy Hart Theatre she lived with the experimental theater group for seven years, first in London and later in France.<sup>132</sup> She then returned to Austria and became strongly involved in the development of educational programs in museums and for exhibitions,<sup>133</sup> worked for the Museum moderner Kunst in Vienna for many years and co-founded the Pädagogischer Dienst der Bundesmuseen, an educational service for Austrian federal museums (under its aegis the “Kolibri flieg” project was launched at Museum Moderner Kunst, Stiftung Ludwig Wien – it was later renamed “Stördienst”).<sup>134</sup> In 1998 Heiderose, as she now called herself, returned to her home city of Klagenfurt and that same year again opened an art space in exactly the same basement at Wulfengasse 14 in which she had run her first gallery from 1961. Viktor Rogy and Bella Ban were responsible for the interior design, concept and the name, “haaaauch.”

Since then exhibitions of Austrian and international avant-garde art have again been held at Wulfengasse 14, but the gallery only opens its doors for three days four times a year.

Since 2012 the art space is run by a team consisting of Heiderose Hildebrand, cultural studies expert Susanne Kremer, art scholar Markus Waitschacher and an alternating artistic position, hitherto this has been Inge Vavra and Ina Loitzl,<sup>135</sup> “I went for a horizontal expansion,”<sup>136</sup> is how Heiderose explains this change in the organizational and decision-making structure of the gallery, which is also reflected in its new name: “haaaauch quer.”

Darüber hinaus war für Heide Hildebrand mit Anfang dreißig auch innerlich der Zeitpunkt gekommen, sich neuen Zielen zuzuwenden. „Zehn Jahre sich mit einer Sache zu beschäftigen, ist genug“<sup>128</sup>, sagte sie und begann ein Pädagogikstudium (das sie allerdings bald wieder aufgab). Mit dem Ende der Galerie begann für Heide auch privat ein neuer Lebensabschnitt. Sie trennte sich von Ernst und zog nach London, um sich dem Roy Hart Theatre anzuschließen.

### Erster Abschied mit Peter König

Wie schon erwähnt kündigte Heide Hildebrand öffentlich an, mit der Peter-König-Ausstellung im Dezember 1970 ihre Galerie – zumindest für längere Zeit – schließen zu wollen. Dementsprechend war die Eröffnung dieser vermeintlich letzten Ausstellung am 5. Dezember äußerst gut besucht und von der für viele unerfreulichen Nachricht geprägt. Man war gekommen, um Abschied zu nehmen, manche waren – dem traurigen Anlass gemäß – in schwarzer Kleidung erschienen, überreichten Heide Blumen und sogar einen Kranz der Hinterbliebenen. Zu guter Letzt wurde die Trauergemeinde noch auf einem Gruppenfoto im Gründerzeitstil verewigt.<sup>[63]</sup>

Zur Vernissage wurde auch – ganz Heides spartenübergreifender und gesellschaftspolitischer Auffassung einer Galerie entsprechend – der Film *Metro* gezeigt. Jungarchitekt Wolfgang Brunbauer und die Gruppe Salt of the earth setzten sich darin kritisch mit dem damals hochaktuellen Bau der Wiener U-Bahn auseinander und präsentierten ihre Idealvorstellung des neuen Wiener Untergrunds. Als Projektionsfläche für ihren – wie sie ihn selbst nannten – „Architekturreißer“ dienten die in Packpapier gewickelten Macher des Streifens selbst, die von dieser Position aus ihren eigenen Film kommentierten. Die durchaus ernst gemeinte Auseinandersetzung mit dem Thema wurde durch die feuchtfröhliche Leichenschmausstimmung des Publikums – und nicht zuletzt auch durch die Kommentare der lebenden Leinwand – immer mehr zum Amüsement für Zuschauer und Filmmacher und gipfelte schließlich im überraschenden Aufmarsch von Pepo Pichler, Wolfgang Walkensteiner und Ernst Fuchs in Eishockeydressen.

### „Ein Begräbnis erster Klasse“<sup>129</sup>: Finale furioso mit *Salutationes*

Doch das rauschende Abschiedsfest mit Peter König sollte noch nicht der Schlusspunkt der Galerie Heide Hildebrand sein. Knapp ein Jahr später, im Oktober 1971, öffnete sie ein letztes Mal ihre Pforten: Mit der Ausstellung *Salutationes* sendete Heide ihre galleristischen Abschiedsgrüße „an die Künstler und an die Stadt“<sup>130</sup> – und es war ein würdiger Abschied oder „wirklich eine ‚schöne Leich‘ mit einem optischen Leichenschmaus“<sup>131</sup>, den Heide der nach ihr benannten Galerie bereitete. In ihrer 61. und zugleich letzten Ausstellung blickte sie auf zehn Jahre Galeriearbeit in Klagenfurt zurück, ein Resümee, das den Verlust dieser Kulturinstitution für Kärnten und Österreich nur umso schmerzlicher vor Augen führte. Die gezeigten Werke setzten sich



[63] Die „Trauergemeinde“ bei der letzten Ausstellung der Galerie Heide Hildebrand / The “mourners” at the last exhibition at Galerie Heide Hildebrand in *Kärntner Tageszeitung*, 8.12.1970



[64] Ausstellungsansicht / View of the exhibition *Salutationes*, 1971

[65] Henderikse, J. J. Schoonhoven, Armando, Henk Peeters 1961 in Trier / Henderikse, J. J. Schoonhoven, Armando, and Henk Peeters in 1961 in Trier

[66] Fotogruß an Ernst Hildebrand von/mit Schoonhoven, Peeters, Henderikse / Photographic greetings sent to Ernst Hildebrand by/with Schoonhoven, Peeters, and Henderikse, 1986

### Phase three, 1973–1984: The Galerie Hildebrand Fellowship

Once Heide Hildebrand had turned her back on Klagenfurt, the former exhibition rooms in the Bärenlauben courtyard stood empty. However, the owner of the building, Dr Hilde Darnhofer, hesitated to re-let them, as she was hoping the premises would be used for cultural purposes again. There was no shortage of interested parties, but they lacked the financial means and indeed the intention to make full use of the rooms under their own responsibility all year round. What Klagenfurt really seemed to need was a communication center of the sort that Heide Hildebrand had described before she left, a modern gallery that “took the social situation into account”<sup>137</sup> and in which, alongside exhibition activities, literary or musical events were just as much a part of the program as political discussions. In any case, there was certainly a need for such a “place of possibilities” in Klagenfurt.

Indeed, the assistants’ association at the academy sought a centrally located space for presentations, the literary working group of the university’s Germanic Studies Institute wanted a place for readings,<sup>138</sup> and the “Der gute Film” initiative sought a suitable space to screen films. All were in contact with Ernst Hildebrand, and he was well aware of their search for premises and the problems associated with it.

When the situation had failed to change a year after the closure of Galerie Heide Hildebrand,<sup>139</sup> Ernst Hildebrand, who was the point of contact for all those seeking premises and interested in the property, suggested to Ms. Darnhofer that he might attempt to compile all the interests, needs and efforts of the various different parties in a joint, overarching initiative that would culturally revitalize the Darnhofer building.

No sooner said than done, not long afterwards the first working discussions among interested parties took place in Ernst Hildebrand’s apartment on Schwalbengasse and partly also on Wiesbadener Straße,<sup>140</sup> which ultimately led to the establishment of a “jour fixe” (Thursdays from 6.00 p.m.), open to all, in the former premises of Galerie Heide Hildebrand.<sup>141</sup>

#### Diskussionsausstellung

Another result of these meetings was the *Diskussionsausstellung* (Discussion exhibition), with which the Galerie Hildebrand Fellowship<sup>142</sup> presented itself to the public for the first time on February 23, 1973 and which thus represented the official opening of the revitalized gallery. With this exhibition the group trod new ground, whereby “the conventional ritual of the exhibition opening was deliberately ignored”<sup>143</sup> and the intention was to question the division of art between its producers and consumers. Everybody was invited to take part with their own artworks of any kind, and to bring these with them to the exhibition evening. The focus was not supposed to be on big names, careful hanging and high prices, but rather on the

zum überwiegenden Teil aus Kommissionsware und Privatbesitz des Galeristenpaares zusammen und präsentierten ein umfassendes und beeindruckendes Panorama internationaler zeitgenössischer Kunstströmungen. Die beiden gegensätzlichsten Pole bildeten naive Kunst aus Jugoslawien auf der einen und die Gruppe ZERO/NUL auf der anderen Seite. Zwischen ihnen spannte sich der weite Bogen, unter dem sich das ganze breite Spektrum der Gegenwartskunst von Kärnten bis Japan, von England bis Italien versammelte. In der Vielfalt der Werke spiegelt sich die Offenheit der Hildebrands wider, die ihre Augen nie für Neues oder anderes verschlossen, sondern im Gegenteil stets weit geblickt hatten – und die sich immer auf ihr untrügliches Gefühl, ihr Gespür für Kunst verlassen konnten.<sup>[64]</sup>

### haaaauch

Heide Hildebrands Abschied von Kärnten und Österreich sollte kein endgültiger sein. Nachdem sie sich dem Roy Hart Theatre angeschlossen hatte, lebte sie sieben Jahre lang mit der experimentellen Theatergruppe, erst in London und später in Frankreich.<sup>132</sup> Danach kehrte sie nach Österreich zurück und engagierte sich stark für die Entwicklung der Bildungsarbeit in Museen und Ausstellungen,<sup>133</sup> arbeitete viele Jahre für das Museum moderner Kunst in Wien und war mitverantwortlich für die Gründung des Pädagogischen Dienstes der Bundesmuseen (im Zuge dessen wurde am Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien das Projekt „Kolibri flieg“ entwickelt, später umbenannt in „Stördienst“).<sup>134</sup> 1998 kehrte Heiderose, wie sie sich nun nannte, in ihre Heimatstadt Klagenfurt zurück und eröffnete im selben Jahr genau in jenen Kellerräumen in der Wulfengasse 14, in denen sie 1961 ihre erste Galerie betrieben hatte, abermals einen Kunstraum. Raumgestaltung, Konzept und die Namensgebung „haaaauch“ stammten von Viktor Rogy und Bella Ban.

Seither finden in der Wulfengasse 14 wieder Ausstellungen österreichischer und internationaler Avantgardekunst statt, allerdings öffnet die Galerie ihre Pforten nur viermal im Jahr für jeweils drei Tage.

Seit 2012 wird der Kunstraum von einem Team bestehend aus Heiderose Hildebrand, der Kulturwissenschaftlerin Susanne Kremer, dem Kunstwissenschaftler Markus Waitschacher sowie einer wechselnden Künstlerposition, bisher eingenommen von Inge Vavra und Ina Loitzl,<sup>135</sup> bestimmt. „Ich habe eine Horizontale eingezogen“<sup>136</sup>, so erklärt Heiderose diese Veränderung in der Organisations- und Entscheidungsstruktur, die sich auch im geänderten Galerienamen bemerkbar macht: Aus „haaaauch“ wurde „haaaauch-quer“.

### Phase drei, 1973–1984: Der Arbeitskreis Galerie Hildebrand

Nachdem Heide Hildebrand Klagenfurt den Rücken gekehrt hatte, standen die ehemaligen Ausstellungsräume in den Bärenlauben leer. Die Hauseigentümerin, Dr. Hilde Darnhofer, zögerte jedoch, sie

stimulation of discussion by the works exhibited, and the informal discussion of cultural and social processes. There were no exclusion criteria for the works to be exhibited – everybody could take part, bring their own creations (in whatever form, even ideas and concepts were welcomed) and open them up to public debate.

The idea for this unusual exhibition format came from Hans Bischoffshausen, who – as eleven years previously during the founding of Galerie Wulfengasse 14 – was also involved in the development of the fellowship and supplied numerous proposals and ideas.<sup>144</sup>

In its unconventionality, the exhibition represented the effort on the part of the fellowship to create something not yet done, a new form of gallery or cultural space in which the conventional was questioned and the new could be experimented with.

The *Diskussionsausstellung* attracted crowds of people: around 100 interested individuals<sup>145</sup> turned up, and 22<sup>146</sup> “authors” (the word “artists” was deliberately avoided because of its exclusivity) participated actively with works of art.<sup>147</sup>

The organizers’ desire for variety in the formats was certainly fulfilled. Alongside the presentation of images, comics, batik works and jewelry, a manifesto was read (“Art from the perspective of the working class”),<sup>148</sup> concepts presented and a reading given (Uhl).<sup>149</sup> Hans Bischoffshausen not only created a “discussion chart,” but also participated with a *Goldene Spur* (Golden trail) on the wall, and Wolfgang Walkensteiner created a “meditative zone” with a cactus mounted above four burning red candles.

The journalists who attended reacted with very serious interest, but also with a certain perplexity bordering on (self-)irony, to the innovative nature of the event: “The only sad faces this evening were among the press representatives (we refer to ourselves here too): They found it most difficult to get used to the new, relaxed atmosphere. However, it is their constant expectation of information that is their greatest handicap.”<sup>150</sup> There was much criticism, though, of the lack of organization during the evening and the high level of alcohol and nicotine consumption.

The articles also reported a certain sluggishness in the discussion, which seemed to stem from the rigid dialog based on Bischoffshausen’s chorus of basic questions regarding the informational, active and communicative value, and in which “the same five speakers always took the floor to state the pros and cons.”<sup>151</sup> As time went on, the group of attendees became smaller and the rounds of discussion were reorganized, so there were freer discussions about the political role of art, contradictions in society, the exclusion of the intellectual proletariat from discussions and also from aesthetics, as well as art as therapy for the individual.<sup>152</sup>

Following this well-attended and unconventional launch event for the revitalization of Galerie Hildebrand, the fellowship established regular Thursday meetings. The program decided upon here began

erneut zu vermieten, da sie auf eine weitere kulturelle Nutzung der Räumlichkeiten hoffte. Interessenten gab es viele, doch fehlten ihnen die finanziellen Möglichkeiten und auch die Intention, die Räume das ganze Jahr hindurch vollverantwortlich zu bespielen. Tatsächlich schien Klagenfurt jedoch ein Kommunikationszentrum in der Art zu brauchen, wie Heide Hildebrand es vor ihrem Weggang beschrieben hatte: eine moderne Galerie, die der „gesellschaftlichen Situation Rechnung [trägt]“<sup>137</sup> und in der neben dem Ausstellungsbetrieb literarische oder musikalische Veranstaltungen genau so Platz haben wie gesellschaftspolitische Diskussionen. Das Bedürfnis nach einem solchen „Raum der Möglichkeiten“ war in Klagenfurt jedenfalls gegeben.

So suchte etwa der Assistentenverband der Hochschule einen zentral gelegenen Raum für Vorträge, der Literarische Arbeitskreis des Germanistik-Instituts der Universität einen Ort für Lesungen<sup>138</sup> und die Aktion „Der gute Film“ einen geeigneten Raum für das Vorführen von Filmen. Sie alle standen in Kontakt mit Ernst Hildebrand, und er war im Bilde über ihre Herbergsuche und die damit verbundenen Probleme.

Nachdem sich die Situation ein Jahr nach der Schließung der Galerie Heide Hildebrand immer noch nicht geändert hatte,<sup>139</sup> schlug Ernst Hildebrand, der die Schnittstelle all jener Suchenden und Interessierten bildete, Frau Darnhofer vor, den Versuch zu unternehmen, die Interessen, Bedürfnisse und Bestrebungen der unterschiedlichen Parteien in einer gemeinsamen, übergreifenden Initiative zusammenzufassen, die das Darnhofer-Haus kulturell wiederbeleben würde.

Gesagt, getan. Nur kurze Zeit später fanden in Ernst Hildebrands Wohnung in der Schwalbengasse und teilweise auch schon in der Wiesbadener Straße erste Arbeitsgespräche der Interessierten statt,<sup>140</sup> die schließlich zu einem für jeden frei zugänglichen Jour fixe (donnerstags ab 18 Uhr) in den ehemaligen Räumlichkeiten der Galerie Heide Hildebrand führten.<sup>141</sup>

### **Diskussionsausstellung**

Ein weiteres Resultat jener Treffen war eine *Diskussionsausstellung*, mit der sich der Arbeitskreis Galerie Hildebrand<sup>142</sup> am 23. Februar 1973 erstmals der Öffentlichkeit präsentierte und die somit die offizielle Eröffnung der wiederbelebten Galerie darstellte. Mit der *Diskussionsausstellung* beschritt man neue Wege, indem das „gewohnte Vernissageritual bewusst ignoriert“<sup>143</sup> und die Aufspaltung von Kunst in ihre Produzenten und Konsumenten hinterfragt werden sollte. Jeder war eingeladen, sich mit eigenen Kunstwerken jeglicher Art zu beteiligen und diese am Ausstellungsabend selbst mitzubringen. Im Mittelpunkt sollten nicht große Namen, eine ausgetüftelte Hängung und hohe Preise stehen, sondern die durch die ausgestellten Werke angeregte Diskussion, das zwanglose Gespräch über kulturelle und gesellschaftliche Vorgänge. Für die auszustellenden Kunstwerke gab es keine Ausschlusskriterien – jeder konnte mitmachen, seine eigenen

immediately, and in the first six months included film evenings,<sup>153</sup> presentations on various topics<sup>154</sup> and an art exhibition,<sup>155</sup> thus constituting a veritable potpourri of the different institutions and artists involved in the fellowship.

### **From fellowship to society**

After around six months of activity however, it became clear that the fellowship could no longer endure with its organizational format of “loose cooperation.” Ernst Hildebrand, who bore the costs of maintaining the initiative (rent, heating, light, telephone) no longer felt he was able to bear the financial burden of the “communication center” alone – particularly since he had accrued considerable losses in the first six months. At a discussion evening on June 28, 1973 he announced that, due to his serious financial situation, the fellowship would either have to dissolve or be converted into a society, which could maintain itself through membership fees, donations and subsidies.

Those present immediately declared themselves willing to convert to a society and the provisional foundation meeting was scheduled to take place just a few days later, on July 2, 1973. In fall 1973 the foundation of the society was officially confirmed and on October 4 the existing members gathered for the constitutive general meeting, as *Kleine Zeitung* merrily reported: “This secures the future activity of Galerie Hildebrand, which is hugely important for all those in Carinthia interested in society, politics and culture.”<sup>156</sup>

Once the statutes had been read and the committee members selected,<sup>157</sup> the foundation meeting saw a lengthy and ultimately trail-blazing debate about the society’s stance regarding Carinthia’s issues with minorities. After long discussions about whether pro-Carinthian-Slovenian engagement by the fellowship might constitute “an excessively delicate topic and an extreme political stance on the part of the gallery’s fellowship,”<sup>158</sup> the members eventually voted to support the Solidarity Committee for the Carinthian Minority,<sup>159</sup> which was, however, to apply “more on a cultural than a political level.”<sup>160 161</sup>

### **The activities of the Galerie Hildebrand Fellowship**

For more than a decade the society provided a versatile activity and communication space in Klagenfurt, entirely in keeping with the statutes and the concept of its initiators and members. Between 1973 and 1984 countless events were held in the gallery rooms on Wiesbadener Straße, organized and initiated by the various different groups, academics and artists involved in the fellowship.<sup>162</sup>

Over the eleven years of its existence, the Galerie Hildebrand Fellowship organized more than 150 fine art exhibitions. This sub-area was largely the responsibility of Ernst Hildebrand, but various society members got involved and made proposals.<sup>163</sup> In 1980 Arnulf Rohsmann, then director of Kärntner Landesgalerie, was elected

kreativen Schöpfungen (welcher Art auch immer, selbst Ideen und Konzepte waren willkommen) mitbringen und zur öffentlichen Diskussion stellen.

Die Idee zu diesem ungewöhnlichen Ausstellungsformat war von Hans Bischoffshausen gekommen, der sich – wie schon elf Jahre zuvor bei der Gründung der Galerie Wulfengasse 14 – auch beim Aufbau des Arbeitskreises engagierte und sich mit zahlreichen Vorschlägen und Ideen einbrachte.<sup>144</sup>

In ihrer Unkonventionalität repräsentierte die Ausstellung das Bestreben des Arbeitskreises, etwas noch nicht Dagewesenes zu schaffen, eine neue Art von Galerie bzw. Kulturraum, in dem Gewohntes hinterfragt und Neues ausprobiert werden konnte.

Der Zustrom zur Diskussionsausstellung war groß: Etwa einhundert Interessierte<sup>145</sup> waren gekommen, aktiv mit Kunstwerken beteiligten sich 22<sup>146</sup> „Autoren“ (das Wort „Künstler“ wurde ob seiner Ausschließlichkeit vermieden).<sup>147</sup>

Der Wunsch der Veranstalter nach Vielseitigkeit der Sparten wurde jedenfalls erfüllt: Neben der Präsentation von Bildern, Comics, Batiken und Schmuck wurde auch ein Manifest verlesen („Kunst aus der Sicht der Arbeiterklasse“),<sup>148</sup> Konzepte präsentiert und eine Lesung gehalten (Uhl).<sup>149</sup> Hans Bischoffshausen erstellte nicht nur eine „Diskussionsgrafik“, er beteiligte sich auch mit einer *Goldenen Spur* an der Wand, und Wolfgang Walkensteiner kreierte eine „meditative Zone“ mit einem über vier brennenden roten Kerzen angebrachten Kaktus.

Die erschienenen Journalisten reagierten mit durchaus ernsthaftem Interesse, aber auch einer gewissen Ratlosigkeit bis (Selbst-) Ironie auf die Neuartigkeit der Veranstaltung: „Einzige Leidtragende dieses Abends waren die Zeitungsleute (wir sprechen auch in eigener Sache): Ihnen fiel es am schwersten, sich an die neue Zwanglosigkeit zu gewöhnen. Sie sind aber auch durch ihre ständige Informationserwartung am schwersten gehandicapt.“<sup>150</sup> Durchwegs kritisiert wurden jedenfalls die mangelnde Organisation des Abends und der hohe Alkohol- und Nikotinkonsum.

Weiters berichten die Artikel von einer gewissen Zähheit der Diskussion, die sich eher in starren Dialogen entlang von Bischoffshausens skandierten Grundfragen nach Informations-, Aktions- und Kommunikationswert gestaltete und in der „immer die fünf selben Redner das Wort ergriffen, pro und kontra“<sup>151</sup>. Mit fortschreitender Stunde, kleiner werdendem Publikumskreis und Neuorganisation der Diskussionsrunde kam es dann aber doch noch zu freieren Gesprächen über die politische Rolle der Kunst, über Widersprüche in der Gesellschaft, über den Ausschluss des geistigen Proletariats von Diskussionen und auch von der Ästhetik sowie über Kunst als Therapie für das Individuum.<sup>152</sup>

Nach diesem gut besuchten und unkonventionellen Startschuss zur Neubelebung der Galerie Hildebrand etablierten sich die regelmäßigen Donnerstagstreffen des Arbeitskreises. Das darin

chairman of the committee and as a result became an important decision-maker for the artistic side of the gallery.<sup>164</sup>

Following the fellowship's debut with the unusual *Diskussionsausstellung* initiated by Hans Bischoffshausen, which caused something of a stir but ultimately was not entirely successful, the exhibition activities were quickly reoriented towards the more classic forms of presenting fine art: “So this brief spirit of rebellion – ‘yes, now we’re going to do something new!’ – soon became more realistic with regard to the exhibitions. [...] But the fact that it developed that way is in itself rather nice. It meant that right from the start this gallery chose a different path to others,”<sup>165</sup> summarizes Ernst Hildebrand today. After an initial phase in which he was very much involved, Hans Bischoffshausen took a step back from the active organization of the gallery, but remained a very visible presence at events. What's more, he was represented as an exhibiting artist in the third phase of Galerie Hildebrand. Under the title *Integration?*, in an exhibition on art and architectural theory in 1976 Bischoffshausen presented his concepts on how art should be integrated into all areas of life, primarily through architecture.<sup>166</sup>

The offer originally set out in the statutes, whereby every member of the society could exhibit in the gallery's rooms at no charge, was soon limited slightly in order to guarantee a certain direction and the quality of the exhibition program.<sup>167</sup> Despite this, just as in its first two phases, the gallery distinguished itself through its great openness towards young talent and avant-garde positions. In addition, the fellowship benefitted from the gallery's past, throughout which Ernst and Heide Hildebrand had made contacts and friends who were to continue to play a role into the era of the fellowship.

### Familiar faces – big names

A number of artists primarily from the (former) ZERO/NUL movement<sup>168</sup> and who by now had achieved international fame remained loyal to Ernst Hildebrand, their first patron and long-time friend, and returned to Klagenfurt time and again with exhibitions of their latest works.<sup>[67] [68]</sup>

Hence in 1977 J.J. Schoonhoven exhibited recent graphics<sup>169</sup> in which he used strokes of ink in a strictly ordered sequence to tackle the themes of rhythm, repetition, structuring and order.<sup>[69]</sup>

Herman de Vries, whose first solo show outside his homeland had been held at Galerie Wulfengasse 14 in 1963, also returned to put on a show in Klagenfurt almost two decades later in 1982. Having been harshly criticized by the press for his white works during the 1960s (Grete Misar writing in *Kleine Zeitung*, for example, that “this type of ‘abstraction’ of modern art inflicts incalculable damage,” and closing with the advice: “Stick to your test tubes, chemist”<sup>170</sup>), the artist, who in the meantime had gone on to achieve global fame,<sup>171</sup>

beschlossene Programm startete unverzüglich und bot im ersten halben Jahr mit Filmabenden<sup>153</sup>, Vorträgen zu unterschiedlichen Themenbereichen<sup>154</sup> und einer Kunstaussstellung<sup>155</sup> ein Potpourri der verschiedenen am Arbeitskreis beteiligten Institutionen und Künstler.

### **Der Arbeitskreis wird zum Verein**

Nach etwa einem halben Jahr Tätigkeit stellte sich jedoch heraus, dass der Arbeitskreis mit seiner Organisationsform der „losen Zusammenarbeit“ nicht weiter würde bestehen können. Ernst Hildebrand, der die Kosten für die Unterhaltung der Initiative trug (Miete, Heizung, Licht, Telefon), sah sich nicht mehr in der Lage, den finanziellen Aufwand für das „Kommunikationszentrum“ weiterhin allein zu bestreiten – zumal sich in den ersten sechs Monaten schon ein beträchtliches Defizit angesammelt hatte. Bei einem Diskussionsabend am 28. Juni 1973 erklärte er, den Arbeitskreis aufgrund seiner ernststen finanziellen Lage entweder auflösen oder aber in einen Verein umwandeln zu müssen, der sich durch Mitgliedsbeiträge, Spenden und Subventionen erhalten könne.

Spontan erklärten sich die Anwesenden zur Vereinsgründung bereit, nur wenige Tage später, am 2. Juli 1973, sollte die provisorische Gründungsversammlung folgen. Im Herbst 1973 war es dann so weit, die Vereinsgründung wurde offiziell bestätigt, und am 4. Oktober trafen sich die nunmehrigen Vereinsmitglieder zur konstituierenden Generalversammlung, was die *Kleine Zeitung* als frohe Botschaft verkündete: „Damit ist auch in Zukunft die Aktivität der Galerie Hildebrand, die für alle gesellschaftspolitisch und kulturell interessierten Kärntner von großer Bedeutung ist, gesichert.“<sup>156</sup>

Nachdem die Statuten verlesen und die Vorstandsmitglieder gewählt worden waren,<sup>157</sup> kam es schließlich bei der Gründungsversammlung noch zu einer längeren und letztlich zukunftsweisenden Debatte über die Stellung des Vereins in der Kärntner Minderheitenthematik. Nach längeren Diskussionen darüber, ob ein pro-kärntner-slowenisches Engagement des Arbeitskreises „nicht zu heikel sei und eine extreme politische Haltung des Galeriearbeitskreises darstellen würde“<sup>158</sup>, stimmten die Mitglieder im Endeffekt jedoch für die Unterstützung des Solidaritätskomitees für die Kärntner Minderheit<sup>159</sup>, die aber „mehr auf kultureller als auf politischer Basis“<sup>160</sup> erfolgen sollte.<sup>161</sup>

### **Tätigkeiten des Arbeitskreises Galerie Hildebrand**

Über mehr als eine Dekade hinweg war der Verein, ganz den Statuten und der Vorstellung seiner Initiatoren und Mitglieder entsprechend, ein vielseitiger Aktions- und Kommunikationsraum in Klagenfurt. Zwischen 1973 und 1984 fanden unzählige Veranstaltungen in den Galerieräumen in der Wiesbadener Straße statt, organisiert und initiiert von den verschiedenen am Arbeitskreis beteiligten Gruppierungen, Wissenschaftlern und Künstlern.<sup>162</sup>

found his later, nature-based works met with a much more positive response. De Vries attended the opening in order to present his documentation of systematically collected and ordered birch leaves to the (lamentably few) visitors in person.<sup>[70]</sup>

Jan Henderikse had also developed artistically, moving into the medium of photography during the 1980s. In 1984 Ernst Hildebrand took over an exhibition of his perky series of photo montages from a Dutch gallery and supplemented it in Klagenfurt with coin works and car number plate montages from the Galerie Hildebrand archive<sup>[71] [72]</sup>.

The exhibition by the Japanese Gutai group, that ran in 1967 at Galerie Heide Hildebrand, was another to have an impact later on. Thus in 1980 Ernst Hildebrand was able to organize a solo exhibition by Takesada Matsutani, who by now had become a star of the international art scene, with the artist even traveling from Paris (where he had been based from the mid-1960s onwards) to attend the opening in person. The comprehensive show included not only drawings (*Ströme*, Currents) and print graphics (photographic works realized using screen printing), but also a vinyl piece.

Alongside the familiar faces from the ZERO circles, Maurice Henry, the key figure of French Surrealism, should also be mentioned here. He too had once exhibited at Galerie Heide Hildebrand in 1968 and returned to Klagenfurt in 1977 for a show. Like Schoonhoven, de Vries and Matsutani, Henry too took the trouble to personally attend the opening. It is clear that Henry felt a connection with Galerie Hildebrand from the fact that this was the only venue in Austria in which he exhibited more than once.<sup>172</sup>

Yet Galerie Hildebrand's exhibition program was of course not based solely on the past. Quite the contrary – the new organizational format as a society/fellowship and its progressive openness towards the latest developments in all branches of art led to a thoroughly multifaceted exhibition list.

### **Concept art**

The numerous exhibitions of concept art organized by the fellowship were proof of the fact that Galerie Hildebrand's program remained on the pulse of the time and did not run the risk of being restricted to the avant-garde already discovered or of imperceptibly bypassing new trends.

The pioneer here was Peter Rataitz, who in 1975 presented project sketches, drafts and photos, the main focus of which was the interrelations between people and nature and their effects. “The artist,” Rataitz claimed, “should determine the form of the material in connection with the object of nature in line with the objective of communication.”<sup>173</sup> He thus erected a shading concrete roof over a young tree, so that over time the tree increasingly grew around it and enveloped it, ultimately becoming a source of shade itself. He placed trees in Plexiglas cases or had them grow out of aluminum cages, and

In den elf Jahren seines Bestehens wurden vom Arbeitskreis Galerie Hildebrand mehr als einhundertfünfzig Ausstellungen bildender Kunst organisiert. Für diesen Teilbereich zeichnete zum Großteil Ernst Hildebrand verantwortlich, doch brachten sich auch verschiedene Vereinsmitglieder mit Vorschlägen ein.<sup>163</sup> 1980 wurde Arnulf Rohsmann, der damalige Leiter der Kärntner Landesgalerie, in den Vereinsvorstand gewählt und in der Folge zu einem wichtigen Entscheidungsträger für die Kunstsparte der Galerie.<sup>164</sup>

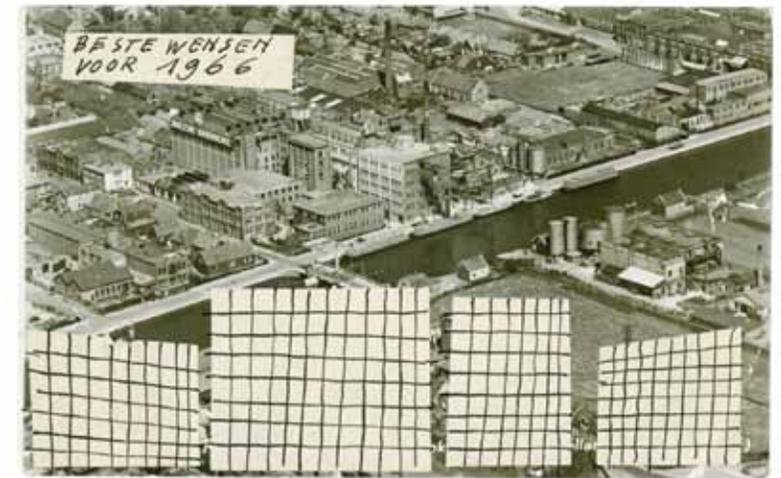
Nach dem zwar aufsehenerregenden, im Endeffekt jedoch nicht wirklich erfolgreichen Debüt mit der von Hans Bischoffshausen initiierten ungewöhnlichen *Diskussionsausstellung* schwenkte man bezüglich des Ausstellungsbetriebs doch schnell wieder auf klassische Präsentationsformen bildender Kunst um: „Also diese kurze Aufbruchstimmung – ‚ja, jetzt machen wir was Neues!‘ –, das ist dann bald realistischer geworden, was die Ausstellungen betrifft. [...] Aber dass es so entstanden ist, ist ja ganz schön gewesen. Dadurch hat es von vornherein eine andere Linie gehabt als eine übliche Galerie“<sup>165</sup>, resümiert Ernst Hildebrand heute. Hans Bischoffshausen zog sich nach einer engagierten Anfangsphase aus der aktiven Organisation in der Galerie zurück, blieb jedoch ein viel gesehener Veranstaltungsbesucher. Darüber hinaus war er auch in der dritten Phase der Galerie Hildebrand als ausstellender Künstler präsent: Unter dem Titel *Integration?* stellte Bischoffshausen 1976 in einer kunst- und architekturtheoretischen Ausstellung seine Vorstellungen davon vor, wie Kunst vor allem über die Architektur in alle Lebensbereiche integriert werden sollte.<sup>166</sup>

Das ursprünglich in den Statuten festgehaltene Angebot, jedes Vereinsmitglied könne in den Räumen der Galerie kostenlos ausstellen, wurde bald ein wenig eingeschränkt, um eine gewisse Linie und die Qualität des Ausstellungsprogramms gewährleisten zu können.<sup>167</sup> Trotzdem zeichnete sich die Galerie – wie schon in ihren ersten beiden Phasen – durch eine große Offenheit gegenüber jungen Talenten und avantgardistischen Ansätzen aus. Darüber hinaus profitierte der Arbeitskreis von der Vergangenheit der Galerie, in der Ernst und Heide Hildebrand Kontakte und Freundschaften geknüpft hatten, die auch noch bis in die Zeit des Arbeitskreises wirken sollten.

### Alte Bekannte – große Namen

Vor allem die Künstler der (ehemaligen) ZERO- bzw. NUL-Bewegung,<sup>168</sup> die es inzwischen zu internationalem Ruhm gebracht hatten, hielten Ernst Hildebrand als einem ihrer ersten Förderer und langjährigen Freund die Treue und kehrten immer wieder mit Ausstellungen ihrer neuesten Arbeiten nach Klagenfurt zurück.<sup>[65] [66]</sup>

So zeigte J. J. Schoonhoven 1977 neuere Grafiken,<sup>169</sup> in denen er sich mittels in strenger Reihung angeordneter Tuschestriche mit den Themen Rhythmus, Wiederholung, Strukturierung und Ordnung auseinandersetzte.<sup>[67]</sup>



„Blätter“: Dokumentation von Herman de Vries bei Hildebrand

## Gesetzmäßigkeit des Wandels

Krippen 20 Jahre ist es her, seit der Holländer Herman de Vries in der Galerie Hildebrand (damals noch in der Wulfengasse) „Strukturen“ ausgestellt hat. Zwei Jahrzehnten später ist de Vries wieder bei Hildebrand mit „Blättern“ zu sehen. Der aus Aikmaar, Nordholland, stammende Künstler (Jahrgang 1931) hat eine gewaltige Entwicklung durchgemacht, deren zwingende Logik einen nimmermüden Geist verrät. De Vries hatte immer schon das Thema „Wirklichkeit“ behandelt und dokumentiert. Veränderungen als nicht wiederholbar dargestellt. Vor Jahren bediente er sich noch der Fotografie, um sich dann nur noch dem Objekt als solchem zuzuwenden. Objekt ist für de Vries stets die Natur, der er sich zutiefst verbunden fühlt. Anfangs noch an den Zufall glaubend, befaßte er sich mit Kausalzusammenhängen wie Wetter, Wind, Zersetzung und kam zum Schluß, daß alles seinen Grund habe, was ihn zur Dokumentation veranlaßte, ja zwang.

Eines der Resultate ist bis 1. Oktober in Klagenfurt zu sehen. Unter verschiedenen Aspekten dokumentierte Herman de Vries Blätter, die er systematisch gesammelt hat: Von einer Birke – gleiche Seite, gleicher Ast – plückte er drei Jahre hindurch jeden 16. und 1. des Monats vom Vortrühling bis zum Spätherbst die Blätter ab und hielt den Wandel fest.

Herman de Vries, der vor zwölf Jahren wegen des Waldes in ein unterfränkisches Dorf gezogen ist, arbeitete nach seinem Studium der Gartenbaukunde am Institut für angewandte biologische Forschung in der Natur, ist Literat, Philosoph, Künstler, Wissenschaftler, Poet, „Grüner“. Vor allem aber ist er ein Mensch, der die Natur demütig wehmütig zugleich liebt: „Alle Arbeit ist getan“, stellt er fest, „nur das Sammeln ist geblieben“. *Ilse Brömme*

Drei Jahre hindurch hat Herman de Vries systematisch die Blätter einer Birke gesammelt, um den Wandel in der Zeit festzuhalten. Der Sammeltätigkeit des Künstlers liegt die Suche nach der Wirklichkeit, das dokumentarische Festhalten der Natur zugrunde. Foto: Caechner

[67] „Beste Wensen voor 1966“: Postkarte von Jan Schoonhoven an die Hildebrands / „Beste Wensen voor 1966“: postcard from Jan Schoonhoven to the Hildebrands, 1965

[68] Zeitungsartikel zur Ausstellung von Herman de Vries / Newspaper article on the Herman de Vries exhibition in *Volkszeitung*, 16.9.1982



[69] Jan Henderikse (Zweiter von links) bei seiner Ausstellungseröffnung mit Heide (Erste von links) und Ernst (Dritter von rechts) Hildebrand / Jan Henderikse (second from the left) at his exhibition opening with Heide (first on the left) and Ernst (third from the right) Hildebrand, 1969

[70] Kuvert von Jan Henderikse an Ernst Hildebrand / Envelope from Jan Henderikse to Ernst Hildebrand, 1984

imagined enormous, gas-filled forms with silver or gold-bronze casing floating over villages as objects of meditation for entire districts.

After a break of four years, from 1979 until the dissolution of the fellowship in 1984 more than ten conceptual art exhibitions were held at Galerie Hildebrand. Here, the themes of space or time were often at the heart of the artistic concepts. Thus, in 1979, mathematician and artist Waltraut Cooper carved up the gallery by means of taut twine into new spaces between transparency and density. The installation, which was designed specifically for the venue and constructed over many days of high-precision work, led the visitor to experience and perceive space and form differently and turned the gallery itself into a work of art.<sup>[73]</sup>

Gunther Skreiner also set up a precisely planned, three-dimensional modular grid in the gallery in 1982. The work made the space conceivable as a system of mathematical coordinates, so its aesthetic appeal was presented as merely an “unwanted by-product.”<sup>[74]</sup>

That same year Canadian landscape artist Karl Ciesluk also made his mark on the exhibition rooms of Galerie Hildebrand. This represented a particular challenge for Ciesluk, because it was the first time he had had to tackle interior space and its predefined architectural structures and limitations. Yet it was precisely these structures that inspired him and which he thrillingly amplified. He made plaster casts of niches, segments of flooring, windows and doors, which he then set against their “real” models. Using a subtle application of color he also enhanced the resulting geometric structures and thus placed a focus on the architectural space per se.<sup>[74]</sup>

It wasn't space, but rather time that was at the heart of the artistic experiment by Gert Mosettig, who in 1981 attempted to depict passages of time under the exhibition title *Prozesse* (Processes). Thus in a series of eleven life-size X-ray images, observers could follow how a tiny lead ball that the artist had swallowed made its way through his body over a period of 46 hours: “the process itself is invisible; it took place within me at the end of february 79. radiology offered a way of marking this process,”<sup>[75]</sup> the artist explained.

Volker Hildebrandt, who exhibited for the fellowship just a few months later, was another artist who dealt intensively with the phenomenon of time and the possibilities of depicting it. At the exhibition opening he distributed *Zeitpunkte* (Time points) to visitors, on which the moment of initial contact was marked. *Zeitkreise* (Time circles) was intended as a depiction of passing time by means of a sequence of movement (circling), and in *Selbstzeitbilder* (Self-time images) he displayed his own ECG in graphic format: 2.5 seconds of heartbeat, which reflect the successive nature of life/experience.

Werner Hofmeister was another artist to address the topics of his own body, change over the course of time and the visibility of processes in a humorous and playful way. In a series of works from 1983, he examined his own moles by marking them on his own body,

Auch Herman de Vries, der 1963 in der Galerie Wulfengasse 14 seine erste Einzelausstellung außerhalb seines Heimatlandes bestritten hatte, kehrte fast zwei Jahrzehnte später (1982) für eine Schau nach Klagenfurt zurück. In den 1960er-Jahren für seine weißen Arbeiten von der Presse harsch kritisiert (Grete Misar etwa konstatierte in der *Kleinen Zeitung*, dass „diese Art von ‚Abstraktion‘ der modernen Kunst unübersehbaren Schaden“ zufüge, und endete mit dem Ratschlag „Chemiker, bleib bei deinem Reagenzglas“<sup>170</sup>), stand man den späteren, naturbezogenen Arbeiten des inzwischen zu einer „Weltberühmtheit“<sup>171</sup> avancierten Künstlers weitaus positiver gegenüber. De Vries war zur Eröffnung angereist, um seine Dokumentation systematisch gesammelter und angeordneter Birkenblätter dem (leider nicht zahlreich erschienenen) Publikum persönlich zu präsentieren.<sup>[68]</sup>

Auch Jan Henderikse hatte sich künstlerisch verändert und beschäftigte sich in den 1980er-Jahren mit dem Medium der Fotografie. Eine Schau seiner poppig-seriellen Fotomontagen übernahm Ernst Hildebrand 1984 von einer holländischen Galerie und ergänzte sie in Klagenfurt um Münzarbeiten und Autonummernmontagen aus dem Depot der Galerie Hildebrand.<sup>[69] [70]</sup>

Auch die Ausstellung der japanischen Gutai-Gruppe, die 1967 in der Galerie Heide Hildebrand stattgefunden hatte, zeigte noch späte Nachwirkungen. So konnte Ernst Hildebrand 1980 eine Einzelausstellung des inzwischen zum Star der internationalen Kunstszene avancierten Takesada Matsutani organisieren, zu deren Eröffnung der Künstler sogar persönlich aus Paris (das seit Mitte der 1960er-Jahre seinen Lebensmittelpunkt darstellte) anreiste. In der umfassenden Schau war neben Zeichnungen (*Ströme*) und Druckgrafiken (Objektfotos, in Siebdruck umgesetzt) auch ein Vinylobjekt zu sehen.

Neben den alten Bekannten aus ZERO-Kreisen sei hier noch auf Maurice Henry, das Urgestein des französischen Surrealismus, verwiesen. Auch er hatte 1968 bereits einmal in der Galerie Heide Hildebrand ausgestellt und kehrte 1977 ein weiteres Mal für eine Schau nach Klagenfurt zurück. Wie Schoonhoven, de Vries und Matsutani war es auch Henry ein Anliegen, bei der Eröffnung persönlich anwesend zu sein. Dass Henry sich der Galerie Hildebrand besonders verbunden fühlte, zeigt sich außerdem darin, dass sie der einzige Ausstellungsort in Österreich war, an dem er mehr als einmal ausstellte.<sup>172</sup>

Doch das Ausstellungsprogramm der Galerie Hildebrand generierte sich natürlich nicht nur aus der Vergangenheit. Im Gegenteil – die neue Organisationsform als Verein bzw. Arbeitskreis und die fortgesetzte Offenheit für die neuesten Entwicklungen in sämtlichen Kunstsparten führten zu einer vielseitigen Ausstellungsliste.

### Konzeptkunst

Dass das Programm der Galerie Hildebrand auch weiterhin am Puls der Zeit blieb und nicht Gefahr lief, nur den alten, bereits entdeckten Avantgarden verhaftet zu bleiben und unmerklich das Neue zu

as well as on a transparent plastic overall, on a plaster bust and on prints. Hofmeister had discovered (he claims) that his moles changed with the phases of the moon, and he subsequently produced his *Muttermalstreichelbilder*, or *Mole Images to Be Stroked*, reminiscent of maps of the stars. Yet Hofmeister primarily saw his artistic task as that of a provider of ideas and inspiration, and he was happy to leave the implementation of his concepts to others. Such was the case with the cows that he encouraged to lick letters out of salt licks fitted with templates, with the results being exhibited at Galerie Hildebrand.

### Painting

Alongside the various different forms of expression of concept art, the artistic core of which, however, is always the idea itself, Galerie Hildebrand also continued to be a venue for paintings and sketches. A total of almost 100 exhibitions presented and debated various different forms and positions of contemporary pictorial art. The breadth of themes and styles covered by these can only be revealed at this point by a few examples of the artistic personalities involved.

One such artist was Lore Heuermann, who placed the human body and the figure at the center of her artistic examination. In 1975 she was able to present her first show in Carinthia at Galerie Hildebrand – something that is all the more surprising considering that at this point in time Heuermann was already one of the best-known artistic figures in Austria, had won numerous prizes<sup>176</sup> and was represented throughout the country (and abroad) in numerous exhibitions.<sup>177</sup> But not in Carinthia. Galerie Hildebrand was the one to remedy this, despite the premises actually being too small for Heuermann's large formats. “Isn't it astonishing that only now are we in Carinthia able to get to know the works of [...] Lore Heuermann? She is without a doubt one of the most unconventional artists in Austria, so the utmost credit must go to Galerie Hildebrand for showing a selection of her works. It is true, though, that the rooms here [...] are too small.”<sup>178</sup> Despite the spatial constraints, the show at Galerie Hildebrand offered a good insight into Lore Heuermann's creativity: 30 ink drawings, 6 one-meter-high red watercolors and three large batik images show exclusively male nudes, “because in this society the man is the acting element and women orient themselves on the male model,”<sup>179</sup> as Lore Heuermann's explanation goes.

It was man's direct environment, the nature that surrounds him, that 24-year-old Johannes Zechner examined in 1977. Under the title *Spuren der Klarheit* (Traces of clarity) he exhibited 25 watercolors, which had all been produced during a holiday in the Gail Valley the previous summer. Using soft, pale colors on extra-thin packing paper, he painted the nature around him: leaves, vines, flowers and trees, and with all his works he saw himself as “an intermediary between people and nature.”<sup>180</sup>

verpassen, verdeutlichen besonders die zahlreichen Ausstellungen von Konzeptkunst, die der Arbeitskreis veranstaltete.

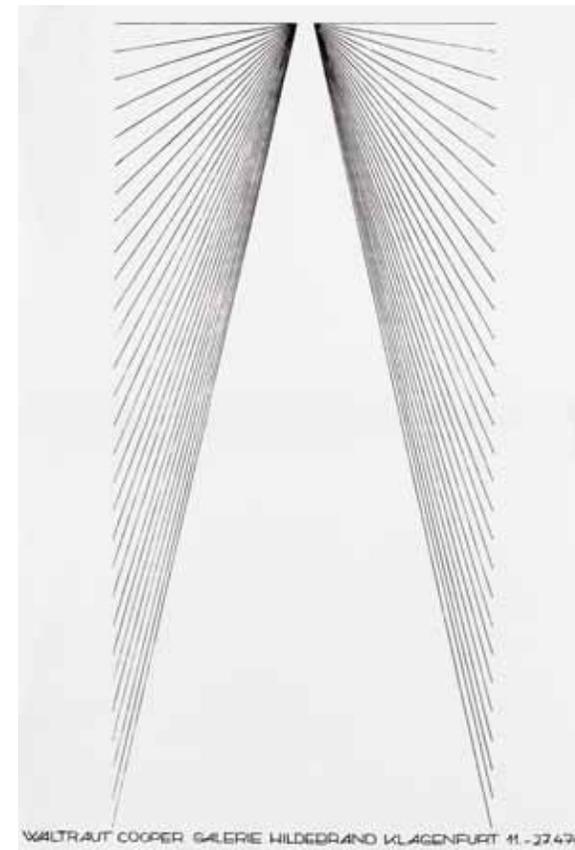
Die Vorhut bildete dabei Peter Rataitz, der 1975 Projektzeichnungen, -entwürfe und -fotos präsentierte, in deren Mittelpunkt die Wechselbeziehung zwischen Mensch und Natur und deren Auswirkungen standen. „Der Künstler soll“, so Rataitz, „die Form des Materials in Zusammenhang mit dem Objekt der Natur dem Ziel der Kommunikation entsprechend bestimmen.“<sup>[73]</sup> So errichtete er ein schattenspendendes Betondach so über einem jungen Baum, dass dieser es mit der Zeit immer mehr umwachsen und umfangen musste, um im Endeffekt selbst zum Schattenspender zu werden. Er steckte Bäume in Plexiglashüllen oder ließ sie aus Alukäfigen wachsen und imaginierte riesengroße über Ortschaften schwebende gasgefüllte Gebilde mit Silber- oder Goldbronzeumhüllung als Meditationsobjekte für ganze Landstriche.

Nach einer Pause von vier Jahren fanden ab 1979 bis zur Auflösung des Arbeitskreises 1984 mehr als zehn Konzeptkunstausstellungen in der Galerie Hildebrand statt. Dabei standen oft die Themen Raum oder Zeit im Mittelpunkt der künstlerischen Konzepte. So zerlegte die Mathematikerin und Künstlerin Waltraud Cooper 1979 die Galerie mittels gespannter Schnüre in neue Räume zwischen Transparenz und Dichte. Die eigens für den jeweiligen Ausstellungsort konzipierte und in tagelanger Präzisionsarbeit aufgebaute (aufgespannte) Installation führte beim Besucher zu einem Neuerleben und -wahrnehmen von Raum und Form und machte die Galerie selbst zum Kunstwerk.<sup>[71]</sup>

Auch Gunther Skreiner spannte (1982) in der Galerie ein exakt vorausgerechnetes dreidimensionales Modulnetz auf, das den Raum als mathematisches Koordinatensystem begreifbar machte und dessen ästhetischer Reiz dabei nur ein „ungewolltes Nebenprodukt“<sup>[74]</sup> war.

Im selben Jahr setzte sich auch der kanadische Landschaftskünstler Karl Ciesluk mit den räumlichen Gegebenheiten der Galerie Hildebrand auseinander. Für Ciesluk stellte dies eine besondere Herausforderung dar, da er erstmals mit einem Innenraum und dessen vorgegebenen architektonischen Strukturen und Begrenzungen umgehen musste. Doch genau diese Strukturen waren es dann, die ihn inspirierten und die er spannungsvoll verstärkte: Mit Gipsmasse fertigte er Abdrücke von Nischen, Bodensegmenten, Fenstern und Türen, die er dann ihren „echten“ Vorbildern entgegenstellte. Durch zarte Farbgebungen verstärkte er die so entstandenen geometrischen Strukturen noch zusätzlich und kam damit zu einer Fokussierung auf den architektonischen Raum an sich.<sup>[72]</sup>

Nicht der Raum, sondern die Zeit stand im Mittelpunkt der Auseinandersetzungen von Gert Mosettig, der 1981 unter dem Ausstellungstitel *Prozesse* künstlerisch den Versuch unternahm, Zeitabläufe abzubilden. So konnte man in einer elfteiligen Serie von lebensgroßen Röntgenbildern mitverfolgen, wie sich eine vom Künstler verschluckte



[71] **Ausstellungsplakat / Exhibition poster** *Waltraud Cooper*, 1979  
[72] **Ausstellungsansicht / View of the exhibition** *Karl Ciesluk*, 1982



KERAMIKOBJEKTE — die auch Klang hervorbringen können  
Foto: Trenkwalder

## Faszinierende Kunst voll von Phantasien

Freitag wurde in der Galerie Hildebrandt eine Ausstellung von Johannes und Charlotte Seidl eröffnet, unter dem Titel „Keramikobjekte“. Zwei Künstler, die seit 1971 unter einem Signum arbeiten, Charlotte, die die Keramikfachschule in Stobob, Burgenland, besuchte, geboren 1948, und Johannes, 1947 geboren, arbeiten seit 1968 im gemeinsamen Atelier.

Die Wurzeln ihrer Arbeit finden sich in der ländlichen Umgebung, in der sie wohnen. Die Materialien, die sie für die Glasuren verwenden, sind Sande, Aschen und Mineralien. Die Objekte haben zumeist Funktionen im Raum.

Im Zentrum des Interesses der Seidls steht der Mensch in seiner Vielfalt; Licht, Wasser, Töne, Pflanzen und Spiele sind sehr wichtig für die beiden, daher versteht es sich auch, daß ihre Objekte nicht als sterile Kunstwerke — nur zur Betrachtung — im Raum stehen. Man kann mit ihnen spielen, man darf sie nicht nur, man soll sie sogar berühren, den „Musikinstrumenten“ kann man sogar Töne entlocken. Die Werke sind also nicht auf rein optische Erlebnisse beschränkt, die Bedeutsamkeit des Spielens für den Menschen, auch für den erwachsenen Menschen, wird von den beiden Künstlern voll

unterstrichen. Ihre Keramikobjekte sind eine Alternative zur Monotonie des Alltags und zu den Werken anderer Künstler, die nur betrachtet und interpretiert werden sollen. Mit der Interpretation dieser Objekte wird man sich allerdings schwer tun, da sie nicht einmal Titel besitzen — „Die gehen ohnehin immer daneben“. Auch wenn man im ersten Moment vielleicht gar nichts damit anfangen kann, faszinieren diese Gegenstände doch, sie regen die Phantasie an, und dazu ist Kunst ja ursprünglich auch da.

In dieser Ausstellung finden sich auch Dinge, deren Funktion auf den ersten Blick erkennbar ist, das sind Vasen in verschiedenen Formen und Größen, eigenwillige Gebilde, die die Phantasie ihres Schöpfers erkennen lassen. Abgehend vom rein Funktionalen sind sie auch künstlerisch interessant.

Die „Musikinstrumente“, Harfen mit Stahlsaiten, dienen zum Spiel, wenn sie auch für die höhere Musikliteratur nicht geeignet erscheinen, hat man doch seine Freude daran, sie auszuprobieren. In diesem Zusammenhang: Das Ehepaar Seidl hat dem Ehepaar Kaufmann so ein Allzweckobjekt zur Ausübung ihrer Musik überlassen (wir berichteten bereits darüber). cl

One abstract way of examining nature came from Zorka Weiss.<sup>181</sup> The artist from Slovene Carinthia exhibited at Galerie Hildebrandt in December 1978, presenting works which stemmed from naturalistic landscape studies, but were continually reduced over several steps and “distilled” (as she herself called it), until finally only the so-called “light grid” remained. For Weiss, the “shimmering” in nature represents its very essence, which she colorfully conjures up in her landscapes, abstracted as they are to the point of unrecognizability.

Ferdinand Penker took an approach not entirely unrelated to that of Weiss in his exhibition at Galerie Hildebrandt in 1981 (parallel to a solo show at the Vienna Secession). Penker was a native of Carinthia but had been living in San Francisco since 1977. He was a self-taught painter and within a few years had made a name for himself on the international art scene.<sup>182</sup> In his works Penker begins with architectural forms (for example the octagonal Castel del Monte in Apulia) and, like Zorka Weiss, reduces these basic geometric frameworks to a minimum in his painting with tremendous meticulousness. In this process, the examination of the basic formal principles of art becomes the actual content of the image for him. “The structures themselves appear entirely open, forever able to be continued. From this interplay of line, basic structure and color, Penker is able to trigger all optical-aesthetic phenomena, [...] and on the other hand to immediately relativize these phenomena and relationships. He demands that openness of reception in the observer as to how they themselves comprehend the images and etchings in an extremely fascinating way,”<sup>183</sup> wrote Gisela Hopfmüller in *Volkszeitung* about the exhibition on Wiesbadener Straße.

### Political art

The art exhibitions of the fellowship also partly testified to the fact that, after its reorganization, the gallery was not only a presentation space for fine art, but also a venue for critical discussion. Politically engaged, socially critical art – be it satirical, ironic or “deadly” serious – formed a firm component of not only the program of events, but also the exhibition schedule at Galerie Hildebrandt during the fellowship era.

The satirical-ironic vein was pursued, for example, in the exhibition *10. Oktober: Politische Kunst in Kärnten* (October 10: Political art in Carinthia), which was held by the artists’ collective ALS<sup>184</sup> to mark the Carinthian state holiday in 1983. “We want to see this exhibition perceived as a sort of pictorial cabaret,”<sup>185</sup> said Peter Laminger, and thus – to cite just a few examples – the Lindwurm became the *Ortstafelsägewurm* (Blittersdorff) (Saw-Toothed Town Sign Dragon), a mason jar was filled with “Slavs’ hair” (*Das Rexglas des Herrn Tabernig II*, The mason jar of Mr. Tabernig II) and a black man in Carinthian dress bore the derogatory name *Nkomo Zimbabwowschnig*

[73] Zeitungsartikel zur Ausstellungseröffnung von Johannes und Charlotte Seidl, im Bild Gunda König mit der Klangpuppe *Concretia* / Newspaper article on the Johannes and Charlotte Seidl exhibition opening, pictured Gunda König with the aural doll *Concretia* in *Volkszeitung*, 22.4.1975

Bleikugel binnen 46 Stunden ihren Weg durch seinen Körper bahnte: „der prozess selbst ist unsichtbar; er spielte sich ende februar 79 in mir ab. die radiologie bot eine markierungsmöglichkeit dieses ablaufes“<sup>175</sup>, so der Künstler.

Auch Volker Hildebrandt, der nur wenige Monate später beim Arbeitskreis ausstellte, befasste sich intensiv mit dem Phänomen der Zeit und ihren Abbildungsmöglichkeiten. So verteilte er bei der Vernissage an die Besucher *Zeitpunkte*, auf denen der jeweilige Moment der ersten Kontaktaufnahme verzeichnet war. *Zeitkreise* sollten durch den eigenen Bewegungsablauf (das Kreiseziehen) die dabei verronnene Zeit abbilden, und in *Selbstzeitbildern* setzte er sein eigenes EKG grafisch um: 2,5 Sekunden Herzschlag, die das Nacheinander individuellen (Er-)Lebens widerspiegeln.

Mit dem eigenen Körper, der Veränderung im Lauf der Zeit und der Sichtbarmachung von Prozessen setzte sich 1983 auf humorvolle und spielerische Weise auch Werner Hofmeister auseinander. In einer Reihe von Arbeiten beschäftigte er sich mit seinen eigenen Muttermalen, indem er sie auf seinem eigenen Körper, auf einem durchsichtigen Kunststoffoverall, auf einer Gipsbüste und auf druckgrafischen Blättern verzeichnete. Hofmeister hatte nämlich (nach eigenen Aussagen) festgestellt, dass sich seine Muttermale mit den Mondphasen veränderten, und daraufhin seine an Sternenkarten erinnernden *Muttermalstreichelbilder* erstellt. Doch eigentlich sah Hofmeister seine künstlerische Aufgabe vornehmlich darin, als Ideen- und Inspirationsgeber zu fungieren, die Umsetzung seiner Konzepte überließ er gerne auch anderen. So z. B. Kühen, die durch vorgegebene Schablonen Buchstaben aus Lecksteinen gelect hatten, die nun in der Galerie Hildebrandt präsentiert wurden.

## Malerei

Neben den vielseitigen Ausdrucksformen der Konzeptkunst, deren künstlerischen Kern jedoch stets die Idee an sich darstellte, blieb die Galerie Hildebrandt nach wie vor ein Ort für Malerei und Zeichnung. In beinahe einhundert Ausstellungen wurden verschiedene Spielarten und Positionen bildnerischer Gegenwartskunst präsentiert und diskutiert. Die dabei abgedeckte Bandbreite von Themen und Stilrichtungen kann an dieser Stelle nur durch exemplarisch herausgegriffene Künstlerpersönlichkeiten abgesteckt werden.

Beispielsweise Lore Heuermann, die den menschlichen Körper, die Figur in den Mittelpunkt ihrer künstlerischen Auseinandersetzung stellte. 1975 konnte sie in der Galerie Hildebrandt ihre erste Ausstellung in Kärnten zeigen – was umso mehr überrascht, wenn man bedenkt, dass Heuermann zu diesem Zeitpunkt bereits eine der anerkanntesten Künstlerpersönlichkeiten Österreichs war, zahlreiche Preise gewonnen hatte<sup>176</sup> und im ganzen Land (und auch im Ausland) mit großen Ausstellungen<sup>177</sup> präsent war. Außer in Kärnten. Doch hier schuf die Galerie Hildebrandt Abhilfe, auch wenn die Räumlichkeiten

*vulgo Negerle* (by Laminger), all underpinned by a melodic collage of Carinthian songs and songs from the time of the Third Reich. Despite the thoroughly provocative exhibits, Wolf took a reassuring stance: “[...] it is in no way intended to be a vilification of the region’s cultural heritage, but rather the idea is to show the risk of patriotism.”<sup>186</sup>

The *Reagierende Objekte* (Reacting objects) of Hubert Sielecki also appeared critical of society and the region of Carinthia,<sup>187</sup> as they presented people as merely “reacting objects” in a world of production and consumption. The real provocateur of the exhibition was a *Minikärntner* (Mini Carinthian) in a brown suit with a hat, moustache and Mercedes key in his right hand and his left hand pressed avowedly to his heart. Mounted on wheels and electrically-powered, he rolled within an area delimited by wooden beams from one “gang” to another, blinking with his eyes and incessantly spouting Carinthian slogans and song lyrics as he did so. With his “reacting objects” Sielecki aimed to “expose social preconceptions as clichés, as artificially created mass ideals as a substitute for individual thought.”<sup>188</sup>

A much spicier, more biting cynicism had been displayed six years earlier in the *Politische Plakate* (Political posters) by German artist Klaus Staeck. Barely known in Austria at the time, Staeck – who is now President of the Academy of Arts in Berlin – had been around for a while in Germany. There his engaged, provocative posters had aroused a great deal of media attention and, most significantly, the ire of the conservatives. Staeck designed his posters to match the conventional image of political promotion, unremarkable and, at first glance, conventional, so their explosive impact only emerges in combination with the text. The targets of the ironic-vitriolic attacks by the politically left-leaning artist were primarily CDU/CSU politicians, industrial society, environmental damage and capitalism.

At Galerie Hildebrandt the fine, yet no less sharp, blade of caricature represented another tool with which human, social and political weaknesses could be dissected. In 1975 Kurt Piber, “the only representative of artistic cartoon art in Carinthia,”<sup>189</sup> was a guest at Galerie Hildebrandt, which made for an extremely well-attended opening. In almost 50 cartoons, Piber made his points on paper with a soft, brilliant touch, prudent pen strokes and sparse application of color. The works demonstrated his typical finely-tuned, clear-sighted mockery, playful absurdity, intellectual wit and cool criticism, along with a perspective on the absurdity of reality which, despite all the irony, still remains amiable and heart-warming.

For graphic artist Vlasta Zábanský, who was born in Prague in 1936, the medium of caricature represented one of the few possibilities for expressing criticism of the Communist regime that prevailed in his homeland (by which, incidentally, he was not permitted to leave the country to attend the opening of his exhibition).

für die großen Formate Heuermanns eigentlich zu klein waren. „Ist es nicht erstaunlich, daß wir in Kärnten erst jetzt mit den Werken der [...] Lore Heuermann bekanntgemacht werden? Denn sie gehört ohne Zweifel zu den eigenwilligsten Künstlerinnen Österreichs. So ist das Verdienst der Galerie Hildebrand, eine Auswahl an Arbeiten zu zeigen, nicht hoch genug einzuschätzen. Freilich, die Räumlichkeiten sind hier [...] jedenfalls zu klein.“<sup>178</sup> Trotz der beschränkten Verhältnisse bot die Schau in der Galerie Hildebrand einen guten Einblick in Lore Heuermanns Schaffen: dreißig Tuschezeichnungen, sechs meterhohe rote Aquarelle und drei große Batikbilder zeigten ausschließlich männliche Akte, „weil in dieser Gesellschaft der Mann das handelnde Element ist und sich die Frauen am männlichen Leitbild orientieren“<sup>179</sup>, wie Lore Heuermann begründete.

Mit dem direkten Umfeld des Menschen, der ihn umgebenden Natur, setzte sich 1977 der damals 24-jährige Johannes Zechner auseinander. Unter dem Titel *Spuren der Klarheit* zeigte er 25 Aquarelle, die allesamt im vorangegangenen Sommerurlaub im Gailtal entstanden waren. Auf extradünnes Packpapier malte er in zarten, blassen Farben die ihn direkt umgebende Natur: Blätter, Ranken, Blumen, Bäume, und verstand sich mit seinen Arbeiten als „Mittler zwischen Mensch und Natur“<sup>180</sup>.

Einen abstrakteren Weg der Auseinandersetzung mit der Natur schlug Zorka Weiss<sup>181</sup> ein. Die Kärntner Slowenin, die im Dezember 1978 in der Galerie Hildebrand ausstellte, ging in ihren Arbeiten von naturalistischen Landschaftsstudien aus, die sie in mehreren Arbeitsschritten immer mehr reduzierte und „destillierte“ (wie sie selbst es bezeichnete), bis zuletzt nur noch sogenannte „Lichttraster“ übrig blieben. Denn das Licht, das „Flimmern“ in der Natur stellte für sie die Essenz derselben dar, die sie in ihren bis zur Unkenntlichkeit geometrisch abstrahierten Landschaften farbig auf Leinwand bannte.

Mit einem Weiss verwandten Zugang arbeitete auch Ferdinand Penker, der 1981 (parallel zu einer Personale in der Wiener Secession) in der Galerie Hildebrand ausstellte. Der seit 1977 in San Francisco lebende Kärntner hatte sich die Malerei autodidaktisch angeeignet und sich binnen weniger Jahre einen Namen in der internationalen Kunstszene gemacht.<sup>182</sup> In seiner Kunst ging Penker von architektonischen Formen aus (beispielsweise vom achteckigen Castel del Monte in Apulien). Ähnlich wie Zorka Weiss reduzierte er diese geometrischen Grundgerüste in seiner Malerei mit ungeheurer Akribie auf ein Minimum. Dabei wurde ihm die Auseinandersetzung mit den formalen Grundgesetzen der Kunst zum Bildinhalt. „Die Strukturen selbst scheinen völlig offen, unbegrenzt fortsetzbar. Aus diesem Wechselspiel von Linie, Grundstruktur und Farbe kann Penker einerseits alle optisch-ästhetischen Phänomene auslösen, [...] andererseits diese Phänomene und Beziehungen sofort relativieren. Er fordert vom Betrachter jene Offenheit in der Rezeption, wie sie die Bilder und Radierungen in höchst faszinierender Weise selbst

Polite, smooth, well-dressed and friendly, it is always the same empty faces that smile out at the observer from Záborský's drawings and lithographs. His figures all wear the same mask of spurious, forced satisfaction, regardless of whether their heads are being pressed by an oversized thumb, their mouths removed to prevent them from speaking, their eyes taken to prevent them from seeing, or their skulls formed into fists as a result of their suppressed aggression.

### Other media

On a final note, reference must be made to the sheer variety of artistic media that were presented by the Galerie Hildebrand Fellowship during the eleven years of its existence, and which often combined various branches of art within themselves. One example is the *Music Machines* by American Joe Jones (exhibited in 1981) which, in the style of Jones' teacher John Cage with his playable sound objects, prompted visitors to perceive and hear music and noise more openly. Certain ceramic sculptures by Johannes and Charlotte Seidl, which were exhibited in the gallery in 1975, also involved music (or sound), for example the sound doll "Concretia", which the Seidls had realized in collaboration with the K&K experimental studio (of composer Dieter Kaufmann and actress Gunda König)<sup>[75]</sup>.

Dolls lie and lay at the heart of the artistic activity of Burgis Paier,<sup>190</sup> who held her first solo exhibition at Galerie Hildebrand in 1977. Twenty-eight dolls filled the gallery's rooms, all in differing sizes and clothed in intricately decorated fine fabrics. In their "fragile elegance"<sup>191</sup> and refinement, bearing names like *Herr mit schwarzem Herzen* (Gentleman with black heart), *Blaues Mädchen* (Blue girl), or *Durchsichtiger blauer Herr* (Transparent blue gentleman), they bathed the gallery in an atmosphere somewhere between fanciful fairytale and ghostly dream, bringing visitors under its spell: "A poetic act created from scraps of material which, through the third dimension, is ready at any time to suddenly transform into that which makes up the grayness of human existence: a fear of annihilation, a dread of transience."<sup>192</sup>

The fellowship also repeatedly organized exhibitions that lay somewhere between art, craftwork and design. Thus artistic jewelry design, for example, also featured in Galerie Hildebrand's exhibition program, and in 1976 the gallery was represented at the international art fair "Intart" by jewelry artist Uta Puxkandl.<sup>193</sup> She designed jewelry that got under the skin in the truest sense: in the form of acupuncture needles placed in the ear or décolletage. These invasive bodily adornments were presented worn by the artist herself in photos.

In 1981 Anna Heindl presented jewelry with the potential to make a political statement. Her *Rasiermesserbrotschen* (razor brooches) and *Busenzungen* (breast tongues) hovered somewhere between aggression and sensuality, between femininity and feminism.

enthalten“<sup>183</sup>, schrieb Gisela Hopfmüller in der *Volkszeitung* über die Ausstellung in der Wiesbadener Straße.

### Politische Kunst

Dass die Galerie nach ihrer Neuorganisation nicht nur ein Präsentationsraum für bildende Kunst, sondern auch ein Ort der kritischen Diskussion war, machte sich teilweise auch in den Kunstaussstellungen des Arbeitskreises bemerkbar. Politisch engagierte, gesellschafts- und zeitkritische Kunst – ob satirisch, ironisch oder „tod“-ernst – bildete in der Galerie Hildebrand zur Zeit des Arbeitskreises einen fixen Bestandteil nicht nur des Veranstaltungs-, sondern auch des Ausstellungsprogramms.

In die satirisch-ironische Kerbe schlug dabei beispielsweise die Ausstellung *10. Oktober: Politische Kunst in Kärnten*, die das Künstlerkollektiv ALS<sup>184</sup> 1983 anlässlich des Kärntner Landesfeiertags veranstaltete. „Wir wollen diese Ausstellung als eine Art bildnerisches Kabarett verstanden wissen“<sup>185</sup>, sagte Peter Laminger, und so wurde – um nur einige Beispiele zu nennen – der Lindwurm zum *Ortstafel-sägewurm* (Blittersdorf), fand man ein mit „Tschuschenhaar“ gefülltes Rexglas (*Das Rexglas des Herrn Tabernig II*) oder einen Schwarzen im Kärntneranzug namens *Nkomo Zimbabwowschnig vulgo Negerle* (von Laminger), all das untermalt von einer melodischen Collage aus Kärntnerliedern und Liedern aus der Zeit des Dritten Reichs. Trotz der durchaus provokanten Exponate versicherte Wolf: „[...] es soll sich dabei keinesfalls um eine Verunglimpfung des Volksgutes handeln, sondern die Gefahr des Patriotismus aufzeigen.“<sup>186</sup>

Gesellschafts- und kärntenkritisch präsentierten sich auch die *Reagierenden Objekte* Hubert Sieleckis,<sup>187</sup> die den Menschen als bloß noch „reagierendes Objekt“ der Produktions- und Konsumwelt darstellten. Aufreger der Ausstellung war ein *Minikärntner* im braunen Anzug mit Hut, Schnurrbart und Mercedesschlüssel in der rechten Hand, die Linke schwörend ans Herz gedrückt. Auf Rädern montiert und elektronisch angetrieben rollte er innerhalb eines durch Holzbalken begrenzten Bereichs von einer „Bande“ zur anderen, blinkte dabei mit den Augen und gab unentwegt Kärntner Heimatparolen und Liedzitate von sich. Mit seinen *Reagierenden Objekten* wollte Sielecki „gesellschaftliche Vorstellungen als Klischees entlarven, als künstlich erzeugte Massenwunschilder als Ersatz für eigenes Denken“<sup>188</sup>.

Einen weitaus schärferen, bissigeren Zynismus hatten sechs Jahre zuvor die *Politischen Plakate* des Deutschen Klaus Staeck aufgewiesen. In Österreich damals kaum bekannt, war Staeck – der heute Präsident der Akademie der Künste in Berlin ist – in Deutschland kein unbeschriebenes Blatt: Mit seinen engagierten, provokanten Plakaten hatte er in seiner Heimat viel mediale Aufmerksamkeit und vor allem den Zorn der Konservativen auf sich gezogen. Seine Plakate passte Staeck in ihrer Erscheinungsform dem gewohnten Bild politischer Reklame an, unauffällig und auf den ersten Blick gewöhnlich,

Anna Heindl's husband Manfred Wakolbinger also exhibited alongside her. His strictly geometrically composed brooches represented his first steps – inspired by his wife – from trained toolmaker to fine artist.

Anna Heindl had already been represented a few years earlier in the group show *Schmuck '77* (Jewelry '77),<sup>194</sup> in which six young jewelry artists had presented their avant-garde designs and pieces, in which technology, geometry and unusual materials like plastic, iron and wire played an important role. Particularly worthy of mention are the futuristic *Goldhaube 2000* (Golden bonnet 2000) by Gerhard Bogner, or the *Ringmodulator* (Ring modulator) by Gert Mosettig, which was composed of 18 wedding rings of different sizes, with nine worn on each hand. The key feature of the work is the possibility of wearing the rings in 262,144 different combinations.

### In the limelight

It didn't take long for the Galerie Hildebrand Fellowship to develop into an indispensable center of communication in Klagenfurt. After the first year, the society numbered 75 members and a huge variety of organizations and artists made use of the gallery's premises for presentations and discussions. What's more, this was a place where the concerns of Carinthian Slovenes could be discussed actively, constructively and even creatively away from the purely political platform. This earned the fellowship recognition and respect, including among official circles. Hence, shortly after the society was founded in 1973, the State Governor Hans Sima visited the gallery to see for himself the controversial *Ortstafelbilder* (town sign pictures) of Hans Piccottini, which had been given a platform at Wiesbadener Straße. That was just a few months before his efforts on behalf of minorities proved to be his political undoing. Klagenfurt's Mayor Leopold Guggenberger and Deputy Mayor and Councilor Romauch as well as Schwingl showed their faces at events, as the society's statement of accounts for the first year of its existence shows. The record also reveals that interest and participation in the events was “generally very good.”<sup>195</sup>

Yet it wasn't only the expression of interest that demonstrated regard for the gallery in political circles. Indeed, during the years it was operating, the fellowship was awarded several grants, the most surprising one being that from the federal State of Carinthia, which gave the gallery 60,000 schillings in September 1974.<sup>196</sup>

Sima's successor, State Governor Leopold Wagner, who was generally intolerant of criticism, showed himself to be open-minded and well-disposed towards the fellowship. He authorized grants time and again and expressed his appreciation on several occasions in written communication.

As well as high-ranking politicians, the state police were even more frequently represented at Galerie Hildebrand, as a newspaper article about the opening of an exhibition by Slovene artists<sup>197</sup> reveals:

entfalteten sie ihre explosive Wirkung erst in Kombination mit dem Text. Ziele der ironisch-ätzenden Angriffe des politisch links orientierten Künstlers waren vor allem CDU/CSU-Politiker, die Industriegesellschaft, Umweltzerstörung und Kapitalismus.

Auch die feine, jedoch um nichts weniger spitze Klinge der Karikatur stellte in der Galerie Hildebrand ein adäquates Mittel dar, menschliche, gesellschaftliche und politische Schwächen zu sezieren. So war mit Kurt Piber 1975 „der einzige Vertreter des künstlerischen Cartoons in Kärnten“<sup>189</sup> in der Galerie Hildebrand zu Gast, was für eine äußerst gut besuchte Vernissage sorgte. In fast fünfzig Cartoons brachte Piber seine Pointen mit zartem, brillantem Strich, rationaler Federführung und karger Farbgebung zu Papier. Typisch sein feiner, hell-sichtiger Spott, die verspielte Skurrilität, die intellektuelle Schärfe und die kühle Kritik, der Blick auf die Absurdität der Wirklichkeit, der jedoch bei aller Ironie immer auch liebenswürdig und herzlich blieb.

Für den 1936 in Prag geborenen Grafiker Vlasta Zábanský stellte das Medium der Karikatur eine der wenigen Möglichkeiten dar, Kritik am herrschenden kommunistischen Regime in seiner Heimat zu üben (aus der er 1977 anlässlich seiner Ausstellungseröffnung übrigens nicht ausreisen durfte).

Korrekt, glatt, gut gekleidet und freundlich lächelten dem Betrachter aus Zábanskýs Zeichnungen und Lithografien die immer gleichen leeren Gesichter entgegen. Seine Figuren tragen alle die gleiche Maske gespielter, gleichgeschalteter Zufriedenheit, egal ob ihnen der Schädel von einem überdimensionalen Daumen eingedrückt wird, ihnen der Mund zum Sprechen oder die Augen zum Sehen genommen wurden oder sich der Schädel ob der unterdrückten Aggression zur Faust ballt.

### Andere Medien

Zu guter Letzt sei noch auf die Vielfalt der künstlerischen Medien verwiesen, die vom Arbeitskreis Galerie Hildebrand in den elf Jahren seines Bestehens präsentiert wurden und die oft verschiedene Kunstsparten in sich vereinten. Etwa auf die *Musikmaschinen* des Amerikaners Joe Jones (Ausstellung 1981), der das Publikum ganz im Sinne seines Lehrers John Cage durch seine beispielbaren Klangobjekte zu einem offeneren Empfinden und Hören von Musik und Geräusch animierte. Auch einige Keramikskulpturen von Johannes und Charlotte Seidl, die 1975 in der Galerie ausgestellt waren, involvierten Musik (bzw. den Klang), wie beispielsweise die Klangpuppe *Concretia*, die die Seidls in Zusammenarbeit mit dem K&K-Experimentalstudio (dem Komponisten Dieter Kaufmann und der Schauspielerin Gunda König) umgesetzt hatten.<sup>[73]</sup>

Puppen standen und stehen im Mittelpunkt des künstlerischen Schaffens von Burgis Paier<sup>190</sup>, die 1977 in der Galerie Hildebrand ihre erste Einzelausstellung bestritt. 28 Puppen verschiedener Größe, in kostbare Stoffe gehüllt und mit Posamenten verziert, bevölkerten die

“The great and the good of Carinthia usually in attendance were missing entirely. The sole representative of the regional authorities was a lone member of the state police, although he is a regular attendee at Galerie Hildebrand’s events.”<sup>198</sup>

### Finances

An itemization dated August 1973<sup>199</sup> breaks down not only the status of enrolments for the burgeoning society, but also the monthly membership contributions guaranteed by each,<sup>200</sup> plus other sources of funds that had opened up thus far. In August 1973 the fellowship already had 44 enrolments. The membership contributions ranged from five to 300 schillings a month, with the total being 2,625.52 schillings.

As other sources of funding, the paper lists the City of Klagenfurt, which had pledged funding of 5,000 schillings for the fellowship for its first year, and the Darnhofer family, which had hoped that the premises would continue to be used for cultural purposes and made the concession to the fellowship of a 100-schilling reduction in the monthly rent, as well as the exclusion of additional VAT charges.

Yet the funds generated were still insufficient to cover the ongoing expenses and to pay back the society’s debts. Consequently, the paper reveals, further enrolments and payments were “urgently needed.”<sup>201</sup>

Despite a considerable stock of members building up in the years that followed, plus increasing subsidies from the public purse,<sup>202</sup> the society struggled continually with financial difficulties. For this reason, fund-raising events were held on several occasions in the form of summer festivals and once, in the winter of 1980, the gallery hosted a successful fund-raising show.<sup>203</sup>

### Internal tensions

Yet it wasn’t only financial issues that troubled the fellowship; at the end of 1974 there were brief quarrels within the society too, although these were resolved quickly and professionally. The quarrels resulted from differing ideas about the formation of the gallery’s program, particularly in relation to the socio-political events. Disagreement stemmed from the fact that these were “not being used to the desirable extent as set out in the statutes.”<sup>204</sup> “In order to avoid ideological one-sidedness,”<sup>205</sup> an extraordinary general meeting was called, at which the existing committee (elected just two months previously) stepped down and new elections were held. Dr Ludwig Nagl, Dr Robert Saxer and Dr Hellwig Valentin formed the new committee,<sup>206</sup> each holding equal rights, and under whom the diversity of the program and greater involvement of members in planning it was to remain guaranteed.

Galerieräume. In ihrer „zerbrechlichen Elegance“<sup>191</sup> und Vornehmheit, mit Namen wie *Herr mit schwarzem Herzen*, *Blaues Mädchen* oder *Durchsichtiger blauer Herr* tauchten sie die Galerie in eine Atmosphäre zwischen fantasievollem Märchen und gespenstischem Traum, die die Besucher in ihren Bann zog: „Ein aus Stoffetzen zusammen-gereimter poetischer Akt, der durch die dritte Dimension unversehens jederzeit umzuschlagen bereit ist, in das, was das Grauen menschlicher Existenz ausmacht: die Angst vor der Vernichtung, die Furcht vor der Vergänglichkeit.“<sup>192</sup>

Immer wieder veranstaltete der Arbeitskreis auch Ausstellungen, die zwischen Kunst, Kunsthandwerk und Design angesiedelt waren. So schien im Ausstellungsprogramm der Galerie Hildebrand beispielsweise auch künstlerisches Schmuckdesign auf. 1976 etwa wurde die Galerie bei der internationalen Kunstmesse *Intart* von der Schmuckkünstlerin Uta Puxkandl<sup>193</sup> vertreten. Sie hatte Schmuck entworfen, der im wahrsten Sinne des Wortes unter die Haut ging: in Form von in Ohr oder Dekolleté gestochenen Akupunkturnadeln. Auf Fotos wurden diese invasiven Körperzierden an der Künstlerin selbst präsentiert.

Schmuck mit Potenzial zur politischen Aussage präsentierte 1981 auch Anna Heindl. Ihre *Rasiermesserbrotschen* und *Busenzungen* schwankten zwischen Aggression und Sinnlichkeit, zwischen Weiblichkeit und Feminismus. Gemeinsam mit Anna Heindl stellte auch ihr Ehemann Manfred Wakolbinger aus. Seine streng geometrisch komponierten Fibeln bildeten seine ersten – durch seine Frau inspirierten – Schritte vom gelernten Werkzeugmacher zum bildenden Künstler.

Anna Heindl war bereits einige Jahre zuvor in der Gruppenausstellung *Schmuck '77*<sup>194</sup> präsent gewesen, in der sechs junge Schmuckkünstlerinnen und -künstler ihre avantgardistischen Entwürfe und Stücke präsentierten, bei denen Technik, Geometrie und ungewöhnliche Materialien wie Plastik, Eisen und Drähte eine wichtige Rolle spielten. So sei beispielsweise auf die futuristische *Goldhaube 2000* von Gerhard Bogner oder den *Ringmodulator* von Gert Mosettig verwiesen, der aus 18 Eheringen verschiedener Größe bestand, die zu jeweils neun Stück pro Hand getragen wurden. Das Herzstück der Arbeit stellten dabei die 262 144 unterschiedlichen Kombinationsmöglichkeiten der Ringe dar.

### Im Licht der Öffentlichkeit

Binnen kürzester Zeit hatte sich der Arbeitskreis Galerie Hildebrand in Klagenfurt zu einem unentbehrlichen Kommunikationszentrum entwickelt. Nach dem ersten Jahr zählte der Verein 75 Mitglieder, verschiedenste Organisationen und Künstler fanden in seinen Räumlichkeiten eine Präsentations- und Diskussionsfläche, und die Belange der Kärntner Slowenen konnten hier, abseits vom rein politischen Parkett, aktiv, konstruktiv und auch kreativ diskutiert werden. Dafür erntete der Arbeitskreis auch von offizieller Seite Anerkennung und

### “The end of an era”<sup>207</sup>

After more than ten years and hundreds of events of all different kinds, the Galerie Hildebrand Fellowship eventually disbanded. When asked why in 1984, Ernst Hildebrand cited the “continually arising financial difficulties”<sup>208</sup> as well as the problem that “for a long time nobody had been able to take full responsibility for running the gallery.”<sup>209</sup> Now, 30 years later, he adds other reasons to these: firstly the serious car accident he had in 1983. He survived with more than 40 fractures, and although they healed extremely quickly, they did affect him physically for a long time afterwards, meaning that – alongside all his other commitments – the gallery work was too much for him. What’s more, in 1984 the construction of the University of Klagenfurt was completed, and it was able to replace Galerie Hildebrand as a venue for presentations and discussions in many areas: “The gallery was no longer so important as a place for discussion. The university was no longer a ‘ghetto’ university, but became an integral part of the city, which meant we were no longer needed as much, and I wasn’t interested in running a simple art gallery. So aside from the fact that it was physically too much for me, perhaps the whole thing just didn’t interest me as much anymore.”<sup>210</sup>

### Closing exhibition: Viktor Rogy

Following an exhibition by Viktor Rogy, Galerie Hildebrand closed its doors for good at the end of October 1984<sup>[76]</sup>. In the versatility of his artistic expression, ranging from sculpture to lyrics, from documentation to performance art, in a way Rogy’s “gesamtkunstwerk” also reflected the breadth of the events and exhibitions the fellowship had organized over the preceding eleven years. Rogy’s list of works comprised 53 pieces, including unsellable items like *preservativ [sic!] über auspuff* (condom over exhaust), *hölzchen in hosenstulpe gefunden* (match found in turn-ups), *kübel in dem ich täglich mein arschpapier verbrenne u. hineinkotze* (bucket in which I burn my toilet paper and vomit each day) and *leicht angeschissene hosenträger* (slightly shitty suspenders), but also several sellable pieces such as *DIE ROTEN ÄRSCHEN mit dachsbärtchen u. 2 edelweiße* (THE RED ARSES with badger beards & 2 edelweisses) or *dekopapier* (decorative paper), up for 7,000 schillings each, plus the most expensive piece in the exhibition, a *notwendigkeit* (necessity) on sale for 30,000 schillings. The exhibition installation also included a two-and-a-half-hour video of a performance by the artist. “Viktor Rogy uses provocation, pessimism, scurrility, criticism of the age and society, black humor and aggression in his show at Galerie Hildebrand to brew up a destructive mix, a sort of ‘hamburger’ of destruction and decadence for the eyes and the ears,”<sup>211</sup> was how Grete Misar described Rogy’s exhibition, with which the Hildebrand galleries were to finally close after 11 respectively 23 years of activity.

Respekt. So war Landeshauptmann Hans Sima kurz nach der Vereinsgründung 1973 in die Galerie gekommen, um sich die umstrittenen *Ortstafelbilder* von Hans Piccottini anzusehen, die in der Wiesbadener Straße eine Ausstellungsstätte gefunden hatten. Das war, nur ein paar Monate bevor ihm sein minderheitenfreundliches Engagement politisch das Genick brechen sollte. Auch der Klagenfurter Bürgermeister Leopold Guggenberger sowie die Vizebürgermeister Romauch und Schwingl waren bei Veranstaltungen zugegen, wie dem Rechenschaftsbericht des Vereins über das erste Jahr seines Bestehens zu entnehmen ist. Darin steht weiters zu lesen, dass Interesse und Beteiligung an den Veranstaltungen „im allgemeinen recht gut“ gewesen seien.<sup>195</sup>

Doch nicht nur durch Interessensbekundungen zeigte sich die Anerkennung durch die politische Riege, auch wurden dem Arbeitskreis in den Jahren seines Bestehens mehrere Subventionen gewährt, besonders überraschte dabei das Land Kärnten, das der Galerie im September 1974 60 000 Schilling zusprach.<sup>196</sup>

Auch Simas Nachfolger, Landeshauptmann Leopold Wagner, der im Allgemeinen nur wenige Widerworte duldete, zeigte sich dem Arbeitskreis gegenüber aufgeschlossen und wohlgesonnen, sagte immer wieder Subventionen zu und verlieh seiner Anerkennung mehrmals in schriftlichen Mitteilungen Ausdruck.

Doch häufiger noch als ranghohe Politiker war die Staatspolizei zu Gast in der Galerie Hildebrand, sodass sogar in einem Zeitungsartikel über eine Ausstellungseröffnung slowenischer Künstler<sup>197</sup> zu lesen war: „Die sonst übliche Kärntner Prominenz fehlte zur Gänze. Einziger Vertreter der heimischen Obrigkeit war ein einsamer Staatspolizist, bei Veranstaltungen der Galerie Hildebrand aber schon ein gewohnter Anblick.“<sup>198</sup>

### Finanzen

Eine Aufstellung vom August 1973<sup>199</sup> schlüsselt nicht nur den Stand der Anmeldungen des sich konstituierenden Vereins auf, sondern auch die jeweils zugesicherten monatlichen Mitgliedsbeiträge<sup>200</sup> und weitere Geldquellen, die sich bis zu diesem Zeitpunkt aufgetan hatten. 44 Anmeldungen konnte der Arbeitskreis im August 1973 bereits vorweisen. Die Mitgliedsbeiträge reichten von fünf bis dreihundert Schilling monatlich, in Summe waren es 2625,52 Schilling.

Als weitere finanzielle Quelle wird in dem Papier die Stadt Klagenfurt angeführt, die dem Arbeitskreis für sein erstes Jahr eine Förderung von 5000 Schilling zugesagt hatte, und auch Familie Darnhofer, die sich ja eine weitere kulturelle Nutzung der Räume gewünscht hatte, kam dem Arbeitskreis durch die Reduktion der monatlichen Miete um 100 Schilling sowie den Verzicht auf die Weiterverrechnung der Mehrwertsteuer entgegen.

Doch die so generierten Gelder reichten noch nicht aus, um die laufenden Unkosten zu decken und die Vereinsschulden zurück-

### The role of Ernst and Uta Hildebrand

It may seem surprising that Ernst Hildebrand only appears once in the official society structure as secretary and that up until the final phase from 1980, during which he was one of six society presidents, he never held a senior position in the committee. Some may question why the fellowship disbanded merely because Ernst Hildebrand was no longer keen. It's really down to the fact that he – although he would not describe it himself in these terms – was really the visionary behind the gallery. He was the initiator, founder and preserver of the original idea, who took on the greatest responsibility on so many occasions: an “art idealist,”<sup>212</sup> Grete Misar once called him, and virtually the engine behind Galerie Hildebrand. His second wife, jewelry artist Uta Puxkandl, was by his side here in every matter, and always supported the project as best she could.<sup>213</sup> Aside from the fact that Ernst had made all the important decisions together with her, from the founding of the society in 1973 to its dissolution in 1984, she was also very involved in the exhibitions, handled the PR work and, most importantly, always took care of the artists who had traveled from abroad, who were generally given lodgings in the joint household – in addition to her patchwork family of six. If Ernst was the engine behind the gallery, one could say that Uta was its soul.

Once the couple had made the decision to give up the gallery in 1984, there just wasn't the driving, combined force that kept the fellowship together. Without them, the writing was on the wall for the society as a whole.

Horst Dieter Sihler neatly summed up the role Ernst Hildebrand played in 2005: “Hildebrand's influence on the artistic and spiritual life of the city and the state was inconspicuous, as inconspicuous as his whole personality, but no less significant for it. He was always the man in the background, the one who gave the impetus, the one who facilitated and set things in motion [...]. He was the quiet patron, the invisible promoter, the avant-gardist in the background.”<sup>214</sup>

### Committee of the Galerie Hildebrand Fellowship

#### October 1973

1st Chairman	Dr Christof Šubik (Assistant)
2nd Chairman	Oskar Reven (Student)
3rd Chairman	Waltraud Lescak (Educationalist)
Secretary	Ernst Hildebrand (Architect)
Treasurer	Gerti Svetlik
Auditor	Arnulf Marschner (Ministry of Culture)
	Dr Hellwig Valentin (Carinthian State Government Office)

#### January 1975

Chairmen	Dr Ludwig Nagl
	Dr Robert Saxer
	Dr Hellwig Valentin
Secretary	Uta Puxkandl-Hildebrand
Treasurer	Gerti Svetlik

zuzahlen, daher waren, so ist dem Papier zu entnehmen, „weitere Anmeldungen und Zahlungen dringend notwendig“<sup>201</sup>.

Trotz eines beachtlichen Mitgliedergrundstocks, der sich in den folgenden Jahren aufbaute, und wachsender Förderungen durch die öffentliche Hand<sup>202</sup> hatte der Verein immer wieder mit finanziellen Schwierigkeiten zu kämpfen. Aus diesem Grund wurden mehrmals Benefizveranstaltungen wie Sommerfeste und einmal, im Winter 1980, eine erfolgreiche Benefizschau veranstaltet.<sup>203</sup>

### Interne Spannungen

Doch nicht nur finanzielle Belange belasteten den Arbeitskreis, auch vereinsintern kam es Ende 1974 kurzzeitig zu Querelen, die jedoch schnell und professionell aufgelöst werden konnten. Es ging dabei um unterschiedliche Auffassungen von der Gestaltung des Galerieprogramms, insbesondere in Bezug auf die gesellschaftspolitischen Veranstaltungen. Hier kam es zu Unstimmigkeiten, da diese „nicht in der auf Grund der Statuten wünschenswerten Breite ausgenutzt“<sup>204</sup> worden seien. „Um eine weltanschauliche Einseitigkeit zu verhindern“<sup>205</sup>, wurde eine außerordentliche Mitgliederversammlung einberufen, in der der bisherige (erst zwei Monate zuvor gewählte) Vorstand seine Funktionen zurücklegte und neu gewählt wurde. Dr. Ludwig Nagl, Dr. Robert Saxer und Dr. Hellwig Valentin bildeten gleichberechtigt den neuen Vorstand,<sup>206</sup> unter dem die Vielseitigkeit des Programms und eine stärkere Mitbestimmung durch die Mitglieder garantiert bleiben sollten.

### „Das Ende einer Ära“<sup>207</sup>

Nach mehr als zehn Jahren und Hunderten Veranstaltungen unterschiedlichster Art löste sich der Arbeitskreis Galerie Hildebrand schließlich auf. Gefragt nach den Gründen, gab Ernst Hildebrand 1984 die „alljährlich wiederauftauchenden finanziellen Schwierigkeiten“<sup>208</sup> an sowie das Problem, dass „sich schon längere Zeit niemand vollverantwortlich um die Galerie kümmern konnte“<sup>209</sup>. Heute, dreißig Jahre später, fügt er noch weitere Gründe hinzu: einerseits den schweren Autounfall, den er 1983 hatte. Er überlebte mit mehr als vierzig Brüchen, die zwar erstaunlich schnell heilten, ihn aber trotzdem körperlich über einen längeren Zeitraum beeinträchtigten, sodass ihm – neben all seinen anderen Verpflichtungen – die Galeriearbeit zu viel wurde. Darüber hinaus wurde 1984 der Bau der Universität Klagenfurt abgeschlossen, die dann als Vortrags- und Diskussionsort in vielen Belangen die Galerie Hildebrand ersetzte: „Die Galerie war als Diskussionspunkt nicht mehr so notwendig. Die Universität war nicht mehr eine „Ghetto-Universität“, sondern ist angenommen worden. So hat man uns eigentlich nicht mehr so gebraucht. Und eine reine Kunstgalerie hat mich nicht mehr interessiert. Also abgesehen vielleicht auch davon, dass es körperlich zu viel war für mich, hat es mich nicht mehr so interessiert, das Ganze.“<sup>210</sup>

January 1980

Chairmen	Dr Arnulf Rohsmann Dr Robert Saxer Dr Christof Šubik Arnulf Komposch Ernst Hildebrand Gerti Svetlik
Auditor	Arnulf Marschner Klaus Mayr

- 1 Title of a newspaper article by Walther Nowotny about the gallery, published in: *Volkszeitung*, Nov. 13, 1966, unpaginated. All newspaper articles quoted in this text were taken from the archive of Ernst Hildebrand. In some cases not all the source details were identifiable.
- 2 In this text, the name “Galerie Hildebrand” is used as a general term for the gallery in all three of its phases.
- 3 Today Hildebrand always goes by the Christian name of “Heiderose,” but at the time when the gallery was founded she was known simply as “Heide,” which is why the gallery was known as “Galerie Heide Hildebrand” in its second phase. In this text, she is referred to by the name she herself used at the relevant point in time.
- 4 See Heiderose Hildebrand, »Du dort in der sechsten Bank ...«, in: KIGRO – Kulturinitiative Rosegg (ed.), *Kunst an der Grenze*, (Klagenfurt, 2006), p. 68.
- 5 For the churches Allerheiligenkirche in Basel (1951) and Marienkirche in Olten (1953/54), both designed and built by Baur, Manessier and Arp designed stained glass windows and baptismal fonts respectively.
- 6 Hildebrand met Bischoffshausen in Venice in 1958 at the first of his solo exhibitions arranged by Lucio Fontana at Galleria del Cavallino (e-mail from Ernst Hildebrand to the author dated Jun. 11, 2015).
- 7 The first two oil paintings he acquired (both in 1959), were by Tschauko and Bischoffshausen.
- 8 Grete Misar in *Kleine Zeitung*, no. 287, Dec. 12, 1964, p. 12.
- 9 Cited in Misar, 1964 (see note 8).
- 10 It was in fall 1960 at the latest that the decision to establish the gallery was taken definitively; see letter from Heide Hildebrand to Hans Bischoffshausen dated Nov. 4, 1960, in: Ernst Hildebrand (Ed.), *Hans Bischoffshausen – Briefe an die Familie Hildebrand 1959–1987* (edition of works vol. VI), (Klagenfurt, 2009), p. 25.
- 11 See Misar, 1964 (see note 8).
- 12 They were actually two large rooms (each approx. five by five meters) which, however, in this text (as also in the newspaper reports at the time) are perceived as one exhibition space. So in total the gallery’s space amounted to approx. 50 square meters.
- 13 Elisabeth Pablé in *Die Furche*, no. 36, 1962, unpaginated.
- 14 *Echo*, vol. 17, no. 22, undated, p. 7.
- 15 *Echo*, undated (see note 14).
- 16 *Echo*, undated (see note 14).
- 17 In this context, Hans Bischoffshausen refers to it as “summer gallery”; letter from Hans Bischoffshausen to Heide Hildebrand dated Nov. 27, 1960, in: Hildebrand, 2009 (see note 10), p. 31.
- 18 One exception was the opening year 1961, when exhibitions took place all the way through to December 24.
- 19 It was probably also a way of saying thank you to Bischoffshausen, who had supported and advised Heide and Ernst extensively prior to the founding.
- 20 Ernst Hildebrand in an e-mail to Harald Krejci of June 24, 2014.
- 21 Indicated in Hildebrand, 2009 (see note 10).
- 22 In November 1959 Bischoffshausen made a “visite” to Paris using the money from the Joanneum prize, and only returned in 1971.
- 23 Dr Schmitz in *Kleine Zeitung*, vol. 14, no. 109, May 14, 1961, p. 12.
- 24 In the announcement of the opening in *Neue Zeit*, the explanation of the word “Vernissage,” or “opening,” takes up a third of the article, implying that the Styrian and Carinthian readership of the socialist paper had thus far had very little opportunity to take part in such events; see *Neue Zeit*, May 11, 1961, unpaginated.
- 25 Councilor Dr Rudan, Councilor Professor Moro, the President

## Abschiedsausstellung: Viktor Rogy

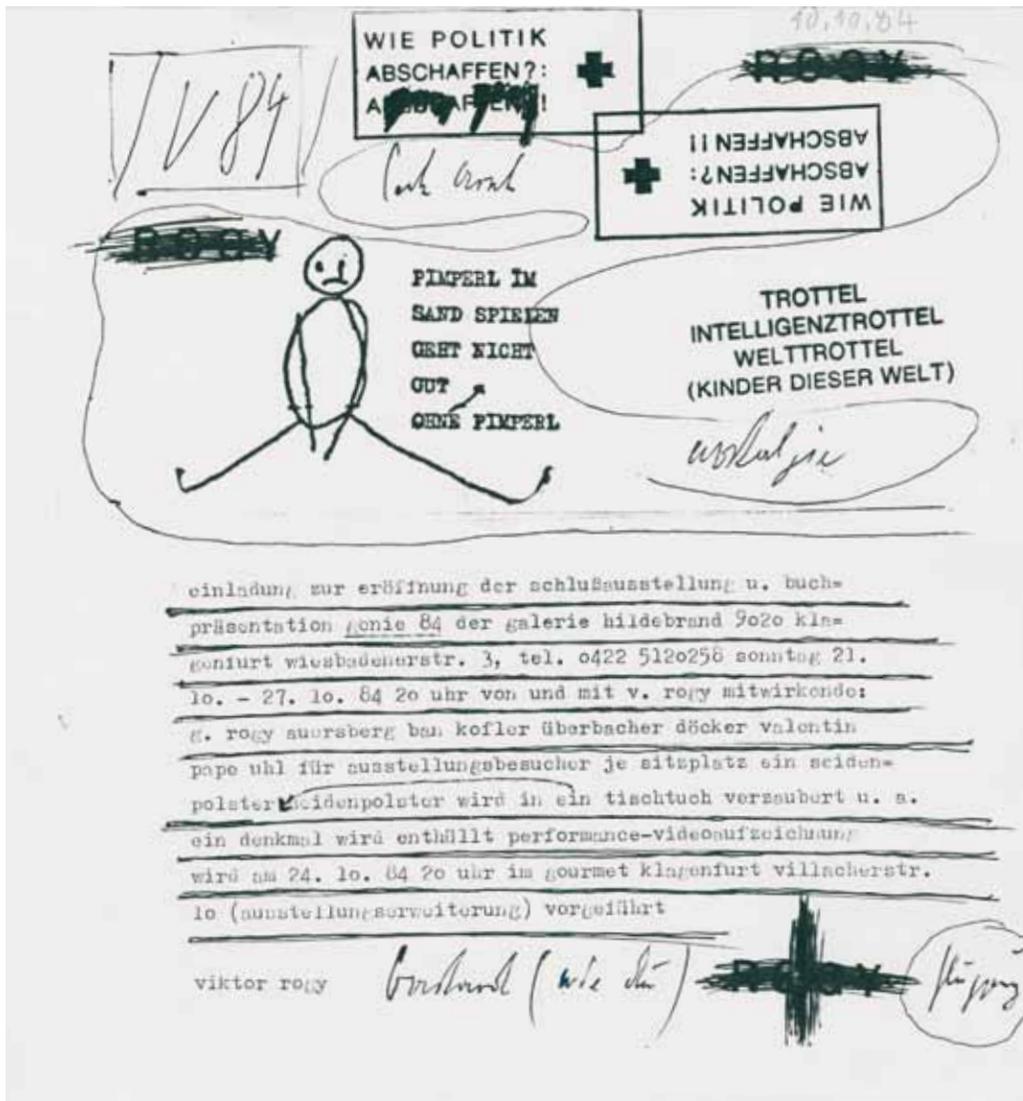
Nach einer Ausstellung von Viktor Rogy schloss die Galerie Hildebrand Ende Oktober 1984 für immer ihre Pforten.<sup>[74]</sup> In der Vielfalt seines künstlerischen Ausdrucks, von Skulptur bis Lyrik, von Dokumentations- bis Performancekunst, spiegelte das „Gesamtkunstwerk“ Rogy in gewisser Weise auch die Bandbreite der Veranstaltungen und Ausstellungen wider, die der Arbeitskreis in den vorangegangenen elf Jahren organisiert hatte. 53 Ausstellungsstücke sind in Rogys Werkliste verzeichnet, darunter unverkäufliche Stücke wie *preservativ [sic!] über auspuff, hölzchen in hosenstulpe gefunden, kübel in dem ich täglich mein arschpapier verbrenne u. hineinkotze* oder *leicht angeschissene hosen-träger*, aber auch mehrere käuflich erwerbbarere Werke, wie *DIE ROTEN ÄRSCHEN mit dachsbärtchen u. 2 edelweiße* oder *dekopapier* um je 7000 Schilling und, als teuerstes Stück der Ausstellung, eine *notwendigkeit* um 30 000 Schilling. Zur Ausstellungsinstallation zählte darüber hinaus ein zweieinhalbstündiges Video von einer Performance des Künstlers. „Provokation, Pessimismus, Skurrilität, Kritik an Zeit und Gesellschaft, schwarzen Humor und Aggression hat Viktor Rogy in seine Schausstellung in der Galerie Hildebrand zu einer destruktiven Mischung, eine Art ‚Hamburger‘ von Zerstörung und Verfall für Auge und Ohr zusammengebraut“<sup>211</sup>, beschrieb Grete Misar Rogys Ausstellung, mit der die Galerie(n) Hildebrand nach elf respektive 23 Jahren endgültig zusperrern sollte(n).

## Die Rolle von Ernst und Uta Hildebrand

Es mag vielleicht auffallen, dass Ernst Hildebrand in der offiziellen Vereinsstruktur nur einmal als Schriftführer aufscheint und, bis auf die letzte Phase ab 1980, in der er einer von sechs Vereinsvorsitzenden war, nie ein höheres Amt im Vorstand ausgefüllt hat. Manch einer wird sich fragen, warum sich der Arbeitskreis auflöste, nur weil Ernst Hildebrand keine Lust mehr hatte. Das liegt daran, dass er – auch wenn er selbst es nicht so bezeichnen würde – der Visionsträger der Galerie war. Er war Initiator, Gründer und Erhalter der Idee, der in vielem auch die meiste Verantwortung übernahm. Ein „Kunstidealist“<sup>212</sup>, wie ihn Grete Misar einmal bezeichnete, und quasi der Motor der Galerie Hildebrand. Seine zweite Frau, die Schmuckkünstlerin Uta Puxkandl, stand ihm dabei in allen Belangen zur Seite und unterstützte das Projekt stets nach Kräften:<sup>213</sup> Abgesehen davon, dass Ernst alle wesentlichen Entscheidungen von der Vereinsgründung 1973 bis zu dessen Auflösung 1984 mit ihr gemeinsam getroffen hatte, beteiligte sie sich an den Accrochagen, war für die Öffentlichkeitsarbeit zuständig und betreute vor allen Dingen stets die von auswärts angereisten Künstler, die meist im gemeinsamen Haushalt einquartiert wurden – und das zusätzlich zu ihrer sechsköpfigen Patchworkfamilie. War Ernst der Motor der Galerie, so könnte man Uta als deren Seele bezeichnen.

of the Art Society, Arch. Nitsch, Dr Springschitz and Dr Milesi were referred to thus by the Landesmuseum “and several artists”; see Schmitz, 1961 (see note 23).

- 26 Dr L. Springschitz in *Neue Zeit*, Jul. 5, 1962, unpaginated.
- 27 Walther Nowotny in *Volkszeitung*, Jul. 11, 1962, unpaginated.
- 28 ZERO: *Countdown to Tomorrow*, 1950s–60s, Oct. 10, 2014–Jan. 7, 2015.
- 29 ZERO. *Die internationale Kunstbewegung der 50er und 60er Jahre*, Mar. 21–Aug. 8, 2015.
- 30 ZERO: *Let us explore the stars*, Jul. 4–Nov. 8, 2015.
- 31 W. N. in *Volkszeitung*, Sep. 3, 1964, unpaginated.
- 32 Walther Nowotny in *Volkszeitung*, Jul. 14, 1965, unpaginated.
- 33 Quoted from comment in *Neue Zeit*, Jun. 10, 1964, unpaginated.
- 34 The titles are as follows: *Geschichte eines Schafes, eines Esels und ihres Herren (Story of a sheep, a donkey and their master)*, *Der weiße Mohr (The white Moor)*, *7 Wünsche (7 wishes)*, *Die Geschichte vom verlorenen Kind (The story of the lost child)*, *Ein sonderbares Violinkonzert (A curious violin concert)*.
- 35 See e-mail from Ernst Hildebrand to the author of August 25, 2015.
- 36 These were Eugen Buktenica, Franjo Klopota, Ivan Lacković, Viktor Magyar, Ivan Rabuzin and Matija Skurjeni. Some of them were transported back by directly the Hildebrands and the Franks in their cars. See e-mail from Ernst Hildebrand to the author dated August 25, 2015.
- 37 See pp. 185, 187.
- 38 Walther Nowotny in *Volkszeitung*, Jul. 5, 1964, unpaginated.
- 39 Dr. L. Springschitz in *Neue Zeit*, May 10, 1962, unpaginated.
- 40 Pablé, 1962 (see note 13).
- 41 See *Neue Zeit*, Jan. 26, 1961, p. 9.
- 42 As early as 1963 *Neue Zeit* wrote in this regard: “Their catalog collection can already be described as valuable.” Comment in *Neue Zeit*, Aug. 27, 1963, p. 6.
- 43 At the time of opening these already included Margarethe Herzele-Kraus, Reinhilde (Angelika) Kaufmann, Franziska Widmer, Maria Lassnig, Hans Bischoffshausen, Günther Kraus, Gerhard Lojen, Josef Mikl, Hans Staudacher and Anton Tschauko, among others; see Dr Polley in *Neue Zeit*, May 13, 1961, unpaginated.
- 44 See Hildebrand, 2006 (as in fn. 4), p. 68f.; Bischoffshausen, 2009 (see fn. 10), p. 90.
- 45 See phone conversation between Ernst Hildebrand and the author, August 22, 2015.
- 46 See e-mail from Ernst Hildebrand to the author, August 21, 2015.
- 47 See Bischoffshausen, 2009 (as in fn. 10), p. 90. For details on the financial aspects, see this volume, p. 165.
- 48 More on the topic of internationalism at Galerie Wulfengasse 14 in this volume on pp. 97–99.
- 49 E-mail from Ernst Hildebrand to the author dated Jun. 11, 2015.
- 50 Cited in Misar, 1964 (see note 8).
- 51 Cited in Misar, 1964 (see note 8).
- 52 For example, by fall 1966 the Carinthian state government had made purchases to the value of 31,200 schillings, whilst the municipal department had spent 9,910 schillings. In addition, purchases were made by the Ministry of Education and the Albertina in Vienna, as well as by the city authorities of Villach and St. Veit. Klagenfurt, the gallery’s home city, had purchased just one painting by Reinhilde (Angelika) Kaufmann for 1,200 schillings by 1966. See Grete Misar in *Kleine Zeitung*, Sep. 24, 1966, p. 17.
- 53 The greatest support here came not from the gallery’s home state, but from Vienna: the Institute for the Promotion of the Arts in Vienna subsidized the gallery with 10,000 in each of the years 1964 and 1965, whilst the City of Klagenfurt provided just 1,000 schillings in 1963 and 2,000 in 1964. See Misar, 1966 (see note 51), p. 17.
- 54 See Misar, 1964 (see note 8): “The circumstances of such founding and subsequent continuation are all the more pertinent given that the young architect couple, who are by no means overwhelmed with good fortune, have had to put between 80,000 and 100,000 schillings into this very serious labor of love given the extremely low subsidies.”
- 55 Cited in Misar, 1964 (see note 8).
- 56 See -vali in *Kärntner Tageszeitung*, Oct. 23, 1981, unpaginated: “The price for Henk Peeter’s pyrography sculpture soared from 4,200 schillings in 1962 to a whopping 130,000 schillings.” Today Peeter’s pyrographies fetch around 30,000 at auction.



[74] Ausstellungseinladung / Exhibition invite *Viktor Rogy, 1984*

- 57 This refers to Galerie Wulfengasse 14 and Galerie 61. Kristian Sotriffer in *Die Presse*, Dec. 29, 1962, p. 10.
- 58 Pablé, 1962 (see note 13).
- 59 The show was entitled *Salon d'art sacré*.
- 60 See comment in *Neue Zeit*, Aug. 27, 1963, p. 6.
- 61 Quoted from *Neue Zeit*, May 20, 1965, p. 7.
- 62 See Pablé, 1962 (see note 13).
- 63 Misar, 1964 (see note 8).
- 64 Heide Hildebrand in *Neue Zeit*, May 20, 1965, p. 7.
- 65 Hildebrand, 1965 (see note 64).
- 66 Hildebrand, 1965 (see note 64).
- 67 See Misar, 1964 (see note 8).
- 68 The plan had originally been to open the gallery on the ground floor, but after the renovation work in the courtyard had stalled, the (albeit considered only temporary) solution of the first floor was devised. The idea was actually to move to the ground floor once the courtyard work had been completed and to use the first-floor rooms as storage and offices, but this never happened. See Karl Newole in *Kärntner Tageszeitung*, Nov. 5, 1966, unpaginated. In another article Heide talks about then expanding the gallery by adding a large room on the ground floor; see Misar, 1966 (see note 52).
- 69 Financial contributions were made here by the Federal Monuments Office, the Klagenfurt municipal authorities and the building owner Dr Hilda Darnhofer.
- 70 The choice of gallery name was made first because Heide represented the gallery to the outside world and it was her name that vouched for it, and second to better set it off from "Architekturbüro Ernst Hildebrand", as the latter (as stated above), wanted to be considered by the general public more as an architect than as a gallery owner.
- 71 See Misar, 1966 (see note 52); Newole, 1966 (see note 68).
- 72 See Misar, 1966 (see note 52) and Newole, 1966 (see note 68).
- 73 See Newole, 1966 (see note 68).
- 74 See Misar, 1964 (see note 8).
- 75 See Misar, 1966 (see note 52).
- 76 Cited in Misar, 1966 (see note 52).
- 77 Cited in Misar, 1966 (see note 52).
- 78 See Misar, 1966 (see note 52).
- 79 See y (= Dr Polley) 1961 (see note 43).
- 80 See Misar, 1966 (see note 52).
- 81 Misar, 1966 (see note 52).
- 82 See K. S. (= Kristian Sotriffer) in *Die Presse*, Aug. 31, 1966, unpaginated.
- 83 F. M., newspaper article, no newspaper ref., Nov. 13, 1966, unpaginated.
- 84 Walther Nowotny 1966 (see note 1).
- 85 See *Kärntner Tageszeitung*, Nov. 13, 1966, unpaginated.
- 86 *Kärntner Tageszeitung*, Dec. 2, 1966, unpaginated.
- 87 Cited in Misar, 1966 (see note 52), p. 14.
- 88 *Kleine Zeitung*, Nov. 13, 1966, unpaginated.
- 89 *Kleine Zeitung* 1966 (see note 88).
- 90 The latter was the subject of a 1980 solo show at Galerie Hildebrand – more on this on p. 147.
- 91 <http://www.kettererkunst.de/bio/AntonioCalderara-1903-1978.php> (last visited on Aug. 3, 2015).
- 92 The works had previously been exhibited at Galerie nächst St. Stephan and were acquired directly from there.
- 93 dr. -tz in *Kleine Zeitung*, May 7, 1967, unpaginated.
- 94 Grete Misar in *Kleine Zeitung*, Jan. 16, 1969, p. 12.
- 95 The show had been open to visitors one year previously at Galerie im Griechenbeisl in Vienna and was taken over by Heide Hildebrand.
- 96 This time – unlike in 1961 – the show was adopted in the same sequence as at Galerie im Griechenbeisl.
- 97 Prof. Franz P. Smoley in *Volkszeitung*, May 18, 1969, unpaginated.
- 98 Grete Misar in *Kleine Zeitung*, Oct. 4, 1970, p. 14.
- 99 K. N. in *Kärntner Tageszeitung*, Oct. 4, 1970, unpaginated.
- 100 G. M. in *Kleine Zeitung*, Nov. 29, 1968, unpaginated.
- 101 G. M., 1968 (see note 100).
- 102 Di in *Volkszeitung*, Dec. 10, 1967, unpaginated.
- 103 Otto Mauer had known Gironcoli before his first exhibition at

Nachdem die beiden 1984 den Beschluss gefasst hatten, die Galerie aufzugeben, fehlte die treibende, bündelnde Kraft, die den Arbeitskreis zusammenhielt. Mit ihrem Wegfall hatte auch der Verein nicht mehr lange Bestand.

Horst Dieter Sihler brachte Ernst Hildebrands Rolle 2005 auf den Punkt: „Hildebrands Einfluss auf das künstlerische und geistige Leben der Stadt und des Landes war unauffällig, so unauffällig wie seine ganze Persönlichkeit, aber um nichts weniger bedeutsam. Er war immer der Mann im Hintergrund, der, der den Anstoß gab, der, der vermittelte und die Dinge in Bewegung setzte [...]. Er war der leise Förderer, der unsichtbare Mäzen, der Avantgardist im Hintergrund.“<sup>214</sup>

## Vereinsvorstand Arbeitskreis Galerie Hildebrand

### Oktober 1973

1. Vorsitzender	Dr. Christof Šubik (Assistent)
2. Vorsitzender	Oskar Reven (Schüler)
3. Vorsitzender	Waltraud Lescak (Pädagogin)
Schriftführer	Ernst Hildebrand (Architekt)
Kassierin	Gerti Svetlik
Rechnungsprüfer	Arnulf Marschner (Kulturamt) Dr. Hellwig Valentin (Amt der Kärntner Landesregierung)

### Jänner 1975

Vorsitzende	Dr. Ludwig Nagl Dr. Robert Saxer Dr. Hellwig Valentin
Schriftführerin	Uta Puxkandl-Hildebrand
Kassierin	Gerti Svetlik

### Jänner 1980

Vorsitzende	Dr. Arnulf Rohsmann Dr. Robert Saxer Dr. Christof Šubik Arnulf Komposch Ernst Hildebrand Gerti Svetlik
Rechnungsprüfer	Arnulf Marschner Klaus Mayr

1 Titel eines Zeitungsartikels von Walther Nowotny über die Galerie, in: *Volkszeitung*, Nr. 260, 13.11.1966, o. S. Alle im vorliegenden Text zitierten Zeitungsartikel sind dem Archiv von Ernst Hildebrand entnommen. In einigen Fällen waren nicht alle Quellenangaben eruierbar.

2 Die Bezeichnung „Galerien Hildebrand“ bzw. „Galerie Hildebrand“ fungiert dabei im vorliegenden Text als Überbegriff für die Galerie in allen drei Phasen.

3 Heute tritt Hildebrand stets unter dem Vornamen „Heiderose“ auf, damals, zur Zeit der Galeriegründung, nannte sie sich jedoch „Heide“, was auch aus der Namensbezeichnung der Galerie in ihrer zweiten Phase „Galerie Heide Hildebrand“ hervorgeht. Im vorliegenden Text wird sie stets so erwähnt, wie sie sich selbst zum betreffenden Zeitpunkt genannt hat.

4 Vgl. Heiderose Hildebrand, „Du dort in der sechsten Bank ...“, in: KIGRO – Kulturinitiative Rosegg (Hg.), *Kunst an der Grenze*, Klagenfurt 2006, S. 68.

5 Für die von Baur geplante und umgesetzte Allerheiligenkirche in Basel (1951) sowie für die Marienkirche in Olten (1953/54) entwarfen Manessier und Arp jeweils Glasfenster und Taufbecken.

Galerie Heide Hildebrand, but had allowed the Klagenfurt gallery to take precedence when it came to presenting the progressive artist to the public for the first time.

104 K. N. (= Karl Newole) in *Kärntner Tageszeitung*, no. 126, June 7, 1970, p. 8.

105 Hence the AUA purchased a 14-square-meter wall relief by him for its office in London, and a four-meter-high object he created was erected in front of Hessisches Landesmuseum in Darmstadt. Monsignor Otto Mauer was already one of Kolig's most dedicated patrons.

106 Dr Gisela Hopfmüller in *Volkszeitung*, Dec. 4, 1981, unpaginated.

107 See Interview by G. M. with Kolig in *Kleine Zeitung*, Mar. 7, 1970, S.12.

108 Quoted from interview, 1970 (see note 107).

109 At the opening, which took place on the morning of March 7, 1970 and which Kolig attended personally, six Plexiglas objects were offered for sale at special prices of just 300 or 700 schillings.

110 The exhibition ran under the title *Drei Wände. Galerie Heide Hildebrand Klagenfurt* (Three walls. Galerie Heide Hildebrand Klagenfurt) from October 8 to 31, 1968 at Galerie im Taxispalais in Innsbruck.

111 Karl Newole in *Kärntner Tageszeitung*, Dec. 29, 1968, unpaginated.

112 See G. M. (= Grete Misar) in *Kleine Zeitung*, Dec. 24, 1968, unpaginated.

113 Heide Hildebrand spent six months in Paris – see above.

114 See Misar, 1968 (see note 112); *Kärntner Tageszeitung*, Dec. 22, 1968, unpaginated.

115 Heide Hildebrand on the composition of her clientele: “As far as my gallery goes, I can say that among the students – who make up a key element of the clientele – there is broad diversity, whilst among the adults it is possible to identify a core audience only.” Quotation from Harald O. Irnberger, no newspaper ref., Nr. 293, 24.12.1970, S. 16.

116 See K. N. (= Karl Newole) in *Kärntner Tageszeitung*, no. 278, Dec. 5, 1970, p. 8.

117 See *Kärntner Tageszeitung*, no. 20, Jan. 26, 1968, p. 6; edited in *Volkszeitung*, 27.1.1968, unpaginated.

118 *Kärntner Tageszeitung*, Oct. 2, 1968, unpaginated.

119 See Dr. -tz (= Dr Schmitz) in *Kleine Zeitung*, Dec. 5, 1970, p. 82.

120 See K. N., 1970 (see note 115).

121 This is indicated by formulations in newspaper reports, such as “Heide Hildebrand had issued an invitation to the opening of the Peter König exhibition on Saturday. This was to be the last exhibition for some time – or perhaps even forever (the gallery owner herself did not yet seem to know)” (hair in *Volkszeitung*, no. 280, Dec. 8, 1970, p. 7) or the notion of Heide Hildebrand as an “ex(?)–gallery owner” (Irnberger, 1970 [see note 115]).

122 Quoted from Grete Misar in *Kleine Zeitung*, Oct. 1, 1971, p. 14.

123 Quoted from K. N., 1970 (see note 116).

124 Quoted from Irnberger 1970 (as in fn. 115).

125 From 1969 the gallery also hosted other events, such as readings, which fitted in with this expanded notion of a gallery. The following literature-related events took place at Galerie Heide Hildebrand: Jan. 18, 1969: Reading by Konrad Koller (*Gelegenheitsdichter M* [Occasional poet M]); Apr. 12, 1969: Presentation of the *Protokolle 69* (Protocol 69) by Otto Breicha; Apr. 28, 1969: Reading by Jutta Schwarz (*Moderne Lyrik* [Modern lyrics]); Dec. 12, 1969: Reading by Ernst Jandl (*Laut und Luise* [Loud and Louise], *Sprechblasen* [Speech bubbles], *Serienfuss* [Series foot], *Der künstliche Baum* [The artificial tree]); Apr. 21, 1970: Reading by Gert Jonke (*Glashausbesichtigung* [Visit to a glasshouse], *Musikgeschichte* [History of music]).

126 Cited in Irnberger, 1970 (see note 115).

127 She proposed the “Arena 70” as a possible example of a successful model; see Irnberger, 1970 (see note 115).

128 Cited in Misar, 1971 (see note 122).

129 Cited in Misar, 1971 (see note 122).

130 Heide Hildebrand cited in Misar, 1971 (see note 122).

131 Misar, 1971 (see note 122).

132 In 1974 the company settled in Malérargues. On May 17, 1975 the founder and leader of the company, Roy Hart, died along with two other members in a car accident in southern France. They were on their way back from a guest performance in Klagenfurt, which Ernst and Uta Hildebrand had helped to organize. In order to alleviate the financial trouble the company then found itself in, the Galerie Hildebrand

6 Hildebrand hatte Bischoffshausen 1958 in Venedig bei dessen durch Lucio Fontana vermittelter erster Einzelausstellung in der Galleria del Cavallino kennengelernt (E-Mail von Ernst Hildebrand an die Autorin vom 11.6.2015).

7 Die beiden ersten Ölbilder, die er erwarb (beide im Jahr 1959), waren von Tschauko und Bischoffshausen.

8 Grete Misar in *Kleine Zeitung*, Nr. 287, 12.12.1964, S. 12.

9 Zit. nach Misar 1964 (wie Anm. 8).

10 Spätestens ab Herbst 1960 nahm der Beschluss der Galeriegründung konkrete Formen an; vgl. Brief von Heide Hildebrand an Hans Bischoffshausen vom 4.11.1960, in: Ernst Hildebrand (Hg.), *Hans Bischoffshausen – Briefe an die Familie Hildebrand 1959–1987* (Werkausgabe Bd. VI), Klagenfurt 2009, S. 25.

11 Vgl. Misar 1964 (wie Anm. 8).

12 De facto waren es zwei gleich große Räume (je ca. fünf mal fünf Meter), die jedoch in diesem Text (wie auch in den damaligen Zeitungsberichten) als ein Ausstellungsraum wahrgenommen werden. Insgesamt umfasste die Galerie also ca. fünfzig Quadratmeter.

13 Elisabeth Pablé in *Die Furche*, Nr. 36, 1962, o. S.

14 *Echo*, 17. Jg., Nr. 22, o. D., S. 7.

15 *Echo* o. D. (wie Anm. 14).

16 *Echo* o. D. (wie Anm. 14).

17 Hans Bischoffshausen bezeichnete sie in diesem Zusammenhang als „Sommer-Galerie“; Brief von Hans Bischoffshausen an Heide Hildebrand vom 27.11.1960, in: Hildebrand 2009 (wie Anm. 10), S. 31.

18 Eine Ausnahme bildete das Eröffnungsjahr 1961, in dem bis 24. Dezember durchgehend Ausstellungen stattfanden.

19 Sie war wohl auch eine Art Danksagung an Bischoffshausen, der beide im Vorfeld der Gründung intensiv unterstützt und beraten hatte.

20 Ernst Hildebrand in einem E-Mail an Harald Krejci vom 24.6.2014.

21 Nachzulesen in Hildebrand 2009 (wie Anm. 10).

22 Im November 1959 war Bischoffshausen mit dem Geld des Joanneumspreises zu einer „Visite“ nach Paris gefahren, von der er erst 1971 wieder zurückkehren sollte.

23 Dr. Schmitz in *Kleine Zeitung*, 14. Jg., Nr. 109, 14.5.1961, S. 12.

24 In der Ankündigung zur Eröffnung in der *Neuen Zeit* beansprucht die Erklärung des Wortes „Vernissage“ ein Drittel des Artikels, woraus zu schließen ist, dass die steirische und die Kärntner Leserschaft des sozialistischen Blattes bis dahin nicht viel Gelegenheit gehabt hatte, an derlei Veranstaltungen teilzunehmen; vgl. *Neue Zeit*, 11.5.1961, o. S.

25 So werden Hofrat Dr. Rudan, Hofrat Prof. Dr. Moro, der Präsident des Kunstvereins, Arch. Nitsch, Frau Dr. Springschitz und Dr. Milesi vom Landesmuseum „sowie mehrere Künstler“ erwähnt; vgl. Schmitz 1961 (wie Anm. 23).

26 Dr. L. Springschitz in *Neue Zeit*, 5.7.1962, o. S.

27 Walther Nowotny in *Volkszeitung*, 11.7.1962, o. S.

28 *ZERO: Countdown to Tomorrow, 1950s–60s*, 10.10.2014–7.1.2015.

29 *ZERO. Die internationale Kunstbewegung der 50er und 60er Jahre*, 21.3.–8.8.2015.

30 *ZERO: Let us explore the stars*, 4.7.–8.11.2015.

31 W. N. in *Volkszeitung*, 3.9.1964, o. S.

32 Walther Nowotny in *Volkszeitung*, 14.7.1965, o. S.

33 Zit. nach spr in *Neue Zeit*, 10.6.1964, o. S.

34 Die Titel lauteten wie folgt: *Geschichte eines Schafes, eines Esels und ihres Herren, Der weiße Mohr, 7 Wünsche, Die Geschichte vom verlorenen Kind, Ein sonderbares Violinkonzert*.

35 Vgl. E-Mail von Ernst Hildebrand an die Autorin vom 25.8.2015.

36 Und zwar Eugen Buktenica, Franjo Klopotan, Ivan Lacković, Viktor Magyar, Ivan Rabuzin und Matija Skurjeni. Einige von ihnen waren gleich direkt bei der Rückfahrt der Hildebrands und der Franks in deren Autos mitgekommen. Vgl. E-Mail von Ernst Hildebrand an die Autorin vom 25.8.2015.

37 Vgl. S. 185, 187.

38 Walther Nowotny in *Volkszeitung*, 5.7.1964, o. S.

39 Dr. L. Springschitz in *Neue Zeit*, 10.5.1962, o. S.

40 Pablé 1962 (wie Anm. 13).

41 Vgl. *Neue Zeit*, 26.1.1961, S. 9.

42 Bereits 1963 schrieb die *Neue Zeit* darüber: „Ihre Katalogsammlung kann heute schon als wertvoll bezeichnet werden.“ spr. in *Neue Zeit*, 27.8.1963, S. 6.

Fellowship organized an extraordinarily successful fundraising exhibition in 1975. More than 50 artists provided works for this, the sale of which generated over 46,000 schillings.

133 See interview by the author with Heiderose Hildebrand on Sep. 19, 2014.

134 See Viktor Kittlausz/Winfried Pauleit (eds.), *Kunst, Museum, Kontexte. Perspektiven der Kunst- und Kulturvermittlung*, (Bielefeld, 2006), p. 232; Renate Höllwart, „Vom Stören, Beteiligtsein und Sichorganisieren. Eine kleine Geschichte der Kunstvermittlung in Wien,“ in: Beatrice Jaschke/Charlotte Martinz-Turek/Nora Sternfeld (eds.), *Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen* (series: schnittpunkt-ausstellungstheorie & praxis 1), (Vienna, 2005), pp. 108f.

135 The artistic position on the team alternates in two or four-year cycles. In 2015 Inge Vavra was succeeded by Ina Loitzl.

136 See interview by the author with Heiderose Hildebrand on Sep. 19, 2014.

137 Cited in Irnberger, 1970 (see note 115).

138 At this point it is worth mentioning that Klagenfurt University was at the time still under construction and, moreover, was not yet linked to the infrastructure of the city, meaning its “isolation” made it a much less attractive venue.

139 Another attempt to revive the gallery space by four young painters – Kurt Piber, Pepo Pichler, Egon Rubin and Wolfgang Walkensteiner – failed due to financial hurdles.

140 Attendees at the first meeting included: Gerald Kargl, Dr. Manfred Moser, Horst Dieter Sihler, Robert Buchacher, Hans Bischoffshausen, Helmut Stockhammer, Egon Rubin, Peter Mießl and Christof Šubik. The following organizations were on board right from the start and held events at Galerie Hildebrand’s premises: the Federation of Catholic Scholars, the Federation of University Women, the Indochina Committee of Carinthia and the “Der gute Film” initiative. Archive of Ernst Hildebrand, profiling essay on the “Galerie Hildebrand Fellowship”, June 1973, p. 1.

141 Even before the “official” launch with the “Discussion exhibition,” initial events had been held at Galerie Hildebrand, namely, a forum hosted by the Federation of Assistants of Klagenfurt College on Jan. 30, 1973 on the topic of “Fascism,” as well as two slide lectures by the Federation of University Women.

142 After other names had also been discussed for the initiative (e. g. “Artloch,” “Tuama,” “Kreativ” and “Inform-Aktion”), eventually the group agreed on “Arbeitskreis Galerie Hildebrand,” the Galerie Hildebrand Fellowship, so that the established name that Heide and Ernst Hildebrand had previously built up as gallery owners was incorporated.

143 *Volkszeitung*, Feb. 22, 1973, unpaginated.

144 This comes from a three-page working paper by Bischoffshausen dated Jan. 20, 1973, which he had prepared for a meeting of interested parties on January 29 (archive of Ernst Hildebrand).

145 Of which only seven appeared due to the press releases, which was also a subject addressed in the general discussion; see Hemma Ottitsch in *Kleine Zeitung*, Feb. 25, 1973, unpaginated; -lef in *Volkszeitung*, Feb. 25, 1973, unpaginated. According to -egg in *Kärntner Tageszeitung*, Feb. 25, 1973, unpaginated, the audience was largely composed of young people. In Ottitsch, 1973 it is generally thought only 60 to 70 people were present. According to -lef, 1973, the visitors included Cornelius Kolig, Hanspeter Maya, Franz Moro and Kurt Piber.

146 The sources are contradictory here. According to -egg, 1973 (see footnote 145) 16 authors exhibited their works, whereas according to records from Ernst Hildebrand the cited 22 “participated actively” (archive of Ernst Hildebrand). Ottitsch, 1973 (see footnote 145) also speaks of 16 authors, of whom only five exhibited and only two also took the floor.

147 The participation of the following individuals at the exhibition is documented: Eduard Litzka, Heinz Goll, Gerald Kargl, Wolfgang Walkensteiner, Peter Rataitz, Eva Jantsch, Alfred Uhl (editor of the *Unke*, reading), Gerhard Mikitsch, Uta Puxkandl, Dietmar Stingl, Erwin Klinzer, Reinhold Suppan, Gerhard Leeb, Lilly Knapp, Konrad Koller, Vera Schweder, Dr. Helmut Stockhammer, Hans Bischoffshausen, F. Payer, Schmage, Egon Rubin and Walter Lora.

148 See Ottitsch, 1972 (see footnote 145).

149 This comes from the newspaper articles: -lef, 1973 (see note 145); Ottitsch, 1973 (see note 145).

43 Zum Zeitpunkt der Eröffnung waren das bereits Margarethe Herzele-Kraus, Reinhilde (Angelika) Kaufmann, Franziska Widmer, Maria Lassnig, Hans Bischoffshausen, Günther Kraus, Gerhard Lojen, Josef Mikl, Hans Staudacher, Anton Tschauko u. a.; vgl. y (= Dr. Polley) in *Neue Zeit*, 13.5.1961, o. S.

44 Vgl. Hildebrand 2006 (wie Anm. 4), S. 68f.; Hildebrand 2009 (wie Anm. 10), S. 90.

45 Vgl. Telefongespräch zwischen Ernst Hildebrand und der Autorin, 22.8.2015.

46 Vgl. E-Mail von Ernst Hildebrand an die Autorin vom 21.8.2015.

47 Vgl. Hildebrand 2009 (wie Anm. 10), S. 90. Mehr über den finanziellen Aspekt in diesem Band auf S. 168–169.

48 Mehr zum Thema Internationalität der Galerie Wulfengasse 14 in diesem Band auf S. 96–98.

49 E-Mail von Ernst Hildebrand an die Autorin vom 11.6.2015.

50 Zit. nach Misar 1964 (wie Anm. 8).

51 Zit. nach Misar 1964 (wie Anm. 8).

52 Beispielsweise hatte die Kärntner Landesregierung bis Herbst 1966 Käufe im Wert von 31 200 Schilling getätigt, die Gemeindeabteilung für 9910 Schilling. Des Weiteren gab es Ankäufe durch das Unterrichtsministerium und die Albertina in Wien sowie durch die Städte Villach und St. Veit. Klagenfurt, die Heimatstadt der Galerie, hatte bis 1966 lediglich ein einziges Bild von Reinhilde (Angelika) Kaufmann im Wert von 1200 Schilling angekauft. Vgl. Grete Misar in *Kleine Zeitung*, 24.9.1966, S. 17.

53 Die größte Unterstützung kam hier nicht aus dem eigenen Bundesland, sondern aus Wien: Das Institut zur Förderung der Künste in Wien subventionierte die Galerie in den Jahren 1964 und 1965 mit jeweils 10 000 Schilling, die Stadt Klagenfurt förderte 1963 mit lediglich 1000 Schilling und 1964 mit 2000 Schilling. Vgl. Misar 1966 (wie Anm. 52).

54 Vgl. Misar 1964 (wie Anm. 8): „Die Tatsache einer solchen Gründung und konsequenten Fortführung wiegt um so schwerer, wenn man weiß, dass das junge Architektenehepaar, das mit Glücksgütern keineswegs überschüttet ist, sich diese sehr ernsthafte Liebhaberei bei äußerst geringen Subventionen bisher 80 000 bis 100 000 Schillinge hat kosten lassen.“

55 Zit. nach Misar 1964 (wie Anm. 8).

56 Vgl. -vali in *Kärntner Tageszeitung*, 23.10.1981, o. S.: „Der Preis für Henk Peeters Pyrographie-Plastik kletterte von 4200 Schilling im Jahr 1962 auf heute sage und schreibe 130 000 Schilling.“ Heute erzielen Pyrografien von Peeters in Auktionen etwa 30 000 Euro.

57 Gemeint sind die Galerie Wulfengasse 14 und die Galerie 61. Kristian Sottriffer in *Die Presse*, 29.12.1962, S. 10.

58 Pablé 1962 (wie Anm. 13).

59 Der Titel der Schau war *Salon d'art sacré*.

60 Vgl. spr. in *Neue Zeit*, 27.8.1963, S. 6.

61 Zit. nach *Neue Zeit*, 20.5.1965, S. 7.

62 Vgl. Pablé 1962 (wie Anm. 13).

63 Misar 1964 (wie Anm. 8).

64 Heide Hildebrand in *Neue Zeit*, 20.5.1965, S. 7.

65 Hildebrand 1965 (wie Anm. 64).

66 Hildebrand 1965 (wie Anm. 64).

67 Vgl. Misar 1964 (wie Anm. 8).

68 Ursprünglich war geplant gewesen, die Galerie im Erdgeschoss zu eröffnen, doch nachdem sich die Renovierungsarbeiten des Hofes verzögert hatten, kam es zu der (eigentlich nur temporär gedachten) Lösung im ersten Stock. Eigentlich war angedacht, nach Fertigstellung des Hofes ins Erdgeschoss umzuziehen und die Räume im ersten Stock als Depot und Büro zu nutzen, wozu es aber nie kam. Vgl. Karl Newole in *Kärntner Tageszeitung*, 5.11.1966, o. S. In einem anderen Artikel spricht Heide davon, die Galerie dann durch einen großen Raum im Erdgeschoss zu erweitern; vgl. Misar 1966 (wie Anm. 52).

69 An diesen beteiligten sich das Bundesdenkmalamt, die Stadtgemeinde Klagenfurt und die Hauseigentümerin Dr. Hilda Darnhofer finanziell.

70 Die Entscheidung für den Galerienamen fiel einerseits, weil Heide die Galerie nach außen hin vertrat und mit ihrem Namen dafür einstand, andererseits auch zur besseren Unterscheidung vom „Architekturbüro Ernst Hildebrand“, weil dieser (wie weiter oben schon erwähnt), von der Öffentlichkeit mehr als Architekt denn als Galerist wahrgenommen werden wollte.

150 -lef, 1973 (see note 145).

151 -egg, 1973 (see note 145).

152 See Ottitsch, 1973 (see note 145).

153 There were three film evenings organized by Gerald Kargl and Horst Dieter Sihler (Mar. 7 Young filmmakers evening: Sigrid Seidl and Wolfgang Svatek; Mar. 10 Young filmmakers evening: Gerald Kargl; May 31 “Der gute Film” initiative: *Kuhle Wampe* [To whom does the world belong?], D 1932).

154 Overall there were four lectures – ranging from politics to art history to philosophy (Kurt Feldmann, “The political song”; Dr Hermine Heller, “World cultures and modern art”; Dr Jakob Huber, “Freedom today”; Irma Schwager, “Vietnam after the ceasefire”).

155 Exhibition by Reinhold Suppan, Mar. 30–Apr. 14

156 Gr. in *Kleine Zeitung*, Jul. 4, 1973, unpaginated.

157 A list of committee members can be found in this volume on p. 176.

158 Gr. in *Kleine Zeitung*, Oct. 6, 1973, unpaginated.

159 The Solidarity Committee for the Carinthian Minority fought for the fulfilment of Article 7 of the State Treaty and against the Carinthian stance towards minorities.

160 Gr., 1973 (see note 158).

161 On this topic, see the essay by Dr Hellwig Valentin in this publication on pp. 270–288.

162 On the topics of film and social politics at Galerie Hildebrand see the essays by Horst Dieter Sihler and Dr Hellwig Valentin in this publication. The gallery premises were made available to the following groups of people as an event venue in line with the statutes during the society’s first year: Federation of University Women (two presentations), Indochina Committee (one discussion evening), Federation of Catholic Scholars (one presentation), Red Student Alliance (fellowships), List of Students of the Left (Chile solidarity event), Working Group for Southern Africa, Evangelical Training Institute (discussion about Chile). Arhive of Ernst Hildebrand, statement of accounts of the Galerie Hildebrand Fellowship for the organizational year 1973/74.

163 Thus, for example, Christof Subik (member of the committee 1973–1975 and 1980–1984) prompted the exhibitions by Leander Kaiser, Julia Logothetis, Wassil Dimow and Georg Eisler (see e-mail from Ernst Hildebrand to the author dated Oct. 2, 2014).

164 Many of the exhibitions from 1980 stemmed from him, for example those of Drago Prelog, Diethard Heinz Lohmer, Josef Bauer, Livia Lucchini, Alfred Klinckan, Gerald Domenig and Udo Wid (see e-mail from Ernst Hildebrand to the author dated Oct. 2, 2014).

165 Ernst Hildebrand interviewed by the author on Sep. 12, 2014.

166 For a more detailed discussion see the article by Harald Krejci in this publication on pp. 22–52.

167 Ernst and Uta Hildebrand interviewed by the author on Sep. 12, 2014.

168 The NUL group disbanded in 1965, as did ZERO, whilst the Japanese Gutai group existed until 1972.

169 These consisted of 20 ink drawings from the years 1974/75.

170 G. M. in *Kleine Zeitung*, Jun. 3, 1963, unpaginated.

171 G. M. in *Kleine Zeitung*, Sep. 21, 1982, unpaginated.

172 See lei in *Volkszeitung*, May 28, 1977, unpaginated.

173 Quotation from Dr -tz in *Kleine Zeitung*, Feb. 12, 1975, unpaginated.

174 *Volkszeitung*, May 27, 1976, unpaginated.

175 Archive of Ernst Hildebrand, invitation text by Gert Mosettig for the exhibition.

176 E. g. the Vienna Art Fund’s grand prize and the Theodor Körner prize.

177 E. g. 1972 solo exhibition at Österreichisches Museum für angewandte Kunst and touring exhibition in Israel (Haifa, Jerusalem), 1973 solo exhibition at Forum Stadtpark, Graz, and at gallery Arti Visive, Rome.

178 Anton Fuchs in *Kärntner Echo*, Oct. 1975, unpaginated.

179 Quotation from Grete Misar in *Kleine Zeitung*, undated, unpaginated.

180 lei. in *Volkszeitung*, Nov. 27, 1977, unpaginated

181 Now working under the name of Zorka L-Weiss.

182 Directly after the exhibition in Klagenfurt he began lecturing at the University of California in April 1981.

71 Vgl. Misar 1966 (wie Anm. 52); Newole 1966 (wie Anm. 68).  
 72 Vgl. Misar 1966 (wie Anm. 52); Newole 1966 (wie Anm. 68).  
 73 Vgl. Newole 1966 (wie Anm. 68).  
 74 Vgl. Misar 1964 (wie Anm. 8).  
 75 Vgl. Misar 1966 (wie Anm. 52).  
 76 Zit. nach Misar 1966 (wie Anm. 52).  
 77 Zit. nach Misar 1966 (wie Anm. 52).  
 78 Vgl. Misar 1966 (wie Anm. 52).  
 79 Vgl. y (= Dr. Polley) 1961 (wie Anm. 43).  
 80 Vgl. Misar 1966 (wie Anm. 52).  
 81 Misar 1966 (wie Anm. 52).  
 82 Vgl. K. S. (= Kristian Sottriffer) in *Die Presse*, 31.8.1966, o. S.  
 83 F.M., Zeitungsartikel, o. Z., 13.11.1966, o. S.  
 84 Vgl. Nowotny 1966 (wie Anm. 1).  
 85 Vgl. *Kärntner Tageszeitung*, 13.11.1966, o. S.  
 86 *Kärntner Tageszeitung*, 2.12.1966, o. S.  
 87 Zit. nach Misar 1966 (wie Anm. 52), S. 14.  
 88 *Kleine Zeitung*, 13.11.1966, o. S.  
 89 *Kleine Zeitung* 1966 (wie Anm. 88).  
 90 Letzterem wurde 1980 eine Einzelausstellung in der Galerie Hildebrand gewidmet – mehr dazu auf S. 152.  
 91 <http://www.kettererkunst.de/bio/AntonioCalderara-1903-1978.php> (zuletzt besucht am 3.8.2015).  
 92 Die Werke waren zuvor in der Galerie nächst St. Stephan ausgestellt gewesen und wurden direkt von dort übernommen.  
 93 dr. -tz in *Kleine Zeitung*, 7.5.1967, o. S.  
 94 Grete Misar in *Kleine Zeitung*, 16.1.1969, S. 12.  
 95 Die Schau war ein Jahr zuvor in Wien in der Galerie im Griechenbeisl zu sehen gewesen und von Heide Hildebrand übernommen worden.  
 96 Diesmal wurde – anders als 1961 – die Schau in der Folge von der Galerie im Griechenbeisl übernommen.  
 97 Prof. Franz P. Smoley in *Volkszeitung*, 18.5.1969, o. S.  
 98 Grete Misar in *Kleine Zeitung*, 4.10.1970, S. 14.  
 99 K. N. in *Kärntner Tageszeitung*, 4.10.1970, o. S.  
 100 G. M. in *Kleine Zeitung*, 29.11.1968, o. S.  
 101 G. M. 1968 (wie Anm. 100).  
 102 Di in *Volkszeitung*, 10.12.1967, o. S.  
 103 Otto Mauer hatte Gironcoli bereits vor dessen erster Ausstellung in der Galerie Heide Hildebrand gekannt, hatte der Klagenfurter Galerie jedoch den Vortritt gelassen, den progressiven Künstler erstmals der Öffentlichkeit zu präsentieren.  
 104 K. N. (= Karl Newole) in *Kärntner Tageszeitung*, Nr. 126, 7.6.1970, S. 8.  
 105 So hatte die AUA für ihr Büro in London ein 14 Quadratmeter großes Wandrelief von ihm angekauft, und vor dem Hessischen Landesmuseum in Darmstadt war ein vier Meter hohes Objekt von ihm aufgestellt. Monsignore Otto Mauer zählte bereits zu Koligs entschiedenen Förderern.  
 106 Dr. Gisela Hopfmüller in *Volkszeitung*, 4.12.1981, o. S.  
 107 Vgl. Interview von G. M. mit Kolig in der *Kleinen Zeitung*, 7.3.1970, S. 12.  
 108 Zit. nach Interview 1970 (wie Anm. 107).  
 109 Bei der Eröffnung, die am Vormittag des 7. März 1970 stattfand und bei der Kolig persönlich anwesend war, wurden sechs Plexiglasobjekte zu einem Sonderpreis von nur 300 bzw. 700 Schilling zum Verkauf angeboten.  
 110 Die Ausstellung lief unter dem Titel *Drei Wände. Galerie Heide Hildebrand Klagenfurt* vom 8. bis 31. Oktober 1968 in der Galerie im Taxispalais Innsbruck.  
 111 Karl Newole in *Kärntner Tageszeitung*, 29.12.1968, o. S.  
 112 Vgl. G. M. (= Grete Misar) in *Kleine Zeitung*, 24.12.1968, o. S.  
 113 Heide Hildebrand hatte ein halbes Jahr in Paris verbracht – siehe unten.  
 114 Vgl. Misar 1968 (wie Anm. 112); *Kärntner Tageszeitung*, 22.12.1968, o. S.  
 115 Heide Hildebrand über die Zusammensetzung ihrer Klientel: „Für meine Galerie kann ich sagen, daß das Publikum bei den Schülern – die doch einen sehr wesentlichen Teil darstellen – doch sehr breit gestreut ist, während man bei den Erwachsenen nur ein Stammpublikum feststellen kann.“ Zit. nach Harald O. Irnberger, o. Z., Nr. 293, 24.12.1970, S. 16.

183 Dr Gisela Hopfmüller in *Volkszeitung*, Mar. 22, 1981, unpaginated.  
 184 ALS was made up of Tassilo Blittersdorff, Fred, Werner Herbst, Wolfgang R. Kubizek, Peter Laminger, Gerhard J. Majewski and Ernst Voges, known as Wolf. Originally Robert Kasseckert also agreed to participate, but withdrew at the last moment for fear of the consequences.  
 185 Quotation from -mini in *Kärntner Tageszeitung*, Oct. 12, 1983, unpaginated.  
 186 -mini, 1983 (see note 185).  
 187 Exhibition Oct. 6–22, 1982.  
 188 Dr Anton Leiler in *Kleine Zeitung*, Oct. 19, 1982, unpaginated.  
 189 Grete Misar in *Kleine Zeitung*, May 4, 1975, unpaginated; see also H. W. Schmid in *Volkszeitung*, May 8, 1975, unpaginated.  
 190 She exhibited at Galerie Hildebrand in 1977 under the name of Burgis Moro.  
 191 Ch. K. in *Kärntner Tageszeitung*, Dec. 11, 1977, unpaginated.  
 192 Horst Ogris in *Kärnten*, Dec. 12, 1977, unpaginated.  
 193 A year later she would become Ernst Hildebrand's wife – see p. 169.  
 194 Participants: Gerhard Bogner, Anna Heindl, Gert Mosettig, Manfred Nisslmüller, Veronika Schwarzingler and Peter Skubic.  
 195 Archive of Ernst Hildebrand, statement of accounts of the Galerie Hildebrand Fellowship for the organizational year 1973/74, Sep. 19, 1974.  
 196 City of Klagenfurt: 5,000 schillings for 1973, Ministry of Education, Literature department: 3,000 schillings in 1973 and again in 1974, State of Carinthia in September 1974: 60,000 schillings.  
 197 This was the exhibition by the Grupa Junij, Sep. 10–25, 1976.  
 198 lei in *Volkszeitung*, Sep. 12, 1976, unpaginated.  
 199 Archive of Ernst Hildebrand, paper “Previous enrolments for the society ‘Galerie Hildebrand Fellowship,’” August 1973.  
 200 These were voluntary member contributions, the amount of which each member could determine for him or herself. See archive of Ernst Hildebrand, paper “Previous enrolments for the society ‘Galerie Hildebrand Fellowship,’” August 1973.  
 201 Archive of Ernst Hildebrand, paper “Previous enrolments for the society ‘Galerie Hildebrand Fellowship,’” August 1973.  
 202 For example the 60,000 schillings from the Carinthian state government in 1974, as mentioned previously.  
 203 Exhibition entitled *Benefiz 80* (Benefit 80) with works by Hans Bischoffshausen, Caroline, Martin Esterl, Jörg Dobrovich, Hans Jöchl, Cornelius Kolig, Angelika Kaufmann, Dieter Kaufmann, Monika Kircher, Ulf Komposch, Paul Kulnig, Hansi Linthaler, Franz Moro, Valentin Oman, Janos Puschl, Thomas Reinhold, Meina Schellander, Reinhold Suppan, Christof Šubik, Ingeborg Strobl, Inge Vavra, Reinfried Wagner, Gertrud Weiss-Richter and Johannes Zechner, among others. In total there were 47 works up for sale, which had been donated by the artists themselves and were now being sold at extremely favorable rates (namely at half price). The profits from this went to the society. Archive of Ernst Hildebrand, invitation to *Benefiz 80*. Grete Misar in *Kleine Zeitung*, Dec. 14, 1980, unpaginated; g. m. in *Kärntner Tageszeitung*, Dec. 12, 1980, unpaginated.  
 204 See *Kleine Zeitung*, Jan. 26, 1975, unpaginated; *Volkszeitung*, Jan. 25, 1975, unpaginated.  
 205 See *Kleine Zeitung* 1975 (see note 204); *Volkszeitung* 1975 (see footnote 204).  
 206 For the other committee members, see the list at the end of the chapter on p. 169.  
 207 E. Darnhofer in *Kärntner Landeszeitung*, no. 36, Sep. 6, 1984, p. 8.  
 208 Quotation from Grete Misar in *Kleine Zeitung*, Oct. 27, 1984, unpaginated.  
 209 Quotation from Misar, 1984 (see note 208).  
 210 Ernst Hildebrand interviewed by the author on Sep. 12, 2014.  
 211 Grete Misar in *Kleine Zeitung*, Oct. 26, 1984, unpaginated.  
 212 Grete Misar in *Kleine Zeitung*, Dec. 14, 1980, unpaginated.  
 213 The two met at the house of Horst Dieter Sihler on that fateful evening when Sihler had advised Maria Lassnig to buy herself a camera – see the article by Horst Dieter Sihler in this publication on pp. 239–251. After Heide and Ernst had divorced amicably in 1973, Uta and Ernst married in 1974. See interview by the author with Ernst and Uta Hildebrand on Sep. 12, 2014.  
 214 Horst Dieter Sihler in *Die Brücke*, no. 54, 2005, p. 11.

116 Vgl. K. N. (= Karl Newole) in *Kärntner Tageszeitung*, Nr. 278, 5.12.1970, S. 8.

117 Vgl. *Kärntner Tageszeitung*, Nr. 20, 26.1.1968, S. 6; h. g. in *Volkszeitung*, 27.1.1968., o. S.

118 *Kärntner Tageszeitung*, 2.10.1968, o. S.

119 Vgl. Dr. -tz (= Dr. Schmitz) in *Kleine Zeitung*, 5.12.1970, S. 82.

120 Vgl. K. N. 1970 (wie Anm. 116).

121 Dafür sprechen Formulierungen in Zeitungsberichten wie „Heide Hildebrand hatte am Samstag zur Vernissage der Ausstellung von Peter König geladen. Es war für lange Zeit – oder gar überhaupt (so genau scheint es die Galeriebesitzerin selbst noch nicht zu wissen) – die letzte Ausstellung“ (hair in *Volkszeitung*, Nr. 280, 8.12.1970, S. 7) oder die Vorstellung von Heide Hildebrand als „Ex(?)-Galeriebesitzerin“ (Irnberger 1970 [wie Anm. 115]).

122 Zit. nach Grete Misar in *Kleine Zeitung*, 1.10.1971, S. 14.

123 Zit. nach K. N. 1970 (wie Anm. 116).

124 Zit. nach Irnberger 1970 (wie Anm. 116).

125 Ab 1969 fanden in der Galerie auch andere Veranstaltungen, wie etwa Lesungen, statt, die diesem erweiterten Galeriebegriff bereits Rechnung trugen. Folgende Veranstaltungen mit Literaturbezug fanden in der Galerie Heide Hildebrand statt: 18.1.1969 Lesung Konrad Koller (*Gelegenheitsdichter M*); 12.4.1969 Präsentation der *Protokolle 69* durch Otto Breicha; 28.4.1969 Lesung Jutta Schwarz (*Moderne Lyrik*); 12.12.1969 Lesung Ernst Jandl (*Laut und Luise, Sprechblasen, Serienfuss, Der künstliche Baum*); 21.4.1970 Lesung Gert Jonke (*Glashausbesichtigung, Musikgeschichte*).

126 Zit. nach Irnberger 1970 (wie Anm. 115).

127 Als gelungenes Modell oder mögliches Vorbild führte sie die „Arena 70“ an; vgl. Irnberger 1970 (wie Anm. 115).

128 Zit. nach Misar 1971 (wie Anm. 122).

129 Zit. nach Misar 1971 (wie Anm. 122).

130 Heide Hildebrand zit. nach Misar 1971 (wie Anm. 122).

131 Misar 1971 (wie Anm. 122).

132 1974 siedelte sich die Kompagnie in Malérargues an. Am 17. Mai 1975 starben der Gründer und Leiter der Kompagnie, Roy Hart, sowie zwei weitere Mitglieder in Südfrankreich bei einem Autounfall – auf dem Rückweg von einem Gastspiel in Klagenfurt, das Ernst und Uta Hildebrand mitorganisiert hatten. Um die finanzielle Not zu lindern, in die die Kompagnie daraufhin geraten war, organisierte der Arbeitskreis Galerie Hildebrand im September 1975 eine außerordentlich erfolgreiche Benefizausstellung. Mehr als fünfzig Künstler stellten dafür Arbeiten zur Verfügung, durch deren Verkauf über 46 000 Schilling generiert werden konnten.

133 Interview der Autorin mit Heiderose Hildebrand am 19.9.2014.

134 Vgl. Viktor Kittlausz/Winfried Pauleit (Hg.), *Kunst, Museum, Kontexte. Perspektiven der Kunst- und Kulturvermittlung*, Bielefeld 2006, S. 232; Renate Höllwart, „Vom Stören, Beteiligtsein und Sichorganisieren. Eine kleine Geschichte der Kunstvermittlung in Wien“, in: Beatrice Jaschke/Charlotte Martinz-Turek/Nora Sternfeld (Hg.), *Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen* (Reihe schnittpunkt – ausstellungstheorie & praxis 1), Wien 2005, S. 108f.

135 Die künstlerische Position wechselt dabei im Zwei- oder Vierjahresrhythmus. Ina Loitzl folgte 2015 auf Inge Vavra.

136 Interview der Autorin mit Heiderose Hildebrand am 19.9.2014.

137 Zit. nach Irnberger 1970 (wie Anm. 115).

138 An dieser Stelle sei angemerkt, dass sich die Universität Klagenfurt damals noch im Aufbau befand und darüber hinaus noch nicht an die Infrastruktur der Stadt angebunden war, wodurch sie in ihrer „Abgeschiedenheit“ keinen attraktiven Veranstaltungsort darstellte.

139 Ein weiterer Wiederbelebungsversuch der Galerieräume durch vier junge Maler – Kurt Piber, Pepo Pichler, Egon Rubin und Wolfgang Walkensteiner – war an finanziellen Hürden gescheitert.

140 Bei diesen ersten Treffen waren u. a. dabei: Gerald Kargl, Dr. Manfred Moser, Horst Dieter Sihler, Robert Buchacher, Hans Bischoffshausen, Helmut Stockhammer, Egon Rubin, Peter Mießl, Christof Šubik. Folgende Vereinigungen waren von Anfang an mit dabei und hielten Veranstaltungen in den Räumen der Galerie Hildebrand ab: Katholischer Akademikerverband, Akademikerinnenverband, Indochinakomitee

## Ausstellungen in der Galerie Hildebrand von 1961 bis 1984 in chronologischer Reihung / Exhibitions at Galerie Hildebrand from 1961 to 1984 in chronological sequence

- 1961 10 Jahre Bischoffshausen, 12.–28.5.1961  
Graphik aus Paris, 2.–19.6.1961  
Maler der FABO, 23.6.–11.7.1961  
Hanna Follner, 14.–30.7.1961  
Meisterwerke der internationalen Graphik, 4.–21.8.1961  
Albert Irvin, Alexander McNeish, 28.8.–11.9.1961  
Uta Prantl-Peyrer und Karl Prantl, 5.9.–2.10.1961  
Carl Wochinz, Ludwig Wallner, 6.–23.10.1961  
Blätter der ARTA, 27.10.–13.11.1961  
mischmasch, 1.–24.12.1961
- 1962 Fritz Hartlauer, Karl Prantl, 2.–30.5.1962  
Jean Baier – Konkrete Malerei, 6.–30.6.1962  
Neue holländische Tendenzen: Armando, Henderikse, Peeters,  
Schoonhoven, 3.–28.7.1962  
Lucien Clergue, 1.–31.8.1962  
Bernard Aubertin – Hans Bischoffshausen, 3.–29.9.1962
- 1963 Alejandro Otero, 4.–31.5.1963  
Kunstgewerbeschule Zürich: Studien aus der Goldschmiedeklasse, 5.–29.6.1963  
Reinhilde Angelika Kaufmann, 1.–25.7.1963  
Franz Petschounig-Moro, 24.7.–15.8.1963  
Herman de Vries, 1.–31.8.1963  
Hans Staudacher, 4.–28.9.1963  
Ewald Kolland, 4.–28.9.1963
- 1964 Naive Malerei aus Jugoslawien, 4.–30.5.1964  
Erwin Thorn, 8.–27.6.1964  
Maria Lassnig: Ölbilder, Paris, 4.–30.7.1964  
Enrico Castellani, 3.–29.8.1964  
Vigo, Mack, Piene, Uecker, 1.–30.9.1964
- 1965 Lucio Fontana, 3.–26.5.1965  
Marc Adrian, Helga Philipp, 28.5.–16.6.1965  
J. J. Schoonhoven, 19.6.–10.7.1965  
Agosto Bonalumi, Turi Simeti, 12.–31.7.1965  
Hans Bischoffshausen: Rückblick 1960–1964, 9.–21.8.1965
- 1966 konfrontation 66, 12.11.1966–...1967
- 1967 Barna Sartory, 17.2.–31.3.1967  
Junge Engländer, 3.–29.4.1967  
Figures et Histoires, 6.–31.5.1967  
Gruppe Gutai – Japan, 5.–30.6.1967  
Möglichkeiten auf Papier, 8.7.–31.8.1967  
Aubertin, Bischoffshausen, Prantl, Schoonhoven, 2.–30.9.1967  
Heinz Müller, 20.10.–15.11.1967  
Bruno Gironcoli: objects polyester, 9.–22.12.1967
- 1968 Maurice Henry, 23.10.–20.11.1968  
Kocherscheidt Kurt, 23.11.–20.12.1968
- 1969 Bohumil Štěpán, 15.1.–1.2.1969  
Henderikse: Schilderbilder und Geldbilder, 8.–28.2.1969  
Jobst Meyer, 8.–28.3.1969  
Maria Lassnig, Gérard Tisserand: deux personnages, 12.–30.4.1969  
John Hoyland, 10.–31.5.1969  
Bruno Demattio, Günter Neusel, 7.–30.6.1969  
Antonio Calderara, 9.7.–31.8.1969  
Francis Naves, 4.–31.10.1969  
Erhard Stöbe, 8.–29.11.1969  
Ewald Kolland, 6.–20.12.1969

Kärnten, Aktion „Der gute Film“. Archiv Ernst Hildebrand, Profilierungspapier „Arbeitskreis Galerie Hildebrand“, Juni 1973, S. 1.

141 Schon vor dem „offiziellen“ Startschuss durch die Diskussionsausstellung fanden erste Veranstaltungen in den Räumen der Galerie Hildebrand statt: am 30. Jänner 1973 ein Forum des Assistentenverbandes der Klagenfurter Hochschule zum Thema „Faschismus“ sowie zwei Lichtbildvorträge des Verbandes der Akademikerinnen.

142 Nachdem auch andere Namen für die Initiative diskutiert worden waren (wie z. B. „Artloch“, „Tuama“, „Kreaktiv“ und „Inform-Aktion“), einigte man sich im Endeffekt auf „Arbeitskreis Galerie Hildebrand“, um an den bereits etablierten Namen anzuknüpfen, den Heide und Ernst Hildebrand sich als Galeristen in den Jahren zuvor erarbeitet hatten.

143 *Volkszeitung*, 22.2.1973, o. S.

144 Dies geht aus einem dreiseitigen Arbeitspapier von Bischoffshausen vom 20. Jänner 1973 hervor, das er für ein Treffen der Interessierten am 29. Jänner vorbereitet hatte (Archiv Ernst Hildebrand).

145 Von denen nur sieben aufgrund der Pressemitteilungen erschienen waren, was auch Gegenstand der allgemein geführten Diskussion war; vgl. Hemma Ottitsch in *Kleine Zeitung*, 25.2.1973, o. S.; -lef in *Volkszeitung*, 25.2.1973, o. S. Laut -egg in *Kärntner Tageszeitung*, 25.2.1973, o. S., waren im Publikum größtenteils Jugendliche. In Ottitsch 1973 ist die Rede von lediglich sechzig bis siebzig anwesenden Personen. Unter den Besuchern befanden sich laut -lef 1973 auch Cornelius Kolig, Hanspeter Maya, Franz Moro und Kurt Piber.

146 Hier widersprechen sich die Quellen. Laut -egg 1973 (wie Anm. 145) stellten 16 Autoren ihre Werke aus, laut Aufzeichnungen von Ernst Hildebrand haben die genannten 22 „aktiv teilgenommen“ (Archiv Ernst Hildebrand). Auch Ottitsch 1973 (wie Anm. 145) spricht von 16 Autoren, von denen sich nur fünf vorstellten und nur zwei auch das Wort ergriffen.

147 Die Teilnahme folgender Personen an der Ausstellung ist bekannt: Eduard Litzka, Heinz Goll, Gerald Kargl, Wolfgang Walkensteiner, Peter Rataitz, Eva Jantsch, Alfred Uhl (Hg. der *Unke* – Lesung), Gerhard Mikitsch, Uta Puxkandl, Dietmar Stingl, Erwin Klinzer, Reinhold Suppan, Gerhard Leeb, Lilly Knapp, Konrad Koller, Vera Schweder, Dr. Helmut Stockhammer, Hans Bischoffshausen, F. Payer, Schmage, Egon Rubin, Walter Lora.

148 Vgl. Ottitsch 1973 (wie Anm. 145).

149 Dies geht aus den Zeitungsartikeln hervor: -lef 1973 (wie Anm. 145); Ottitsch 1973 (wie Anm. 145).

150 -lef 1973 (wie Anm. 145).

151 -egg 1973 (wie Anm. 145).

152 Vgl. Ottitsch 1973 (wie Anm. 145).

153 Es waren drei von Gerald Kargl oder Horst Dieter Sihler organisierte Filmabende (7.3. Jungfilmerabend Sigrid Seidl und Wolfgang Svatek; 10.3. Jungfilmerabend Gerald Kargl; 31.5. Aktion „Der gute Film“: *Kuhle Wampe*, D 1932).

154 Insgesamt waren es vier Vorträge – von Politik über Kunstgeschichte bis zu Philosophie (Kurt Feldmann, „Das politische Lied“; Dr. Hermine Heller, „Weltkulturen und moderne Kunst“; Dr. Jakob Huber: „Freiheit heute“; Irma Schwager: „Vietnam nach dem Waffenstillstand“).

155 Ausstellung von Reinhold Suppan, 30.3.–14.4.

156 Gr. in *Kleine Zeitung*, 4.7.1973, o. S.

157 Eine Liste der Vorstandsmitglieder in diesem Band auf S. 176.

158 Gr. in *Kleine Zeitung*, 6.10.1973, o. S.

159 Das Solidaritätskomitee für die Kärntner Minderheit kämpfte für die Erfüllung des Artikels 7 des Staatsvertrags und gegen die Minderheitaufstellung in Kärnten.

160 Gr. 1973 (wie Anm. 158).

161 Vgl. zu dieser Thematik den Beitrag von Dr. Hellwig Valentin in diesem Band auf S. 270–288.

162 Zu den Themenbereichen Film und Gesellschaftspolitik in der Galerie Hildebrand vgl. die Beiträge von Horst Dieter Sihler und Dr. Hellwig Valentin in diesem Band. Folgenden Personengruppen wurden die Galerieräume im ersten Vereinsjahr statutengemäß für Veranstaltungen kostenlos zur Verfügung gestellt: Verband der Akademikerinnen (zwei Vorträge), Indochinakomitee (ein Diskussionsabend), Katholischer Akademikerverband (ein Vortrag), Roter Schülerbund (Arbeitskreise), Liste linker Studenten

1970 Cornelius Kolig, 7.–26.3.1970  
Richard Hirschbaeck, 4.–30.4.1970  
Galerie des Studentenzentrums Zagreb (Novine Galerija Studentskog Zagreb), 9.–29.5.1970  
Bruno Gironcoli, 6.–30.6.1970  
Maria Lassnig, 3.–31.10.1970  
Visuelle Werkstatt Wien, 7.–28.11.1970  
Peter König, 5.–20.12.1970

1971 Salutationes, 1.–15.10.1971

1973 Diskussionsausstellung, 23./24.2.1973  
Reinhold Suppan, 30.3.–14.4.1973  
Pepo Pichler – Edgar Tezak, 13.–30.6.1973  
Schröckenfuchs, Sels, Bolnberger, 7.–22.7.1973  
Erwin Klinzer, Dietmar Stingl, 3.–9.8.1973  
Gerhard Hergeth, Christian Setz, 10.–24.8.1973  
Arbeitskollektiv Linsengasse 94 (Paya Iradj), 15.–20.10.1973  
Hans Piccottini: Ortstafeldokumentation, 22.–28.10.1973  
Christof Šubik, 16.–30.11.1973  
Uta Astrid Puxkandl, Eva Jantsch, 7.–23.12.1973

1974 Leander Kaiser, 23.1.–8.2.1974  
Julia Logothetis, 6.–28.3.1974  
Lilly Knapp, 22.3.–7.4.1974  
Ernst Arbeitstein, 10.–24.4.1974  
Wassil Dimow, 27.4.–12.5.1974  
Reinhold Suppan, 26.–31.5.1974  
Helmut Krumpel, 5.–16.6.1974  
Gerd Wucherer, Erhard Klammerth, 2.–13.7.1974  
Peter Ess, Reinhard Hohenwarter: Stimmungen, 8.–22.8.1974  
Russische Revolutionsplakate, 3.–16.10.1974  
Herbert Traub, 22.–31.10.1974  
Peter Rasch, 4.–17.11.1974  
Hans Jöchel, 26.11.–5.12.1974  
Egon Rubin, 7.–21.12.1974

1975 Anestis Logothetis, 28.1.–8.2.1975  
Peter Rataitz: Bilder und Denkmäler, 11.–25.2.1975  
Ernst Zdrahal, 4.–15.3.1975  
Bilder zur neueren österreichischen Literatur, 2.–16.4.1975  
Johannes und Charlotte Seidl: Keramikobjekte, 18.4.–5.5.1975  
Cartoons von Piber, 6.–16.5.1975  
Elisabeth Mayr, 22.5.–...1975  
Ingeborg Strobl, 10.–21.6.1975  
Peter König: Landschaften und Portraits, 24.6.–5.7.1975  
Wolfgang Düll, 11.–24.7.1975  
Ausstellung zugunsten ROY HART THEATRE, 2.–13.9.1975  
Lore Heuermann, 16.9.–1.10.1975  
mladjevci, 4.–21.10.1975  
Georg Rudesch: Landschaften, 24.10.–8.11.1975  
Alois Köchl: Graphik, 11.–22.11.1975  
Jörg's Heile Welt: Bilder von Jörg Dobrovich, 28.11.–13.12.1975  
Cornelius Kolig, 15.–22.12.1975

1976 Stefan Gyurko, 2.–12.2.1976  
Walter Krobath, 13.–25.2.1976  
Hans Bischoffshausen: Integration?, 28.2.–6.3.1976  
Christof Šubik: Widersprüche und Allegorisches, 9.–19.3.1976  
P. J. Rimensberger: Franz Kafka, fotografisch aufgefasst, 7.–21.4.1976  
Čestmír Kafka, 23.4.–8.5.1976  
Günther Schatzdorfer, 10.–23.5.1976  
Doris Wagner, Roland Kraus, 25.5.–5.6.1976  
Georg Eisler, 11.–24.6.1976  
Klaus Staeck: Politische Plakate, 26.6.–7.7.1976  
Reinfried Wagner: Verwischungen '76, 9.–23.7.1976  
Arigo Tho: Freistilkunst, 14.–28.8.1976  
Grupa Junij, 10.–25.9.1976  
Janos Puschl, 29.9.–9.10.1976  
Kärnten – ein Porträt im Jubiläumsjahr, 12.–23.10.1976

(Chile-Solidaritätsveranstaltung), Arbeitskreis südliches Afrika, Evangelisches Bildungswerk (Gespräch über Chile). Archiv Ernst Hildebrand, Rechenschaftsbericht des Arbeitskreises Galerie Hildebrand über das Vereinsjahr 1973/74.

163 So regte beispielsweise Christof Šubik (1973–1975 und 1980–1984 im Vereinsvorstand) die Ausstellungen von Leander Kaiser, Julia Logothetis, Wassil Dimow und Georg Eisler an (E-Mail von Ernst Hildebrand an die Autorin vom 2.10.2014).

164 Viele der Ausstellungen ab 1980 gingen auf ihn zurück, so beispielsweise jene von Drago Prelog, Diethard Heinz Lohmer, Josef Bauer, Livia Lucchini, Alfred Klinkan, Gerald Domenig und Udo Wid (E-Mail von Ernst Hildebrand an die Autorin vom 2.10.2014).

165 Ernst Hildebrand im Interview mit der Autorin am 12.9.2014.

166 Für eine ausführlichere Abhandlung vgl. den Beitrag von Harald Krejci in diesem Band auf S. 22–52.

167 Ernst und Uta Hildebrand im Interview mit der Autorin am 12.9.2014.

168 Die NUL-Gruppe hatte sich 1965 aufgelöst, ZERO ebenso 1965, die japanische Gutai-Gruppe hatte bis 1972 Bestand.

169 Es handelte sich dabei um zwanzig Tuschezeichnungen aus den Jahren 1974/75.

170 G. M. in *Kleine Zeitung*, 3.6.1963, o. S.

171 G. M. in *Kleine Zeitung*, 21.9.1982, o. S.

172 Vgl. lei in *Volkszeitung*, 28.5.1977, o. S.

173 Zit. nach Dr. -tz in *Kleine Zeitung*, 12.2.1975, o. S.

174 *Volkszeitung*, 27.5.1976, o. S.

175 Archiv Ernst Hildebrand, Einladungstext von Gert Mosettig für die Ausstellung.

176 Z. B. den Großen Preis des Wiener Kunstfonds und den Theodor-Körner-Preis.

177 Z. B. 1972 Einzelausstellung im Österreichischen Museum für angewandte Kunst in Wien und Wanderausstellung in Israel (Haifa, Jerusalem), 1973 Einzelausstellungen im Forum Stadtpark, Graz, und in der Galerie Arti Visive, Rom.

178 Anton Fuchs in *Kärntner Echo*, Oktober 1975, o. S.

179 Zit. nach Grete Misar in *Kleine Zeitung*, o. D., o. S.

180 lei in *Volkszeitung*, 27.11.1977, o. S.

181 Heute arbeitet sie unter dem Namen Zorka L-Weiss.

182 Direkt nach der Ausstellung in Klagenfurt begann er im April 1981 an der University of California zu unterrichten.

183 Dr. Gisela Hopfmüller in *Volkszeitung*, 22.3.1981, o. S.

184 ALS setzte sich zusammen aus Tassilo Blittersdorff, Fred, Werner Herbst, Wolfgang R. Kubizek, Peter Laminger, Gerhard J. Majewski und Ernst Voges, genannt Wolf. Ursprünglich hatte auch Robert Kasseckert seine Teilnahme zugesagt, er zog sie aber im letzten Moment aus Angst vor den Folgen zurück.

185 Zit. nach -mini in *Kärntner Tageszeitung*, 12.10.1983, o. S.

186 -mini 1983 (wie Anm. 185).

187 Ausstellung 6.–22.10.1982.

188 Dr. Anton Leiler in *Kleine Zeitung*, 19.10.1982, o. S.

189 Grete Misar in *Kleine Zeitung*, 4.5.1975, o. S.; vgl. auch H. W. Schmid in *Volkszeitung*, 8.5.1975, o. S.

190 In der Galerie Hildebrand stellte sie 1977 unter dem Namen Burgis Moro aus.

191 Ch. K. in *Kärntner Tageszeitung*, 11.12.1977, o. S.

192 Horst Ogris in *Kärnten*, 12.12.1977, o. S.

193 Sie sollte ein Jahr später Ernst Hildebrands Frau werden, vgl. S. 172.

194 Teilnehmer: Gerhard Bogner, Anna Heindl, Gert Mosettig, Manfred Nisslmüller, Veronika Schwarzingler und Peter Skubic.

195 Archiv Ernst Hildebrand, Rechenschaftsbericht des Arbeitskreises Galerie Hildebrand über das Vereinsjahr 1973/74, 19.9.1974.

196 Stadt Klagenfurt: 5000 Schilling für 1973, Unterrichtsministerium, Abteilung Literatur: je 3000 Schilling für 1973 und 1974, Land Kärnten im September 1974: 60 000 Schilling.

197 Es handelte sich dabei um die Ausstellung der Grupa Junij, 10.–25.9.1976.

198 lei in *Volkszeitung*, 12.9.1976, o. S.

199 Archiv Ernst Hildebrand, Papier „Bisherige Anmeldungen zum Verein „Arbeitskreis Galerie Hildebrand“, August 1973.

Künstler sehen das Dritte Reich (ÖW), 25.10.–12.11.1976  
 Zbyněk Sekal, 17.–30.11.1976  
 Julia Logothetis, 1.–10.12.1976  
 Bilder aus dem Häfen, 11.–23.12.1976

- 1977 Chinesische Kindermalerei, Jänner 1977  
 Peter Atanasov, 15.2.–3.3.1977  
 Cornelius Kolig (K45 – Internationale Kunstmesse Wien), 17.–21.2.1977  
 Eugenia Rochas, 8.–25.3.1977  
 Der befreite Eros, 26.3.1977  
 Ingrid Opitz, 15.–29.4.1977  
 Gustav Januš, 3.–20.5.1977  
 Maurice Henry, Elda Zanetti, 24.5.–10.6.1977  
 Hans Jöchl: »Gedichtbilder« zu Christine Lavant, 14.6.–...1977  
 Reinhold Suppan, 5.–15.7.1977  
 Helene Winzberger-Ford, Livia Szadai, 18.7.–4.8.1977  
 Edgar Tezak, 9.–26.8.1977  
 Timo Huber, 31.8.–13.9.1977  
 Schmuck 77, 15.–30.9.1977  
 Vlasta Záborský, 4.–19.10.1977  
 Peter König, 21.10.–7.11.1977  
 Schoonhoven, 9.–23.11.1977  
 Johannes Zechner: Spuren der Klarheit, 24.11.–7.12.1977  
 Burgis Moro: Puppen, 9.–20.12.1977  
 Reinfried Wagner: Geschenke zum Selbermachen, 22.–24.12.1977
- 1978 Christof Šubik, 18.1.–3.2.1978  
 Bildnerische Erziehung im Schulversuch, 8.–23.2.1978  
 Reinfried Wagner: Verwischungen (Kunstmesse Wien), 11.–19.2.1978  
 Viktor Rogy (K45 – Internationale Kunstmesse Wien), 16.–20.2.1978  
 Martin Esterl, 1.–17.3.1978  
 Inge Dick, 6.–21.4.1978  
 Hartmut Urban, 26.4.–12.5.1978  
 Wassil Dimow, 7.–23.6.1978  
 Felo Kolm, 26.6.–7.7.1978  
 Sozialtherapeutische Werkstätten, 17.–28.7.1978  
 C. Kolig – U. Puxkandl – V. Rogy (2. Biennale Intart), 2.9.–...1978  
 Arena Wien St. Marx Sommer 1976, 13.–29.9.1978  
 Der politische Gefangene – zugunsten Amnesty International, 4.–20.10.1978  
 Ida Szigethy, 25.10.–10.11.1978  
 Hadwig Schubert, 15.11.–1.12.1978  
 Zorka Weiss: Studien und Bilder, 6.–22.12.1978
- 1979 Gertrud Weiss-Richter, 7.–23.2.1979  
 Monika Kircher, 1.–16.3.1979  
 Martin Esterl (Kunstmesse Wien), 9.–18.3.1979  
 Paul Kulnig, 26.3.–6.4.1979  
 Arnulf Komposch (expo arte Bari), 28.3.–2.4.1979  
 Waltraut Cooper: Raumkonzepte und Installationen, 11.–27.4.1979  
 Gerhard Knogler: Dinge – Bilder, 3.5.–...1979  
 Johannes Daller & Janos Puschl, 28.5.–8.6.1979  
 Gruppo & (Artefiera Bologna), 5.–10.6.1979  
 Gruppo & (M. Bessarione, E. Mari, A. Stok), 13.–29.6.1979  
 Malin – Concin – Schwarz – Kogler, 24.8.–10.9.1979  
 Ehrentraud Heis, 14.–29.9.1979  
 Auguste Kronheim: Holzschnitte 1970–79, 4.–19.10.1979  
 Thomas Reinhold: X, 25.10.–9.11.1979  
 Christiane Muster – Martin Adel, 14.–30.11.1979  
 Franz Moro, 6.–21.12.1979
- 1980 Machwerke: Deix, Kmölniger, Kronheim, Kurz-Goldenstein, Matthews, Pitter, 18.1.–1.2.1980  
 Die Künste der Familie Krachler, 7.–22.2.1980  
 Janos Puschl (expo arte Bari), 25.–30.3.1980  
 Drago Prelog, 27.2.–14.3.1980  
 Takesada Matsutani, 19.3.–3.4.1980  
 Christof Šubik: Grafische Arbeiten 1967–80, 9.–25.4.1980  
 Hans Jöchl: Wolkenbilder von Tag und Abend, 30.4.–16.5.1980  
 Gunther Nayar und Ingeborg Strobl, 21.5.–6.6.1980  
 Diethard-Heinz Lohmer, 27.6.–12.7.1980

200 Es handelte sich dabei um freiwillige Mitgliedsbeiträge, deren Höhe jedes Mitglied selbst bestimmen konnte. Vgl. Archiv Ernst Hildebrand, Papier „Bisherige Anmeldungen zum Verein ‚Arbeitskreis Galerie Hildebrand‘“, August 1973.

201 Archiv Ernst Hildebrand, Papier „Bisherige Anmeldungen zum Verein ‚Arbeitskreis Galerie Hildebrand‘“, August 1973.

202 Etwa die bereits erwähnten 60 000 Schilling der Kärntner Landesregierung im Jahre 1974.

203 Ausstellung *Benefiz 80* mit Werken von Hans Bischoffshausen, Caroline, Martin Esterl, Jörg Dobrovich, Hans Jöchl, Cornelius Kolig, Angelika Kaufmann, Dieter Kaufmann, Monika Kircher, Ulf Komposch, Paul Kulnig, Hansi Linthaler, Franz Moro, Valentin Oman, Janos Puschl, Thomas Reinhold, Meina Schellander, Reinhold Suppan, Christof Šubik, Ingeborg Strobl, Inge Vavra, Reinfried Wagner, Gertrud Weiss-Richter, Johannes Zechner u. a. Insgesamt standen 47 Werke zum Verkauf, die von den Künstlern gespendet worden waren und nun zu äußerst günstigen Konditionen (nämlich zum halben Preis) veräußert wurden. Der Erlös ging dabei an den Verein. Archiv Ernst Hildebrand, Einladungskarte zu *Benefiz 80*. Grete Misar, in: *Kleine Zeitung*, 14.12.1980, o. S.; g. m., in: *Kärntner Tageszeitung*, 12.12.1980, o. S.

204 Vgl. *Kleine Zeitung*, 26.1.1975, o. S.; *Volkszeitung*, 25.1.1975, o. S.

205 Vgl. *Kleine Zeitung* 1975 (wie Anm. 204); *Volkszeitung* 1975 (wie Anm. 204).

206 Zu den weiteren Vorstandsmitgliedern vgl. die Auflistung am Ende des Kapitels auf S. 176.

207 E. Darnhofer in *Kärntner Landeszeitung*, Nr. 36, 6.9.1984, S. 8.

208 Zit. nach Grete Misar in *Kleine Zeitung*, 27.10.1984, o. S.

209 Zit. nach Misar 1984 (wie Anm. 208).

210 Ernst Hildebrand im Interview mit der Autorin am 12.9.2014.

211 Grete Misar in *Kleine Zeitung*, 26.10.1984, o. S.

212 Grete Misar in *Kleine Zeitung*, 14.12.1980, o. S.

213 Kennengelernt hatten sich die beiden bei Horst Dieter Sihler, just an jenem denkwürdigen Abend, an dem dieser Maria Lassnig empfohlen hatte, sich eine Kamera zu kaufen – vgl. den Beitrag von Horst Dieter Sihler in diesem Band auf S. 238–250. Nachdem sich Heide und Ernst 1973 einvernehmlich hatten scheiden lassen, heirateten Uta und Ernst im Jahr 1974. Vgl. Interview der Autorin mit Ernst und Uta Hildebrand, 12.9.2014.

214 Horst Dieter Sihler in *Die Brücke*, Nr. 54, 2005, S. 11.

Martin Esterl: Notiz-Überarbeitungen, 31.7.–5.8.1980  
 Josef Bauer, 17.9.–3.10.1980  
 Verpflichtet zum Widerstand – Arbeitskreis Realismus, 7.–31.10.1980  
 Reinfried Wagner: Figurales und Skripturales, 3.–18.11.1980  
 Livia Lucchini, 19.11.–5.12.1980  
 Benefiz 80, 9.–22.12.1980

- 1981 Alfred Klinkan: Maria und Joseph Beuys, Jänner 1981  
 Gerald Domenig, 6.–28.2.1981  
 A. Heindl und M. Wakolbinger: Körper-Schmuck-Körper, 25.2.–13.3.1981  
 Ferdinand Penker, 18.3.–3.4.1981  
 Gert Mosettig: Prozesse, 8.–24.4.1981  
 Joe Jones: Musikmaschinen, 28.4.–15.5.1981  
 Armin Holzner, 20.5.–5.6.1981  
 Oswald Miedl: Stilleben, 10.–25.6.1981  
 Bei Weiler 1968: Sokka, Bähr, Dobrovich, Nöbauer, Mende, Weiss, Waske, Britz, Hikade, Fischer, 6.–14.8.1981  
 Lala Rukh, 15.–21.8.1981  
 Volker Hildebrandt: Zeitbilder, 9.–25.9.1981  
 Susanne Popelka: Figurenpark, 30.9.–16.10.1981  
 Aus dem Depot der Galerie Hildebrand – Europäische Kunst 1960–1970, 29.10.–20.11.1981  
 Cornelius Kolig, 2.–18.12.1981
- 1982 Susanne Taschner: Kazimierz, 13.–29.1.1982  
 Phantastik und Metapher – 12 polnische Maler, 3.2.–...1982  
 Gerald Liegel: Installation, 18.–22.2.1982  
 Tassilo Blittersdorff: Gesichtsbilder – Bildgesichter, 24.2.–12.3.1982  
 Julia Logothetis: Aquarelle, 17.3.–2.4.1982  
 Wolfgang Walkensteiner, 2.–10.4.1982  
 Cornelius Kolig (Kunstmesse Wien), 15.–18.4.1982  
 Ivan Kafka, 14.–30.4.1982  
 Edda Seidl-Reiter, 5.–21.5.1982  
 Georg Held, Gunther Skreiner, 24.5.–4.6.1982  
 Walter Weer, Juni 1982  
 Karl Ciesluk, 30.6.–15.7.1982  
 Herman de Vries, 15.9.–1.10.1982  
 Hubert Sielecki: Reagierende Objekte, 6.–22.10.1982  
 Felo Kolm, 27.10.–19.11.1982  
 Ingrid Opitz und Charlotte Seidl: Frau und Raum, 24.11.–9.12.1982  
 Johann Julian Taupe, 10.–22.12.1982
- 1983 Werner Hofmeister, 10.1.–2.2.1983  
 Udo Wid: Zeitbänder, 7.2.–2.3.1983  
 37 um 1000 (43 Kärntner Künstler), 10.–25.3.1983  
 Jože Boschitz: Inszenierung III, 28.3.–4.4.1983  
 Wolfgang Temmel: Flugstunde, ...–29.4.1983  
 KUSCH: Rahmenbilder – Bilderrahmen, 9.5.–8.6.1983  
 Peter Laminger, 14.6.–1.7.1983  
 Max Aufischer, 19.9.–7.10.1983  
 10. Oktober: Politische Kunst in Kärnten, 10.10.–...1983  
 Renate Bertlmann: Streicheleinheiten, 7.–30.11.1983  
 Richard G. Künz: Objekte, Zeichnungen, Installationen, 6.–22.12.1983
- 1984 Erich Fries: „Orwells ‚1984‘ – 1984 heute, 16.1.–8.2.1984  
 Peter Drust: Fotobilder, 13.2.–2.3.1984  
 Maria Rosa Simoni: Durchblicke, 5.–29.3.1984  
 Jan Henderikse: Ein Künstler arbeitet mit Fotos, 2.–27.4.1984  
 Anton Tschauko, 11.5.–8.6.1984  
 Jörg Dobrovich: Geflickt & zugenäht, 19.6.–4.7.1984  
 Eduard Rabs – Lisi Misera – Anna Gabriele Schenn, 3.–14.9.1984  
 Jana Wisniewski: Körper/Sprache/Sprachkörper, 17.9.–3.10.1984  
 Helmut Rusche, 4.–19.10.1984  
 Viktor Rogy, 21.–27.10.1984

Zusammengestellt von / Compiled by Clara Kaufmann



## Authors' Biographies

### Agnes Husslein-Arco

Agnes Husslein-Arco, director of the Belvedere in Vienna since 2007, is an art historian and curated numerous exhibitions on classical Modernism and contemporary art. She is also the author and editor of numerous academic publications. She studied art history and archeology at the University of Vienna, the Sorbonne, and the École du Louvre in Paris, and obtained a PhD from the University of Vienna. In 1981 she opened the Viennese branch of Sotheby's, which she managed until 2000. From 1988 onwards, she was also managing director of the Sotheby's branches in Budapest and Prague. In the 1990s Agnes Husslein-Arco was director of European Development at the Solomon R. Guggenheim Museum in New York, from 2001 to 2003 director of the Rupertinum in Salzburg, and from 2003 to 2005 founder-director of the Museum der Moderne Salzburg. From 2002 to 2004 she organized the foundation of the Carinthian Museum of Modern Art.

### Clara Kaufmann

Clara Kaufmann studied Art History in Vienna. The subject of her diploma thesis was *Hans Bischoffshausen und der Einfluss von Musik auf sein Schaffen*. She has written and edited texts on art history, works as a lecturer, and has also been giving tours on art and culture for Wien Museum since 2007.

### Harald Krejci

Harald Krejci studied Art History in Augsburg and Munich. He curated exhibitions on 20th-century art at MMK Frankfurt, the Drawing Center New York as well as Kiesler Stiftung Vienna. Since 2009, Krejci has been part of the team at Museum Belvedere, where he curated the exhibitions *Dynamics! Cubism, Futurism, Kinetism* and *Utopie Gesamtkunstwerk*, as well as shows featuring Curt Stenvert, Roland Goeschl / Fritz Wotruba, and Friedensreich Hundertwasser. He also contributed to the catalogue raisonné on the works by Marc Adrian. His research focus is on art and architecture of the inter-War period, the Viennese avant-garde of the 1950s and 1960s, and exile research with a special focus on New York City.

### Horst Dieter Sihler

Horst Dieter Sihler is a mechanical engineer, a theater critic, poet, lecturer and filmmaker. He also works as a film critic for both the regional and the supra-regional press (*Neue Zeit*, ORF, *FAZ* etc.). He has organized a large number of film events and undertaken trips to film festivals in east and west Europe. Sihler is a founder of the "Österreichische Filmtage" (which today goes by the name of "Diagonale"), and of an alternative cinema club, as well as managing an arthouse movie theater (Neues Volkskino Klagenfurt). Accolades include the Medien-Kulturpreis, awarded by the State of Carinthia, and the Carinthian "Lyrikpreis". Has published poems in *manuskripte, Frage und Formel, Literatur und Kritik; Am Anfang war die Poesie. Meine Gedichte des 20. Jahrhunderts* (2009). In preparation: *Mein Kino des 20. Jahrhunderts. Erlebte Filmgeschichte*.

### Hellwig Valentin

Hellwig Valentin studied History, German and Philosophy at the University of Vienna before working in journalism (head of the Carinthian news service and editor-in-chief of *Kärntner Tageszeitung*). He has been involved in collaborative cross-border projects (general secretary of a working committee in his local region and head of the State of Carinthia's Office for the "Alpen-Adria" Region, comprising Austria, Slovenia and Italy. In 1998, he obtained a Ph.D. from the University of Graz, after which he was granted a license to teach Contemporary History. He has since been teaching at the above university's Institut für Geschichte. Valentin is a member of the Austro-Slovenian Historians' Committee. Numerous publications on contemporary regional and Austrian history. Recently published: *Am Rande des Bürgerkrieges. Der Kärntner Ortstafelkonflikt 1972 und der Sturz Hans Simas* (2013).

## Impressum / Colophon

Mehr als ZERO  
Hans Bischoffshausen und die  
Galerie Hildebrand

Dieser Katalog erscheint anlässlich der Ausstellung *Mehr als ZERO – Hans Bischoffshausen* vom 8. Oktober 2015 bis 14. Februar 2016 in der Orangerie des Belvedere, Wien.

### Ausstellung

Direktorin: Agnes Husslein-Arco  
Kurator: Harald Krejci  
Kuratorische Assistenz: Ana Petrovic

Belvedere  
Prinz Eugen-Straße 27  
1030 Wien  
www.belvedere.at

### Publikation

Herausgeber: Agnes Husslein-Arco,  
Harald Krejci, Clara Kaufmann  
Grafikdesign: Willi Schmid, Wien  
Übersetzung Deutsch – Englisch:  
Jeremy Gaines  
Lektorat Deutsch: Katharina Sacken  
Lektorat Englisch: Louise Stein  
Druck & Bindung: Gugler GmbH, Melk

© 2015 Belvedere, Wien,  
die Künstler und die Autoren  
Alle Rechte vorbehalten

Gedruckt in Österreich

ISBN 978-3-902805-83-6  
Museumsausgabe

ISBN 978-3-85415-535-5  
Buchhandelsausgabe

Der Vertrieb der Buchhandelsausgabe erfolgt durch den Ritter Verlag, 9020 Klagenfurt.  
www.ritterbooks.com

BUNDESKANZLERAMT ÖSTERREICH

KUNST

Kultur.  
Klagenfurt  
am Wörthersee

villach kultur

More than ZERO  
Hans Bischoffshausen and  
Galerie Hildebrand

This catalogue is published on the occasion of the exhibition *More than ZERO – Hans Bischoffshausen* from October 8, 2015 to February 14, 2016 at the Orangerie of the Belvedere, Vienna.

### Exhibition

Director: Agnes Husslein-Arco  
Curator: Harald Krejci  
Curatorial assistant: Ana Petrovic

Belvedere  
Prinz Eugen-Straße 27  
1030 Vienna  
www.belvedere.at

### Publication

Editors: Agnes Husslein-Arco,  
Harald Krejci, Clara Kaufmann  
Graphic design: Willi Schmid, Vienna  
Translation German – English:  
Jeremy Gaines  
Copy Editing German: Katharina Sacken  
Copy Editing English: Louise Stein  
Printed & bound by: Gugler GmbH, Melk

© 2015 Belvedere, Vienna,  
the artists and the authors  
All rights reserved

Printed in Austria

ISBN 978-3-902805-83-6  
museums edition

ISBN 978-3-85415-535-5  
trade edition

Ritter Verlag is responsible for the distribution of the bookseller's edition Publishing House Ritter, 9020 Klagenfurt.  
www.ritterbooks.com