

# INTERVENTION

HEIDIHORTENCOLLECTION



Schriftenreihe | [Publication Series](#)

*Intervention*

Herausgegeben von | [Edited by](#)

**Agnes Husslein-Arco**



# INTERVENTION

## 1

Wien, Wien, nur du allein  
**Wigand / Alt / Oláh**

Mit Beiträgen von | [With texts by](#)  
**Agnes Husslein-Arco, Sebastian Hackenschmidt**  
und | [and](#) **Rolf H. Johannsen**



# INHALT | CONTENTS

Vorwort   <a href="#">Preface</a> <b>Agnes Husslein-Arco</b>	6
Wien, Wien, nur du allein <a href="#">Vienna, Vienna, Only You</a> Wigand – Alt – Oláh <b>Rolf H. Johannsen</b>	13
Fotografie als Stadtbeobachtung: Wien im Blick von Stefan Oláh <a href="#">Photography as Urban Observation: Vienna Through the Lens of Stefan Oláh</a> <b>Sebastian Hackenschmidt</b>	39
„... es geht um Topografie, getragen von einem starken Interesse, Wien darzustellen ...“ <a href="#">“... the focus is on topography and there is a shared deep interest in portraying Vienna ...”</a> Interview mit   <a href="#">with Stefan Oláh</a>	81
Gegenüberstellungen   <a href="#">Juxtapositions</a>	93
Impressum   <a href="#">Colophon</a>	160

# Vorwort | Preface

## Agnes Husslein-Arco

Drei Künstler – Balthasar Wigand, Rudolf von Alt und Stefan Oláh –, ein Thema: Wien, die Stadt und ihre Umgebung, der aus der Ferne auf sie gerichtete Blick und im Gegenzug die Innensicht auf ihre Plätze und Bauten. Der Ausstellungstitel *Wien, Wien, nur du allein* ergab sich da wie von selbst. Es ist der Refrain eines bis heute bekannten Wienerliedes, geschrieben und komponiert 1912 von dem promovierten Juristen Rudolf Siczzyński; zwei Jahre später erstmals gedruckt, erschien es in zahllosen Auflagen und wurde in mehrere Sprachen übersetzt.

6 So wie Siczzyński im Lied nahmen auch Wigand, Alt und Oláh die Stadt auf ganz eigene Art in den Blick. 200 Jahre trennen die Künstler, Wien verbindet sie. Wigand, dessen Schaffen in die Zeit des Biedermeier fällt, zeigt die Stadt zumeist in kleinformatigen, nur wenige Zentimeter großen Aquarellen, die, entsprechend zugeschnitten, in prachtvolle, mit Perlmutter furnierte Schatullen eingelassen sind. Bevorzugt sind es Blicke auf die Stadt, so immer wieder von der Spinnerin am Kreuz aus, einer heute noch an der Triester Straße stehenden gotischen Bildsäule. Geschlossene städtische Bebauung scheint ihn weniger interessiert zu haben, beziehungsweise war sie bei seinen potenziellen Kunden, zumeist wohlhabende Reisende oder Bewohner der Stadt, weniger gefragt. Zugleich ist Wigand wie Alt und Oláh Chronist der Stadt, genauer: ihrer baulichen Entwicklung. Er zeigt in seinen Aquarellen die modernsten Bauten, wie das 1821 bis 1824 von Peter Nobile errichtete Äußere Burgtor, die nur über einem Mittelpfeiler gebaute Ferdinandsbrücke mit einer Bogenweite von 30 Metern und die erste Kettenbrücke Wiens, die Sophienbrücke. Beide Brücken überquerten den Donaukanal und bestehen nicht mehr. Ihre Stelle nehmen heute die Schweden- und die Rotundenbrücke ein.

Rudolf von Alt ist in seinen Sujets der weit gereiste unter den drei Künstlern. Mehrfach besuchte er Italien: Rom, Neapel und Palermo, im Auftrag des russischen Zaren die Krim. Dazu erhielt er zahlreiche Aufträge vom österreichischen Kaiserhaus und Adel, deren Besitzungen in Österreich und den Kronländern er aquarellierte. Dennoch stand Wien stets im Zentrum

Three artists—Balthasar Wigand, Rudolf von Alt, and Stefan Oláh—one common theme: Vienna, the city and its surroundings, the view from afar and, in contrast, the view from within, of its squares and buildings. The title of the exhibition, *Wien, Wien, nur du allein* (Vienna, Vienna, Only You), emerged almost organically. It is the refrain of a well-known Viennese song, written and composed in 1912 by the doctor of law Rudolf Siczynski. It was first published two years later and has gone through countless editions and been translated into several languages.

Just as Siczynski captured his own view of Vienna in his song, Wigand, von Alt, and Oláh each offered their own unique perspective on the city. Although separated by two centuries, these three artists are united by their shared focus on Vienna. Wigand, who worked during the Biedermeier period, created miniature watercolors of the city, often only a few centimeters in size, which he then set into beautiful boxes inlaid with mother-of-pearl. He was particularly drawn to views of the city from the *Spinnerin am Kreuz*, a Gothic column still standing today on *Triester Straße*. He seems to have been less interested in depicting dense urban development, or perhaps such scenes were less in demand among his clientele, most of whom were wealthy travelers or city residents. Like Alt and Oláh, Wigand was also a chronicler of Vienna, particularly its architectural evolution. His watercolors depict some of the most modern buildings of the time, including the *Äußere Burgtor*, constructed by Peter Nobile between 1821 and 1824; the *Ferdinand Bridge*, which rested on a single central pier and had a 30-meter arched span; and Vienna's first suspension bridge, the *Sophienbrücke*. Both bridges crossed the *Danube Canal* and no longer exist, having been replaced by the *Schweden* and *Rotunden* Bridges.

In terms of subject matter, Rudolf von Alt was the most widely traveled of the three artists. He visited Italy several times, including Rome, Naples, and Palermo, and also traveled to Crimea on behalf of the Russian Tsar. He received numerous commissions from the Austrian imperial family and nobility,

seines Schaffens. Über Jahrzehnte hinweg – vom Anfang der 1830er-Jahre bis zum Ende des Jahrhunderts – befasste er sich immer wieder mit dem Stephansdom, anfangs in der Totalschau, später konzentriert auf den Südturm. Der Dom und der Platz vor dem Turm sind nahezu unverändert. Chronist der Stadt ist Alt dennoch, wenn auch auf eine andere Art als Wigand. Wie in seiner Zeit üblich, „belebte“ Wigand den Vordergrund seiner Szenarien mit Staffagefiguren, zumeist gutbürgerlich gekleidete städtische Ausflügler und Spaziergängerinnen. Alt hingegen zeigt zu Füßen des Stephansdoms städtisches Leben und Treiben; seine Figuren sind zwar lediglich hingetupft, kaum mehr als angedeutet, wirken aber dennoch „lebensecht“, sind anders als die Staffage bei Wigand originärer Bestandteil der Darstellung: Pferdeomnibusse halten vor dem Turm; Fahrgäste stehen an den Wagen oder eilen über den Platz zu ihnen.

Für unsere Ausstellung nahm Stefan Oláh den Blick seiner Vorgänger an, suchte deren Standorte auf und zeigt in seinen Fotografien die Stadt und deren Umgebung, wie sie sich heute darbietet. Oláh entgeht nichts: Sein Blick ist nicht wertend, sondern analytisch. Er zeigt Orte, die über die Jahrhunderte hinweg kaum Veränderungen erfahren haben, ebenso aber auch solche, die heute buchstäblich bis zur Unkenntlichkeit „verbaut“ sind. So bietet die Ausstellung die einzigartige Möglichkeit, das „Damals“ mit dem „Heute“ zu vergleichen und zugleich das Werk der drei Künstler unter einem ganz spezifischen Gesichtspunkt kennenzulernen.

Bis auf wenige Ausnahmen ist es nicht mehr die Stadt von Wigand und Alt, die Oláh vorfindet. Der Zweite Weltkrieg und darauf folgend die Abriss- und Neubauwut der letzten Jahrzehnte gingen auch an Wien nicht spurlos vorüber. Auch ist Oláhs Blick letztlich ein anderer. Wiener Tankstellen, Stadtbahnbögen und Würstelstände waren Ziele seiner fotografischen Stadterkundungen Anfang der 2010er-Jahre, nicht Spinnerin am Kreuz, Burgtor oder Dom. An den zuerst genannten, häufig unter der Wahrnehmungsschwelle liegenden Orten schärfte er seinen Blick – einmal ins Bewusstsein gedrungen, geht man nicht mehr achtlos an ihnen vorüber. Es ist diese Blickschärfe, die die wesentliche Qualität von Oláhs Fotografien ausmacht. Sie sind weder retuschiert noch anderweitig bearbeitet: Sie zeigen die Orte, so wie sie sind – so wie er sie vorfindet. Dies wird auch an den Fotografien, die Oláh auf Grundlage der Aquarelle von Wigand und Alt im Besitz der Heidi Horten Collection anfertigte, deutlich.

painting their estates in Austria and the crown lands in watercolor. Nevertheless, Vienna remained the focus of his work. For decades, from the early 1830s to the end of the century, he repeatedly depicted St. Stephen's Cathedral, initially in its entirety and later focusing on the south tower. The cathedral and the square in front of the tower have remained virtually unchanged over the years. Like Wigand, Alt acted as a chronicler of the city—though their approaches differed significantly. As was customary in his day, Wigand “enlivened” the foreground of his scenes with staffage figures, typically well-dressed urban excursionists and promenaders. Alt, on the other hand, shows the bustle of urban life at the base of St. Stephen's Cathedral. While his figures are only dabbed on, barely more than hinted at, they still appear “lifelike” and, unlike Wigand's staffage, are integral to the scene: horse-drawn omnibuses can be seen halting in front of the tower, with passengers either waiting by the carriages or rushing across the square toward them.

For our exhibition, Oláh has adopted the perspective of his predecessors, seeking out their locations and capturing the city and its surroundings as they appear today through his photographs. Oláh misses nothing: his perspective is analytical rather than judgmental. He presents places that have changed little over the centuries, as well as those that have been literally “overdeveloped” beyond recognition. The exhibition thus offers a unique opportunity to compare the “past” with the “present” while simultaneously exploring the work of the three artists with very specific perspectives.

With a few exceptions, Oláh no longer encounters the city presented by Wigand and Alt. The effects of World War II, along with decades of demolition and rampant new construction, have taken their toll on Vienna. In the end, Oláh's perspective is a different one. In the early 2010s, his photographic explorations of the city led him to Vienna's gas stations, tram arches, and sausage stands rather than the Spinnerin am Kreuz, the Castle Gate, or the Cathedral. He focused his attention on these first-mentioned locations, often overlooked, and once he became aware of them, he was compelled to linger. This acuity of vision is a hallmark of Oláh's work, as the photographs are neither retouched nor edited. They capture the locations precisely as he finds them, a quality that also shines through in the photographs Oláh took based on the watercolors by Wigand and Alt in the Heidi Horten Collection.

Mein Dank gilt an erster Stelle Stefan Oláh, der durch seine Fotografien die Aquarelle von Balthasar Wigand und Rudolf von Alt in die Jetztzeit holt und unseren Blick fürs Große wie fürs Detail schärft. Ebenso gilt mein Dank dem Kurator der Ausstellung, Rolf H. Johannsen, und last, but not least dem Team der Heidi Horten Collection, das wie stets engagiert und mit Tatkraft ganz wesentlich zum Gelingen der Ausstellung beigetragen hat.

Das vorliegende Buch erscheint begleitend zum Ausstellungsformat *Intervention*, bei dem die Heidi Horten Collection Künstlerinnen und Künstler einlädt, sich auf unterschiedlichste Weise mit der Sammlung auseinanderzusetzen: mit ihrer Genese und Geschichte, den Werken oder Werkgruppen, dem Ort ihrer Präsentation bis hin zur unmittelbaren Umgebung des Museums.

First and foremost, my thanks go to Stefan Oláh, whose photographs bring the watercolors of Balthasar Wigand and Rudolf von Alt into the present and sharpen our perception of both the big picture and the details. I would also like to express my gratitude to the curator of the exhibition, Rolf H. Johannsen, and, last but not least, to the team at the Heidi Horten Collection. Their dedication and energy, as always, played a significant role in the success of this exhibition.

This book is published in conjunction with the exhibition format called “Intervention,” in which the Heidi Horten Collection invites artists to engage with the collection in a variety of ways: with its genesis and history, with the works or groups of works, with the site of their presentation, and even with the immediate surroundings of the museum.



Wien, Wien, nur du allein  
Wigand – Alt – Oláh

Vienna, Vienna, Only You  
Wigand – Alt – Oláh

**Rolf H. Johannsen**

Nicht von Rudolf, sondern von seinem weit weniger bekannten Vater Jakob Alt (1789–1872) stammt der *Blick auf Wien von der Spinnerin am Kreuz* (Abb. 1).<sup>1</sup> Das Blatt ist für ein Aquarell außergewöhnlich groß, die Spinnerin, ein heute noch an gleicher Stelle stehender gotischer Bildstock, der im 19. Jahrhundert dutzend-, wenn nicht hundertfach den Vordergrund in Wien-Veduten einnimmt, ist *nicht* dargestellt. Jakob Alt ist noch dem 18. Jahrhundert verhaftet; sein Thema ist nicht der Aussichtspunkt, das Treiben dort, sondern die Stadt Wien, die sich in seinem Aquarell den Betrachtenden darbietet – vor dem Hintergrund des Kahlenberges, des Leopoldsberges und des am linken Donauufer gelegenen Bisamberges. In einem leichten Bogen führt die Neustädter Poststraße (heute Triester Straße) zur Matzleinsdorfer Linie herab. Letztere, eine Erd- und Palisadenumwallung, sollte die Wiener Vorstädte vor Angriffen schützen und ist heute ein Abschnitt des Gürtels. Minutiös dargestellt sind die zumeist ein- oder zweigeschossigen Bauten entlang des Linienwalls, die Rück- oder Gartenseiten der Adelspalais entlang des Glacis – ein breiter, aus Gründen der Verteidigung unbebauter Wiesenstreifen zwischen den Wiener Vorstädten und der Inneren Stadt – sowie die Kuppeln und Türme der Kirchen. Alles überragend ist der Stephansdom mit seinem 136 Meter hohen Turm, kaum weniger markant die Karlskirche; weit rechts am Rand schließlich sind an ihrer Kuppel die Salesianerinnenkirche sowie, umgeben von Wiesen und Weiden, das Obere Belvedere-Schloss zu erkennen.

Jakob Alt kam 1810 nach Wien, wo er für Kunstverlage, darunter Artaria, arbeitete und sich als Maler von Landschafts- und Stadtveduten (von ital. *veduta*: „Ansicht“, „Aussicht“) rasch etablieren konnte. Hier traf er auf Balthasar Wigand (1770–1846), der ebenfalls für den Artaria-Verlag sowie für den Kunsthändler Hieronymus Loeschekohl tätig war. Beide Unternehmen waren am Kohlmarkt ansässig und trugen durch ihre Geschäftstätigkeit Ende des 18. Jahrhunderts maßgeblich zur Etablierung eines Marktes für Veduten von Wien, der Umgebung der Stadt und darüber hinaus Österreich-Ungarns bei. Eine Konkurrenz dürfte zwischen den beiden Künstlern nicht bestanden haben. Zu unterschiedlich waren ihre Arbeitsfelder. Jakob und in dessen Nachfolge Rudolf von Alt konzentrierten sich auf repräsentative Aquarell-Ansichten aus Österreich, den Kronländern und Italien, während Wigands zumeist kleinformatige, nur wenige Quadratzentimeter große

*Blick auf Wien von der Spinnerin am Kreuz* (View of Vienna from the Spinner at the Cross) (Fig. 1) was painted not by Rudolf von Alt, but by his lesser-known father, Jakob Alt (1789–1872).<sup>1</sup> The sheet is unusually large for a watercolor. Notably absent is the “Spinnerin am Kreuz”, a Gothic wayside shrine that still stands in the same place today and that appeared in dozens, if not hundreds, of nineteenth-century views of Vienna. Jakob Alt remains firmly rooted in the eighteenth century. His subject is not the viewpoint or the bustling activity around it, but rather the city of Vienna itself. Alt’s watercolor presents Vienna against the backdrop of the Kahlenberg, Leopoldsberg, and Bisamberg hills on the left bank of the Danube. The Neustädter Poststraße (today’s Triester Straße) curves gently down to meet the “Matzleinsdorfer Linie,” an earthen and palisade wall constructed to protect the suburbs of Vienna from attack and now part of the Gürtel, Vienna’s beltway. The mostly one- or two-story buildings along the wall line, the back or garden sides of the aristocratic palaces along the glacis (for defensive purposes, a wide, undeveloped strip of meadow between the suburbs and the inner city), as well as the domes and towers of the churches are depicted in meticulous detail. Dominating the scene is St. Stephen’s Cathedral, with its 136-meter-high tower, followed closely by the St. Charles Church. Far to the right, at the edge of the picture, one can spot the dome of the Salesian Church and, surrounded by meadows and pastures, the Upper Belvedere Palace.

15

Jakob Alt arrived in Vienna in 1810, where he worked for various art publishers, including Artaria. He quickly gained recognition as a painter of landscapes and city *vedute* (from the Italian *veduta*: “view” or “vista”). There, he met Balthasar Wigand (1770–1846), who was also affiliated with Artaria and the art dealership Hieronymus Loeschenkohl. Both companies were located on the Kohlmarkt, and their commercial activities at the end of the eighteenth century contributed significantly to the establishment of a market for *vedute*—views of Vienna, its surroundings, and the wider region of Austria-Hungary. It seems unlikely that there was any direct competition between the two artists, as their respective fields were too different. Jakob and his son and successor, Rudolf (later honored as von Alt), specialized in prestigious watercolor views of Austria, the crown lands, and Italy, whereas Wigand’s mostly small-format watercolor *veduta*, measuring only a few square

Aquarellveduten fast ausschließlich Wien und dessen Umgebung zum Thema haben. Eingelassen in prächtige, mit Perlmutterfurnierte Briefkassetten, Nähaccessoires und anderen Behältnissen haben die sogenannten Wigand-Dosen<sup>2</sup> (**Abb. 2**) einen weit stärkeren Souvenircharakter als die Aquarelle von Vater und Sohn Alt, die gerahmt als Zimmerschmuck dienten oder ihrer Lichtempfindlichkeit wegen von Sammlern in Mappen aufbewahrt wurden. Hinzu kommt der dokumentarische Charakter der Alt-Veduten, den die Aquarelle Wigands allein aufgrund ihrer geringen Größe nur bedingt aufweisen.

Gefragt waren Wigands Aquarelle, genauer die mit ihnen dekorierten Dosen, besonders zur Zeit des Wiener Kongresses 1814/15 und in den darauffolgenden etwa anderthalb Jahrzehnten. Teilnehmer des Kongresses wie auch wohlhabende Reisende verlangten nach repräsentativen Erinnerungsstücken, wobei, bedingt durch die Konzentration auf Wien und Umgebung, Wigands Motivrepertoire weit weniger breit aufgestellt war als das von Vater und Sohn Alt. Dies war auch nicht nötig: Die Käufer dürften nach den immer gleichen Motiven verlangt beziehungsweise diese erwartet haben. So finden sich auf den

- 16 Wigand-Dosen bevorzugt Wiener Palais und Kirchen, insbesondere der Stephansdom und die Karlskirche, dargestellt, erweitert um Motive aus dem Wiener Umland wie Schloss Schönbrunn mit der Gloriette, die Burg Liechtenstein bei Mödling oder die am Ende des Zweiten Weltkrieges abgebrannte Weilburg bei Baden sowie die bereits genannte Spinnerin am Kreuz. Topografische Richtigkeit ist hier zweitrangig. So folgt Wigand in der Darstellung des Stephansdoms auf einem weiten Platz mit der Westfassade in Frontalansicht (**Abb. 3**) den Darstellungsmodi von Prachtbauten des 17. und 18. Jahrhunderts. Vor Ort nachvollziehbar ist die Ansicht nicht, ebenso wenig wie der panoramaartig erweiterte Blick auf die Karlskirche mit dem Glacis im Vordergrund (**Abb. 4**). Ansichten von Döbling, Dornbach und dem Gallitzinberg (Galitzenberg) (**Abb. 5**) auf die Stadt kommen, wenn auch eher selten, ebenfalls vor. Das Gros macht der Blick auf Wien mit der Spinnerin am Kreuz im Vordergrund aus, so auch auf den drei ausgestellten Wigand-Dosen (**Abb. 6**). Auf dem westlichen Kamm des Wienerberges gelegen, führen oder gingen unzählige Reisende von und nach Italien an der Bildsäule vorbei, warfen von ihr einen ersten oder letzten Blick auf die Stadt, was sicher wesentlich zu ihrer Attraktivität im Bild beitrug. Konstante ist der Bildausschnitt. Wie Jakob

centimeters, focused almost exclusively on Vienna and its surroundings. The so-called Wigand boxes (**Fig. 2**),<sup>2</sup> splendid mother-of-pearl veneered letter boxes, sewing caskets, and other containers with Wigand's paintings mounted on them, have a much stronger souvenir quality than the watercolors by father and son Alt. The latter were typically framed as room decorations or kept in portfolios by collectors due to their sensitivity to light. Furthermore, the Alts' *vedute* possess a documentary quality that Wigand's watercolors, owing to their small size, have only to a limited extent.

Wigand's watercolors—or, more accurately, the boxes they adorned—were especially in demand during the Congress of Vienna from 1814 to 1815 and for the next fifteen years thereafter. Congress participants and wealthy travelers alike were eager to acquire prestigious souvenirs. Although Wigand's focus on Vienna and its environs resulted in a more limited range of motifs than what was offered by the Alts, this specificity proved advantageous, as buyers likely expected or preferred the depiction of familiar subjects. Wigand's boxes typically featured Viennese palaces and churches, especially St. Stephen's Cathedral and St. Charles Church, along with views of the surrounding area, such as Schönbrunn Palace with the Gloriette, Liechtenstein Castle near Mödling, and Weilburg Castle near Baden (which was destroyed at the end of World War II), as well as the Spinner at the Cross mentioned earlier. Topographical accuracy was of secondary importance. In his portrayal of St. Stephen's Cathedral, which is set against a large square and shows the west facade in frontal view (**Fig. 3**), Wigand adhered to the artistic conventions typical of grand buildings from the seventeenth and eighteenth centuries. This specific view, as well as the extended panoramic view of St. Charles Church with the glacis in the foreground (**Fig. 4**), cannot be realized on site. Views of the city from Döbling, Dornbach, and the Gal(l)itzinberg (**Fig. 5**) do exist, but they are relatively rare. Most views focus on Vienna, with the Spinner at the Cross in the foreground, as the three Wigand boxes on display demonstrate (**Fig. 6**). Positioned on the western ridge of the Wienerberg hill, this column was passed by countless travelers heading to and from Italy, whether by carriage or on foot, often catching their first or last glimpse of the city from this vantage point, which undoubtedly enhanced its appeal in the image. The picture sections remain constant. Wigand, like Jakob Alt, presents a view of the city that stretches from the

Alt zeigt Wigand den Blick auf die Stadt in ihrer Ausdehnung vom Kahlenberg im Hintergrund bis zum Oberen Belvedere-Schloss. In der Staffage folgen beide den Darstellungskonventionen ihrer Zeit: Fuhrwerke, Kutschen, Ausflügler und Wanderer dienen der Belebung des Vordergrundes. Jakob Alt ging jedoch noch einen Schritt weiter, oder besser zurück: Rinder, Schafe, rastende Hirten, wie er sie in seiner Wien-Ansicht zeigt, sind klassische Motive der idyllischen, das einfache bäuerliche Leben verklärenden Landschaftsmalerei des 18. Jahrhunderts und damit ein stark retrospektives Moment.

Können Jakob Alt und Balthasar Wigand als Chronisten des biedermeierlichen Wien bezeichnet werden, so Rudolf von Alt (1812–1905, 1897 als „Ritter von Alt“ in den österreichischen Adelsstand erhoben) als der Wiens und der österreichischen Monarchie von der Mitte des 19. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts. Ausgebildet vom Vater und an der Wiener Akademie der bildenden Künste, konnte er bereits mit 20 Jahren einen ersten Erfolg verbuchen. Sein 1832 in der Ausstellung der Akademie gezeigtes Ölgemälde *Der Stephansdom in Wien* wurde von der kaiserlichen Gemäldegalerie angekauft (Abb. 7).<sup>3</sup> Doch trotz dieser frühen Anerkennung, die er für ein Ölgemälde erhielt: Rudolf von Alts Metier wurde die Aquarellmalerei,<sup>4</sup> die er wie kein Zweiter in seiner Zeit beherrschte.<sup>5</sup> So machen Gemälde nur einen geringen Teil seines Œuvres aus. Als Vorlagen dienten Rudolf von Alt seine Aquarelle, von denen er einen regelrechten Fundus besaß. In einem 1869 datierten Schreiben bezeichnete er sie als „Studien“, die er in „Portefeuille und Kasten“ aufbewahrte, „hunderte kleine Ansichten von Wien“, die als Stichvorlagen für Artaria und andere Wiener Kunsthändler entstanden und seine (erste, frühe) Erwerbsquelle waren.<sup>6</sup> Parallel schuf Alt repräsentative, bildmäÙig aufgefasste Aquarelle, darunter die Arbeiten zum Stephansdom von 1831 und 1832 (Abb. 8).<sup>7</sup> Die Aquarelle weichen leicht voneinander ab, dienten Alt aber beide als Vorlagen für das genannte Gemälde. Es folgt eine lange Reihe von Dom-Ansichten, die Alt über Jahrzehnte fortsetzt. Eines der spätesten Aquarelle der Serie ist das Blatt der Heidi Horten Collection von 1897 (S. 98). Die Unterschiede zu den Aquarellen von 1831/32 sind offensichtlich. Nicht der Dom als Ganzes, sondern die Südfassade mit dem Turm – und damit ein „Ausschnitt“ – ist dargestellt: Der Dom wird nicht mehr „präsentiert“, sondern durch die Schrägansicht spannungsvoll in Szene gesetzt. Das biedermeierliche Treiben

Kahlenberg in the background to the Upper Belvedere Palace. Both artists follow the conventions of their time in their use of staffage: carriages, coaches, day-trippers, and hikers enliven the foreground. Jakob Alt, however, went a step further—or rather, took a step back in time: cattle, sheep, and shepherds at rest, as seen in his view of Vienna, are classic motifs of idyllic eighteenth-century landscape painting, celebrating simple rural life and evoking a strongly retrospective moment.

If Jakob Alt and Balthasar Wigand are recognized as the chroniclers of Biedermeier Vienna, then Rudolf von Alt (1812–1905; ennobled as “Ritter von Alt” in 1897) stands out as the chronicler of Vienna and the Austrian monarchy from the mid-nineteenth to the early twentieth century. Trained by his father and at the Academy of Fine Arts in Vienna, he achieved his first major success at the age of twenty with the oil painting *Der Stephansdom in Wien*, which was shown at the Academy’s exhibition in 1832 and subsequently acquired by the Imperial Picture Gallery (Fig. 7).<sup>3</sup> Despite this early recognition for an oil painting, Rudolf von Alt’s métier became that of a watercolorist,<sup>4</sup> which he mastered to a degree that set him apart from his contemporaries.<sup>5</sup> As a result, his oil paintings represent only a small portion of his overall body of work. Rudolf von Alt used his watercolors, of which he amassed a veritable treasure trove, as preparatory studies for his larger works. In a letter of 1869, he described them as “studies” that he kept in a “portfolio and a box”—“hundreds of small views of Vienna”—that served as engraving templates for Artaria and other Viennese art dealers and provided him with his (first, early) source of income.<sup>6</sup> At the same time, Alt created a series of representative, fully composed watercolors, such as the two of St. Stephen’s Cathedral from 1831 and 1832 (Fig. 8).<sup>7</sup> Although these watercolors have slight variations, both served as preparatory studies for the aforementioned painting. This marked the beginning of a long series of views of the cathedral that Alt continued for decades. One of the last watercolors in this series, dating from 1897, is part of the Heidi Horten Collection (p. 98). The differences between this work and the 1831/32 watercolors are striking. Rather than depicting the entire cathedral, the focus is on the south facade with the tower, providing a distinct “section” of the building. The cathedral is no longer “presented” in its entirety but is instead dynamically staged through an angled perspective. The lively Biedermeier scene in St. Stephen’s Square gives way to a



**Abb. | Fig. 1** Jakob Alt  
*Blick auf Wien von der Spinnerin am Kreuz |*  
*View of Vienna from the Spinner at the Cross*, 1817  
 Aquarell, Deckfarben auf Papier | **Watercolor,**  
**gouache on paper**, 39,9 × 71 cm  
 Albertina, Wien | **Vienna**

20



**Abb. | Fig. 2** Wigand-Dose, ca. 1825  
 Holz, Perlmutter, feuervergoldete Bronze,  
 Glas, Aquarell auf Papier | **Wood veneered**  
**with mother-of-pearl, fire-gilt bronze,**  
**glass, watercolor on paper**, 15 × 39 × 29 cm  
 Heidi Horten Collection



**Abb. | Fig. 3** Balthasar Wigand  
*Der Wiener Stephansdom | St. Stephen's*  
*Cathedral in Vienna*, ca. 1820/30  
 Aquarell auf Papier | **Watercolor on paper**,  
 8,5 × 8,5 cm  
 Heidi Horten Collection



**Abb. | Fig. 4** Balthasar Wigand  
*Blick auf die Karlskirche | View of St. Charles Church*, ca. 1820/30  
 Aquarell auf Papier | Watercolor on paper,  
 10,4 × 2,9 cm  
 Heidi Horten Collection



**Abb. | Fig. 5** Balthasar Wigand  
*Blick auf Wien vom Gal(())itzinberg | View of Vienna from the Gal(())itzinberg*, ca. 1820/30  
 Aquarell auf Papier | Watercolor on paper,  
 11,1 × 4,3 cm  
 Heidi Horten Collection



**Abb. 6** Balthasar Wigand  
*Blick auf Wien mit der Spinnerin am Kreuz | View of Vienna from the Spinner at the Cross*, ca. 1820/30  
 Aquarell auf Papier | Watercolor on paper,  
 16,1 × 3,2 cm  
 Heidi Horten Collection

21



**Abb. | Fig. 7** Rudolf von Alt  
*Der Stephansdom in Wien | St. Stephen's Cathedral in Vienna*, 1832  
 Öl auf Leinwand | Oil on canvas, 46 × 57,5 cm  
 Belvedere, Wien | Vienna



**Abb. | Fig. 8** Rudolf von Alt  
*Der Stephansdom | St. Stephen's Cathedral*, 1831  
 Aquarell auf Papier | Watercolor on paper,  
 28,2 × 36,1 cm  
 Bundesmobilenverwaltung, Wien | Vienna

auf dem Stephansplatz weicht großstädtischem Leben; an die Stelle von Kutschen und einer Prozession (in dem Gemälde und dem hier nicht abgebildeten Aquarell) treten Pferdeomnibusse und ein Fiakerstand. Trotz der flüchtigen, fast impressionistischen Darstellungsweise – Staffagefiguren und gotische Zierformen setzen sich überwiegend aus Farbflecken und -tupfen zusammen; hinzu kommt die Verwendung von Deckweiß – entsteht ein realistisches und zugleich atmosphärisch nachvollziehbares Bild von Dom und Straßenleben. Dieser Weg hin zu einer freieren Manier des Aquarellierens zeichnet sich bereits in der Ansicht der Karlskirche und des Neuen Marktes ab (S. 110, 104). Beide Blätter entstanden 1847 und fallen damit in die künstlerisch fruchtbarste Zeit von Rudolf von Alt.

Prägend, was Lichtführung und die Behandlung der Staffage angeht, waren Alts Italienreisen. 1833 ist er zusammen mit seinem Vater in Oberitalien, zwei Jahre später erstmals in Rom, 1863 auf Einladung des russischen Zaren auf der Krim, 1867 erneut in Rom sowie in Neapel und Palermo. Hinzukommen zahllose Ausflüge in die Umgebung von Wien und Reisen in Österreich. Alts Interesse gilt dabei primär der Stadt-, Platz- und Architekturvedute, Letztere auch in Verbindung mit „Natur“, wie in der breit gelagerten Panoramaansicht des Parks von Schloss Schönbrunn mit der bekrönenden Gloriette am Ende der Blickachse (aufgrund des breiten Formats klebte Alt zwei Bögen zusammen). „Reine“ Landschaftsdarstellungen hingegen sind eher selten, insofern stellt die *Gastwirtschaft bei Bad Gastein* eine Ausnahme dar (S. 158). Entstanden 1893, zählt das Blatt wie die Ansicht des Turmes von St. Stephan zum Spätwerk des Künstlers (S. 98). Eine Gastwirtschaft – eher ein einfacher Ausschank oder Schuppen – liegt an der Kehre eines Pfades; eine Ausflugsgesellschaft nähert sich ihr, zwei Wanderer oder Waldarbeiter entfernen sich. An der Tür steht eine Frau, deren Gestalt wie die der übrigen Figuren mit lasierend aufgetragener Aquarellfarbe, Tupfern von Deckweiß und dickflüssiger Farbe kaum mehr als angedeutet ist. Es sind Blätter wie dieses und das von St. Stephan, die die „Modernität“ von Alt ausmachen und ihn 1897 zum Gründungsmitglied der Wiener Secession werden ließen. Noch im gleichen Jahr wurde er deren Ehrenpräsident.

Und was haben Wiener Tankstellen und Würstelstände (S. 42–47, 54–59),<sup>8</sup> um zwei der frühen Projekte von Stefan Oláh zu nennen, mit den Ansichten Balthasar Wigands und Rudolf von Alts zu tun? Sehr viel, mit einer Ausnahme: Es sind keine

more vibrant glimpse of metropolitan life; instead of carriages and a procession (as seen in the painting and watercolor not shown here), horse-drawn buses and a hackney carriage stand appear. Despite the fleeting, almost impressionistic rendering—in which staffage figures and Gothic decorative elements are reduced to patches and dots of color, with white highlights further enhancing the effect—a realistic and atmospherically convincing image of the cathedral and street life emerges. This shift toward a freer watercolor technique is already evident in his views of St. Charles Church and the New Market (pp. 110, 104). Both works were created in 1847, during one of Rudolf von Alt's most artistically fertile periods.

Alt's travels to Italy significantly shaped his understanding of light and influenced his approach to incorporating staffage in his work. In 1833, he toured northern Italy with his father. Two years later, he visited Rome for the first time. In 1863, he traveled to the Crimea at the invitation of the Russian Tsar, and in 1867, he returned to Rome and also visited Naples and Palermo. He further explored the outskirts of Vienna and various regions in Austria. Alt's primary interest was in *vedute* of cities, squares, and architecture, often combining these with elements of "nature," as seen in his expansive panorama of the park at Schönbrunn Palace, with the Gloriette crowning the axis of the view (due to the wide format, Alt joined two sheets together). "Pure" landscapes, on the other hand, are less common, *Gastwirtschaft bei Bad Gastein* being an exception (p. 158). Created in 1893, this work, like his view of St. Stephen's tower, belongs to the late period of the artist's career (p. 98). The tavern—a simple inn or shed—sits at the bend of a path. A group of tourists is approaching, while two hikers or forest workers are seen walking away. A woman stands by the door, her figure, like those of the others, only faintly outlined by a glazed finish of watercolor with accents of white gouache and thick paint. Works like this, as well as the one of St. Stephen's, embodied Alt's concept of "modernity" and contributed to his status as a founding member of the Vienna Secession in 1897. Later that year, he was also honored by being named the president of the Secession.

What do Viennese gas stations and sausage stands (pp. 42–47, 54–59),<sup>8</sup> to name just two of Stefan Oláh's early projects, have in common with the views of Balthasar Wigand and Rudolf von Alt? Quite a lot, with one notable distinction:

repräsentativen Orte, die Oláh mit ihnen ins Visier nahm, sondern vielmehr solche, an denen meist achtlos vorübergegangen wird, sofern man nicht auf der Suche nach einer Tankstelle oder eben einem Imbiss ist. Das Gleiche gilt für jede Form von Stadtmöblierung, seien es Sitzgelegenheiten, Mistkübel oder die heute kaum mehr vorhandenen Briefkästen und Telefonzellen. Doch sind gerade auch diese „belanglosen“ Objekte stadt-bildprägend, die, von den genannten Ausnahmen abgesehen, nur selten bewusst wahrgenommen werden. Dies gilt für den Wiener Würstelstand, der jüngst den Status eines immateriellen Kulturerbes erhalten hat, ebenso wie für die Telefonzelle in London oder die Amsterdamer Poller – liebevoll „Amsterdammertjes“ genannt –, die das Parken auf den schmalen Gehwegen entlang der Grachten verhindern sollen. Alle drei sind im Verschwinden begriffen beziehungsweise einem grundlegenden Wandel unterworfen; dass sie aber von kulturgeschichtlicher Bedeutung sind, zeigen nicht zuletzt die ihnen gewidmeten Wikipedia-Artikel.<sup>9</sup>

24 Doch das übergeordnete, verbindende Element zwischen den drei Künstlern bleibt. Es ist Wien, die Auseinandersetzung mit der Stadt, nicht als statisches Objekt, sondern als sich ständig wandelnder Organismus. Implizit ist dieser Wandel bereits in Wigands Ansichten – etwa des Neuen Burgtores sowie der nach Erzherzogin Sophie von Bayern benannten Kettenbrücke über den Donaukanal (heute Rotundenbrücke) – vorhanden: beides Bauten, die Anfang beziehungsweise Mitte der 1820er-Jahre entstanden (**S. 116**). Rudolf von Alt hingegen enthielt sich bis auf wenige Ausnahmen der Darstellung der sich im Wandel befindenden Stadt, den er allerorts beobachten konnte. Er kritisierte vielmehr die schrankenlose Stadterneuerung, die Straßendurchbrüche, den großflächigen Abriss und Neubau in der Inneren Stadt sowie in den Vorstädten.<sup>10</sup> Die bedeutendste Ausnahme ist der Blick von einem Fenster seiner Wohnung im Kleinen Bernhardhof an der Skodagasse auf das Gelände der Eisengießerei Kitschelt (**Abb. 9**). Als chaotisches Durcheinander stellt er die neue Zeit – das Industriezeitalter – in der dicht bebauten Josefstadt dar, Holzstöße im Hof, Rauch, der Widerschein glutflüssigen Eisens in den Fenstern, Fuhrwerke auf der Straße, Plakate an den Mauern und schließlich, in aller Ruhe, ein Laternenputzer auf der Leiter. Dreißig Jahre zuvor sah es noch ganz anders aus, wie der Blick aus einem rückwärtigen Fenster der Wohnung Alt zeigt. In *Blick in die Alservorstadt*

whereas Wigand and von Alt focused on locations of a certain prestige, Oláh has chosen to focus on sites that are typically overlooked—unless, of course, one is actively seeking a gas station or a snack bar. The same can be said of various forms of street furniture, be it seating, a trash bin, or the almost invisible mailbox or telephone booth. Yet it is precisely these “insignificant” objects that subtly shape the urban environment, even as, with few exceptions, they escape conscious attention. This rings true not only for the Viennese sausage stand—recently recognized as an Intangible Cultural Heritage—but also for the red telephone boxes in London or the Amsterdam bollards, affectionately known as “Amsterdammertjes,” designed to discourage parking on the narrow sidewalks along the canals. All three are either disappearing or facing significant transformation. Their cultural and historical importance is underscored, in part, by the extensive Wikipedia entries devoted to them.<sup>9</sup>

Nevertheless, the overarching, unifying element between the three artists remains. It is Vienna, the engagement with the city, not as a fixed entity but as a constantly evolving organism. This transformation is already implicit in Wigand’s views of the Neues Burgtor and the Kettenbrücke over the Danube Canal, both of which were painted in the early to mid-1820s (p. 116). The bridge, also known as the Sophien-Kettenbrücke after Archduchess Sophie of Bavaria, was later replaced and is now known as the Rotundenbrücke. In contrast, Rudolf von Alt largely refrained from capturing the changes he witnessed in the city, with only a few notable exceptions. Instead, he critiqued the unchecked urban renewal, street expansions, large-scale demolition, and new construction in the inner city and suburbs.<sup>10</sup> One of the most significant exceptions is the view from a window of his apartment at the Kleiner Bernhardhof on Skodagasse, looking out onto the grounds of the Kitschelt iron foundry (Fig. 9). This scene depicts the advent of the Industrial Age in the densely developed Josefstadt as a chaotic jumble: piles of wood in the courtyard, smoke, the reflection of molten iron in the windows, carts on the street, posters on the walls, and finally, in serene contrast, a lamppost cleaner on a ladder. Thirty years earlier, the scene was markedly different, as illustrated in a view from a rear window of the Alt apartment. In *Blick in die Alservorstadt* (A view of Alservorstadt), a young woman leans against a windowsill, gazing out at the bustling activity of a backyard on Feldgasse (Fig. 11). Laundry hangs on a line, two carts are parked

lehnt eine junge Frau auf einem Fenstersims und schaut auf das geschäftige Treiben in einem Hinterhof an der Feldgasse (Abb. 11). Wäsche hängt auf einer Leine, zwei Leiterwagen stehen im Hof, Dachdecker bei der Arbeit – die neue Zeit ist hier noch nicht angebrochen.

Alter und Krankheit beginnen Rudolf von Alt ab den 1890er-Jahren – mit Ausnahme regelmäßiger Sommeraufenthalte in Gastein – immer stärker an seine Wohnung zu binden. Kurz vor seinem Tod 1905 zeigt er den Blick in sein Arbeitszimmer und gelangt – in der Eisengießerei bereits angelegt – zu einer bis dahin ungekannten Freiheit in der Darstellung (Abb. 13).<sup>11</sup> Licht fällt durch ein großes Fenster in den Raum. Ein Blumenstrauß, Schrank und Teppich sind zu erkennen. Das meiste bleibt atmosphärisch-schemenhaft, selbst der Raum verschwimmt; Alts Arbeitsplatz am Tisch vor dem Fenster ist leer. Dort, wo der Künstler jahrzehntelang saß und arbeitete, befindet sich ein weißer Fleck.

Mit den drei genannten Blättern, genauer: mit dem „Blick“ Rudolf von Alts, setzt Oláh sich von 2015 bis 2017 in seiner ersten großen Arbeit zu dem Künstler auseinander 26 (Abb. 9–14).<sup>12</sup> Die Orte sind bis zur Unkenntlichkeit verändert: Statt Alts Blick in einen Hof der Oláhs in einen Lichtschacht; anstelle geschäftiger Arbeiter und Passanten die Zentrale der Musikschulen der Stadt Wien aus den 1970er-Jahren an der menschenleeren Skodagasse; statt eines historistischen Arbeitszimmers ein aufgeräumtes Wohnzimmer der 2000er-Jahre mit Hometrainer, Bücherwand und Sofa.

Oláh fotografierte die Orte, wie Alt sie heute sehen würde, verzichtet auf spannungsvolle An- oder Ausschnitte, retuschiert oder bearbeitet seine Bilder nicht. Einzig die Tageszeit, den Lichteinfall und, im Fall von Straßen und Plätzen, Zahl und Bewegung von Passant:innen, Radfahrer:innen oder Autos entscheidet er, Letzteres durch den Moment, in dem er auf den Auslöser der Kamera drückt. Die Großform ist bei ihm wie bei Alt von gleicher Bedeutung wie das Detail. Insbesondere diese Details beginnen bei genauer Betrachtung der Fotografien Geschichten zu erzählen, die sich mit denen in Alts Aquarellen durchaus vergleichen lassen. Sind es in Rudolf von Alts *Blick in die Alservorstadt* gleich mehrere solcher Geschichten – die aus dem Fenster lehrende Frau, das Treiben im Hof, die Dachdecker –, so konzentriert sich Oláh auf eine, nämlich die des Baues. Den Ausblick versperrt die Rückwand des 1855 an den Kleinen

in the yard, and roofers are at work—suggesting that the new era has not yet arrived in this area.

Beginning in the 1890s, age and illness increasingly confined Rudolf von Alt to his home, except for regular summer retreats to Gastein. Shortly before his death in 1905, he painted a view of his study that reveals a new freedom in his approach—a shift that had already begun to emerge in his earlier work on the iron foundry (Fig. 13).<sup>11</sup> Light floods the room through a large window. A bouquet of flowers, a cupboard, and a rug are visible, but much of the scene remains atmospheric and schematic; even the room itself seems to blur. Alt's workspace at the table by the window is empty, and where he had sat and worked for decades, there is now a blank space.

In his first major work on the artist, made between 2015 and 2017, Oláh engages with the three aforementioned pieces, focusing particularly on Rudolf von Alt's "gaze" (Figs. 9–14).<sup>12</sup> The settings have changed to the point of being almost unrecognizable: instead of Alt's view of bustling workers and passersby, Oláh presents the 1970s headquarters of the Vienna Music Schools on the deserted Skodagasse. Instead of a courtyard, we see a light shaft; and rather than a historicist study, Oláh offers a tidy living room from the 2000s, complete with a home trainer, bookshelves, and a sofa.

Oláh photographed the locations as Alt would see them today, intentionally avoiding dramatic framing or cropping and refraining from retouching or altering his images. The only aspects he does control are the time of day, the direction of the light, and, in the case of streets and squares, the number and movement of passersby, cyclists, or cars—the precise moment the camera's shutter is pressed determines these variables. Like Alt, Oláh gives equal importance to both the macro and micro levels of observation. In fact, upon closer inspection, the details in Oláh's photographs tell stories similar to those in Alt's watercolors. While Rudolf von Alt's *Blick in die Alservorstadt* contains several narrative elements—the woman leaning out of the window, the activity in the courtyard, and the roofers—Oláh zeroes in on one particular element: the construction site. The view is obstructed by the rear wall of the palais, which was constructed in 1855 at the Kleiner Bernardhof—a fine vertical fissure in the wall marks the point of contact between the buildings. The paint on the part of the Bernardhof previously occupied by Alt is more recent, as indicated by the narrow white



28

**Abb. | Fig. 9** Rudolf von Alt  
*Die Eisengießerei Kitschelt in der Skodagasse in Wien* | *The Iron Foundry at Skodagasse in Vienna*, 1903  
Aquarell, Deckfarben auf Papier | **Watercolor, gouache on paper**, 50,5 × 63,3 cm  
Albertina, Wien | **Vienna**

Wien, Wien, nur du allein



**Abb. | Fig. 10** Stefan Oláh  
*Die Zentrale der Musikschulen Wien | The Music  
Schools Headquarters in Vienna, 2015*  
Farbnegativ | Color negative, 4 × 5"



**Abb. | Fig. 11** Rudolf von Alt  
*Blick in die Alservorstadt* | *A View of Alservorstadt*, 1872  
Aquarell- und Deckfarben, Deckweißhöhung,  
Lichter ausgekratzt | *Watercolor and gouache,*  
*heightened with opaque white, highlights*  
*scratched out*, 27,6 × 38,8 cm  
Albertina, Wien | *Vienna*



**Abb. | Fig. 12** Stefan Oláh  
*Blick in den Lichthof | A View into the  
Lightwell*, 2015  
Farbnegativ | Color negative, 4 × 5"



**Abb. | Fig. 13** Rudolf von Alt  
*Das Arbeitszimmer des Künstlers* |  
*The Artist's Study*, 1905  
Aquarell- und Deckfarben auf Papier |  
Watercolor and gouache on paper,  
56,3 × 77,8 cm  
Staatliche Graphische Sammlung, München |  
Munich, Leihgabe der | On loan from the  
Ernst von Siemens Kunststiftung



**Abb. | Fig. 14** Stefan Oláh  
*Das frühere Arbeitszimmer Rudolf von Alts |*  
*Rudolf von Alt's Former Study, 2015*  
Farbnegativ | Color negative, 4 × 5"

Bernardhof gebauten Palais. Ein feiner senkrechter Setzungs-  
riss zeigt, wo die Gebäude aneinanderstoßen. Der Anstrich des  
ehemals von Alt bewohnten Teils des Bernardhofes ist jüngerem  
Datums, wie der schmale weiße Streifen an der Mauer des Palais  
zeigt. Das Fenster ist neu, zwar auf traditionelle Art „vor“ die  
Fassade gesetzt, schlägt aber anders als früher nach innen auf.  
An der Rahmung unterhalb des Fensters hat das Regenwasser  
dunkle Rinnspuren hinterlassen. Was den Blick auf die Eisen-  
gießerei angeht, so ist buntes Durcheinander architektonischer  
Tristesse gewichen. Mögliche Budgetvorgaben und der Wunsch  
nach Bestausnutzung des Grundstücks mögen hier eine Rolle  
gespielt haben. Dennoch, das Fensterband auf Straßenniveau  
ist Ausdruck reiner Hilflosigkeit, inzwischen gemildert durch  
eine Gestaltung der Betonflächen über den Fenstern. Lichtblick  
im Wortsinn ist die Spiegelung im oberen Geschoss des Rie-  
gels; ein Glücksfall das Graffito „Heute fahr ich swartz!“ (nicht  
„schwarz“), gefolgt von dem Symbol für Anarchie auf Oláhs  
Fotografie. Und schließlich Rudolf von Alts Arbeitszimmer, das  
über die Jahrzehnte seiner Nutzung in Form von Artefakten an  
den Wänden und auf den Möbeln Geschichte in sich aufgenom-  
men hat – dagegen ein durch Umbauten verkleinerter Raum,  
der wenn auch nicht gesichts-, doch weitgehend geschichtslos  
erscheint.

Die hier anhand von drei zentralen Blättern in Alts  
Œuvre begonnene Gegenüberstellung lässt sich anhand der  
Arbeiten Oláhs, die in der Heidi Horten Collection vorhande-  
nen Ansichten von Wigand und von Alt folgen, nahtlos fort-  
setzen. Oláhs Fotografie von der Spinnerin am Kreuz mit Blick  
auf Wien weist die gleichen Elemente wie Wigands Aquarell  
auf (S. 132, 134): das Monument, die Fernsicht (statt der Berge  
die Donau City und der DC Tower im Hintergrund), eine den  
Vordergrund belebende Staffage. Letztere ist in die heutige  
Zeit „übersetzt“. So wie Kutschen und Ausflügler:innen zum  
Bild der Spinnerin im 19. Jahrhundert gehörten, sind es heute  
Autos und Passant:innen, wobei Oláh für seine Fotografie eine  
Tageszeit abseits der Rushhour, in der sich der Verkehr an der  
Spinnerin am Kreuz in die Stadt herein- beziehungsweise he-  
rausschiebt, wählte. Desgleichen der Blick auf den Südturm des  
Stephansdoms: Der heute verkehrsberuhigte Platz hat sich seit  
den Zeiten von Alt kaum verändert. Hier bestand für Oláh eine  
andere Herausforderung. Das Warenhaus Rothberger besteht  
nicht mehr und damit auch das Schaufenster im zweiten Stock,

stripe on the palais wall. The window is new; although it was placed in the traditional manner “in front” of the facade, it now opens inward. Below the window frame, rainwater has left dark streaks on the wall. As for the view of the iron foundry, the colorful hodgepodge has given way to architectural monotony. Budgetary constraints and the drive to maximize the use of the site likely played a role. Nonetheless, the row of windows at street level conveys a sense of sheer inadequacy, softened somewhat by an embellishment on the concrete above the windows. A literal ray of light is captured in the reflection on the upper part of the transom, while the graffiti “Heute fahr ich swartz!” (not “schwarz”),<sup>13</sup> paired with a symbol of anarchy, adds a fortuitous touch to Oláh’s photograph. Finally, Rudolf von Alt’s study, which over decades of use had absorbed the weight of history through the artifacts on the walls and furnishings, now appears as a space diminished by renovation—not devoid of character but emptied of its history.

The exploration of the connections between the three works central to Alt’s oeuvre can be seamlessly extended through Oláh’s works based on views by Wigand and Alt from the Heidi Horten Collection. Oláh’s photograph of the Spinner at the Cross in Vienna incorporates the same elements found in Wigand’s watercolor (pp. 132, 134): the monument, the distant view (in which the mountains are replaced by Donau City and the DC Tower in the background), and staffage that enlivens the foreground. The latter has been “translated” into the present day. Just as carriages and excursionists once populated the scene of the Spinner in the nineteenth century, today it is cars and pedestrians. Oláh chose to capture moments during off-peak hours, when traffic around the Spinner at the Cross ebbs and flows into the city. The same can be said for the view of the south tower of St. Stephen’s Cathedral. The square has little traffic today and has not changed much since Alt’s time. Oláh faced a different challenge here. The Rothberger department store, with its second-floor display window where Alt probably sat among the displays to draw the cathedral (Fig. 15), no longer exists. Oláh had to turn to the new building that replaced the department store. To capture the tower at its full height, Oláh had to position his camera close to the ground. Inevitably, the balcony railing came into view, and Oláh left it in the frame, just as he kept the long shadows cast by the buildings onto the square.

in dem Alt zwischen den Auslagen gesessen haben muss, um den Stephansdom zu zeichnen (**Abb. 15**). Oláh wich auf den Neubau aus, der anstelle des Warenhauses errichtet wurde. Um den Turm in seiner ganzen Höhe zeigen zu können, musste er die Kamera in Bodennähe positionieren. Unweigerlich kam damit die Brüstung eines Balkons ins Bild. Oláh belässt sie – ebenso wie die langen Schatten, die die Gebäude auf den Platz werfen.

Gerade darin liegen Reiz und Qualität von Oláhs Fotografien: die Räume, Plätze und Orte so zu zeigen, wie er sie vorfindet, sie nicht zu manipulieren, sei es vor Ort oder am Computer. Ein letztes Beispiel: die Karlskirche, wie der Stephansdom eine der Hauptsehenswürdigkeiten Wiens, angesteuert von unzähligen Tourist:innen. Mit der eingerüsteten Säule rechts vom Portikus gab die Kirche im Sommer 2024 kein Postkartenmotiv ab (**S. 111**). Manch ein Tourist mag sich enttäuscht abgewendet haben. Nicht so Oláh: Er zeigt den Ort, wie er ist, einschließlich den E-Scootern und dem achtlos an der Gebäudeecke rechts im Vordergrund abgestellten Fahrrad.

- 1 Vgl. Maren Gröning in: Klaus Albrecht Schröder (Hg.), *Die großen Meister der Albertina*, Petersberg 2008, Nr. 175, S. 437.
- 2 Vgl. Balthasar Wigand. 1770–1846. *Sammlung Kuhn*, hg. v. Kuhn Rechtsanwältin GmbH, Wien 2021; Balthasar Wigand (1770–1846). *Bilder und Kunsthandwerk aus Empire und Biedermeier*, Ausst.-Kat. Historisches Museum der Stadt Wien, Wien 1977.
- 3 Vgl. Marianne Hussl-Hörmann, *Rudolf von Alt. Die Ölgemälde*, hg. v. im Kinsky Kunstauktionen, Wien 2011, WV 4, S. 106.
- 4 Sabine Grabner, „Im Schatten des Aquarells. Rudolf von Alt und die Ölmalerei“, in: ebd., S. 37–51.
- 5 Vgl. Maria Luise Sternath (Hg.), *Das Wiener Aquarell*, Ausst.-Kat. Albertina, Wien, Köln 2018.
- 6 Walter Koschatzky, *Rudolf von Alt. 1812–1905*, Salzburg 1975, S. 8f.
- 7 Das zweite Aquarell: [sammlung.wienmuseum.at/objekt/604059-stephansdom/](https://sammlung.wienmuseum.at/objekt/604059-stephansdom/), letzter Abruf 16.12.2024.
- 8 Sebastian Hackenschmidt, Stefan Oláh, *Sechszwanzig Wiener Tankstellen*, Amsterdam 2010; dies., *Fünfundneunzig Wiener Würstelstände. The Hot 95*, Salzburg 2013; siehe auch den Beitrag von Sebastian Hackenschmidt in diesem Buch, S. 39–79.
- 9 [de.wikipedia.org/wiki/Würstelstand](https://de.wikipedia.org/wiki/Würstelstand); [de.wikipedia.org/wiki/Telefonzelle\\_\(Vereinigtes\\_Königreich\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Telefonzelle_(Vereinigtes_Königreich)); [de.wikipedia.org/wiki/Amsterdammertje](https://de.wikipedia.org/wiki/Amsterdammertje), letzter Abruf 2.12.2024.
- 10 Leonhard Weidinger, „Warum Alt? Warum Wien? Warum Neu? Zur Einleitung“, in: ders. (Hg.), *Rudolf (von) Alt, Stefan Oláh. Alt Wien Neu*, Basel 2018, S. 6–9, hier S. 6.
- 11 Dies gilt ebenfalls für das Blatt *Die Sonnenfinsternis über Wien am 8. Juli 1842* (Wien Museum), in dem Rudolf von Alt sich ganz auf die Wiedergabe der Lichtstimmung konzentriert; vgl. [sammlung.wienmuseum.at/objekt/180415-die-sonnenfinsternis-ueber-wien-am-8-juli-1842/](https://sammlung.wienmuseum.at/objekt/180415-die-sonnenfinsternis-ueber-wien-am-8-juli-1842/), letzter Abruf 16.12.2024.
- 12 Weidinger 2018.



**Abb. | Fig. 15** Unbekannt | Unknown  
 Fronleichnamspzession mit dem Warenhaus  
 Rothberger im Hintergrund | Corpus Christi  
 Procession with the Rothberger Department  
 Store in the Background, ca. 1900  
 Fotografie | Photograph  
 Österreichische Nationalbibliothek,  
 Bildarchiv | Image archive

The charm and quality of Oláh's photographs lie precisely in his ability to portray spaces, squares, and sites exactly as he finds them, without any manipulation—whether on location or through digital editing. A final example is St. Charles Church, one of Vienna's most prominent landmarks and, much like St. Stephen's Cathedral, a popular tourist destination. With the scaffolding on the column to the right of the portico, the church in the summer of 2024 was hardly a typical postcard subject (p. 111). Some tourists might have been disappointed and turned away. Not Oláh. He captured the scene as it was, complete with e-scooters and a bicycle casually abandoned at the corner of the building in the foreground.

- 1 See Maren Gröning in *Die großen Meister der Albertina*, ed. Klaus Albrecht Schröder (Petersberg, 2008), no. 175, p. 437.
- 2 Kuhn Rechtsanwälte GmbH, ed., *Balthasar Wigand. 1770–1846*. Sammlung Kuhn (Vienna, 2021); *Balthasar Wigand (1770–1846). Bilder und Kunsthandwerk aus Empire und Biedermeier*, exh. cat. Historisches Museum der Stadt Wien (Vienna, 1977).
- 3 Marianne Hussl-Hörmann, *Rudolf von Alt. Die Ölgemälde*, Im Kinsky Kunstauktionen, Catalogue Raisonné 4, (Vienna, 2011), p. 106.
- 4 Sabine Grabner, "Im Schatten des Aquarells. Rudolf von Alt und die Ölmalerei," in Hussl-Hörmann 2011 (see note 3), pp. 37–51.
- 5 Marie Luise Sternath, ed., *Das Wiener Aquarell*, exh. cat., Albertina, Vienna (Vienna/Cologne, 2018).
- 6 Walter Koschatzky, *Rudolf von Alt. 1812–1905* (Salzburg, 1975), pp. 8–9.
- 7 For the second watercolor, see <https://sammlung.wienmuseum.at, inv.-no. 106499> (accessed on December 16, 2024).
- 8 Sebastian Hackenschmidt and Stefan Oláh, *Sechszwanzig Wiener Tankstellen* (Amsterdam, 2010); Sebastian Hackenschmidt and Stefan Oláh, *Fünfundneunzig Wiener Würstelstände. The Hot 95* (Salzburg, 2013). See also Sebastian Hackenschmidt's contribution in this book, pp. 39–79.
- 9 <https://en.wikipedia.org/wiki/Würstelstand>; [https://en.wikipedia.org/wiki/Telephone\\_booth](https://en.wikipedia.org/wiki/Telephone_booth); <https://en.wikipedia.org/wiki/Amsterdammertje> (accessed on December 2, 2024).
- 10 Leonhard Weidinger, "Warum Alt? Warum Wien? Warum Neu? Zur Einleitung," in Leonhard Weidinger and Stefan Oláh, *Rudolf (von) Alt, Stefan Oláh. Alt Wien Neu* (Basel, 2018), pp. 6–9, here p. 6.
- 11 An early exception in this regard is *Die Sonnenfinsternis über Wien am 8. Juli 1842*, Wien Museum. In this work, Rudolf von Alt focused exclusively on the quality of the light. Cf. <https://sammlung.wienmuseum.at, inv.-no. 105390>.
- 12 Weidinger and Oláh 2018 (see note 10).
- 13 Translator's note: The graffiti "Heute fahr ich swartz!" (not "schwarz"), is a playful misspelling of "schwarzfahren," which means "riding without a ticket" (typically on public transport).



Fotografie als Stadtbeobachtung:  
Wien im Blick von Stefan Oláh

Photography as Urban Observation:  
Vienna Through the Lens of  
Stefan Oláh

**Sebastian Hackenschmidt**

Fangen wir einfach mit einem Bild an (S. 42): Bei der Aufnahme der Tankstelle von Rupert Falkner und Katsuhito Mitani in Wien ging es Stefan Oláh nicht darum, ein spektakuläres Bauwerk in Szene zu setzen. Vielmehr fokussierte der auf Architektur spezialisierte Fotograf auf das, was ihm für die urbane Situation charakteristisch und wesentlich erschien. Die 1990 eröffnete Tankstelle – die aufgrund ihres eleganten Designs und ihrer von Glas und Edelstahl geprägten Materialsprache einmal als „Benzin-Boutique“ bezeichnet wurde<sup>1</sup> – hat er schräg von hinten fotografiert, um ihre bevorzugte Lage inmitten der Wiener Architekturdenkmäler am Ring einzufangen. In ihrer technoid-futuristischen Anmutung steht die modernistische Industriearchitektur in Kontrast zur historischen Bauweise des 1888 eröffneten Burgtheaters und zum alten Baumbestand des Volksgartens und der Ringstraße. In der fahl-grauen Atmosphäre des regnerischen Wiener Herbsttages bilden das knallige Gelb der Zapfsäule, der davorstehende blaue Eimer und die rote Kabeltrommel auffallend starke Farbakzente. Auch dass das Areal um das Burgtheater zumeist als Parkplatz für Autos genutzt wird, hat der Fotograf nicht ausgeblendet –

40 die Tankstelle wurde schließlich nicht für die Fiaker an diesem prominenten Platz aufgestellt.

Stefan Oláhs Aufnahme entstand im Rahmen unseres ersten gemeinsamen Buchprojekts – den *Sechszwanzig Wiener Tankstellen*<sup>2</sup> (S. 42–47) –, mit dem wir einem Phänomen auf die Spur kommen wollten, das in diesem Umfang wohl nur noch in Wien zu finden ist, der Aufmerksamkeit der Stadtplaner und Architekt:innen aber entgangen war. Die Bauweise von Tankstellen – meist eine provisorisch wirkende, leichte Pavillonarchitektur, die von den Werbesignets der Ölkonzerne dominiert wird – ist von der Flüchtigkeit des Besuchs geprägt, bei dem es sich meist nur um einen kurzen Zwischenstopp handelt: Tankstellen sind Marktplätze einer motorisierten Gesellschaft, und die Übergänge zu Autowerkstätten, Getränkehandlungen, Restaurants oder Supermärkten sind oft fließend. Während sich die raumgreifenden Tankstellen amerikanischer Prägung seit dem Zweiten Weltkrieg weltweit verbreitet haben, demonstrieren die Wiener Tankstellen das Überleben einer typisch europäischen Großstadtvariante, die wie aus der Zeit gefallen scheint. Vor allem in den inneren Bezirken der Stadt schmiegten sich die Tankstellen an die Bausubstanz des alten Wiens an; sie besetzen kleinste Baulücken oder quartieren sich in den Erdgeschossen

Let me begin with an example (p. 42): In his photograph of the gas station designed by Rupert Falkner and Katsuhito Mitani in Vienna, Stefan Oláh, a photographer specializing in architecture, didn't aim to set the scene for a spectacular building. Instead, he focused on what he viewed as essential to its urban context. Oláh shot the gasoline station—opened in 1990 and known as the “gas boutique”<sup>1</sup> for its distinctive use of glass and stainless steel—from behind, at an oblique angle, drawing attention to its prominent location among the architectural landmarks of Vienna's Ringstrasse. The modernist industrial architecture with its techno-futuristic design creates a striking contrast with the historicist architecture of the Burgtheater, which opened in 1888, and the trees of the Volksgarten and the Ringstrasse. In the muted gray light of a rainy Viennese autumn day, the bright yellow of the gas pump, the blue bucket in front of it, and the red cable drum provide vivid color accents. Furthermore, the photographer did not ignore the fact that the area around the Burgtheater functions primarily as a parking lot—after all, the gas station was placed in this prominent location to cater to automobiles, not horse-drawn carriages.

Stefan Oláh's photograph was taken as part of our first collaborative book project, *Sechszwanzig Wiener Tankstellen* (Twenty-six Viennese gas stations),<sup>2</sup> (pp. 42–47) in which we sought to explore a phenomenon that, while seemingly unique to Vienna, has been overlooked by urban planners and architects. The design of gas stations—often a makeshift, lightweight pavilion architecture dominated by oil company advertising—reflects the transient nature of the visit, which is typically little more than a brief stopover. In our motorized society, gas stations function as marketplaces, often merging with other functions such as repair shops, beverage stores, restaurants, or supermarkets. While these expansive, American-style gas stations have spread worldwide since World War II, Viennese gas stations demonstrate the persistence of a traditional European urban variant that seems to be a remnant of a bygone era. Especially in the city's inner districts, these gas stations are integrated into the urban fabric of old Vienna. They occupy the narrowest gaps between buildings or are located on the ground floor of residential buildings. Some are located on acute-angled street corners, on curbsides, or in backyards (Fig. 1). Due to their lack of profitability, many of these small and miniature gas stations have been forced to close in recent decades. The













von Wohnbauten ein; sie setzen sich in absurd spitzwinkligen Straßenzwickeln fest, schlagen ihre Zapfsäulen am Randstein auf oder weichen in die Hinterhöfe aus (**Abb. 1**). Aufgrund ihrer mangelnden Rentabilität mussten viele dieser Klein- und Kleinsttankstellen in den letzten Jahrzehnten geschlossen werden. Die Bilderserie der *Sechszwanzig Wiener Tankstellen* dokumentiert damit eine gleichsam vom Aussterben bedrohte Architektur-Spezies, von der zu hoffen wäre, dass sie sich noch einige Zeit gegen die Standardisierung globaler Konzerne behaupten kann – zumindest so lange, bis das Zeitalter des Erdöls zu Ende geht und wir unsere Mobilität auf nachhaltigere und umweltschonendere Energieressourcen umstellen.

Um den ästhetischen Kontrast zwischen den ubiquitären amerikanischen und den speziellen Wiener Tankstellen zu verdeutlichen, haben wir unser Buchprojekt als Hommage an Ed Ruschas 1963 erschienenen Künstlerbuch *Twenty-six Gasoline Stations* angelegt (**Abb. 2**). Die unaufwendig und unpräntiös gestaltete Publikation mit Snapshots von sechszwanzig typischen amerikanischen Tankstellen, die der US-amerikanische Künstler entlang der Route 66 in Kalifornien, Arizona, 48 New Mexico, Texas und Oklahoma aufgenommen hatte, vermittelt nicht nur ein entscheidendes Element des American Way of Life, sondern bildet auch einen Meilenstein im Bereich der konzeptkünstlerischen Buchkunst.<sup>3</sup> Anders als Ruscha arbeiteten wir mit Farbaufnahmen: Wie sich im Laufe des Projekts herausstellte, nahmen sich die Fotos der Wiener Tankstellen in Schwarz-Weiß wie Geschichtsdokumente einer längst vergangenen Zeit aus, während sie in Farbe ganz ihrer Entstehungszeit verhaftet wirken. Die Tatsache, dass das Buch *Sechszwanzig Wiener Tankstellen* in der ersten Auflage von 2010 sechszwanzig, in der zweiten Auflage von 2011 dreiundvierzig farbige Fotografien beinhaltet, war dagegen nicht durch Ruschas Künstlerbuch angeregt, sondern durch die Bildfolgen des japanischen Künstlers Katsushika Hokusai. Dessen unbestrittenes Meisterwerk, die mehrbändige Sammlung *Hundert Ansichten des Berges Fuji*, umfasst insgesamt einhundertzwei Schwarz-Weiß-Holzschnitte (**Abb. 3**). Hokusais viel bekanntere Sammlung *Sechszwanzig Ansichten des Berges Fuji* besteht gar aus sechszwanzig Farbholschnitten (**Abb. 4**). „Die Zahlenangaben bei diesen Unternehmungen sind auf eine angenehme Art ungenau“, schrieb der deutsche Schriftsteller Günter Ohnemus dazu in seinem 1995 erschienenen Erzählband *Siebenundsechzig*

photo series *Sechszwanzig Wiener Tankstellen* documents an endangered architectural species on the verge of extinction. One can only hope that these gas stations will endure and resist the pressure of global corporate standardization for a little while longer—at least until the age of oil comes to an end and we transition to more sustainable, environmentally friendly energy sources for mobility.

To highlight the aesthetic contrast between the ubiquitous American and the distinctive Viennese gas stations, we conceptualized our book project as an homage to Ed Ruscha's 1963 artist's book *Twenty-six Gasoline Stations* (Fig. 2). His straightforward and unpretentious publication features snapshots of twenty-six typical American gas stations, taken by the American artist along Route 66 in California, Arizona, New Mexico, Texas, and Oklahoma. It not only captures a vital aspect of the American way of life but also marks a significant milestone in conceptual book art.<sup>3</sup> In contrast to Ruscha, we decided to use color photographs. As the project progressed, we realized that black-and-white images of Vienna's gas stations would feel like historical documents of a bygone era, whereas color photographs would firmly place them in their time of origin. The decision to include thirty-six color photographs in the first edition of *Sechszwanzig Wiener Tankstellen* in 2010 and forty-three in the second edition in 2011 was inspired not by Ruscha's artist book, but by the work of Japanese artist Katsushika Hokusai. His undisputed masterpiece, the multi-volume collection *One Hundred Views of Mount Fuji*, contains 102 black-and-white woodblock prints (Fig. 3), while his better-known *Thirty-six Views of Mount Fuji* features forty-six color prints (Fig. 4). "The numbers in these endeavors are pleasantly imprecise," wrote the German author Günter Ohnemus in his 1995 collection of short stories, *Siebenundsechzig Ansichten einer Frau* (Sixty-seven views of a woman), also inspired by Hokusai. "It is like when you buy a pound of cherries from a fruit vendor, and the vendor adds a handful more to the basket."<sup>4</sup>

In our second project, *Fünfundneunzig Wiener Würstelständen* (Ninety-five Viennese sausage stands)<sup>5</sup>—published as a book in 2013—Stefan Oláh and I set out to document a distinctive architectural feature of the Viennese cityscape that had previously received little attention (pp. 54–59). While snack stands are found in many cities, the Viennese "Würstelstände" (sausage stands) are world-renowned and hold legendary status. In



**Abb. | Fig. 1** Unbekannt | [Unknown](#)  
 Tankstelle und Autowerkstatt im Gebäude der Heidi Horten Collection | [Petrol Station and Garage in the Heidi Horten Collection Building](#), ca. 1950  
 Fotografie | [Photograph](#)  
 Österreichische Bundestheater | [Austrian Federal Theatres](#)



**Abb. | Fig. 2** Ed Ruscha  
*Standard, Amarillo, Texas, 1962*  
 Silbergelatineabzug | [Gelatin silver print](#),  
 12,5 × 12,9 cm  
 Aus | [from](#): Ed Ruscha, *Twentysix Gasoline Stations*, 1963



**Abb. | Fig. 3** Katsushika Hokusai  
*Der Berg Fuji während des Tanabata-Festes*, 1834  
 aus: [100 Ansichten des Berges Fuji](#) | [from: 100 Views of Mount Fuji](#)  
 Holzschnitt auf Papier | [Woodcut on paper](#),  
 22,7 × 15,7 cm  
 MAK – Museum für angewandte Kunst,  
 Wien | [Vienna](#)



**Abb. | Fig. 4** Katsushika Hokusai  
*Ansicht der Suruga-Straße in Edo mit dem Mitsui-Geschäft* | [View of Suruga Street in Edo with the Mitsui Shop](#), ca. 1830  
 aus: [36 Ansichten des Berges Fuji](#) | [from: 36 Views of Mount Fuji](#)  
 Farbholzschnitt | [Color woodcut](#), 25 × 37,4 cm  
 MAK – Museum für angewandte Kunst,  
 Wien | [Vienna](#)

2024, a proposal was submitted to UNESCO to recognize them as Intangible Cultural Heritage. Not only are these sausage stands an integral part of Vienna's culinary landscape, they also play a role in the city's social fabric. It is here—so the popular cliché goes—that workers argue with celebrities over a “Haße,” directors bond with taxi drivers over a “Woidviatla” or a “Käsekraina,” and housewives, academics, and spouses of civil servants exchange gossip over a pair of “Frankfuata.”<sup>6</sup> The so-called Würstelstand goes beyond merely satisfying momentary cravings; it embodies a unique sense of life that is reflected in an endless array of stories, anecdotes, legends, and rumors—even to the point of becoming proverbial. Consequently, the ongoing celebration of these snacks stands as a cultural asset, both nationally and specifically within Vienna, has played a pivotal role in contributing to their myth.

Despite their popularity, these sausage stands exhibit an architectural style that feels surprisingly transient, resembling kiosks, market stalls, or fair booths (Fig. 5–6). They are strategically placed in prominent city squares or at high-traffic access points to public transport. Moreover, like the gas stations, these sausage stands often integrate seamlessly with existing buildings. A notable example can be found at the Schwarzenbergplatz, where the palais built by Heinrich Ferstel in 1863 for Archduke Ludwig Viktor has served as an auxiliary venue for the Burgtheater since the 1980s, the nearby sausage stand becoming a favorite destination for theatergoers (p. 54). A similar arrangement exists with a sausage stand attached to the Gumpendorfer Straße subway station along the Mariahilfer Gürtel (p. 56). In this photograph, Stefan Oláh has captured the symbiotic relationship between two distinctly different structures: On the one hand, the landmarked city rail station designed by Otto Wagner, a massive transportation structure that, as the architectural historian Otto Kapfinger has observed, provides Vienna with one of “the few locations possessing metropolitan architectural character with a quasi-utopian dimension”;<sup>7</sup> and on the other, the “Original Wiener Würstelstand,” whose color scheme was deliberately chosen to mirror the so-called—though by no means original<sup>8</sup>—“Otto Wagner green” of the city railway, creating a visual connection between the two.

Thus, in *Fünfundneunzig Wiener Würstelstände*, a collection of prestigious buildings and monuments that include some of Vienna's most prominent architectural landmarks—

*Ansichten einer Frau*, der ebenfalls von Hokusai inspiriert wurde: „Es ist wie beim Obsthändler, wenn man ein Pfund Kirschen gekauft hat, und der Händler legt noch eine Handvoll Kirschen dazu in den Korb.“<sup>4</sup>

Auch mit unserem zweiten Projekt – den 2013 als Buch erschienenen *Fünfundneunzig Wiener Würstelständen*<sup>5</sup> – haben Stefan Oláh und ich versucht, eine bis dato zu wenig beachtete architektonische Besonderheit des Wiener Stadtbildes einzufangen (S. 54–59). Imbissstände gibt es in vielen Städten, aber die Wiener Würstelstände genießen Weltruf – sie sind eine geradezu legendäre Institution, der 2024 gar der Status als immaterielles Kulturerbe der UNESCO zugesprochen wurde. Nicht nur gelten die Würstelstände als integraler Bestandteil der kulinarischen Landschaft Wiens, sie gehören auch zum sozialen Inventar der Stadt: Hier – so ein verbreiteter Gemeinplatz – disputieren Hackler mit Prominenten bei einer „Haßen“, verbrüdern sich Direktoren mit Taxifahrern bei „Woidviatla“ und „Käsekraina“, tauschen Hausfrauen, Akademikerinnen und Hofratsgattinnen über einem Paar „Frankfuata“ Klatsch und Tratsch aus. Weit über die Befriedigung flüchtiger Bedürfnisse hinaus  
52 legen die Würstelstände damit ein charakteristisches Lebensgefühl nahe, das in immer neuen Geschichten und Anekdoten, Legenden und Gerüchten seinen Ausdruck findet – bis hinein ins Phrasenhafte. So hat die fortwährende Beschwörung der Imbissstände als nationales bzw. spezifisch wienerisches Kulturgut schon einen erheblichen Anteil an ihrem Mythos.

So gut frequentiert die Würstelstände sind, so provisorisch wirkt ihre Architektur, die am ehesten mit Kiosken, Marktständen oder Jahrmarktsbuden verglichen werden kann (Abb. 5–6): Strategisch geschickt besetzt sie die zentralen Plätze der Stadt oder positioniert sich an den stark frequentierten Zugängen der öffentlichen Verkehrsmittel. Und ähnlich wie die Tankstellen schmiegen sich auch die Würstelstände an vorhandene Bauwerke an – besonders augenfällig etwa am Schwarzenbergplatz: Dort wird seit den 1980er-Jahren das 1863 von Heinrich Ferstel erbaute Palais für Erzherzog Ludwig Viktor als zusätzliche Spielstätte des Burgtheaters genutzt – und der dem Eingang unmittelbar benachbarte Würstelstand folglich vom Theaterpublikum gerne besucht (S. 54). Vergleichbar verhält es sich mit einem Würstelstand, der sich an die U-Bahn-Station „Gumpendorfer Straße“ am Mariahilfer Gürtel angedockt hat (S. 56). Auch bei dieser Aufnahme hat Stefan Oláh die Symbiose



Abb. | Fig. 5 Friedrich Philipp Reinhold  
*Wiener Würstelstand mit Kunden* | *Viennese  
 "Würstelstand" with Customers*, 1814/15  
 Aquarell mit Pinsel in Weiß gehöht, über Bleistift |  
 Watercolour with heightened white brush, over  
 pencil, 17,4 × 13,8 cm  
 Albertina, Wien | Vienna



Abb. | Fig. 6 Barbara Pflaum  
*Wiener Würstelstand in der Walfischgasse* |  
*Viennese "Würstelstand" in Walfischgasse*,  
 ca. 1960  
 Fotografie | Photograph

53

St. Charles Church, the Ernst Happel Stadium, the Giant Ferris Wheel in the Prater, the Opera House, the Volkstheater, the Franz-Josefs Railway Station, and the Hundertwasser House (p. 57)—have “snuck” their way into the pictures. Oláh’s photographs, therefore, testify to a shift in perspective: the motifs that usually dominate the scene seem almost fortuitous, while the sausage stands bring into focus what is often ignored in traditional representations of Vienna. In keeping with their almost “incidental” position in the Viennese cityscape, the sausage stands in Oláh’s photographs do not possess the distinct *aura* associated with unique buildings or landmarks. Instead, they are portrayed in their everydayness, banality, and randomness—as something “infra-ordinary,” in contrast to the “extra-ordinary,” as the French writer Georges Perec once aptly put it.<sup>9</sup>

For the Viennese, sausage stands are indeed infra-ordinary: ordinary, banal, ubiquitous, an unquestioned part of everyday life that can be theoretically framed through the lens of Perec’s concept. Like the gas stations, they are primarily a phenomenon of anonymous architecture. Not, however, in the sense as explored by architects such as Roland Rainer, Raimund













zweier völlig heterogener Bauten in den Blick genommen: Zum einen ist dies die von Otto Wagner geplante, denkmalgeschützte Haltestelle der Stadtbahn, ein gewaltiges Verkehrsbauwerk, dem Wien – wie es der Architekturhistoriker Otto Kapfinger einmal formuliert hat – „einige der wenigen Orte mit metropolitanischem Baucharakter und einer sozusagen utopischen Dimension“ verdankt.<sup>6</sup> Zum anderen geht es um einen charakteristischen „Original Wiener Würstelstand“, der sich in seiner Farbgebung dem sogenannten – aber keineswegs originalen<sup>7</sup> – „Otto-Wagner-Grün“ der Stadtbahn ästhetisch angeglichen hat.

In die Serie der *Fünfundneunzig Wiener Würstelstände* haben sich auf diese Weise immer wieder markante architektonische Kennzeichen Wiens „eingeschlichen“ – repräsentative Bauten und Denkmäler wie die Karlskirche, das Ernst-Happel-Stadion und das Riesenrad im Prater, die Oper, das Volkstheater, der Franz-Josefs-Bahnhof oder auch das Hundertwasser-Haus (S. 57). Oláhs Fotografien bekunden somit eine Art Perspektivwechsel: Die Motive, die üblicherweise im Mittelpunkt stehen, sind eher zufällig in die Bilder gelangt, während mit den Würstelständen dasjenige in den Fokus gerät, was bei den üblichen

60 Wienbildern meist ausgeblendet wird. Entsprechend ihrer fast „beiläufigen“ Postierung in der Stadtlandschaft Wiens werden sie in Oláhs Bildern aber nicht zu außergewöhnlichen Bauwerken oder Sehenswürdigkeiten auratisiert, sondern in ihrer Alltäglichkeit, Banalität und Zufälligkeit eingefangen – gewissermaßen als das „Infra-Ordinäre“ im Unterschied zum Extra-Ordinären, wie es der französische Schriftsteller Georges Perec einmal auf den Punkt gebracht hat.<sup>8</sup>

Für die Einwohner:innen Wiens sind die Würstelstände tatsächlich infra-ordinär: gewöhnlich, banal, allgegenwärtig; eine Selbstverständlichkeit, die sich mit Perec theoretisch fassen lässt. Und wie bei den Tankstellen handelt es sich auch hier überwiegend um ein Phänomen anonymer Architektur. Allerdings ist dies nicht in dem Sinn zu verstehen, in dem Architekten wie Roland Rainer, Raimund Abraham oder Bernard Rudofsky in den 1960er-Jahren elementaren Bauweisen abseits akademischer Traditionen und industrieller Technologien nachspürten.<sup>9</sup> Vielmehr scheint es sich um die „dekorierten Schuppen“ zu handeln, von denen Anfang der 1970er-Jahre in der urbanistischen Studie *Lernen von Las Vegas* die Rede war.<sup>10</sup> Wie die seinerzeit dort von der US-amerikanischen Architekt:innengruppe um Robert Venturi und Denise Scott Brown

Abraham, or Bernard Rudofsky, who, in the 1960s, examined elemental construction methods beyond the confines of academic traditions and industrial technologies.<sup>10</sup> Rather, more in line with the concept of “decorated sheds” as described in the early 1970s urban study *Learning from Las Vegas*.<sup>11</sup> Much like the billboard and neon-lit structures the American architectural group led by Robert Venturi and Denise Scott Brown observed in Las Vegas (Fig. 7), Vienna’s sausage stands are predominantly simple enclosures with messages—highly visible signage, billboards, product promotions, illustrated menus, price tags, and neon-lit corporate logos—their communicative aspects clearly overshadowing the formal architectural elements of the buildings themselves. To borrow from Venturi and Scott Brown, they are examples of “persuasive heraldry” that leave no doubt that sausages and beer are available here.<sup>12</sup>

Ephemeral architectural structures such as sausage stands, which are particularly intriguing from an urban-ethnological and consumer-sociological perspective, have their fair share of what Dutch architect Rem Koolhaas once called “Junk-space”: “If space-junk is the human debris that litters the universe, junk-space is the residue mankind leaves on the planet. The built [...] product of modernization is not modern architecture but Junkspace. Junkspace is what remains after modernization has run its course, or, more precisely, what coagulates while modernization is in progress, its fallout.”<sup>13</sup> In his essay, Koolhaas referred to architecture’s “sum total of our current achievements.” However, his polemical definition of Junkspace as “the product of an encounter between escalator and air-conditioning, conceived in an incubator of Sheetrock”<sup>14</sup> does an excellent job of capturing the specific impression these sandwich joints leave: if junk food is one of the staple diets of people today, then Junkspace reflects the public realm in which they operate.

In this sense, Vienna presents a somewhat paradoxical situation in which sausage stands are claimed as distinct topographical features and specific experiential destinations, while at the same time occupying ubiquitous traffic, consumption, and communication spaces—those high-speed transit environments such as hotels, airports, highway rest stops, shopping malls, and pedestrian zones that the French anthropologist Marc Augé once characterized as “non-places.”<sup>15</sup> It may well be that Viennese sausage stands are considered “down to earth” and often appear in prominent locations. Overall, however,

beobachteten, mit Werbetafeln und Neonlichtern gespickten Bauwerke (Abb. 7) sind auch die Wiener Würstelstände meist schlichte Gehäuse, die mit Botschaften versehen sind – weit hin lesbare Schriftzüge, Reklametafeln und Produktwerbungen, bebilderte Speisekarten, Preisschilder und neonbeleuchtete Firmenlogos, deren kommunikative Botschaft die formal-architektonischen Elemente der Gebäude selbst dominiert. Mit Venturi und Scott Brown gesprochen, handelt es sich um eine „Heraldik der Verführung“, die keinen Zweifel daran lässt, dass es hier heiße Würstel und Bier gibt.<sup>11</sup>

Ephemere architektonische Gebilde wie die Würstelstände, die vor allem unter stadthnologischen und konsumsoziologischen Gesichtspunkten von Interesse sind, haben einen nicht zu knappen Anteil an dem, was der niederländische Architekt Rem Koolhaas einmal als „Junk-Space“ bezeichnet hat: „Wenn Space-Junk – Weltraummüll – der von Menschen stammende Schrott ist, der das Universum zunehmend verschandelt, so ist Junk-Space das, was die Menschheit auf unserem Planeten hinterlassen wird. Das gebaute [...] Resultat der Modernisierung ist nicht moderne Architektur, sondern Junk-Space. 62 Junk-Space ist das, was nach der Modernisierung übrigbleibt, oder, genauer gesagt, das, was gerinnt, während die Modernisierung stattfindet, ihr Fallout.“<sup>12</sup> Gewiss wollte Koolhaas in seinem Essay eher auf „die Summe unserer heutigen Architektur“ hinaus, doch seine polemische Definition von Junk-Space als „Ergebnis des Aufeinandertreffens von Rolltreppe und Klimatisierung, empfangen in einem Brutkasten aus Gipskartonplatten“,<sup>13</sup> trifft den speziellen Eindruck, den die Imbissstände hinterlassen, gar nicht schlecht: Wenn Junk-Food eine der präferierten Ernährungsweisen des heutigen Menschen ist, dann ist Junk-Space der öffentliche Raum, in dem er sich dabei bewegt.

In Wien besteht also die etwas paradoxe Situation, dass die Würstelstände als topografische Besonderheit und spezifische Erlebnisorte geltend gemacht werden und zugleich Teil der ubiquitären Verkehrs-, Konsum- und Kommunikationsräume sind, jener beschleunigten Transiträume wie Hotels, Flughäfen, Autobahnraststätten, Einkaufszentren oder Fußgängerzonen, die der französische Anthropologe Marc Augé als „Nicht-Orte“ charakterisiert hat.<sup>14</sup> Mag schon sein, dass die Wiener Würstelstände als „bodenständig“ gelten oder spektakulär gelegen sind; insgesamt vermitteln sie doch weit überzeugender die Flüchtigkeit der dort eingenommenen Mahlzeiten als eine von

they emphasize the transience of the meals consumed there far more convincingly than any enduring convivial dining culture rooted in interpersonal interactions or shared histories. Ultimately, the social function of a food stand stand seems to outweigh its architectural design—whether it becomes a gathering place where regulars linger for hours, weather permitting, transforming the snack bar into a more permanent fixture, or whether it remains a “non-place,” garnering only brief attention due to its strategically chosen location at busy intersections, plazas, and transit hubs.

Stefan Oláh’s photographs do not present a nostalgic idealization of Viennese particularities. Instead, the series of pictures in *Sechszwanzig Wiener Tankstellen* and *Fünfundneunzig Wiener Würstelstände* captures these buildings in their almost casual everydayness and randomness—often unplanned utilitarian structures, inserted into the Viennese cityscape without any grand aesthetic ambitions. Yet Oláh’s photographs retain their “photographic” integrity, with each image in the series standing alone as a distinct visual statement. Our approach to the first two book projects, however, differed: we believed that the true image of Vienna’s gas stations and hotdog stands would emerge only through the cumulative effect of the photographs presented across both volumes.

63

Stefan Oláh and I further conceptualized this form of urban observation in our book *Sechsdreißig Wiener Aussichten* (Thirty-six Vienna views), extending our exploration to the theme of the traditional city *veduta*—the realistic depiction of cityscapes that has become an established artistic genre since the sixteenth century, as part of the aestheticization of urban and landscape perception.<sup>16</sup> We focused primarily on aerial views and their associated vantage points (pp. 66–71). Recognizing that the architecture of these vantage points shapes the views of the city, it seemed natural to structure *Sechsdreißig Wiener Aussichten* around the concept of “shot and counter-shot.” Each pair of images presents a portrait view of a notable Viennese building alongside a landscape view of the city as seen from the same building.<sup>17</sup>

Our project was, first and foremost, an attempt to challenge and reinterpret the classical canon of “Viennese views.” The selection of thirty-six pairs of images directly references 36 *Aussichten der Residenzstadt Wien* (36 views of the capital city of Vienna), a series published by Artaria in 1779 (Figs. 8–9).<sup>18</sup>

zwischenmenschlichen Beziehungen oder einer gemeinsamen Geschichte geprägte gesellige Esskultur. Letztlich scheint es auch eher eine Frage des sozialen Gebrauchs denn der architektonischen Gestaltung zu sein, ob ein Stand zu einem Ort wird, an dem Stammgäste bei geeigneter Witterung Stunden verweilen und den Schnellimbiss zu einem Dauerzustand ausweiten, oder ob er als Nicht-Ort nur die transitorische Aufmerksamkeit erfährt, die seiner strategisch bevorzugten Lage an den stark frequentierten Straßenkreuzungen, Platzanlagen und Zugängen der öffentlichen Verkehrsmittel entspricht.

Stefan Oláhs Fotografien zeichnen kein nostalgisches Idealbild Wiener Spezialitäten: Die Bilderserien der *Sechszwanzig Wiener Tankstellen* und der *Fünfundneunzig Wiener Würstelstände* zeigen die Bauwerke vielmehr in ihrer fast bei-läufigen Alltäglichkeit und Zufälligkeit – als zumeist ungeplante und ohne größeren ästhetischen Anspruch in die Wiener Stadtlandschaft gesetzte Nutzbauten. „Fotografisch“ sind Oláhs Aufnahmen aber wohl insofern, als jedes Foto dieser Serien auch als einzelnes Bild funktioniert. Freilich haben wir mit unseren ersten beiden Buchprojekten einen anderen Ansatz verfolgt:

64 Das „wirkliche“ Bild der Wiener Tankstellen und Würstelstände ergibt sich in unserer Vorstellung erst aus der Summe der in den beiden Büchern abgebildeten Fotografien.

Diese Form der Stadtbeobachtung haben Stefan Oláh und ich mit dem Buchprojekt *Sechsenddreißig Wiener Aussichten* konzeptionell weiterentwickelt und auf das Thema der tradierten Stadtveduten ausgeweitet – der wirklichkeitsgetreuen Darstellung von Stadtlandschaften, die sich im Zuge der ästhetisierten Stadt- und Landschaftswahrnehmung seit dem 16. Jahrhundert als künstlerisches Genre etabliert hat.<sup>15</sup> Dabei haben wir uns vor allem auf die Aussichten von oben konzentriert – und auf die zugehörigen Ansichten der entsprechenden Aussichtspunkte. In der Annahme, dass die Aussichten auf die Stadt durch die Architektur der Aussichtspunkte vermittelt wird, erschien es uns konsequent, die *Sechsenddreißig Wiener Aussichten* auf der Idee von Schuss und Gegenschuss basieren zu lassen: Die Bildpaare zeigen jeweils im Hochformat die Ansicht eines charakteristischen Wiener Bauwerkes sowie im Querformat die sich von dort bietende Aussicht auf die Stadt.<sup>16</sup>

Unser Projekt bestand vor allem in dem Versuch, den klassischen Kanon der „Wiener Aussichten“ zu befragen und neu zu interpretieren – wobei sich die Zahl der sechsenddreißig

By combining architectural views with cityscapes, we created a multifaceted overview that transcends the conventional “picture” of Vienna.<sup>19</sup> In addition to iconic views that have long been popular excursion destinations for locals and must-see attractions for tourists—such as the famed “Canaletto View” from the Belvedere or the view from the Gloriette in Schönbrunn Park (Figs. 10–11)—we also included many new perspectives. These range from lookout points and observation decks to skyscraper rooftops, revolving restaurants in television towers, and even the vantage points offered by scenic bridges and highways.

If *Sechsunddreißig Wiener Aussichten* sought to build on the tradition of the *veduta*—an art historical genre that depicted and popularized iconic buildings and panoramic cityscapes through painting and graphic art even after the invention of photography—then it is also important to consider the works of Rudolf von Alt. His paintings, when viewed as a series, offer one of the most impressive surveys of the nineteenth-century Viennese cityscape and mark a pinnacle in the tradition of the Viennese *veduta*. On the initiative of the historian Leonhard Weidinger, who unfortunately passed away far too soon in 2023, Stefan Oláh photographed a series of views in 2018 that are based on the same—or at least comparable—perspectives originally captured by von Alt in his paintings.<sup>20</sup> A first homage to the artist can also be found in the series of photos in *Sechsunddreißig Wiener Aussichten*. Although difficult to pinpoint due to the prominent presence of Hans Hollein’s Haas House on Stock-im-Eisen-Platz between the Graben and Stephansplatz, the angle from which Oláh photographed St. Stephen’s Cathedral is essentially the same as the one Rudolf von Alt chose for his 1832 oil painting, now in the Belvedere Collection. Art historian Walter Koschatzky has described this painting as one of the “most impressive testimonies” of Alt’s artistic era (p. 21, Fig. 7).<sup>21</sup> The accompanying view, however, is the original: Oláh photographed it from the so-called Angstloch—a narrow opening at a height of 120 meters in the south tower of St. Stephen’s Cathedral. From this vantage point, one can look vertically down over the roof of the cathedral to St. Stephen’s Square, the geographic center of Vienna (p. 67).

An important aspect of our book project was to draw attention to the economically driven developments in Vienna’s urban landscape. Today, as in the past, there are many new buildings that lack a coherent urban concept and often blatantly













Bildpaare als unmittelbare Anspielung auf die Serie der 1779 im Verlag Artaria erschienenen *36 Aussichten der Residenzstadt Wien* verstanden (**Abb. 8–9**).<sup>17</sup> Aus dem Konzept, Architektur-Ansichten und Stadt-Aussichten zusammenzustellen, resultierte ein vielseitiger Überblick, der über das gewohnte „Bild“ der Stadt Wien hinausging.<sup>18</sup> Neben einigen schon lange als Ausflugsziele der Wiener Bevölkerung beliebten und als „Sehenswürdigkeiten“ für Wien-Touristen obligatorischen Aussichten – etwa dem sogenannten Canaletto-Blick vom Belvedere oder dem Ausblick von der Gloriette im Park von Schönbrunn (**Abb. 10–11**) – wurden auch viele neue Perspektiven gezeigt, die von Aussichtswarten und Panoramaplattformen über die Dachterrassen von Hochhäusern und die Drehrestaurants von Fernsehtürmen bis zu den Ausbuchtungen szenischer Brücken und Autostraßen reichen.

72 Wenn die *Sechsenddreißig Wiener Aussichten* den Versuch unternahmen, an die Tradition der Vedute anzuknüpfen – an eine kunsthistorische Gattung, die bis zur Erfindung der Fotografie und darüber hinaus dazu diente, hervorragende Bauwerke und berühmte Stadtpanoramen in den Medien von Malerei und Grafik abzubilden und zu verbreiten –, dann sollte auch auf die Bilder von Rudolf von Alt verwiesen werden: In Serie bilden sie eine der eindrucksvollsten Bestandsaufnahmen der Wiener Stadtlandschaft des 19. Jahrhunderts und einen Höhepunkt der Wiener Vedute. Auf Initiative des 2023 leider viel zu früh verstorbenen Historikers Leonhard Weidinger hat Stefan Oláh 2018 eine ganze Serie von Bildern des Malers aus der gleichen – oder zumindest einer vergleichbaren – Perspektive aufgenommen, die von Alt seinerzeit eingenommen hatte.<sup>19</sup> Eine erste Hommage an den Künstler findet sich aber schon unter den *Sechsenddreißig Wiener Aussichten*: Auch wenn sich dies durch den Vorsprung von Hans Holleins Haas-Haus am Stock-im-Eisen-Platz zwischen Graben und Stephansplatz nur noch schwer nachvollziehen lässt, ist der Standort, von dem aus Oláh die Ansicht des Stephansdomes aufgenommen hat, doch im Wesentlichen derselbe wie der, den Rudolf von Alt für sein 1832 entstandenes Ölgemälde wählte, das sich heute in der Sammlung des Belvedere befindet und vom Kunsthistoriker Walter Koschatzky zu den „eindrucksvollsten Zeugnissen“ seiner Kunstepoche gezählt wurde (**S. 21, Abb. 7**).<sup>20</sup> Die zugehörige Aussicht allerdings, die Oláh aus dem sogenannten Angstloch fotografiert hat – einer schmalen Öffnung in 120 Metern Höhe

violate existing zoning and building regulations, yet they have significantly reshaped Vienna's skyline. These buildings not only generate impressive financial returns but also create a new privilege—the view from above, from the skyscraper! In light of these ongoing transformations and the looming threat of further changes to Vienna's cityscape through high-rise developments, the writer and architectural critic Friedrich Achleitner called for "maximum sensitivity for the urban landscape." He addressed his concerns about the interplay between cityscape and city perception as well as between the "view of" and "view from" a building. Here is an extended quote from his essay published in 2004:

"In Vienna, an unfortunate habit has taken hold: while the view of a high-rise inevitably comes at the expense of the collective cityscape, the benefits of this new urban perception—the privilege of the location, the view from—are being radically privatized. These two aspects of urban perception are thus distributed only to the benefit of the property owner and not to the citizen or the public. To illustrate this issue with a concrete example: It is unacceptable to construct a 200-meter-high tower that is visible to almost every resident from almost every point in the city while at the same time denying the people of Vienna the right to look out over the city from that same tower. One cannot collectivize the view point and privatize the outlook. The growing popularity of high-rises, especially residential ones, is not due to their external view but to the exclusive lookout they offer—the attraction of participating in an urban space in a special (privileged!) form. Paradoxical as it may seem, the technical product of the modern office or residential high-rise offers a different, novel, closer, and more expansive perception of the city as a 'natural space,' with its seasons, weather, and more, creating a new experiential quality of urban space."<sup>22</sup>

The question of whether Vienna needs skyscrapers at all is often raised in discussions about their impact on the city's appearance, which is undoubtedly misguided. Instead, we should focus on what type of skyscrapers Vienna actually needs, their strategic location, how they should be used—and by whom. These are questions to which the "force of the factual"<sup>23</sup>—the recent stock of buildings constructed in the name of economic growth, often at the expense of social needs and ecological requirements—has not found an adequate answer.<sup>24</sup> In this context, our project presents several image pairs that

auf dem Südturm des Stephansdomes –, ist dagegen originär: Der Blick geht senkrecht hinunter über das Dach der Kirche auf das geografische Zentrum der Stadt Wien, den Stephansplatz (S. 67).

Ein wichtiger Aspekt unseres Buchprojekts bestand darin, Aufmerksamkeit für die wirtschaftspolitisch motivierten Entwicklungen der Wiener Stadtlandschaft zu schaffen. Damals (wie heute) waren viele neue Bauwerke zu beobachten, die zwar kein städtebauliches Konzept erkennen ließen und zum Teil ganz offenkundig gegen die bestehenden Flächenwidmungs- und Bebauungspläne verstießen, sich aber erheblich auf die Wiener „Skyline“ auswirkten und dabei nicht nur atemberaubende Rendite abwarfen, sondern auch ein neues Privileg des Blicks von oben etablierten: Hochhäuser! In Anbetracht der bereits vonstattengegangenen und in der näheren Zukunft noch drohenden Veränderungen des Wiener Stadtbildes durch Hochhäuser hat der Schriftsteller und Architekturkritiker Friedrich Achleitner für „höchste stadträumliche Sensibilität“ plädiert und dabei sowohl die Frage von Stadtbild und Stadtwahrnehmung problematisiert als auch das Thema „Ansicht und Aussicht“ ins Verhältnis gesetzt. Aus seinem 2004 erschienenen Aufsatz sei deshalb an dieser Stelle ausführlich zitiert: „In Wien ist die Unsitte eingerissen, dass zwar die Ansicht eines Hochhauses selbstverständlich auf Kosten des kollektiven Stadtbildes geht, aber der Nutzen der neuen Stadtwahrnehmung, die Gunst des Standortes, die Aussicht, radikal privatisiert ist. Es werden also die zwei Seiten der Stadtwahrnehmung nur zugunsten des Eigentümers und nicht des Bürgers oder der Öffentlichkeit geteilt. Um das Problem an einem konkreten Beispiel festzumachen: Es ist unmöglich, einen 200 Meter hohen Turm zu bauen, den alle Bewohner von fast allen Punkten der Stadt sehen, aber den Wienern zu verweigern, von diesem Turm aus auf ihre Stadt zu schauen. Man kann also nicht den Anblick kollektivieren und den Ausblick privatisieren. Die steigende Beliebtheit von Hochhäusern (besonders Wohnhochhäusern) liegt nicht in ihrer Ansicht, sondern ausschließlich in der Aussicht, in der Attraktivität, am Stadtraum in einer besonderen (privilegierten!) Form teilzuhaben. So paradox dies klingt, das technische Produkt des modernen Büro- oder Wohnhochhauses vermittelt eine andere, neue, nähere, großräumige Wahrnehmung von Stadt als ‚Naturraum‘, Jahreszeit, Wetter etc. und erzeugt eine neue Erlebnisqualität von städtischem Raum.“<sup>21</sup>



Abb. | **Fig. 7** Robert Venturi, Denise Scott Brown  
*Big Donut drive-in, Los Angeles, ca. 1970*  
 Fotografie | **Photograph**



Abb. | **Fig. 8** Carl Schütz, Franz Müller  
*Sammlung von 36 Aussichten der Residenzstadt Wien*  
 (Titelblatt) | *Collection of 36 views of the royal seat of Vienna*  
 (Title page), 1785  
 Kupferstich und Radierung auf Papier | **Copperplate engraving and etching on paper**, 40,8 × 53,3 cm  
 (Blatt | **Sheet**), Wien Museum, Wien | **Vienna**



Abb. | **Fig. 9** Johann Ziegler  
*Ein Theil des Augartens* | *A part of the Augarten*, 1783  
 aus: *Sammlung von 36 Aussichten der Residenzstadt Wien*  
 | from: *Collection of 36 views of the royal seat of Vienna*, 1785  
 Kupferstich und Radierung, koloriert | **Copper engraving and etching, colored**, 43,3 × 53,3 cm  
 (Blatt | **Sheet**), Wien Museum, Wien | **Vienna**



Abb. | **Fig. 10** Bernardo Bellotto, gen. | **called Canaletto**  
*Wien, vom Belvedere aus gesehen* | *Vienna Viewed from the Belvedere Palace*, 1759/60  
 Öl auf Leinwand | **Oil on canvas**, 135 × 213 cm  
 Kunsthistorisches Museum, Wien | **Vienna**



Abb. | **Fig. 11** Bernardo Bellotto, gen. | **called Canaletto**  
*Das kaiserliche Lustschloss Schönbrunn, Gartenseite* | *Schönbrunn Palace, Garden Side*, 1759/60  
 Öl auf Leinwand | **Oil on canvas**, 134 × 238 cm  
 Kunsthistorisches Museum, Wien | **Vienna**

Die angesichts der Auswirkungen auf das Erscheinungsbild der Stadt immer wieder auftauchende Frage, warum Wien überhaupt „Wolkenkratzer“ braucht, ist sicher falsch gestellt. Vielmehr gälte es zu fragen, welche Hochhäuser Wien haben sollte, wo sie sinnvollerweise zu platzieren wären und wie und von wem sie genutzt werden könnten. Fragen, auf die die „Macht des Faktischen“<sup>22</sup> – die in den letzten Jahrzehnten aus wirtschaftlichem Unternehmensgeist gegen die sozialen Bedürfnisse und ökologischen Erfordernisse errichtete Bausubstanz – wohl kaum die bestmögliche Antwort gibt.<sup>23</sup> Entsprechend spiegelt sich in verschiedenen Bildpaaren unseres Projekts auch die verfehlte Baupolitik der Stadt Wien: Die Aussichten auf Stadtentwicklungsgebiete wie das Sonnwendviertel um den neuen Wiener Hauptbahnhof und die Seestadt Aspern im Wiener Nordosten, aber auch die Ansichten des Millennium Towers und des Donau City Towers fangen etwas von der Goldgräberstimmung des zu Beginn des 21. Jahrhunderts vorherrschenden Baubooms ein. Da sich in diesen Immobilienentwicklungsprojekten nicht nur ein weithin sichtbarer Eingriff in das Wiener Stadtbild manifestiert, sondern auch eine Privatisierung des privilegierten Blicks von oben, erscheinen Ansicht und Aussicht als komplementäre Aspekte für die aktuelle Stadtwahrnehmung durchaus relevant zu sein: Denn hinsichtlich einer Ästhetik der Stadtlandschaft ist der Eindruck, den ein Gebäude im Stadtgefüge hinterlässt, kaum weniger entscheidend als der Blick, der sich von diesem Gebäude aus auf die Stadt bietet.

Nicht zuletzt war es der erklärte Horizont der *Sechszwanzig Wiener Aussichten*, das reiche Erbe der fotografischen Bildbände über Wien fortzusetzen, die seit dem 20. Jahrhundert an die Stelle der Alben und Mappenwerke aus der Frühzeit der Fotografie getreten sind.<sup>24</sup> Den vielen herausragenden Stadtansichten, die im Rahmen dieser – zum Teil selbst längst historischen – Publikationen abgedruckt wurden, hat Oláh zeitgenössische und zeitgemäße Fotografien hinzugefügt. Das bedeutet nicht, dass die *Sechszwanzig Wiener Aussichten* als pittoreske Panoramabilder intendiert gewesen wären: Nur selten wurde bei strahlend blauem Himmel fotografiert und kaum je wurde der typische Postkartenblick über die Dächer der Wiener Innenstadt gewählt. Auch handelt es sich nicht um subjektive, expressive oder künstlerisch-experimentelle Fotografien, sondern um sachlich-nüchterne und technisch hochwertige Bestandsaufnahmen von urbanen Situationen, mit denen es

reflect the misguided building policies of the City of Vienna: vistas of urban development areas such as the Sonnwendviertel around Vienna's new central station and Seestadt Aspern in the northeast, as well as views of the Millennium Tower and the Donau City Tower, which capture something of the "gold rush" atmosphere that characterized the building boom at the beginning of the twenty-first century. These real estate development projects not only altered the Viennese skyline in ways that are visible from great distances, they also illustrate the privatization of the exclusive view from above. External views and vistas thus become highly relevant complementary aspects of contemporary urban perception: when considering the aesthetics of the urban landscape, the impact of a building on the surrounding urban fabric is almost as important as the view it offers of the city.

Ultimately, the project *Sechsunddreißig Wiener Aussichten* aimed to build upon the rich legacy of photographic picture books about Vienna that replaced the albums and portfolios of early photography in the twentieth century.<sup>25</sup> To the many notable city panoramas—some of which have become historical documents—Oláh has now added a selection of his contemporary, up-to-date photographs. It should be noted that the *Sechsunddreißig Wiener Aussichten* photo series was not meant to present picturesque panoramas. In fact, Oláh rarely took these photographs under a clear blue sky, and he almost never chose the iconic postcard views of Vienna's rooftops. Moreover, they lack any subjective, expressive, or artistically experimental qualities. Instead, they are objective, sober, and technically proficient depictions of urban scenes. Through his careful observation of the city, Oláh captured its essential characteristics.

Without a doubt, Stefan Oláh has a sharp eye! With a keen sense of atmosphere, light, detail, the right perspective, and timing, he captures the essence of buildings without neglecting the urban context. He presents architectural subjects as they are, showing them as they appear to the unbiased eye—unadorned and free from sensationalism or technical gimmicks. Whether focusing on gas stations, sausage stands, railway arches, or museum depots, or exploring postwar architecture or Postmodernism, Stefan Oláh is not concerned with the spectacular presentation of supposed masterpieces. Instead, he seeks to address the complex nature of his subjects. It is a true privilege to work with him.

Oláh bei der Stadtbeobachtung gelungen ist, die wesentlichen Eigenheiten seines Gegenstandes einzufangen.

Kein Zweifel: Stefan Oláh hat Auge! Mit großem Gespür für Atmosphäre, Licht, Details, den richtigen Standpunkt und den passenden Moment erfasst er die Eigenart von Bauwerken, ohne den urbanen Kontext außer Acht zu lassen. Er zeigt architektonische Sachverhalte so, wie sie sind und wie sie dem unvoreingenommenen Blick erscheinen – ganz „ungeschminkt“ und ohne Effekthascherei oder technische Spielereien. Egal, ob es in seiner Arbeit um Tankstellen oder Würstelstände geht, um Stadtbahnbögen oder Museumsdepots, um die Architektur der Nachkriegszeit oder die der Postmoderne: Stefan Oláh versucht nicht, vermeintliche Meisterwerke möglichst spektakulär ins Bild zu setzen, sondern der komplexen Aufgabenstellung seiner Themen gerecht zu werden. Es ist ein großer Gewinn, mit ihm zusammenzuarbeiten.

78

- 1 Jan Tabor, Regina Haslinger, *Architektur und Industrie. Betriebs- und Bürobauten in Österreich 1950–1991*, Wien 1991, S. 113.
- 2 Sebastian Hackenschmidt, Stefan Oláh, *Sechszwanzig Wiener Tankstellen*, Amsterdam 2010.
- 3 Der Bezug auf Ruscha – und im weiteren Verlauf auch auf andere Vorbilder der Kunstgeschichte – sei uns bitte nicht als Hybris ausgelegt, sondern ist als Huldigung zu verstehen: Ein eigenständiger künstlerischer Anspruch war weder mit diesem noch mit den folgenden Projekten verbunden.
- 4 Günter Ohnemus, *Siebenundsechzig Ansichten einer Frau*, Augsburg 1995, S. 7.
- 5 Sebastian Hackenschmidt, Stefan Oláh, *Fünf- undneunzig Wiener Würstelstände. The Hot 95*, Salzburg 2013.
- 6 Otto Kapfinger, „Terra incognita / Nordbahnhof“ (1992), in: ders., *Architektur im Sprachraum. Essays, Reden, Kritiken zum Planen und Bauen in Österreich*, hg. v. Eva Guttmann, Gabriele Kaiser, Claudia Mazanek, Graz/Zürich 2014, S. 241–260, hier S. 250.
- 7 Vgl. [bda.gv.at/themen/restaurierwerkstaetten/labor/aktuelle-forschungsergebnisse/otto-wagner-gruen.html](http://bda.gv.at/themen/restaurierwerkstaetten/labor/aktuelle-forschungsergebnisse/otto-wagner-gruen.html), letzter Abruf 11.11.2024.
- 8 Georges Perec, „Annäherung an was?“ (1973), in: ders., *Tisch-Ordnungen. Essays von 1973 bis 1982*, hg. v. Sebastian Hackenschmidt, Klaus Engelhorn, Klagenfurt/Graz 2014, S. 10–13, hier S. 11.
- 9 Vgl. Roland Rainer, *Anonymes Bauen Nordburgenland*, Salzburg 1961; Raimund Abraham, *Elementare Architektur*, Salzburg 1963; Bernard Rudofsky, *Architektur ohne Architekten. Eine Einführung in die anonyme Architektur* (1964), Salzburg/Wien 1989.
- 10 Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour, *Lernen von Las Vegas. Zur Ikonographie und Architektursymbolik der Geschäftsstadt* (1972), Braunschweig/Wiesbaden 1979, S. 103–110.
- 11 Ebd., S. 18.
- 12 Rem Koolhaas, „Junk-Space“, in: *ARCH+*, Nr. 149/150, 2000, S. 55–59, hier S. 55.
- 13 Ebd.
- 14 Marc Augé, *Nicht-Orte* (1992), München 2010.
- 15 Vgl. Harald Keller, *Das alte Europa. Die hohe Kunst der Stadtvedute*, Stuttgart 1983.
- 16 Sebastian Hackenschmidt, Stefan Oláh, *Sechs- unddreißig Wiener Aussichten*, Salzburg 2017.
- 17 Vgl. *Schöne Aussichten. Die berühmten Wien-Bilder des Verlags Artaria*, Ausst.-Kat. Wien Museum, Wien 2007.
- 18 Vgl. Alfred May, *Wien in alten Ansichten. Das Werden der Wiener Vedute*, 2. Aufl., Wien/München 1980.
- 19 Leonhard Weidinger (Hg.), *Alt Wien Neu. Rudolf (von) Alt, Stefan Oláh*, Basel 2018.
- 20 Walter Koschatzky, *Rudolf von Alt. 1912–1905*, Salzburg 1975, S. 44.
- 21 Friedrich Achleitner, „Die Silhouetten der Jugend. Die Stadt und ihre ‚Bilder‘“, in: Wolfgang Kos, Christian Rapp (Hg.), *Alt-Wien. Die Stadt, die niemals war*, Ausst.-Kat. Wien Museum, Wien 2004, S. 20–27, hier S. 25f.
- 22 Ebd., S. 21.
- 23 Vgl. Reinhard Seiß, *Wer baut Wien? Hintergründe und Motive der Stadtentwicklung seit 1989*, Salzburg/München/Wien 2007.
- 24 Vgl. Michael Ponstingl, *Wien im Bild. Fotobildbände des 20. Jahrhunderts* (Beiträge zur Geschichte der Fotografie in Österreich, Bd. 5), Wien 2008.

- 1 Jan Tabor, Regina Haslinger, *Architektur und Industrie. Betriebs- und Bürobauten in Österreich 1950–1991*, Vienna 1991, p. 113.
- 2 Sebastian Hackenschmidt and Stefan Oláh, *Sechszwanzig Wiener Tankstellen* (Amsterdam, 2010).
- 3 The mention of Ruscha, and later other distinguished figures in art history, should be seen as a tribute, not as an expression of hubris. Neither this project nor the subsequent ones carry any personal artistic ambition.
- 4 Günter Ohnemus, *Siebenundsechzig Ansichten einer Frau* (Augsburg, 1995), p. 7.
- 5 Sebastian Hackenschmidt and Stefan Oláh, *Fünfundneunzig Wiener Würstelstände. The Hot 95* (Salzburg, 2013).
- 6 Translator's note: The abovementioned terms are deeply rooted in Viennese slang. "Haße" (a "hot one") is a colloquial term for sausage, while "Woidviatla" refers to a type of sausage that originates from the Waldviertel region, "Käsekraina" is a sausage filled with cheese, and "Frankfuata" refers to the Frankfurt-style sausage.
- 7 Otto Kapfinger, "Terra incognita / Nordbahnhof" [1992], in *Architektur im Sprachraum. Essays, Reden, Kritiken zum Planen und Bauen in Österreich*, ed. Eva Guttmann, Gabriele Kaiser, and Claudia Mazanek (Graz/Zurich, 2014), pp. 241–60, here p. 250.
- 8 See [bda.gv.at/themen/restaurierwerkstaetten/labor/aktuelle-forschungsergebnisse/otto-wagner-gruen.html](http://bda.gv.at/themen/restaurierwerkstaetten/labor/aktuelle-forschungsergebnisse/otto-wagner-gruen.html) (accessed on November 11, 2024).
- 9 Georges Perec, "Annäherung an was?" [1973], in *Tisch-Ordnungen. Essays von 1973 bis 1982*, ed. Sebastian Hackenschmidt and Klaus Engelhorn (Klagenfurt/Graz, 2014), pp. 10–13, here p. 11.
- 10 Cf. Roland Rainer, *Anonymes Bauen Nordburgenland* (Salzburg, 1961); Raimund Abraham, *Elementare Architektur* (Salzburg, 1963); Bernard Rudofsky, *Architektur ohne Architekten. Eine Einführung in die anonyme Architektur* [1964] (Salzburg/Vienna, 1989).
- 11 Robert Venturi, Denise Scott Brown, and Steven Izenour, *Lernen von Las Vegas. Zur Ikonographie und Architektursymbolik der Geschäftsstadt* [1972] (Braunschweig/Wiesbaden 1979), pp. 103–10.
- 12 Venturi 1979 (see note 11), p. 18.
- 13 Rem Koolhaas, "Junkspace," in *OCTOBER 100* (2002), pp. 175–90, here p. 175, <https://www.academia.edu/117193142/Junkspace> (accessed on December 3, 2024)
- 14 Koolhaas 2002 (see note 13), p. 175.
- 15 Marc Augé, *Nicht-Orte* [1992], (Munich, 2010).
- 16 Cf. Harald Keller, *Das alte Europa. Die hohe Kunst der Stadtvedute* (Stuttgart 1983).
- 17 Sebastian Hackenschmidt and Stefan Oláh, *Sechsdreißig Wiener Aussichten* (Salzburg, 2017).
- 18 Cf. *Schöne Aussichten. Die berühmten Wien-Bilder des Verlags Artaria*, exh. cat. Wien Museum (Vienna, 2007).
- 19 Cf. Alfred May, *Wien in alten Ansichten. Das Werden der Wiener Vedute*, 2nd edition (Vienna/Munich, 1980).
- 20 Leonhard Weidinger, ed., *Alt Wien Neu. Rudolf (von) Alt, Stefan Oláh* (Basle, 2018).
- 21 Walter Koschatzky, *Rudolf von Alt. 1912–1905* (Salzburg, 1975), p. 44.
- 22 Friedrich Achleitner, "Die Silhouetten der Jugend. Die Stadt und ihre 'Bilder,'" in *Alt-Wien. Die Stadt, die niemals war*, ed. Wolfgang Kos and Christian Rapp, exh. cat. Wien Museum (Vienna, 2004), pp. 20–27, here pp. 25–26.
- 23 Achleitner 2004 (see note 19), p. 21.
- 24 Cf. Reinhard Seiß, *Wer baut Wien? Hintergründe und Motive der Stadtentwicklung seit 1989* (Salzburg/Munich/Vienna, 2007).
- 25 Cf. Michael Ponstingl, *Wien im Bild. Fotobildbände des 20. Jahrhunderts* (Beiträge zur Geschichte der Fotografie in Österreich, vol. 5), (Vienna, 2008).



„... es geht um Topografie, getragen  
von einem starken Interesse,  
Wien darzustellen ...“

“... the focus is on topography and  
there is a shared deep interest  
in portraying Vienna ...”

Interview mit | **with Stefan Oláh**

*HHC: Wir haben deine Ausstellung augenzwinkernd nach dem Lied Wien, Wien, nur du allein betitelt – einer musikalischen Liebeserklärung an die Stadt. Wien ist unverkennbar auch Protagonistin in einer Vielzahl deiner Werke. Wie ist dein Bezug zu dieser Stadt?*

SO: Wien ist meine Heimatstadt, ich bin hier geboren und aufgewachsen, nach der Matura wollte ich aber so schnell wie möglich weg (lacht). Das ist mir auch gelungen, ich habe zunächst beim Film als Aushilfe gearbeitet und bin dadurch in ganz Österreich herumgekommen. Dann hat es mich nach München an die Fotoakademie verschlagen, dann nach Berlin. Nach ein paar Jahren hat mich die Sehnsucht gepackt und ich wollte zurück nach Wien, und seitdem lebe und arbeite ich hier.

*HHC: Seit wann betrachtest du Wien aus der Perspektive des Fotografen?*

SO: Als Fotograf tatsächlich schon sehr lange. In den frühen 1980er-Jahren hatte mein großer Bruder – als typisches Weihnachtsgeschenk dieser Zeit – eine Schwarz-Weiß-Dunkelkammer bekommen. Diese haben wir im Badezimmer aufgebaut, zur großen Freude meiner Eltern (lacht). Als Zehn-, Elfjähriger dann – als mein Bruder neue Hobbys hatte – bekam ich die Dunkelkammer weitergereicht und habe mich zunehmend in dieses Arbeiten verliebt. So kam ich sehr früh zur Fotografie und es lag nahe, auf der Suche nach Motiven vor die Haustüre zu gehen, in meinem Fall in die Wiener Innenstadt. Ich habe schon wenig später das große Glück gehabt, dass Leo Kandl, einer der wichtigsten Fotografen Österreichs, mein Zeichenlehrer im Gymnasium war. Er hat mich gefördert und weiter in die Welt der Fotografie eingeführt. Später dann, als junger Vater, war ich räumlich an Wien gebunden, was, wenn man meine Arbeitsweise bedenkt, meiner Entwicklung sehr zuträglich war. Ich kehre gerne immer wieder an denselben Ort zurück, studiere ihn – Licht, Witterung, Jahreszeit –, beobachte Umstände und Zustände. Ich kann mich also intensiv mit der Stadt beschäftigen, in der ich lebe.

*HHC: Du fotografierst analog, auf großformatige Planfilme, also mit einem ähnlichen technischen Verfahren wie vor 100 Jahren. Kannst du uns Einblick in dein fotografisches Arbeiten geben?*

SO: Ich arbeite mit einer Linhof-Laufbodenkamera, die ich im ersten Schritt erst einmal transportieren muss. Das habe

*HHC: We playfully titled your exhibition after the song Wien, Wien nur du allein (Vienna, Vienna, only you)—a musical love letter to the city. Vienna is also unquestionably a protagonist of many of your works. Can you describe your connection to this city?*

SO: Vienna is my hometown; I was born and raised here. But, after high school, I felt like I had to get out of there as soon as possible (laughs). And I succeeded. I first worked as an assistant in the film industry and traveled all over Austria. Then I moved to Munich to study at the Photo Academy, and later, to Berlin. After a few years, I began to feel homesick and wanted to return to Vienna. Since then, I have lived and worked here.

*HHC: When did you begin looking at Vienna from the perspective of a photographer?*

SO: Actually, for a very long time. In the early 1980s my older brother was given a black-and-white darkroom kit as a Christmas gift—something typical of that era. We set it up in the bathroom, much to my parents' delight (laughs). When I was ten or eleven, and my brother had moved on to new hobbies, I inherited the darkroom kit and grew increasingly fond of working in it. That's how I discovered photography at an early age, and it became natural to look for subjects right outside my door—in my case, Vienna's inner city. I was very fortunate early on that one of Austria's most important photographers, Leo Kandl, was my art teacher in high school. He encouraged me and deepened my understanding of photography. Once I became a father, I was tied to Vienna geographically, which, given my working style, greatly contributed to my development. I enjoy revisiting the same places repeatedly, studying the changes in light, weather, and seasons, observing the circumstances and conditions. This has allowed me to engage deeply with the city I live in.

*HHC: You take photos using analog technology, with large-format sheet film, a process similar to what was used one hundred years ago. Can you give us some insight into your photographic process?*

SO: I work with a Linhof field camera, which I have optimized for transport over the decades. It's quite the task to move, but it folds up and is the ideal travel camera in terms of stability. In Vienna, I always travel around on a Vespa; the tripod hangs

ich im Laufe der Jahrzehnte optimiert – das Gerät ist klappbar und in puncto Stabilität die ideale Reisekamera. Ich bin in Wien immer mit der Vespa unterwegs – da hängt vorne das Stativ in einer Tasche, der Rucksack ist quasi mein Beifahrer. So kann ich, bepackt mit diesem schweren Equipment, überall hinfahren und problemlos parken. Schon früh habe ich erkannt, was die Fachkamera für mich bedeutet. Es geht dabei nicht um Nostalgie oder darum, Traditionen wie „Balgen“ und „Einstelltuch“ fortzuführen. Vielmehr faszinieren mich die einzigartigen Möglichkeiten der perspektivischen Verstellung, die genau das widerspiegeln, was ich erreichen möchte. Zum einen möchte ich keine flüchtenden Linien im Bild haben, zum anderen ermöglicht mir die große Mattscheibe unter dem Tuch eine ganz andere Bildwelt, sie fördert eine Konzentration auf das Motiv. Ich sehe es zwar auf dem Kopf stehend, das ist für mich aber mittlerweile normal, es würde mich fast irritieren, wenn es nicht so wäre. Ich publiziere dann immer den gesamten Kader, mache also keine Ausschnitte.

84 *HHC: Welche Besonderheiten bringt das analoge Verfahren mit sich – im Vergleich zum digitalen Fotografieren, wo häufig sehr viele Aufnahmen gemacht werden?*

SO: Dass das Material teuer ist, ist ein willkommenes Korrektiv. Gerade im Gegensatz zur digitalen Fotografie, bei der das Belichten, das Abdrücken, das Auslösen nichts kosten und eine Entscheidung erst später vor dem Computermonitor fällt. Ich muss diese Entscheidung gleich treffen – mein Ziel ist es immer, nur eine Belichtung zu machen. So habe ich zum Beispiel auch so gut wie nie mehr Filmmaterial als für zehn Belichtungen im Rucksack. Dieses Reduzieren, dieses vorsätzliche Limitieren von verfügbarem Material sorgt für einen viel schärferen und konzentrierteren Blick.

*HHC: Du wählst deinen Bildausschnitt also sehr gezielt. Es gibt Elemente in den Bildern, bei denen man das Gefühl bekommt, sie erfüllen die Funktion von Staffage. Gleichzeitig wirkt es jedoch nicht so, als hättest du bewusst Dinge oder Menschen platziert. Wie gehst du hier vor?*

SO: Ich recherchiere viel vorab, setze mich mit dem Ort auseinander. Wenn ich sehe, dass bei Rudolf von Alt Kutschen fahren oder in den Darstellungen von Balthasar Wigand die Hofdamen mit Sonnenschirm vor dem Burgtor flanieren, versuche

in a bag at the front, and my backpack serves as my passenger. This way I can carry this heavy equipment anywhere and park easily. Early on, I realized the significance of the view camera to my work. It's not about nostalgia or maintaining traditions such as the use of bellows or focusing cloth. I'm fascinated by the unique possibilities of perspective adjustment, which aligns perfectly with my goals. For one, I don't want converging lines in my images, and the large ground glass under the cloth allows for a completely different perception of the image—it fosters concentration on the subject. Although I see the image upside down, I've grown accustomed to it; it would almost unsettle me if it weren't so. I always publish the entire frame, meaning I don't crop the image.

*HHC: What are the specific advantages of analog photography compared to digital photography, where it's common to take a large number of shots?*

SO: The cost of film acts as a helpful constraint. Unlike digital photography, where clicking the shutter essentially costs nothing and decisions are made later while sitting in front of a computer screen, I have to make my decisions in the moment—my goal is always to capture just one perfect shot. For example, I rarely carry more film than is needed for ten exposures in my backpack. This intentional limitation of available material helps me stay focused and sharpens my perspective significantly.

85

*HHC: You're very deliberate in your framing. Some elements in your photos feel almost like stage props, yet it doesn't seem like you intentionally place people or objects. How do you go about this?*

SO: I do a lot of preliminary research and spend time understanding the location. When I see carriages in Rudolf von Alt's works or ladies with parasols strolling before the Burgtor in Wigand's depictions, I try to translate that into modern times. But I don't intervene—I don't use extras or props. The key is finding the right moment and perspective. This part of my process often draws amused reactions: before I even set up my camera or even think about where to place the tripod, I spend a lot of time pacing back and forth to find the perfect perspective. I start with big movements—left, right, forward, backward, even up and down—before narrowing it to subtle micro-adjustments.

ich, das in die heutige Zeit zu übersetzen. Aber ich greife nicht ein, habe keine Komparsen, verwende keine Requisiten. Zentral ist das Finden des richtigen Zeit- und Standpunkts – bei diesem Prozess werde ich durchaus manchmal belächelt: Bevor ich meine Kamera aufbaue oder überhaupt daran denke, das Stativ irgendwo hinzustellen, suche ich die geeignete Perspektive, indem ich oft hin und hergehe. Am Anfang mache ich große Schritte, nach links, nach rechts, vor und zurück, irgendwo hinauf und wieder hinunter, zum Schluss folgen Mikrobewegungen.

*HHC: Es gibt also weder ein vorausgehendes physisches Eingreifen ins Sujet noch eine Nachbearbeitung am Computer. Es sind ungeschönte Bilder, die letztlich auch mit ihren Details Mikrogeschichten zu erzählen vermögen. Was machen diese Details mit unserer Wahrnehmung?*

86 SO: Ich denke, ein Teil der Qualität meiner Arbeit liegt darin, dass die Vielzahl an kleinen Details weder vor Ort verändert noch später in Photoshop entfernt wird. Das verleiht den Bildern eine spürbare Authentizität. Das nimmt Einfluss auf unsere Wahrnehmung, unsere Sehgewohnheiten. Durch bearbeitete Bilder in Werbung, Medien und sozialen Medien sind wir fast davon entwöhnt, ein echtes Bild in so hoher Präzision zu betrachten. Ich erreiche durch das große Filmformat, das ich dann mit Trommelscannern in einem extrem hochwertigen und hochauflösenden Bereich abtasten lasse, eine Auflösung, die uns selbst den Zigarettenstummel, die Spuren am Asphalt oder an der Fassade sehen lässt. Das sind wichtige Details für meine Form der Stadtbeobachtung.

*HHC: Auf diese Weise richtet sich in deiner Arbeit ein Fokus auf das Unbeachtete, das vermeintlich Nebensächliche. Es sind gerade weniger prominente Orte des Alltags, denen du umfassende Serien gewidmet hast, wie den Wiener Würstelständen oder Tankstellen. Durch den seriellen Charakter – von den Würstelständen hast du 95 publiziert, von den Tankstellen 26 und mehr – erfahren diese alltäglichen Erscheinungen eine neue Bewertung. Wie kam es zu diesen Serien?*

SO: Bei den Tankstellen gibt es natürlich ein berühmtes Vorbild: Ed Ruscha und seine *Twentysix Gasoline Stations*. Lustigerweise kam die Idee zu diesem Fotoprojekt und Buch gemeinsam mit Sebastian Hackenschmidt bei einer Bergtour im Toten Gebirge, also weit weg vom urbanen Umfeld. Bereits

HHC: So, there's no physical intervention in the scene beforehand, nor is there digital post-processing. Your images are unaltered and full of intricate details that tell micro-stories. What impact do these details have on how we perceive them?

SO: I think a big part of what makes my work stand out is the abundance of small, untouched details—elements that are neither altered on location nor later removed in Photoshop. This gives the images a palpable authenticity, which in turn influences our perception and the way we view photographs. With so many edited images in advertising, media, and social media, we've become almost unaccustomed to seeing genuine, high-precision images. By using large-format film and extremely high-quality drum scanners, I can capture the smallest details—like cigarette butts, marks on asphalt, or the texture of building facades. These details are essential to how I observe and document urban life.

*HHC: Your work often highlights the unnoticed, the seemingly insignificant. You've also dedicated comprehensive series to less prominent everyday places, such as Vienna's sausage stands or gas stations. By presenting them in a series—you've published ninety-five images of sausage stands and twenty-six or more of gas stations—these everyday phenomena take on a new significance. How did these series come about?*

87

SO: For the gas stations, there's an obvious inspiration: Ed Ruscha and his *Twentysix Gasoline Stations*. Interestingly, the idea for this photo project and book came up during a mountain hike with Sebastian Hackenschmidt in the Totes Gebirge, far removed from the urban environment. Just a few days after our hike, I set off with my camera to the gas station at Schwarzenbergplatz. During my research, I learned that many gas stations dated back to the 1950s. Back then, driving a car was something special—not everyone could afford it. Even refueling became an event: people dressed up and often brought their kids along when they went to fill up their car. That's why the first gas stations were located in prominent places, such as near the Belvedere or at Schönbrunn Palace. At Schwarzenbergplatz, I arrived just as workers were digging up the tanks—the pumps had already been removed. That's when I realized something significant was disappearing from the cityscape, and I needed to act quickly. This realization gave me a lot of motivation. [The execution of the project] was relatively straightforward because

wenige Tage nach unserer Tour brach ich mit meiner Kamera zur Tankstelle am Schwarzenbergplatz auf. Im Zuge meiner Recherche hatte ich erfahren, dass viele Tankstellen aus den 1950er-Jahren stammen. Autofahren war damals etwas Besonderes, das sich nicht jeder leisten konnte, da wurde selbst das Tanken zu etwas Repräsentativem: Man hat sich schön angezogen und die Kinder mitgenommen, wenn man tanken gefahren ist. Deshalb waren die ersten Tankstellen an prominenten Orten: beim Belvedere oder beim Schloss Schönbrunn. Am Schwarzenbergplatz jedenfalls kam ich gerade dazu, als Arbeiter dabei waren, die Tanks auszugraben, die Zapfsäulen waren schon weg. Mir wurde klar, hier ist etwas im Begriff, aus dem Stadtbild zu verschwinden, hier muss ich mich beeilen, das hat mich sehr motiviert. Es war dann relativ einfach, denn die Tankstellen fand man damals alphabetisch im Telefonbuch gelistet, so bin ich die innerstädtischen Tankstellen abgefahren. Bei den Würstelständen war es wesentlich schwieriger, weil es hier kein eigenes Verzeichnis gibt. Wir haben dann mit Google Maps gearbeitet und den Stadtplan abgesucht. Beide Projekte lassen sich im fotografischen Sinne vergleichen, denn bei dem

88 was wir sehen, geht es primär nicht um die Tankstelle oder den Würstelstand. Es geht vielmehr um das, was sie umgibt – um die Geschichte, die sie erzählen, über die Stadt und die Architektur, deren Veränderung. Durch die serielle Darstellung wird diese Erzählung stark verdichtet.

*HHC: Du hältst Orte in einem konkreten Moment fest, auch in dem Bewusstsein, dass sie irgendwann verschwinden oder sich stark verändern werden. Deutlich wird dies besonders in Serien, in denen du historische Ansichten aus heutiger Perspektive fotografierst. Alt und Neu stellst du dabei sachlich gegenüber, ohne wertenden Ansatz. Welche Motive interessieren dich dabei besonders?*

SO: Da ist sicher das gewisse Augenzwinkern reizvoll, eine Art humorvolle Sichtweise. Das zu finden, ist nicht immer ganz einfach. Für das Buch *Alt Wien Neu* habe ich vor allem Motive gesucht, die sich aufdrängen, weil sie der Person Rudolf von Alt so nah sind, wie beispielsweise sein Arbeitszimmer. Dieses sehen wir in seinem letzten Selbstporträt von 1905, das unvollendet blieb: An einer Stelle der Leinwand sieht man eine weiße Leerstelle. Dort war sein Porträt vorgesehen, Alt kam aber nicht mehr dazu, es auszuführen. Beim Blick aus dem Fenster

gas stations were alphabetically listed in the phone book at the time, [so] I drove to each inner-city station. The sausage stands were far more challenging because there wasn't any directory for them. We [relied on] Google Maps and scoured city maps. Both projects are similar in a photographic sense: they're not so much about the gas stations or the sausage stands themselves but more about what surrounds them—the stories they tell about the city, its architecture, and how it evolves. By presenting them as a series, these narratives are condensed and brought into focus.

*HHC: You capture places in a specific moment, fully aware that they will eventually disappear or change significantly. This is particularly evident in your series where you juxtapose historical views with modern perspectives. You present old and new side by side without judgment. What motifs interest you most in this context?*

SO: There's definitely a playful element to it—a kind of humorous perspective. But finding that isn't always easy. For the book *Alt Wien Neu* (Old Vienna new), I focused on scenes that stood out, such as Rudolf von Alt's study, for example. In his final self-portrait from 1905, his workspace remained unfinished—part of the canvas is left blank where his portrait is meant to be. Today, looking out from Alt's apartment window at Alservorstadt, you see a blank wall. But when you juxtapose it with my photo, you can still sense it's the same window. Another view from his house now reveals a monotonous 1970s building with graffiti below that reads, "Heute fahr ich schwarz."<sup>1</sup> This is how I try to create a narrative.

89

*HHC: For the current exhibition, you explored Viennese vedute by Alt, as well as cityscapes by Balthasar Wigand, whose most notable works were created around 1820. Wigand's views were often featured on decorative boxes. What distinguishes these two artists, and what connects them?*

SO: Wigand belongs to an earlier generation, and his *vedute* were created on a much smaller scale. However, their approaches were quite similar—both focused on topography and shared a deep interest in portraying Vienna. When you compare Wigand's miniatures with large-format images, you can see how he condensed and rearranged information. His perspectives were heavily modified and staffage was added.

der Wohnung von Alt sieht man heute nicht mehr die Alservorstadt, sondern eine Feuerwand. In der Gegenüberstellung mit meiner Fotografie spürt man aber, dass es das gleiche Fenster ist. Ein anderer Blick aus seinem Wohnhaus zeigt heute einen 1970er-Jahre-Bau mit monotoner Gestaltung, unten prangt ein Graffiti mit der Aufschrift „Heute fahr ich swartz“. So versuche ich, eine Erzählung zu kreieren.

*HHC: Für die aktuelle Ausstellung hast du dich mit Wiener Veduten von Rudolf von Alt beschäftigt wie auch mit Stadtansichten von Balthasar Wigand, dessen künstlerisch bedeutendste Werke um 1820 entstanden. Bei Wigands Ansichten handelt es sich um Darstellungen, die auf Schmuckkästchen angebracht sind. Was unterscheidet die beiden Künstler, was verbindet sie?*

SO: Bei Wigand befinden wir uns eine Generation früher, zudem sind seine Veduten in deutlich kleinerem Maßstab als bei Alt. Aber es ist eine ähnliche Herangehensweise, beide Male geht es um Topografie, getragen von einem starken Interesse, Wien darzustellen. Im Vergleich mit großformatigen Bildern sieht man, wie bei Wigands Miniaturen verdichtet wurde, Informationen zusammengeschoben wurden. Die Perspektiven sind stark verändert, Staffage wurde eingefügt.

*HHC: In deiner Arbeit entwickeln sich Erzählungen. Dabei inszenierst du nichts, du greifst nicht ins Geschehen ein, vielmehr wartest du den günstigen Moment ab, um den Auslöser zu betätigen. Wie sehr leitet dich da eine historische Vorlage an?*

SO: Auf den Brücken-Bildern von Wigand sind immer Boote zu sehen. Das wollte ich auch für meine Bilder. Hier haben wir Websites genützt, um Schiffe und Boote zu tracken, und wir haben den Fahrplan der Twin City Liner zwischen Bratislava und Wien auswendig gelernt. Hier mussten die Schiffe, die Menschen und Fahrzeuge auf der Brücke, insbesondere deren Geschwindigkeit, koordiniert werden, hinzu kamen Jahreszeit und Witterung. Es ist mir wichtig zu zeigen, dass das Wasser ein Verkehrsweg in einer pulsierenden Stadt war und ist, damals wie heute, wenn auch mit anderen Funktionen.

*HHC: Bei deinen Stadtansichten ist das Wissen um Vergangenes, das Mitdenken früherer Erscheinungsbilder, ausschlag-*

*HHC: Narratives play a central role in your work. You don't stage scenes or intervene, instead, you wait for the perfect moment to press the shutter. How much do historical models guide you?*

SO: In Wigand's bridge images, there are always boats, and I wanted [to replicate that] in my photos, too. We used websites to track ships and memorized the Twin City Liner schedule between Bratislava and Vienna. Everything had to line up—ships, people, and vehicles on the bridge—all while factoring in the season and weather conditions. It's important to me to show that the river has always been a vital transportation route in a bustling city, both in the past and today, even if its functions have changed over time.

*HHC: In your cityscapes, understanding the past and reflecting on earlier appearances are crucial. What challenges arise and what insights emerge from these comparisons?*

SO: It can be difficult at times to find a coherent visual approach in photography. For example, at the Spinnerin am Kreuz, there's now a bus stop that completely blocks the base. That's a visual disruption, entirely obscuring the foundation. [In such cases] I filter what makes sense and what doesn't. For the view of the Burgtor inspired by Wigand, it was important to me that the image show activity. I researched when large events were taking place at the Hofburg and found times when passengers from Danube cruise ships were passing by on city tours. A tour guide leading tightly-packed groups of people inevitably reflects the overtourism of our time. These are the things I want to capture. Ultimately, it's not about the leap in dimensions or technology—it's the narrative that matters most.

91

**1** Translator's note: The graffiti "Heute fahr ich swartz!" (not "schwarz"), is a playful misspelling of "schwarzfahren," which means "riding without a ticket" (typically on public transport).

*gebend. Welche Herausforderungen gibt es und welche Aussagen ergeben sich in den Gegenüberstellungen?*

SO: Es ist teilweise schwierig, eine stringente Bildformulierung in der Fotografie zu finden. Bei der Spinnerin am Kreuz beispielsweise steht jetzt eine Bushaltestelle, das ist eine Bildstörung, sie verdeckt komplett das Fundament. Hier filtere ich, was Sinn macht und was nicht. Bei der Ansicht vom Burgtor, die einer Vedute von Wigand folgt, war es mir wichtig, dass sich im Bild etwas tut. So habe ich recherchiert, wann große Veranstaltungen in der Hofburg stattfinden etc., und ich bin darauf gestoßen, dass es Zeiten gibt, an denen die Passagiere der Donau-Kreuzfahrtschiffe mit Stadtführungen daran vorbeikommen. Ein Guide mit eng hintereinander laufenden Menschen lässt sich unweigerlich als Zeichen des Übertourismus unserer Zeit lesen. Solche Dinge möchte ich fotografieren. Der Sprung in Dimension und Technik ist gar nicht ausschlaggebend, sondern vielmehr die Erzählung.

# **GEGENÜBERSTELLUNGEN |** **JUXTAPOSITIONS**

Wie kein zweites Monument steht der Stephansdom und insbesondere dessen 136 Meter hoher Südturm für Wien. Die Kirche, deren Erstlingsbau außerhalb des römischen Militärlagers Vindobona errichtet wird, ist nach dem heiligen Stephanus benannt, der als erster christlicher Märtyrer gilt. Die Geschichte des Baues beginnt im 12. Jahrhundert mit der Errichtung einer romanischen Kirche. Prägend für die heutige Ausformung ist jedoch die gotische Bauphase im 14. und 15. Jahrhundert, im Laufe der Zeit immer wieder angepasst und erweitert. Besonders auffällig ist die Gestaltung des 10.000 Quadratmeter großen Daches: Es ist mit 230.000 farbig glasierten Ziegeln bedeckt, angeordnet in einem gezackten Muster, das einem sarazenischen Teppich nachempfunden ist.

94

Das Dach zieren drei Wappen: Unter dem österreichischen Doppeladler steht die Jahreszahl 1831, die Vollendung des Daches nach einem Brand markierend. Das Wiener Wappen trägt die Jahreszahl 1950, die an die Fertigstellung der kriegsbedingten Wiederaufbauarbeiten erinnert. Im Gegensatz zu dem vorurteilsbelasteten Volksglauben, sowjetische Soldaten hätten den Brand des Stephansdomes 1945 gelegt, sind es wohl Wiener:innen, die im Zuge von Plünderungen die Zerstörung des mittelalterlichen Dachstuhls und damit großer Teile des Domes auslösen.

Im Stephansdom, der von den Wiener:innen liebevoll „Steffl“ genannt wird, finden wichtige historische Ereignisse, wie die Hochzeit Wolfgang Amadeus Mozarts und die Verkündigung des Endes der Türkenbelagerung, statt. Heute ist er sowohl ein beliebtes Touristenziel als auch ein lebendiger Ort des Glaubens. AW

No other monument is more emblematic of Vienna than St. Stephen's Cathedral, especially its 136-meter-high south tower. Dedicated to St. Stephen—the first Christian martyr—the church was the first major structure built outside the Roman military camp of Vindobona. Its history stretches back to the twelfth century, when construction began on a Romanesque church. However, although the cathedral was adapted and expanded over time, the Gothic phase of construction in the fourteenth and fifteenth centuries was decisive for its final form. One of the most striking features of the cathedral is its expansive roof, which measures 10,000 square meters. Covered with 230,000 glazed tiles in vibrant colors, the roof features a jagged, mosaic-like pattern inspired by a Saracen tapestry.

95

The roof is adorned with three coats of arms. Beneath the Austrian double-headed eagle is the year 1831, marking the completion of repairs after the roof was destroyed by fire. The Vienna coat of arms, dated 1950, commemorates the restoration completed after wartime damage. Despite a persistent and prejudicial myth that Soviet soldiers set fire to St. Stephen's Cathedral in 1945, it was, in fact, the Viennese themselves—during the chaos of looting—who caused the destruction of the medieval roof structure, resulting in significant damage to the cathedral.

Affectionately known as the “Steffl” by locals, St. Stephen's Cathedral has witnessed many historic milestones, including the wedding of Wolfgang Amadeus Mozart and the announcement of the end of the Turkish siege of Vienna. Today, it remains not only a popular tourist attraction, but also a vibrant center of worship. AW



Stephansdom





Rudolf von Alt

*Stephansdom*, 1897

Aquarell und Deckweiß auf Papier |  
Watercolor and opaque white on

paper, 39,5 × 24,5 cm (Darstellung |  
Illustration), 44,5 × 30,6 cm (Blatt |  
Sheet)



Stefan Oláh  
*Stephansdom*, 2024  
Farbnegativ | [Color negative](#),  
5 × 4"; C-Print auf | [on Alu-Dibond](#),  
126 × 100 cm

[St. Stephen's Cathedral](#)

Der Neue Markt, 1234 erstmals erwähnt, liegt in der dicht bebauten Wiener Innenstadt. Wie der nördlich des Stephansdomes gelegene Hohe Markt dient er ursprünglich der Versorgung der Bevölkerung mit Lebensmitteln. Zu jener Zeit ist er ein wichtiger Umschlagplatz für Waren aus dem Süden sowie für Getreide und Mehl (daher traditionell auch als Mehlmarkt bezeichnet). Hier befindet sich auch der Pranger, auf den man Händler:innen stellt, die der Betrügerei beschuldigt oder überführt werden. Gleichzeitig finden Turniere und andere Festlichkeiten statt. Bedeutendster Bau am Platz ist die unscheinbare Kapuzinerkirche mit der gleichnamigen Gruft, die seit 1633 als Grablege der Habsburger dient.

Auf der Platzmitte befindet sich der 1739 entstandene Donnerbrunnen. Von der Stadt Wien in Auftrag gegeben, wird er von Georg Raphael Donner gestaltet: Die zentrale Figur Providentia bezieht sich auf die Fürsorge, die die Stadt Wien ihren Bürger:innen beispielsweise durch ihre Wasserversorgung zukommen lässt. Einer Legende nach stört sich Maria Theresia an der Nacktheit der Figuren und fordert deren Einschmelzung, sie können aber von einem Bildhauer davor bewahrt und wieder aufgestellt werden.

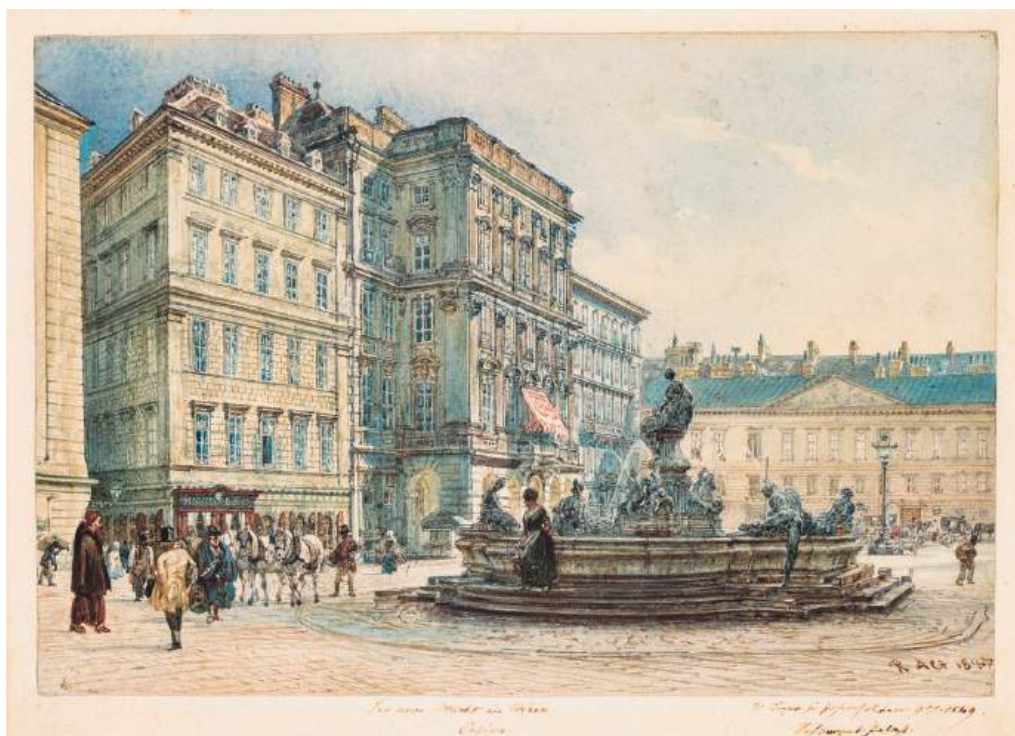
Wesentliche Veränderungen erfährt der Neue Markt am Ende des 19. Jahrhunderts. Älteres wird abgerissen und durch Wohn- und Geschäftshäuser ersetzt. Von 1907 bis 1948 werden verschiedene Straßenbahnlinien über den Neuen Markt geführt. Auch der Zweite Weltkrieg hinterlässt seine Spuren. Jüngst wird der Platz grundlegend neu gestaltet und teilweise begrünt. AW

The Neuer Markt, first mentioned in 1234, is situated in the heart of Vienna's inner city. Like the Hoher Markt (High Market) to the north of St. Stephen's Cathedral, it originally served as a hub for supplying food to the local population. In its early days, it was a key trading post for goods from the south, as well as for grain and flour—hence its traditional designation as the Mehlmarkt. The market was also the site of the pillory, where merchants accused or found guilty of fraud were publicly humiliated. Tournaments and other festivities were also held here. The most notable building on the square is the unassuming Kapuzinerkirche (Capuchin Church), home to the crypt of the same name, which has served as the burial place of the Habsburg family since 1633.

101

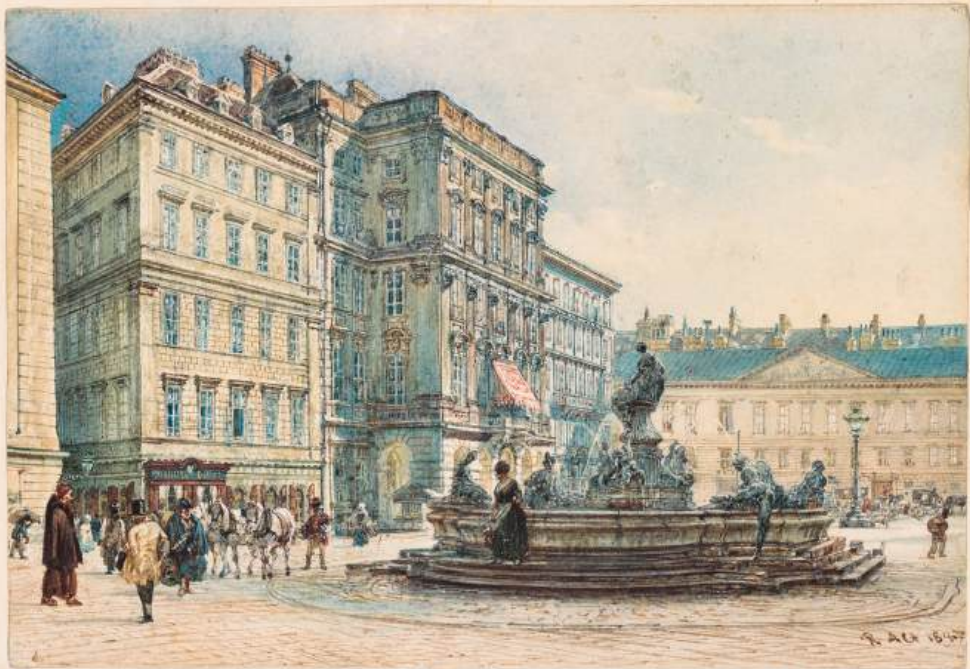
In the center of the square stands the Donnerbrunnen, created in 1739. It was commissioned by the City of Vienna and designed by Georg Raphael Donner. The central figure, Providentia, represents the city's commitment to the welfare of its residents, particularly in relation to the provision of water. According to legend, Empress Maria Theresa was disturbed by the nudity of the statues and ordered them to be melted down. However, a sculptor intervened and preserved the statues, ensuring their restoration.

The Neue Markt underwent significant changes at the end of the nineteenth century, as older buildings were demolished and replaced by new residential and commercial buildings. Between 1907 and 1948, several tram lines traversed the square. WWII also left its mark. In recent years, the square has been extensively redesigned and partially landscaped. AW



Neuer Markt





Rudolf von Alt  
 Neuer Markt, 1847  
 Aquarell und Deckweiß auf Papier |  
 Watercolor and opaque white  
 on paper, 12,5 × 18,3 cm (Darstellung |  
 Illustration), 14,5 × 20,3 cm  
 (Blatt | Sheet)



105

Stefan Oláh  
Neuer Markt, 2024  
Farbnegativ | [Color negative](#),  
4 × 5"; C-Print auf | [on Alu-Dibond](#),  
100 × 126 cm

[New Market](#)

Als Anfang des 18. Jahrhunderts eine verheerende Pestepidemie in Wien wütet, legt Kaiser Karl VI. im Stephansdom das Gelübde ab, eine Kirche zu stiften, sobald der „Schwarze Tod“ besiegt ist. In Einlösung dessen wird im Februar 1716 der Grundstein für eine dem heiligen Karl Borromäus, Namenspatron des Kaisers und Pestheiliger, geweihte Kirche auf einer leicht erhöhten Stelle am rechten Ufer des Wienflusses gelegt. Bei der Wahl des Baugrundes werden pragmatische Gründe tragend, so befindet sich das Areal bereits größtenteils in kaiserlichem Besitz und liegt vorteilhaft zwischen Hofburg und der Favorita (dem heutigen Theresianum), der Sommerresidenz des Kaisers am Tor zur Wiedner Vorstadt, dem heutigen vierten Wiener Gemeindebezirk. Prominent auf dem Weg zwischen den beiden Residenzen des Kaisers gelegen, übernimmt die Kirche die Funktion herrschaftlicher Repräsentation. Mit ihrer Errichtung wird Johann Bernhard Fischer von Erlach beauftragt, nach dessen Tod führt sein Sohn Joseph Emmanuel den Bau zur Vollendung. Der Sakralbau umfasst eine Vielzahl stilistischer Zitate: So ist der Portikus an die Form eines griechischen Tempels angelehnt, die monumentale Kuppel dem italienischen Barock nachempfunden, die beiden flankierenden Triumphsäulen folgen dem Vorbild der römischen Trajansäule, Kuppeln und Türme spielen auf die byzantinische und osmanische Baukunst an. Durch die weite, unverbaute Fläche des Karlsplatzes wirkt die Kirche bis heute bereits aus größerer Distanz imposant. VA

In the wake of the catastrophic plague that devastated Vienna at the outset of the eighteenth century, Emperor Charles VI vowed in St. Stephen's Cathedral to build a church once the Black Death was defeated. In February 1716, the foundation stone for a church dedicated to St. Charles Borromeo, patron saint of the emperor and protector against the plague, was laid on a slightly elevated site along the right bank of the Wien river. The site was chosen for pragmatic reasons: the emperor already owned a significant portion of the land, and its location between the Hofburg and the Favorita (today's Theresianum), the emperor's summer residence at the entrance to what is now Vienna's fourth district—the Wiedner Vorstadt—was highly convenient. The church was strategically placed along the route connecting the two imperial residences and was intended to convey a sense of stately prestige. Johann Bernhard Fischer von Erlach was commissioned to design it and, after his death, his son Joseph Emmanuel completed the project. The sacral edifice features numerous stylistic references. The portico is modeled after a Greek temple, the monumental dome evokes the style of the Italian Baroque, and the two flanking triumphal columns echo the design of Trajan's Column in Rome. Elements of Byzantine and Ottoman architecture are also present in the domes and the towers. The expansive and unobstructed space of the Karlsplatz further enhances the impressive presence of the church, making it stand out even from a distance. VA



Karlskirche





Rudolf von Alt  
*Karlskirche*, 1847  
Aquarell auf Papier | [Watercolor](#)  
[on paper](#), 12,6 × 18,3 cm



Stefan Oláh  
*Karlskirche*, 2024  
Farbnegativ | Color negative,  
4 × 5"; C-Print auf | on Alu-Dibond,  
100 × 126 cm

St. Charles Church

## Sophien-, heute Rotundenbrücke

### Sophie Bridge, now Rotunda Bridge

112 Eine erste hölzerne Brücke am Ort der heutigen Rotundenbrücke lässt der russische Diplomat Fürst Andrei Rasumowsky, dessen Palais in der Nähe liegt, 1797 als Verbindung zur Leopoldstadt errichten und später – nach dem Einbruch der Brücke 1809 aufgrund eines Eisstoßes – durch eine steinerne ersetzen. Hochwasser beschädigen auch diese Brücke, die daraufhin 1819 abgebrochen wird. Aufgrund eines Brandes seines Palais fehlen dem Fürsten die Mittel, um die Brücke wiederaufzubauen, sodass sich zur Finanzierung der nun dritten Brücke eine private Aktiengesellschaft gründet, die 1824/25 an ebender Stelle die erste Kettenbrücke Wiens errichten lässt, benannt nach der Erzherzogin Sophie von Bayern. Die Brücke ist nur für Fußgänger:innen und Reiter:innen vorgesehen, und es muss eine Maut entrichtet werden. Anlässlich der Weltausstellung 1873 wird die Brücke abgerissen und durch eine neue ersetzt, um eine leistungsfähige direkte Verkehrsverbindung zu einer der Hauptattraktionen der Ausstellung zu schaffen: zur Rotunde, dem damals größten Kuppelbauwerk der Welt, Symbol für Fortschritt und Leistungsfähigkeit der österreichischen Wirtschaft. Mitte der 1930er-Jahre kommt es zu einer erneuten Neuerrichtung, diesmal als Bogenbrücke. Diese Brücke, die inzwischen fünfte, wird im April 1945 zerstört. Die wenige Monate nach Kriegsende errichtete hölzerne Behelfsbrücke hat zehn Jahre Bestand. 1953 wird der Neubau der Rotundenbrücke beschlossen, in dessen Rahmen die Behelfsbrücke 24 Meter stromaufwärts verschoben und nach Eröffnung der neuen Brücke im Januar 1955 abgetragen wird. AW

The first wooden bridge at the site of today's Rotundenbrücke was built in 1797 at the request of the Russian diplomat Prince Andrey Razumovsky, whose palace was located nearby. The bridge was intended to connect the city center with the Leopoldstadt district. After the wooden bridge collapsed due to an ice jam in 1809, it was replaced by a stone bridge, which was also damaged by floods and ultimately demolished in 1819. After a fire destroyed his palace, the prince was unable to finance the reconstruction of the bridge. As a result, a private company was formed to fund the construction of a third bridge, which was completed between 1824 and 1825. Named in honor of Archduchess Sophie of Bavaria, this bridge became Vienna's first suspension bridge, designed specifically for pedestrians and horseback riders, with a toll charged for its use. For the 1873 World's Fair, the bridge was demolished and replaced with a new structure to provide a direct and efficient route to one of the fair's main attractions: the Rotunda. At the time, it was the largest domed structure in the world and served as a powerful symbol of the progress and strength of the Austrian economy. In the mid-1930s, the bridge was rebuilt once again, this time as an arched bridge. This fifth version was destroyed in April 1945. A temporary wooden bridge was constructed shortly after the war and remained in place for ten years. In 1953, plans were made to rebuild the Rotundenbrücke, and the temporary bridge was moved twenty-four meters upstream. The new bridge opened in January 1955, and the wooden bridge was dismantled shortly thereafter. AW

113



Sophien-, heute Rotundenbrücke





Balthasar Wigand  
*Sophien-, heute Rotundenbrücke,*  
ca. 1825  
Aquarell auf Papier | [Watercolor](#)  
on paper, 4,8 × 15,5 cm



Stefan Oláh  
*Rotundenbrücke*, 2024  
Farbnegativ | [Color negative](#),  
4 × 5"; C-Print auf | [on Alu-Dibond](#),  
100 × 126 cm

[Sophie Bridge](#), now [Rotunda Bridge](#)

## Ferdinands-, heute Schwedenbrücke

### Ferdinand Bridge, now Sweden Bridge

Der Donaukanal, ein Nebenarm der Donau, bildet die Grenze zwischen der Inneren und der Leopoldstadt. Am Schwedenplatz, einem lebhaften Verkehrsknoten, wird der Kanal von der Schwedenbrücke überquert. In den Jahren 1954/55 errichtet, ist sie die erste Spannbetonbrücke Wiens. Die Ufermauern entlang des Kanals fallen heute vor allem wegen der markanten Graffiti ins Auge.

118 Schon im Mittelalter befindet sich an etwa jener Stelle eine Brücke, die den damaligen Lauf der Donau überquert und die Verbindung zum Unteren Werd schafft, einer ehemaligen Donauinsel, die heute zur Leopoldstadt gehört. Diese hölzerne Schlagbrücke wird durch Hochwasser und Eisstöße immer wieder beschädigt oder zerstört. 1819 schließlich wird sie durch die zweibogige Ferdinandsbrücke (benannt nach Erzherzog Ferdinand, dem späteren Kaiser Ferdinand I. von Österreich) ersetzt. Die Brücke wird mehrfach umgebaut und besteht bis 1909. Zwei Jahre später wird an ihrer Stelle ein stählerner Neubau, auf dem auch Straßenbahnen fahren, dem Verkehr übergeben. Zur Erinnerung an die Hilfe Schwedens für Wiener Kinder nach dem Ersten Weltkrieg werden Platz und Brücke 1919 umbenannt. Bei Luftangriffen auf Wien am Ende des Zweiten Weltkrieges erleidet die Brücke Schäden. Nach Kriegsende zunächst provisorisch wieder aufgebaut und für den Verkehr freigegeben, erfolgten Anfang der 1950er-Jahre ihr Abriss und der Bau der heutigen Schwedenbrücke. AW

The Donaukanal, a distributary of the Danube, forms the boundary between the inner city and the district of Leopoldstadt. At Schwedenplatz, a bustling transportation hub, the Schwedenbrücke crosses the canal. Built in 1954–55, it was Vienna’s first prestressed concrete bridge. Today, the canal’s embankment walls are notable for their prominent graffiti art. As early as the Middle Ages, there was a bridge at about the same location that crossed the former course of the Danube and connected to the Untere Werd, an old Danube island now incorporated into the Leopoldstadt district. This wooden drawbridge, known as the “Schlagbrücke,” was repeatedly damaged or destroyed by floods and ice floes. In 1819, it was replaced by the double-arched Ferdinandsbrücke, named after Archduke Ferdinand, who later became Emperor Ferdinand I of Austria. Over the years, the bridge underwent several reconstructions and remained in service until 1909. Two years later, it was replaced by a steel bridge that also served as a tram track and was opened to traffic. In 1919, the square and bridge were renamed in honor of Sweden’s support for Viennese children after World War I. During the air raids on Vienna toward the end of World War II, the bridge was badly damaged. After the war, it was temporarily rebuilt and reopened to traffic. In the early 1950s, the original bridge was demolished and the current Schwedenbrücke was constructed. AW

119

120



Ferdinands-, heute Schwedenbrücke



Ferdinand Bridge, now Sweden Bridge



Balthasar Wigand  
*Ferdinands-, heute Schweden-*  
*brücke, ca. 1825*  
Aquarell auf Papier | [Watercolor](#)  
[on paper](#), 4,8 × 15,3 cm



123

Stefan Oláh  
*Schwedenbrücke*, 2024  
Farbnegativ | Color negative,  
4 × 5"; C-Print auf | on Alu-Dibond,  
100 × 126 cm

Ferdinand Bridge, now Sweden Bridge

## Äußeres Burgtor mit Heldenplatz Outer Castle Gate with Heroes' Square

Bereits im frühen 19. Jahrhundert wird, nachdem die französische Besatzung Teile der Stadtbefestigungen gesprengt hatte, neben der Hofburg eine Grünanlage mit Spazierwegen und einem repräsentativen Vorplatz angelegt. Für die kaiserliche Familie entsteht der Burggarten, während der Volksgarten der Allgemeinheit zugänglich gemacht wird.

Das klassizistische Äußere Burgtor wird von Luigi Cagnola und Pietro Nobile errichtet. Vor dem Tor entsteht ab 1857 die Ringstraße. Von den weitläufigen Planungen zu einem monumentalen Kaiserforum werden lediglich der Flügel der Neuen Burg am Heldenplatz sowie das Kunsthistorische und das Naturhistorische Museum am Maria-Theresien-Platz ausgeführt.

Der Heldenplatz, 1878 nach den dort aufgestellten Reiterstandbildern der Feldherrn Prinz Eugen und Erzherzog Karl benannt, gestaltet sich zu einem Ort der politischen Repräsentation und Partizipation. Er ist besonders konnotiert mit der Rede Adolf Hitlers am 15. März 1938 vom Balkon der Neuen Burg, in der er den „Anschluss“ Österreichs an das Deutsche Reich verkündet. Der Schriftsteller Thomas Bernhard verarbeitet dies in seinem 1988 am Wiener Burgtheater uraufgeführten Drama *Heldenplatz*. Heute finden hier weiterhin Demonstrationen und Kundgebungen statt: So wird beispielsweise jedes Jahr am 8. Mai der bedingungslosen Kapitulation der Wehrmacht und der Befreiung von den Nationalsozialisten mit einer Mahnwache des Bundesheeres am Burgtor gedacht und auf dem Platz das „Fest der Freude“ gefeiert. AW

At the onset of the nineteenth century, following the French occupation that led to the destruction of the city's fortifications, a park with promenades and a grand forecourt was established next to the Hofburg, the imperial palace. A castle garden, the Burggarten, was laid out for the imperial family, while the Volksgarten was opened to the public.

The neoclassical Äußeres Burgtor was designed by Luigi Cagnola and Pietro Nobile, and construction of the Ringstrasse began in 1875 directly in front of the gate. Despite ambitious plans for a monumental imperial forum, only the wing of the Neue Burg at Heldenplatz, along with the Kunsthistorisches Museum and Naturhistorisches Museum at Maria-Theresien-Platz, were built.

Heldenplatz, named in 1878 in honor of the equestrian statues of military leaders Prince Eugene and Archduke Charles placed there, subsequently became a site of political expression and participation. One of the most significant events associated with the square is Adolf Hitler's speech from the balcony of the Neue Burg on March 15, 1938, in which he announced the "Anschluss" ("annexation") of Austria to the Third Reich. This pivotal moment was later explored by playwright Thomas Bernhard in his 1988 play *Heldenplatz*, which premiered at Vienna's Burgtheater. To this day, the square remains a focal point for demonstrations and rallies. On May 8 of each year, for instance, the Austrian Armed Forces conduct a ceremony at the Burgtor in honor of the unconditional surrender of the German Wehrmacht and the liberation from National Socialism; the square also hosts the "Festival of Joy" that follows. AW







Balthasar Wigand  
*Äußeres Burgtor mit Heldenplatz*,  
ca. 1825  
Aquarell auf Papier | [Watercolor](#)  
on paper, 4,9 × 16 cm



129

Stefan Oláh  
*Äußeres Burgtor mit Heldenplatz,*  
2024  
Farbnegativ | [Color negative](#),  
4 × 5"; C-Print auf | [on Alu-Dibond](#),  
100 × 126 cm

[Outer Castle Gate with Heroes' Square](#)

Am westlichen Kamm des Wienerberges gelegen und ursprünglich weithin sichtbar, steht die Spinnerin am Kreuz heute an der dicht bebauten und stark befahrenen Triester Straße. Sie war für unzählige Reisende auf dem Weg von oder nach Italien ein markanter Orientierungspunkt, von dem aus sie einen ersten oder letzten Blick auf Wien werfen konnten. Hinter der Spinnerin fällt das Gelände zum Wiener Becken hin ab, wodurch sich eine Sicht auf die Stadt mit ihren hoch aufragenden Kirchtürmen sowie auf die Höhenzüge des Leopolds- und Bisamberges eröffnet. Heute sieht man von dort aus auf die Donau City.

Um die Bildsäule ranken sich zahlreiche Legenden. Eine der bekanntesten erzählt von einer jungvermählten Frau, die sich an jener Stelle von ihrem zu einem Kreuzzug aufbrechenden Mann verabschiedet. Sie wartet dort auf seine Rückkehr und spinnst Garn. Vom Erlös des Garns sowie vom Verkauf ihres Hauses lässt sie eine steinerne Bildsäule errichten, die ein einfaches hölzernes Wegkreuz ersetzt. Nach dreijähriger Abwesenheit kehrt ihr Mann zurück, und das ersehnte Wiedersehen findet bei der Spinnerin am Kreuz statt.

Die Bezeichnungen des Bauwerkes wechseln im Laufe der Jahrhunderte mehrfach, seit 1804 trägt es den heutigen Namen Spinnerin am Kreuz. Der Ort hatte zudem eine düstere Funktion: Bis 1747 werden hier Hinrichtungen durchgeführt, bevor der Galgen in die Roßau verlegt wird. Im Jahr 1945 wird die Spinnerin am Kreuz beschädigt, aber bereits 1948 von Anton Endstorfer wiederhergestellt – in dieser restaurierten Form besteht sie noch heute. AW

Perched on the western ridge of the Wienerberge, the Spinnerin am Kreuz was once a prominent landmark visible from afar. Today, it is surrounded by the densely built up and heavily traveled Triester Straße. In the past, the column served as a distinctive point of reference for countless travelers on their way to or from Italy, offering them their first or last glimpse of Vienna. Behind the Spinner, the land slopes down into the Vienna Basin, offering a panoramic vista of the city with its soaring church spires and the distant hills of Leopoldsberg and Bisamberg. Today, the view is dominated by the skyline of Donau City.

131

The column is steeped in countless legends, with one of the most enduring tales recounting the story of a newlywed woman who bids farewell to her husband on this very spot as he sets out on a crusade. She awaits his return by spinning yarn, using the proceeds from the yarn and the sale of her house to erect a stone column to replace a modest wooden wayside cross. After three years, her husband returns, and their long-awaited reunion takes place there.

The structure's name has changed several times over the centuries, but since 1804, it has been known as the Spinner at the Cross. The history of the site also includes a darker chapter, as it served as a place of execution until 1747, when the gallows were moved to Roßau. In 1945 the Spinner at the Cross was damaged, but by 1948 it had been restored by Anton Endstorfer—this is the form in which it still stands today. AW



Spinnerin am Kreuz



Spinner at the Cross



Balthasar Wigand  
*Spinnerin am Kreuz*, ca. 1825  
Aquarell auf Papier | [Watercolor](#)  
on paper, 3,2 × 16,1 cm



Stefan Oláh  
*Spinnerin am Kreuz*, 2015  
Farbnegativ | Color negative,  
4 × 5"; C-Print auf | on Alu-Dibond,  
100 × 126 cm

[Spinner at the Cross](#)

## Schönbrunn, Blick auf die Gloriette

### Schönbrunn, view of the Gloriette

Die Geschichte von Schloss Schönbrunn und seiner Vorgängerbauten reicht bis ins Mittelalter zurück. Ab 1695/96 schließlich lässt Leopold I. eine Sommerresidenz für seinen Sohn Joseph errichten – an der Stelle eines 1683 im Zuge der Zweiten Osmanischen Belagerung von Wien zerstörten Lustschlosses. Dessen 1642 erstmalig urkundlich erwähnter Name – Schönbrunn – wird dabei übernommen. Mit der Planung des neuen Schlosses betraut der Kaiser den Barockarchitekten Johann Bernhard Fischer von Erlach. Dieser sieht in einem ersten Entwurf als Baugrund eine Hügelkuppe vor, aus Kostengründen wird der Bau aber in eine Ebene in der Nähe des Wienflusses verlegt. Die Blüte von Schönbrunn beginnt mit Maria Theresia, die ihren Sommersitz Mitte des 18. Jahrhunderts von der Favorita (dem heutigen Theresianum) nach Schönbrunn verlegt. In die Zeit ihrer Regentschaft fallen zahlreiche bauliche und künstlerische Maßnahmen, so auch die klassizistische Umgestaltung der Parkanlage nach Plänen von Johann Ferdinand Hetzendorf von Hohenberg. Deren Höhepunkt stellt, neben der Anlage eines Neptun- und eines Obeliskenbrunnens, der Bau der Gloriette dar. Sie wird in frühklassizistischer Kolonnadenarchitektur auf jenem Hügel errichtet, auf dem Fischer von Erlach das Schloss ursprünglich geplant hatte. In der Funktion eines *point de vue* überragt die als Ruhmestempel konzipierte Gloriette den 160 Hektar großen Schlosspark. Dieser wird bereits 1779 der Öffentlichkeit zugänglich gemacht, die Gloriette wird von den Habsburgern bis zum Ende der Monarchie als Speise- und Festsaal genützt. VA

The history of Schönbrunn Palace and its predecessors dates back to the Middle Ages. In 1695/96, Emperor Leopold I commissioned the construction of a summer residence for his son Joseph on the site of a pleasure palace that had been destroyed during the Second Ottoman Siege of Vienna in 1683. The name Schönbrunn (meaning “beautiful spring”) was first documented in 1642 and later adopted. Leopold I entrusted the renowned Baroque architect Johann Bernhard Fischer von Erlach with planning the new palace. Fischer’s original concept called for the palace to be built on a hilltop, but due to financial constraints the site was moved to a plain near the Wien river. The true heyday of Schönbrunn began during the reign of Maria Theresa, who relocated her summer residence from Favorita (present-day Theresianum) to Schönbrunn in the mid-eighteenth century. Maria Theresa initiated numerous architectural and artistic improvements, including a neoclassical redesign of the park based on the plans of Johann Ferdinand Hetzendorf von Hohenberg. Among the most notable additions was the construction of the Gloriette and the Neptune and Obelisk Fountains. Built in the early Neoclassical style with a colonnade design, the Gloriette was erected on the hill where Fischer von Erlach had initially planned the palace. Designed as a *point de vue*, the Gloriette rises above the expansive 160-hectare palace park. The park was opened to the public in 1779, and the Gloriette served as a dining and banqueting hall for the Habsburgs until the end of the monarchy. VA







Rudolf von Alt  
*Schönbrunn, Blick auf die Gloriette*,  
ca. 1870  
Aquarell und Deckweiß auf Papier |  
Watercolor and opaque white on  
paper, 27,3 × 75 cm



141

Stefan Oláh  
*Schönbrunn, Blick auf die Gloriette,*  
2024  
Farbnegativ | [Color negative](#),  
4 × 5"; C-Print auf | [on Alu-Dibond](#),  
100 × 126 cm

[Schönbrunn, view of the Gloriette](#)

## Franzensburg im Laxenburger Schlosspark

### Franzensburg Castle at Laxenburg Palace Park

Der Schlosspark Laxenburg in Niederösterreich bei Wien beherbergt die Franzensburg, die von 1801 bis 1836 im Stil einer Wasserburg auf einer künstlichen Insel im Parkteich errichtet wird. Im Sinne des romantischen Historismus finden in der Franzensburg Versatzstücke älterer Gebäude Wiederverwendung. Hierzu gehört auch der wehrhaft-mittelalterliche Eindruck, der im Blick auf die Burg über den See hinweg deutlich wird. Dass es sich dabei um eine spielerische Aneignung handelt, verdeutlichen Boote, die auf kaum einer Ansicht der Burg fehlen.

142

Bereits im Jahr 1306 gelangen Lachsendorf – so die damalige Schreibweise – mit dem heutigen Alten Schloss sowie die dazugehörigen Herrschaftsrechte in den Besitz der habsburgischen Landesfürsten. Über die Jahrhunderte hinweg werden das Schloss und der angeschlossene Park ausgebaut und verändert. Unter Kaiser Leopold I. werden kaiserliche Aufenthalte in Laxenburg zur Regel.

Auch Kaiser Franz II. (I.) schätzt Laxenburg sehr und lässt neben der Franzensburg auch den umliegenden Park in seiner heutigen Form anlegen. Nach dem Ende der Monarchie geht die Verwaltung der Anlage auf den Kriegsgeschädigtenfonds über. Im Zweiten Weltkrieg wird das Schloss vom deutschen Militär besetzt und liegt 1945 in der sowjetischen Besatzungszone. Mit deren Ende 1955 gelangt Laxenburg wieder unter österreichische Verwaltung. Zur Erhaltung der Anlage wird 1962 die „Schloss Laxenburg Betriebsgesellschaft mbH“ gegründet. Franzensburg und Schlosspark sind heute ein beliebtes Ausflugsziel und werden im Sommer für diverse Veranstaltungen genutzt. AW

The Schlosspark Laxenburg in Lower Austria, near Vienna, is home to the Franzensburg, a palace built between 1801 and 1836 in the style of a water fortress on an artificial island in the park's pond. Reflecting the style of Romantic Historicism, the Franzensburg incorporates salvaged elements from older structures, giving it a medieval, fortified appearance, particularly when viewed from across the pond. The whimsical nature of this appropriation is enhanced by the presence of boats, which appear in almost every view of the castle.

As early as 1306, Lachsendorf—as the area was then called—came into the possession of the Habsburg monarchs, along with the present Old Palace and its feudal rights. Over the centuries, the palace and its surrounding park were expanded and altered. Under Emperor Leopold I, Laxenburg became a regular imperial residence. Emperor Franz II (I) also greatly admired Laxenburg and commissioned the Franzensburg and its surrounding park, establishing it in its present form. After the dissolution of the monarchy, the administration of the estate was transferred to the Kriegsgeschädigtenfonds (War Victims Fund). During World War II, the palace was occupied by German forces, and in 1945 it came under Soviet control. With the end of the occupation in 1955, Laxenburg was returned to Austrian administration. To ensure the preservation of the estate, the Austrian government established the Schloss Laxenburg Betriebsgesellschaft mbH in 1962. Today, the Franzensburg and the park are popular destinations for excursions and are used for various events during the summer months. AW







Balthasar Wigand  
*Franzensburg im Laxenburger  
Schlosspark*, ca. 1825  
Aquarell auf Papier | [Watercolor  
on paper](#), 8,5 × 9 cm



147

Stefan Oláh  
*Franzensburg im Laxenburger  
Schlosspark, 2024*  
Farbnegativ | [Color negative](#),  
4 × 5"; C-Print auf | [on Alu-Dibond](#),  
100 × 126 cm

[Franzensburg Castle at Laxenburg Palace Park](#)

Die Höhenburg Liechtenstein in Maria Enzersdorf liegt malerisch auf einem Felsrücken am Rande des Wienerwaldes in Niederösterreich. Ihre Grundsteinlegung lässt sich vermutlich auf das Jahr 1156 datieren. Die Burg wird vom Begründer des Adelsgeschlechts Liechtenstein als Stammsitz errichtet – und soll für dieses auch namensgebend sein: „Liechtenstein“ steht für „lichtes Gestein“, sich auf den hellen Kalkstein beziehend, aus dem die Burg errichtet wird.

148 Im Laufe ihrer Geschichte erlebt die Burg zahlreiche Umbauten, Erweiterungen und auch Zerstörungen. 1683 wird sie bei der Zweiten Wiener Osmanenbelagerung so stark beschädigt, dass sie als ständige Residenz aufgegeben wird. Erst zwei Jahrhunderte später lässt Fürst Johann I. von Liechtenstein die Burg in neugotischem Stil restaurieren, wobei viele ursprünglich romanische Elemente überworfen werden – diese Form ist noch heute erhalten. Besonders markant ist der imposante fünfgeschossige Bergfried, der um 1900 mit einem Keil- bzw. Walmdach versehen wird. Die Burg selbst wird heute museal genutzt und ist Schauplatz kultureller Veranstaltungen, darunter Mittelalterfeste und Theateraufführungen. AW

The hilltop Castle Liechtenstein in Maria Enzersdorf is picturesquely perched on a rocky outcrop at the edge of the Vienna Woods in Lower Austria. The castle's foundation probably traces back to the year 1156. It was built by the founder of the noble family of Liechtenstein as their ancestral seat—and is said to have given the family its name: "Liechtenstein" means "light stone," alluding to the pale limestone of which the castle is made.

Over the course of its history, the castle has undergone numerous renovations, expansions, and even destructions. In 1683, during the second Ottoman siege of Vienna, it was so badly damaged that it was abandoned as a permanent residence. It was not until two centuries later that Prince Johann I of Liechtenstein commissioned a restoration in the Gothic Revival style, which covered many of the original Romanesque element—a form that has been preserved to this day. One of the most striking features is the imposing five-story keep, which was topped with a hipped roof around 1900. Today, the castle serves as a museum and hosts a variety of cultural events, including medieval festivals and theatrical performances. AW







Balthasar Wigand  
*Burg Liechtenstein*, ca. 1825  
Aquarell auf Papier | [Watercolor](#)  
on paper, 2,9 × 10,4 cm



153

Stefan Oláh

*Burg Liechtenstein*, 2024

Farbnegativ | [Color negative](#),

4 × 5"; C-Print auf | [on Alu-Dibond](#),

100 × 126 cm

[Liechtenstein Castle](#)

## **Gastwirtschaft bei Bad Gastein (heute Hotel Grüner Baum)**

### **Tavern near Bad Gastein (now Hotel Grüner Baum)**

154 Eingebettet im Gebirgsmassiv der Hohen Tauern und reich an Thermalquellen entwickelt sich Bad Gastein – nachdem es 1816 Teil der Habsburgermonarchie wurde – zu einem beliebten Kurort von Aristokratie und Großbürgertum. In nur wenigen Jahrzehnten verwandelt sich das ehemals einfache Bergdorf im Salzburger Land durch den Bau von luxuriösen Hotels, Villen und Kuranlagen zu einem mondänen Treffpunkt der Wiener Gesellschaft und ihrer illustren Gäste. Nicht nur Kaiser Franz Joseph I. und Kaiserin Elisabeth oder Wilhelm I. von Preußen residieren in Bad Gastein, auch Größen aus Musik, Literatur und bildender Kunst wie Franz Schubert, Franz Lehár oder Franz Grillparzer verweilen dort. Rudolf von Alt verbringt in Begleitung seiner jüngsten Tochter Louise zwischen 1886 und 1899 seine Sommerfrischen in Gastein. Während seiner Aufenthalte hält der „Wiener Chronist“ in einer Vielzahl von Aquarellen und Zeichnungen Berglandschaften und Dorfansichten fest. Sein Blick ins Kötschachtal führt in die freie Natur, Gruppen von Wanderern besiedeln am Rande die Szene – durch den Ausbau der Straßen und den Anschluss an das Eisenbahnnetz 1875 war der Ort für eine breitere Bevölkerungsschicht zugänglich geworden. Bei der im Titel beschriebenen Gastwirtschaft, die zwischen den Bäumen erkennbar ist, handelt es sich vermutlich um einen Vorgängerbau des seit Anfang des 19. Jahrhunderts bestehenden Gasthauses „Grüner Baum“. VA

Nestled in the Hohe Tauern mountains and rich in thermal springs, Bad Gastein became a popular spa resort for the aristocracy and upper middle class after it was incorporated into the Habsburg Monarchy in 1816. In the decades that followed, the village transformed from a humble mountain retreat into a luxurious destination with elegant hotels, villas, and spas catering to Viennese society and distinguished visitors. Notable figures who frequented Bad Gastein included Emperor Franz Joseph I, Empress Elisabeth, and Wilhelm I of Prussia, as well as prominent artists, musicians, and writers such as Franz Schubert, Franz Lehár, and Franz Grillparzer. From 1886 to 1899, Rudolf von Alt spent his summer vacations in Gastein, accompanied by his youngest daughter, Louise. During his sojourns, the “chronicler of Vienna” captured the mountain landscapes and village vistas in numerous watercolors and drawings. One of his works shows the Kötschach Valley leading into the open countryside, where groups of hikers populate the scene on the outskirts of the village. The expansion of the roads and a connection to the railway network in 1875 had made the village more accessible, attracting a broader range of visitors. The tavern referenced in the title, visible among the trees, is likely a precursor to the “Grüner Baum” tavern, which has been a fixture since the early nineteenth century. VA



Gastwirtschaft bei Bad Gastein





Rudolf von Alt  
*Gastwirtschaft bei Bad Gastein*,  
1893  
Aquarell auf Papier | [Watercolor  
on paper](#), 28 × 35 cm (Darstellung |  
[Illustration](#)), 30,6 × 38,5 cm  
(Blatt | [Sheet](#))



Stefan Oláh  
*Gastwirtschaft bei Bad Gastein,*  
2024  
Farbnegativ | [Color negative](#),  
4 × 5"; C-Print auf | [on Alu-Dibond](#),  
100 × 126 cm

[Tavern near Bad Gastein](#)

# IMPRESSUM | COLOPHON

Dieser Katalog erscheint anlässlich der Intervention Wien, Wien, *nur du allein. Wigand – Alt – Oláh* in der Heidi Horten Collection, Wien, vom 30. April 2025 bis 15. Oktober 2025. | [This catalogue is published on the occasion of the intervention Vienna, Vienna, Only You. Wigand – Alt – Oláh at the Heidi Horten Collection, Vienna, from April 30 to October 15, 2025.](#)

Direktorin | **Director:** Agnes Husslein-Arco  
Wirtschaftlicher Geschäftsführer | **CFO:** Jürgen Kaiser

Kurator der Ausstellung | **Curator of the Exhibition:**  
Rolf H. Johannsen  
Kuratorische Mitarbeit | **Curatorial Assistance:**  
Véronique Abpurg, Annkathrin Weber

Assistenz der Direktorin | **Assistant to the Director:**  
Bettina Hagen  
Chefkurator | **Chief Curator:** Rolf H. Johannsen  
Kuratorin | **Curator:** Véronique Abpurg  
Kuratorische Assistenz | **Curatorial Assistant:**  
Annkathrin Weber  
Ausstellungsmanagement | **Exhibition Management:**  
Anne-Sophie van Leeuwen  
Sammlungsleitung | **Head of Collection:** Alena Volk  
Presse | **Press:** Pia Sääf  
Marketing: Sophie Weiß  
Assistenz Marketing & Kommunikation | **Marketing & Communication Assistant:** Alexandra Elzbiaciak  
Tourismus | **Tourism:** Heinz Holzinger  
Kunstvermittlung | **Art Education:** Susanne Wögerbauer  
Besucher:innenservice | **Visitor Services:** Marion Kadlec  
Facility Management: Min Ly  
Haustechnik | **Building Services:** Sahin Ertekin

Heidi Horten Collection  
Hanuschgasse 3  
1010 Wien | [Vienna](#)  
[www.hortencollection.com](#)

## **Publikation**

Herausgegeben von | **Published by** Agnes Husslein-Arco  
und | **and** Rolf H. Johannsen für die | **for the** Heidi Horten  
Collection

Autor:innen | **Authors:** Véronique Abpurg (VA),  
Sebastian Hackenschmidt, Agnes Husslein-Arco,  
Rolf H. Johannsen, Annkathrin Weber (AW)

Katalogredaktion | **Catalogue Editing:**  
Véronique Abpurg  
Bildrecherche und -redaktion | **Image Research  
and Editing:** Annkathrin Weber  
Lektorat Deutsch | **Copy-Editing German:**  
textstern, Ulrike Ritter  
Übersetzung | **Translation German-English:**  
Suzanne Ryan Enser, Christina Ryan Öger  
Lektorat Englisch | **Copy-Editing English:** Kelly Flynn  
Grafische Gestaltung | **Graphic Design:**  
SCHIENERL D/AD, Wien | [Vienna](#)  
Bildbearbeitung | **Picture Editing:** Malkasten  
Bildbearbeitungsstudio GmbH, Wien | [Vienna](#)  
Druck und Bindung | **Printed and bound by:**  
Gerin Druck GmbH, Wolkersdorf  
Papier | **Paper:** Salzer Touch White, 120 g/m<sup>2</sup>  
Schriften | **Typefaces:** Aldus, Soleil

Erschienen im | **Published by:**  
VfmK Verlag für moderne Kunst GmbH  
Schwedenplatz 2/24  
1010 Wien | [Vienna](#)  
[hello@vmk.org](#)  
[www.vmk.org](#)

ISBN 978-3-99153-157-9

Alle Rechte vorbehalten | **All rights reserved**  
Gedruckt in Österreich | **Printed in Austria**  
© 2025 Heidi Horten Collection, Wien | [Vienna](#);  
Verlag für moderne Kunst; die Künstler:innen  
und die Autor:innen | **the artists and the authors**

Vertrieb | **Distribution**  
Europa | Europe: LKG, [www.lkg-va.de](#)  
UK: Cornerhouse Publications,  
[www.cornerhousepublications.org](#)  
USA: D.A.P., [www.artbook.com](#)

## **Verlag für moderne Kunst**

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek: Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über [dnb.de](#) abrufbar. | **Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek: The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data is available in the Internet at [dnb.de/EN](#).**

Bildcredits | **Photocredits:**  
© Stefan Oláh: Cover, S. | **pp.** 29, 31, 33, 42–47, 54–59, 66–71, 97, 99, 103, 105, 109, 111, 115, 117, 121, 123, 127, 129, 133, 135, 139, 141, 145, 147, 151, 153, 157, 159 – © Heidi Horten Collection: S. | **pp.** 2, 4, 96, 98, 102, 104, 108, 110, 138, 140, 156, 158 – © [kunstdokumentation.com](#) / Manuel Carreon Lopez: S. | **pp.** 20 (2, 3), 21 (4, 5, 6), 114, 116, 120, 122, 126, 128, 132, 134, 144, 146, 150, 152 – © Albertina, Wien | [Vienna](#): S. | **pp.** 20 (1), 28, 30, 53 (5) – © Belvedere, Wien | [Vienna](#), Foto | **Photo:** Johannes Stoll: S. | **p.** 21 (7) – © Bundesmobilenverwaltung, Wien | [Vienna](#), Foto | **Photo:** Tina King: S. | **p.** 21 (8) – © Staatliche Graphische Sammlung München | **Munich:** S. | **p.** 32 – © Österreichische Nationalbibliothek, Wien | [Vienna](#): S. | **p.** 37 – © Österreichische Bundestheater | [Austrian Federal Theatres](#): S. | **p.** 50 (1) – © Ed Ruscha: S. | **p.** 50 (2) – © MAK – Museum für angewandte Kunst, Wien | [Vienna](#): S. | **p.** 50 (3, 4) – © brandstaetter images/Barbara Pflaum: S. | **p.** 53 (6) – © Robert Venturi, Denise Scott Brown: S. | **p.** 75 (7) – © Wien Museum: S. | **p.** 75 (8, 9) – © KHM-Museumsverband, Theaternuseum Wien | [Vienna](#): S. | **p.** 75 (10, 11)

Falls zu einzelnen Abbildungen trotz eingehender Recherchen der korrekte Bildnachweis nicht erbracht werden konnte, ersuchen wir um Verständnis und bitten um Hinweis für künftige Nennungen. | **If in spite of our thorough research any individual illustrations have not been correctly attributed or acknowledged, we offer our apologies and would appreciate any information that will allow us to rectify the matter in future editions.**