

ÖZKD

Österreichische Zeitschrift für
Kunst und Denkmalpflege

LXXI • 2017 • Heft 2/3

Instauratio. Neu, zeitlos oder geschichtlich

Sehnsucht nach echter Geschichte?

Denkmalpflege als Kulturtechnik. Eine Verkomplizierung

Das Dokument im Monument: Über Spolien

Vom guten Entscheiden

Ausgerechnet Beton

Oberflächenästhetik in der spätmodernen Architektur

Die „restauratorische“ Kopie als dokumentarischer
Wissenspeicher

DOKUMENT UND MONUMENT IN EINEM

Bewahrung und Erschließung der historischen und ästhetischen Denkmalwerte



Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege

LXXI · 2017 · HEFT 2/3

VERLAG BERGER · HORN/WIEN

Die „ÖSTERREICHISCHE ZEITSCHRIFT FÜR KUNST UND DENKMALPFLEGE“
erscheint in der Nachfolge der „Mittheilungen der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale“ (Band I / 1856 – Band XIX / 1874), der „Mittheilungen der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale“, Neue Folge (Band I / 1875 – Band XXVIII / 1902), der „Mittheilungen der k. k. Central-Commission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale“, III. Folge (Band I/1902 – Band IX/1910), der „Mitteilungen der k. k. Zentral-Kommission für Denkmalpflege“, III. Folge (Band X / 1911 – Band XVI / 1918), der „Mitteilungen des Staatsdenkmalamtes“ (Band I / 1919, der ganzen Folge Band 63), der „Mitteilungen des Bundesdenkmalamtes“ (Band II / 1924, der ganzen Folge Band 64–68), der „Zeitschrift für Denkmalpflege“ (Band I / 1926/27 – Band III / 1928/29), der Zeitschrift „Die Denkmalpflege: Zeitschrift für Denkmalpflege und Heimatschutz“ (Band IV / 1930 – Band VII / 1933), der Zeitschrift „Deutsche Kunst und Denkmalpflege“ (Band VIII / 1934 – Band XVI / 1944), der Zeitschrift „Österreichische Zeitschrift für Denkmalpflege“ (Band I / 1947 – Band V / 1951) und erscheint ab dem Jahrgang 1952 (Band VI) unter dem Titel „Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege“.

IMPRESSUM:

Herausgeber: DR. HERMANN FUCHSBERGER, DI WALTER HAUSER, DR. BERNHARD HEBERT, DR. PAUL MAHRINGER

Lektorat: DR. BERNHARD HEBERT

Verantwortliche Redaktion: DR. CHRISTINA SEIDL

Satz und Layout: Martin Spiegelhofer, Berger-Grossmedia

Hersteller: Druckerei Berger, Horn

ISSN: 0029-9626

Inhalt

... *Dokument und Monument in einem ...*

Bewahrung und Erschließung der historischen und ästhetischen Denkmalwerte

BEITRÄGE

- 138 *Barbara Neubauer*
Vorwort
- 139 *Hermann Fuchsberger/Walter Hauser/Bernhard Hebert/Paul Mabringer*
Einleitung
- 143 *Werner Oechslin*
Instauratio. Neu, zeitlos oder geschichtlich
- 149 *Werner Telesko*
Geschichtsbewusstsein und Öffentlichkeit. Zu einer brennenden Frage im beginnenden 21. Jahrhundert
- 152 *Johannes Cramer*
Sehnsucht nach echter Geschichte?
- 156 *Gerhard Vinken*
Erbe ist kein Dokument. Berlin zwischen Ruin und Restauration
- 162 *Matthias Noell*
Denkmalpflege als Kulturtechnik. Eine Verkomplizierung
- 167 *Bernhard Hebert*
Archäologische Denkmalpflege. Oder: Ein Versuch zur Balance von Dokument und Monument am unsichtbaren Denkmal
- 171 *Paul Mabringer*
Zwischen dem Spiegelbilde – Lebensfähige Denkmale und Story-Telling in der Denkmalpflege
- 175 *Hans-Rudolf Meier*
Das Dokument im Monument: Über Spolien
- 180 *Ingrid Scheurmann*
Kult oder Kultus? Hans Tietzes lebendige Denkmalpflege

- 185 *Andreas Lehne*
Einige weit schweifende Gedanken, ausgehend von einem Barockbild im Schloss Kremsier
- 189 *Gerd Pichler*
Das Monument als Bildmotiv der Wiener Moderne – Baudenkmale in Grafiken der Wiener Werkstätte
- 195 *Johannes Sima*
Bewahrung und Erschließung von Denkmalwerten. „Umwege erhöhen die Ortskenntnis“ – Architekturen und Räume als Eckpfeiler der Wiener Großstadtramane Heimito von Doderers
- 201 *Nott Caviezel*
Unité de doctrine? Gedanken zur föderalistischen Denkmalpflege
- 206 *Hubert Nitsch*
Vom guten Entscheiden
- 209 *Wolfgang Baatz*
Zur Objektivität denkmalpflegerischer Entscheidungen
- 212 *Markus Pescoller*
Das Konditional in Restaurierung und Denkmalpflege
- 223 *Veronika Pirker-Aurenhammer*
Kunstgeschichte – Restaurierung – Naturwissenschaften im Dialog.
Ausstellungen zu restaurierten Werken des Mittelalters im Belvedere 2008–2015
- 229 *Astrid M. Huber*
Erfahrungen aus Jahrhunderten – Wissenstransfer und Vermittlung in der Kartause Mauerbach
- 235 *Manfred Koller*
Über Denkmalwerte und Farbe in der Architektur und Bauskulptur
- 242 *Michael Vigl*
Zum Umgang mit Fehlstellen in der Gemälderestaurierung – Zwischen Akzeptanz und Integration
- 246 *Gorazd Živković*
Früher Kirchenbau in Kärnten – Geschichte archäologisch freigelegt und interdisziplinär neu geschrieben. Eine Zusammenschau
- 254 *Christian Brugger*
Wandlungen eines Denkmals – die Heiligen-Geist-Kapelle in Bruck an der Mur
- 259 *Markus Santner*
„... Männern die mit echter u wahrer Liebe zum Werke schreiten.“
Das Ringen um Fortschritt und Pazifikation in der Restaurierung um 1900 –
Der Wandmalereizyklus im Franziskanerkloster in Schwaz
- 267 *Walter Hauser*
Die Konservierung der Kirchenruine von Sankt Peter in Kals. Ein scheinbar einfacher Fall

- 280 *Thomas Marcher*
Die felsstatische Konservierung der Kirchenruine Kals – St. Peter. Eine geotechnische Sicherung des Felssporns als dauerhafte Fundierung für das Peterskirchl
- 283 *Gabriele Krist / Johanna Wilk*
Depotoffensive in Stift Neukloster
- 288 *Friedrich Dahm*
Tabubruch in Schloss Schönbrunn. Anmerkungen zur Konservierung und Restaurierung der beiden chinesischen Kabinette
- 295 *Isabel Haupt*
Cut & Paste in der Klosterkirche Muri
- 302 *Astrid Hansen*
„Lieb-Gewinnen“. Der Kunstkalender Schleswig-Holstein 1911 und 1912
- 308 *Brigitte Fasz binder-Brückler*
My / Marianne Ullmann und ihre Arbeiten für die Firma Backhausen
- 311 *Barbara Keiler*
Die Architektur der Zwischen- und Nachkriegszeit als Herausforderung für die Denkmalpflege
- 316 *Bernd Vollmar*
Ausgerechnet Beton – zur kalkulierten Oberflächenästhetik in der spätmodernen Architektur
- 322 *Bettina Withalm*
mit Textbeiträgen von
Gerold Eßer/Hermann Fuchsberger/Margit Kohlert/Clemens Reinberger/Patrick Schicht/Markus Schmoll/Christoph Tinzl
Das Atomkraftwerk Zwentendorf, ein Denkmal mit Strahlkraft
- 328 *Florian Leitner*
Die „restauratorische“ Kopie als dokumentarischer Wissensspeicher
- 333 *Thomas Drachenberg*
Gerettet und doch verloren? Von den brandenburgischen Erfahrungen und Möglichkeiten, die Kirche im Dorf zu lassen ...

PERSONALIA

- 338 *Paul Mahringer*
Bernd Euler-Rolle zum 60. Geburtstag
Bernd Euler-Rolle: Bibliographie, Juli 2017
- 345 ENGLISCHE ÜBERSETZUNG DER EINLEITUNG
- 349 MITARBEITERINNEN UND MITARBEITER DIESES HEFTES
- 353 ABBILDUNGSNACHWEIS

Vorwort

Denkmalschutz und Denkmalpflege – die Sorge um den Erhalt des Kulturerbes – mit ihrer bis ins 19. Jahrhundert zurückreichenden Geschichte stellen neben der bildenden und darstellenden Kunst in Österreich eine unverzichtbare Konstante dar.

Abgesehen davon, sind Denkmalschutz und Denkmalpflege aber in engem Zusammenhang mit der gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Entwicklung zu sehen bzw. davon beeinflusst. So haben sich vor allem in den letzten beiden Jahrzehnten die Anforderungen an die Arbeit der Denkmalpflegerinnen und Denkmalpfleger rasant erhöht. Gesetzliche Vorschriften, Normen, neue Materialien, Architekturdenkmale der Gegenwart mit all ihren technischen Herausforderungen und nicht zuletzt absolute Transparenz im Verwaltungshandeln sind jene Herausforderungen, denen es gerecht zu werden gilt.

Es ist ganz wesentlich unserem Fachdirektor Bernd Euler-Rolle und seinen verschiedenen Teams zu danken, dass das Bundesdenkmalamt diese Herausforderungen angenommen hat und es möglich war unter seiner Ägide eine Reihe von fachlichen Richtlinien und vor allem die „Standards der Baudenkmalpflege“ zu erarbeiten.

Dass es gelungen ist, dieses im deutschsprachigen Raum wegweisende Werk zu schaffen, zeugt von der Gabe Bernd Euler-Rolles, die Kolleginnen und Kollegen abseits ihrer täglichen Arbeit für ein Projekt zu begeistern und sich dem Diskurs in der Denkmalpflege zu stellen. Dabei ist es ihm immer ein Anliegen, auch die junge Generation einzubinden, um auch in Zukunft den reflektierten Umgang mit unserem Kulturerbe sicherzustellen.

Es ist mir daher eine besondere Freude, dass sich wiederum so viele Autorinnen und Autoren gefunden haben, die mit dem Bundesdenkmalamt in diesem Band der Österreichischen Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege auf wissenschaftlichem Niveau ganz im Sinne unseres Fachdirektors in den Diskurs treten und so auch die Wertschätzung der Kollegschaft aus der Fachcommunity für Bernd Euler-Rolle und seine Tätigkeit in den letzten Jahren zum Ausdruck bringen.

Prof. Dr. Barbara Neubauer
Präsidentin des Bundesdenkmalamtes

Einleitung der Herausgeber

Dem Motto Bernd Euler-Rolles „... *Dokument und Monument in einem ... – Bewahrung und Erschließung der historischen und ästhetischen Denkmalwerte*“ entsprechend lud das Herausgeberteam zur Beteiligung an einem thematischen Sammelband der Österreichischen Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege ein. Diese Bandbreite und unterschiedliche Vertiefung der Autorinnen und Autoren ist freilich alles andere als ein Wirrwarr denkmalpflegerischer Positionen und Interessen, sie verkörpert vielmehr die Vielfaltigkeit der theoretischen und praktischen denkmalpflegerischen Positionen und Interessen, die eng vernetzt mit Kunst- und Architekturgeschichte interessante Schlaglichter auf die Denkmalpflege von ihren Anfängen bis heute wirft.

Werner Oechslin (*Instauratio. Neu, zeitlos oder geschichtlich*), Professor für Kunst- und Architekturgeschichte an der ETH-Zürich, eröffnet den Reigen der Beiträge und führt mit Leon Battista Albertis Begriff der „Instauratio“ in die Welt der Denkmalpflege ein. Provokant formuliert er „Hätten wir Geschichte, wir bräuchten keine Denkmalpflege“. Er hält Geschichtlichkeit für eine *condition humaine* und erklärt den Begriff des Neuen, um dann für nachhaltige Instandsetzung und Denkmalpflege als Ziel der Architektur zu plädieren. Einen weiteren Blick in die Welt der Lehrenden in der Kunstgeschichte gewährt **Werner Telesko** (*Geschichtsbewusstsein und Öffentlichkeit. Zu einer brennenden Frage im beginnenden 21. Jahrhundert*), Direktor des Instituts für Kunst- und musikhistorische Forschungen der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. In seinem Beitrag beleuchtet er das Geschichtsbewusstsein der heutigen Öffentlichkeit und unser Verhältnis zu Vergangenheit und Gegenwart, konstatiert eine „Gefühlskultur“, spricht von einer neuen, fast unheimlichen Aktualität des Barock verbunden mit Trivialisierung und Kapitalisierung einer letztlich endgültig enthistorisierten Gegenwärtigkeit. Während im Barock mit der Typologie der Heilsgeschichte Vergangenheit und Gegenwart noch eins waren, gehe es heute darum, Geschichte einer Öffentlichkeit zu erzählen, die sie zum Teil gar nicht selbst betrifft.

Nach diesen geschichtsphilosophischen Betrachtungen folgt der Blick aus der universitären Denkmalpflege. **Johannes Cramer** (*Sehnsucht nach echter Geschichte?*), Professor für Bau- und Stadtbaugeschichte an der TU-Ber-

lin, spricht von einer Krise der amtlichen Denkmalpflege in Deutschland, trotz Sehnsucht nach echter Geschichte in der Bevölkerung. Er vermisst eine öffentlich und differenziert geführte Debatte. Über Rekonstruktion werde nicht mehr kritisch diskutiert, sondern eine durch Rekonstruktion erzeugte konfliktfreie Geschichte mittlerweile widerspruchsfrei hingenommen. **Gerhard Vinken** (*Erbe ist kein Dokument. Berlin zwischen Ruin und Restauration*), Professor für Denkmalpflege und Heritage Sciences an der Universität Bamberg, liefert ein differenzierteres Bild von Rekonstruktion. Angesichts des überraschenden Phänomens, dass durch die Rekonstruktion des Schlosses der Berliner Dom plötzlich zum platzbeherrschenden Bau wurde, flankiert von Museum und Schloss, und damit eine ganz andere Geschichte erzählt werde, reiche seiner Meinung nach der klassische Denkmalbegriff nicht mehr aus. Vinken plädiert bewusst provokant für den Begriff Heritage entgegen der deutschsprachigen Dokument-Monument-Debatte, allerdings nicht ohne Alois Riegl als Gründer der rezeptionsästhetischen Wertedebatte des Kulturerbes zu sehen, einer dynamischen, performativen und narrativen, identitätsoffenen Erinnerungskultur.

Dass der gute alte Denkmalbegriff ganz und gar nicht an Aktualität verloren hat, wird äußerst überzeugend von **Matthias Noell** (*Denkmalpflege als Kulturtechnik. Eine Verkomplizierung*), Professor für Architekturgeschichte und Architekturtheorie an der Universität der Künste Berlin, dargelegt. Denkmale seien höchst komplexe, erklärungsbedürftige Objekte, die einen Bezugsrahmen benötigen. Wie Bernd Euler-Rolle immer wieder bei Vorträgen betont, so meint auch Noell, dass Denkmalpflege keine eigenständige akademische Disziplin sei (Euler: Denkmalpflege ist keine Wissenschaft), sondern ein interdisziplinäres Querschnittsgebiet. Es gehe um immer wieder neues Ausverhandeln von Faktoren in gesamtgesellschaftlicher Debatte über die disziplinären Grenzen hinweg. Denkmalpflege sei eine Kulturtechnik, ja sogar eine Meta-Kulturtechnik. Noell erinnert an den ganzheitlichen Denkmalbegriff von Roland Günter und Willibald Sauerländer, an die Denkmalbegriffe im Plural von Marion Wohleben, kontert Sauerländers apodiktischen Aussagen allerdings mit Riegls Relativismus des Subjekts, um schließlich die poetische Seite des Denkmals (stolpern, spazieren, forschen) zu ergründen.

Die Poesie nimmt im Beitrag von **Bernhard Hebert** (*Archäologische Denkmalpflege. Oder: Ein Versuch zur Balance von Dokument und Monument am unsichtbaren Denkmal*), Leiter der Abteilung für Archäologie des BDA, eine interessante Wende. Ohne Einblick, Erzählung und Vermittlung existiert das Denkmal nicht und schon gar nicht das unsichtbare archäologische, das ästhetisch nicht greifbar sei. **Paul Mahringer** (*Zwischen dem Spiegelbilde – Lebensfähige Denkmale und Story-Telling in der Denkmalpflege*) Leiter der Abteilung für Inventarisierung und Denkmalforschung des BDA, stellt ebenfalls die Frage nach der Existenz des Denkmals und dessen „Lebendigkeit“, die Frage, ob es uns gelingt, den Denkmalen durch Erzählung Leben einzuhauchen und sie für uns zum Sprechen zu bringen. Nach diesen an Denkmalnihilismus grenzenden Beiträgen zweier Amtsdenkmalpfleger folgt die Frage nach dem Detail, gestellt von **Hans-Rudolf Meier** (*Das Dokument im Monument: Über Spolien*), Professor für Denkmalpflege und Baugeschichte an der Bauhaus-Universität Weimar, der den Aufruf zur Festschrift zu den Begriffen Dokument und Monument besonders ernst nahm und dieses Begriffspaar an Hand der Sonderkonstellation der Spolie abhandelt. So stünden Spolien als Dokument zeichnerhaft für das Abwesende, das sie über ihre materielle Präsenz evozierten.

Ingrid Scheurmann (*Kult oder Kultus? Hans Tietzes lebendige Denkmalpflege*), Professorin für Geschichte und Theorie der Architektur an der TU-Dortmund, knüpft wieder bei der Frage der Lebendigkeit an und vergleicht Hans Tietzes zum Teil vages Konzept der „lebendigen Denkmalpflege“ mit Max Dvořáks und Paul Clemens Vorstellungen. Die Vergeistigung und Abwendung vom materiell erfahrbaren Zeugnis, das Primat der Gegenwartswerte sieht sie als Anknüpfungspunkte zu persönlicher oder partikularer Erinnerungsbildung geschuldeten, subjektiven Denkmalzugängen der Gegenwart.

Den Abschluss des Theorie-Blocks bildet schließlich der Beitrag von **Andreas Lehne** (*Einige weit schweifende Gedanken, ausgehend von einem Barockbild im Schloss Kremsier*), ehemaliger Leiter der Abteilung für Inventarisierung und Denkmalforschung des BDA. Seine Überlegungen zur Theorie der Denkmalpflege entwickelt er an Hand der Kunstfigur Don Quixote, die er in einem Barockbild auf Schloss Kremsier zu erblicken vermeint. Er folgt dabei Iwan Turgenjews Interpretation als in restloser Hingabe befindlichen Idealisten. So sieht Lehne den Denkmalpfleger im Dilemma zwischen idealistischem Don Quixote und skeptischem, sich des Riegl'schen Relativismus bewusstem Hamlet.

Andreas Lehnes Beitrag leitet geradezu elegant über in ein schmales Segment zur Rezeption der Denkmalpflege in den Künsten, um dann schließlich zur Frage nach der Handlungsweise in der Denkmalpflege zu kommen. **Gerd Pichler** (*Das Monument als Bildmotiv der Wie-*

ner Moderne – Baudenkmale in Grafiken der Wiener Werkstätte), Leiter der Abteilung für Spezialmaterien des BDA, führt durch die Rezeptionsgeschichte der Denkmale an Hand von Bildern der klassischen Moderne in Österreich, neben Klimt und Schiele insbesondere der Postkarten der Wiener Werkstätte. **Johannes Sima** (*Bewahrung und Erschließung von Denkmalwerten. „Umwege erhöhen die Ortskenntnis“ – Architekturen und Räume als Eckpfeiler der Wiener Großstadtrömer Heimito von Doderers*), ehemaliger Leiter der Architekturabteilung des BDA, widmet sich hingegen der literarischen Verarbeitung von Architektur und Räumen in Heimito von Doderers Roman „Die Strudlhofstiege“, indem er Doderers spezielles architektonisch-poetisches Konzept des schriftstellerischen Entwerfens analysiert.

Einen harten Bruch stellt der Beitrag von **Nott Caviezel** (*Unité de doctrine? Gedanken zur föderalistischen Denkmalpflege*), Professor für Denkmalpflege und Bauen im Bestand an der TU-Wien, dar, zur Realität der Denkmalpflege und deren institutioneller Verfasstheit in der Schweiz und in Österreich im Vergleich. Auch wenn für die Schweiz der Föderalismus die richtige Form sei, so schließt er seine Betrachtungen mit der Bemerkung, dass das Bundesdenkmalamt bestens funktioniere und daher auch Bundesbehörde bleiben solle.

Als langjähriger Weggefährte Bernd Euler-Rolles in der oberösterreichischen Denkmalpflege beschäftigt sich **Hubert Nitsch** (*Vom guten Entscheiden*), oberösterreichischer Diözesankonservator, mit der Frage der Entscheidungsfindung in der Denkmalpflege. In Analogie zu Bernd Euler-Rolles Symbol der Waage zur Abwägung von Alois Riegls Denkmalwerten macht Nitsch in seinem Beitrag Ignatius von Loyolas Kriterien des guten Entscheidens für die Denkmalpflege fruchtbar. **Wolfgang Baatz** (*Zur Objektivität denkmalpflegerischer Entscheidungen*), Professor für Konservierung und Restaurierung an der Akademie der bildenden Künste Wien, spricht Alois Riegls Denkmalwerten nicht ihre Aktualität ab, erklärt allerdings, dass sich gerade die Fachkompetenz im Bereich der Restaurierung in den letzten Jahrzehnten enorm entwickelt habe und dass bei denkmalpflegerischen Entscheidungen nicht nur die Nutzer miteinzubeziehen seien, sondern insbesondere auch die Fachkompetenz der Restauratoren in Hinblick auf Material und Aussehen der Objekte eine wichtige Rolle spielen sollte. Der Restaurator und Kunsthistoriker **Markus Pescoller** (*Das Konditional in Restaurierung und Denkmalpflege*) versucht das Ausbalancieren von Möglichkeiten in der denkmalpflegerischen Entscheidungsfindung an Hand eines sprachwissenschaftlichen Modells darzulegen und mit Beispielen aus der Praxis zu belegen.

Nach den Beiträgen, die sich mit der Prozesshaftigkeit und den wichtigen Fragestellungen zur Entscheidungsfindung in der Denkmalpflege auseinandergesetzt haben, folgt

eine Leistungsschau restauratorischer Maßnahmen. Wie wichtig der bereits im vorigen Block angesprochene fachliche Austausch und die Vernetzung ist, zeigt die Kunsthistorikerin **Veronika Pirker-Aurenhammer** (*Kunstgeschichte – Restaurierung – Naturwissenschaften im Dialog. Ausstellungen zu restaurierten Werken des Mittelalters im Belvedere 2008-2015*), Kuratorin der Sammlung Mittelalter des Belvedere Wien, an Hand der beeindruckend hohen Anzahl gemeinschaftlicher Projekte mit diversen Fachexperten und dem Bundesdenkmalamt. Dass nicht nur Ausstellungen und eine breite Vermittlung zwischen Expertentum und Öffentlichkeit wesentlich seien, sondern auch die Ausbildung und der Wissenstransfer im Bezug auf restauratorische Technologien und alte Handwerkstechniken, darüber und über das Ausstellungswesen in Mauerbach berichtet **Astrid M. Huber** (*Erfahrungen aus Jahrhunderten – Wissenstransfer und Vermittlung in der Kartause Mauerbach*), Leiterin des Informations- und Weiterbildungszentrums Baudenkmalpflege – Kartause Mauerbach des BDA.

Die folgenden Beiträge ziehen ein Resümee aus langjähriger Erfahrung im Bereich der Restaurierung. So darf **Manfred Koller** (*Über Denkmalwerte und Farbe in der Architektur und Bauskulptur*), ehemaliger Leiter der Abteilung für Restaurierung und Konservierung des BDA, mit einem Beitrag zum Thema Farbe, nicht fehlen. Konkret versucht er, einen Bewertungsraster zur zum Teil immer noch vernachlässigten Frage von originalen Farbkonzepten in der Architektur bereitzustellen. **Michael Vigil** (*Zum Umgang mit Fehlstellen in der Gemälderestaurierung – Zwischen Akzeptanz und Integration*), Mitarbeiter der Abteilung für Restaurierung und Konservierung des BDA, erläutert an Hand rezenter Restaurierbeispiele der Abteilung, dass in der Gemälderestaurierung nicht immer ein „perfekter“ Zustand (vollständige Integration der Fehlstellen) anzustreben sei, sondern dass auch – nicht zuletzt entsprechend der finanziellen Ressourcen der Eigentümer/innen – eine schrittweise Restaurierung möglich und dabei auch die natürliche Alterung der Gemälde zu bedenken sei.

Der große abschließende Block ist schließlich den zahlreichen Fallstudien gewidmet, die an Hand von Einzelbeispielen einen spannenden Einblick in die Themenvielfalt der Denkmalforschung und Restaurierung geben. In klassischer Art und Weise sind dabei die Beiträge nach dem Alter der Objekte gereiht, begonnen mit dem frühchristlichen Kirchenbau in Kärnten, über Gotik und Barock bis hin zur Moderne und der Frage, wie weit Kopien schon selbst Denkmale sein können.

Den Anfang macht **Gorazd Živkovič** (*Früher Kirchenbau in Kärnten – Geschichte archäologisch freigelegt und interdisziplinär neu geschrieben. Eine Zusammenschau*), Landeskonservator von Kärnten (BDA). An Hand von archäologischen Grabungen zeichnet er

das spannende Völkergemisch des Frühchristentums in Kärnten nach, wobei auch der Fürst Borut und sein Sohn Gorazd nicht fehlen dürfen. Auf das Frühchristentum unseres südlichsten Bundeslandes folgt die Restauriergeschichte eines bedeutenden gotischen Kirchenbaus, vorgestellt durch den benachbarten Landeskonservator der Steiermark (BDA) **Christian Brugger** (*Wandlungen eines Denkmals – die Heiligen-Geist-Kapelle in Bruck an der Mur*). In seinem Beitrag zeigt er, wie ein in Vergessenheit geratenes Baujuwel durch Restaurierung und Rekontextualisierung wieder in das Bewusstsein der Bevölkerung gelangen kann. **Markus Santner** (*„...Männern die mit echter u wahrer Liebe zum Werke schreiben.“ Das Ringen um Fortschritt und Pazifikation in der Restaurierung um 1900 – Der Wandmalereizyklus im Franziskanerkloster in Schwaz*), Mitarbeiter der Abteilung für Restaurierung und Konservierung des BDA, gibt an Hand der Akten des BDA-Archivs einen spannenden Einblick in die Restauriergeschichte eines bedeutsamen Wandmalereizyklus in Tirol Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts. Welche Herausforderung die Restaurierung einer kleinen, jedoch lokal wirkmächtigen Kirchenruine darstellen kann, schildert **Walter Hauser**, Landeskonservator von Tirol (BDA), gemeinsam mit **Thomas Marcher** (*Die Konservierung der Kirchenruine von Sankt Peter in Kals. Ein scheinbar einfacher Fall*) ausführlich.

Gabriele Krist und **Johanna Wilk** (*Depotoffensive in Stift Neukloster*), Professorin für Konservierung und Restaurierung an der Universität für angewandte Kunst Wien und ihre Universitätsassistentin, schildern an Hand der barocken Kunst- und Wunderkammer von Stift Neukloster in Wiener Neustadt, den Mehrwert durch ein koordiniertes Projekt von Inventarisierung, Pflege- und Konservierungsmaßnahmen, Depot- und Ausstellungsgestaltung. **Friedrich Dahm** (*Tabubruch in Schloss Schönbrunn. Anmerkungen zur Konservierung und Restaurierung der beiden chinesischen Kabinette*), Landeskonservator von Wien (BDA), schließlich zelebriert die hohe Kunst der Denkmalpflege an Hand eines der hochkarätigsten Denkmale Österreichs, Schloss Schönbrunn, und beweist damit, warum auch einmal ein „Regelverstoß“ einen Mehrwert darstellen kann. **Isabel Haupt** (*Cut & Paste in der Klosterkirche Muri*), von der Aargauer Denkmalpflege in der Schweiz, führt an Hand der Klosterkirche von Muri einen wohl größeren Tabubruch vor, jedoch nicht, ohne die als „Stilbildung durch Denkmalpflege“ bezeichneten Restauriermaßnahmen durch Zitate von Bernd Euler-Rolle zu sanktionieren und damit in diesem speziellen Fall vermutlich berechtigterweise den Schauwert vor den Substanzwert zu stellen.

Auf Barock folgt mit dem Beitrag von **Astrid Hansen** (*„Lieb-Gewinnen“. Der Kunstkalender Schleswig-Holstein 1911 und 1912*), Referatsleiterin für Publikationen

am Bayerischen Landesamt für Denkmalpflege, die Auseinandersetzung mit der Moderne bzw. der Heimatschutzbewegung und deren Verbindung zur Denkmalpflege in Schleswig-Holstein. **Brigitte Fasz binder-Brückler** (*My / Marianne Ullmann und ihre Arbeiten für die Firma Backhausen*), ehemalige Leiterin der Abteilung für bewegliche Denkmale – internationaler Kulturgütertransfer (BDA), schließlich würdigt mit den Textilentwürfen von My Ullmann für die Firma Backhausen eine starke, in Vergessenheit geratene Künstlerpersönlichkeit der Zwischenkriegszeit.

Barbara Keiler (*Die Architektur der Zwischen- und Nachkriegszeit als Herausforderung für die Denkmalpflege*), Landeskonservatorin von Vorarlberg (BDA), schließlich schildert an Hand von drei Beispielen der klassischen Moderne bzw. der Nachkriegsmoderne in Vorarlberg die spezifischen Herausforderungen der Denkmalpflege bei jüngeren Objektgruppen. **Bernd Vollmar** (*Ausgerechnet Beton – zur kalkulierten Oberflächenästhetik in der spätmodernen Architektur*), ehemaliger stellvertretender Amtsleiter des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege, entwickelt aus einem inspirierenden Kaffeepausengespräch mit Bernd Euler-Rolle eine Rezeptionsgeschichte des Werkstoffs Beton, die mit dem Hinweis endet, dass Sichtbeton als Abbild, also in seiner Oberflächengestaltung, (noch) kein Thema der Denkmalpflege sei. Das Autorenkollektiv rund um den Landeskonservator von Niederösterreich (BDA), **Bettina Withalm** mit Textbeiträgen von **Gerold Eßer**, **Hermann Fuchsberger**, **Margit Kohlert**, **Clemens Reinberger**, **Patrick**

Schicht, **Markus Schmoll** und **Christoph Tinzl** (*Das Atomkraftwerk Zwentendorf, ein Denkmal mit Strahlkraft*), erläutert an Hand eines Zitats von Bernd Euler-Rolle zu Substanzwert und Schauwert ausführlich die Denkmaleigenschaften des Atomkraftwerks Zwentendorf. Mit der Frage, ob nicht auch schon die „restauratorische“ Kopie und damit bestimmte Objekte im Eigentum des Bundesdenkmalamtes „Denkmalwert“ aufweisen können, eröffnet **Florian Leitner** (*Die „restauratorische“ Kopie als dokumentarischer Wissensspeicher*), stellvertretender Leiter der Abteilung für Inventarisierung und Denkmalpflege (BDA), einen neuen Diskurs. Als Abschluss des vorliegenden Bandes beschäftigt sich **Thomas Drachenberg** (*Gerettet oder doch verloren? Von den brandenburgischen Erfahrungen und Möglichkeiten, die Kirche im Dorf zu lassen...*), Landeskonservator und stellvertretender Direktor des Brandenburgischen Landesamtes für Denkmalpflege und des Archäologischen Landesmuseums, mit der Frage der Prozesshaftigkeit der Denkmalpflege an Hand der Sakralbauten Brandenburgs. Bürgerbeteiligung sowie kontinuierliche Pflege und Reparatur am Denkmal seien wichtig. Ganz im Sinne des Jubilars betont er die Notwendigkeit der Erhaltung von Substanz und Erscheinungsbild.

Das Redaktionsteam bedankt sich bei allen Autorinnen und Autoren für die spannenden und vielfältigen Beiträge und wünscht dem zu Ehrenden sowie allen an der Österreichischen Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege Interessierten eine spannende und aufschlussreiche Lektüre.

Instauratio. Neu, zeitlos oder geschichtlich

„*Quidquid praecipies esto brevis*“! Die Mahnung zur Kürze aus Horaz' „*Ars poetica*“ – oder auch der Ruf nach gutem Haushalten und der Konzentration auf das Wesentliche – steht überraschenderweise unter dem Frontispiz zu Benjamin Hederichs Ausgabe der „Anleitung Zu den fürnehmsten Historischen Wissenschaften“ von 1711 (Abb. 78). Ausgerechnet das ‚weite Feld‘ der Geschichte, das hier mit Adam, dem Verweis auf die „*historia universalis*“ und den Säulen des Herkules mitsamt dem „*plus ultra*“ ins Bild gesetzt wird, soll sich der Kürze unterziehen. Der uferlosen Geschichte soll eine Grenze, ein Rahmen gesetzt werden! Richtig! Ohne geht es nicht. Die Begrenzung von Raum und Zeit bestimmt die Kultur, ihre Vielfalt und ihren Wandel.

Unvermeidbar werden so auch das Urteil und die Entscheidung, was dabei mehr oder weniger wichtig oder gar gültig ist und überdauern soll. Allein, was

sich so gleichsam kulturell begründet ergibt und meist erst hinterher festgestellt wird, harmoniert heute eher schlecht mit einer gelebten, stets gegenwärtigen und deshalb auch sich stets verändernden Welt und Geschichte. Das ist wohl mit ein Grund, weshalb jene besonders „ausgezeichnete“ Geschichte oft genug in festumschlossene Gehäuse gepackt wird, die dann in Analogie zu einer berühmten Bildmetapher Robert Venturis das Etikett „*I am a museum*“ tragen. So wissen wir, dass dort von der Außenwelt geschützt „Geschichte“ verwahrt ist, und dass dies dort Geschichte ist. Auch die Denkmalpflege bewohnt ein solches „Gehäuse“, nicht nur weil sie sich *de facto* auf eine klassifizierte, ihr zugewiesene, „ausgeschiedene“ Wirklichkeit bezieht, sondern weil sie auch nur zu gewissen – oft sehr engen – Bedingungen in unserem kulturellen Haushalt zugelassen ist. Auch dies ist eine Form von „Musealisierung“ bestimmter ausgewählter Gegenstände mit einer entsprechenden Sonderstellung und Sonderbehandlung.

Offensichtlich geht es nicht ohne derlei Schutzmechanismen, die das ersetzen sollen, was uns abhanden gekommen ist. Man wünschte sich stattdessen eine *geschichtsbeusste* Welt, in der dies nicht notwendig wäre. Es ließen sich dann Sätze wie die folgenden formulieren:

Hätten wir Geschichte, wir bräuchten keine Denkmalpflege.

Wir würden ohne Zwang und besondere „Unterschutzstellung“ dafür sorgen, dass unser gebautes „Patrimonium“ gepflegt und – nach Maßgabe unserer Bedürfnisse und unseres Geschichtsbewusstseins – erhalten bliebe. Man könnte auch mit Bezug auf eine in jüngster Zeit wieder häufiger diskutierte Form des Umgangs mit Geschichte auch formulieren:

Hätten wir Geschichte, wir bräuchten keine Rekonstruktion.

Wo hört denn die tägliche Pflege auf und beginnt die Re-Konstruktion? „Wie lange danach“ darf ein durch Brand oder Katastrophe zerstörtes Gebäude wieder hergerichtet werden, ohne dass man darin ein „neu“-Erstelltes, eine Rekonstruktion sieht? Was sind die dazu passenden Lebensalter von Erinnerungen? Otto Wagner etablierte bei Gelegenheit die Zahl von 40 Jahren, für die Sedimentierung von Geschmacksurteilen. Die heutigen „Normen“, die sich Architektenverbände geben, um der Bauindustrie kalkulierbare Größen und immerwährende Garantien neuer Bautätigkeit zu gewähren, sind kürzer. Die Zeit-Vorstellung von Bauten, deren „*firmitas*“ doch gerade auch für das „lange Leben“ von Monumenten verantwortlich war, ist ganz wörtlich geschrumpft und der Geschichte damit eine wesentliche Grundlage unter den Füßen weggezogen worden. Längst vergessen die Zeiten, als das Bauen, weil die Resultate unverkennbar den öffentlichen Raum bestimmen und dies auch „nachhaltig“ tun sollen, „*usus urbani gratia*“, dieser Öffentlichkeit geschuldet und deshalb „*cura & elegantius extractum*“ sei, ein erhaltenswertes Kulturgut! Georg Adam Struve hatte in seiner Jenaer These 1646 über die gesetzlichen Bedingungen der Erstellung privater Gebäude das Ganze in Aussicht genommen, die „*Exstructio*“, die „*Conservatio & Refectio*“ und schließlich auch für den Fall, dass es anders nicht mehr ginge, die „*Destructio*“. Es gehörte somit zur Bürgerpflicht, „*daß die Unterthanen ihre Häuser in bawlichen Wesen erhalten sollen, und daß sie von der Obrigkeit darzu ernstlich anzuhalten*“ seien. Zu diesem Unterhalt gehörte auch ausdrücklich



78. Frontispiz zu Benjamin Hederichs „Anleitung Zu den fürnehmsten Historischen Wissenschaften“ (1711)

die Verhinderung von Zerfall und letztlich Zerstörung von Bauten. Die Städte leben davon, dass ihre Gebäude unterschiedlichen Alters ihr gemeinsames und gemeinsam gepflegtes Leben führen. Insgesamt überwiegt das öffentliche Interesse für einen solchen, geschichtlichen Zusammenhalt.

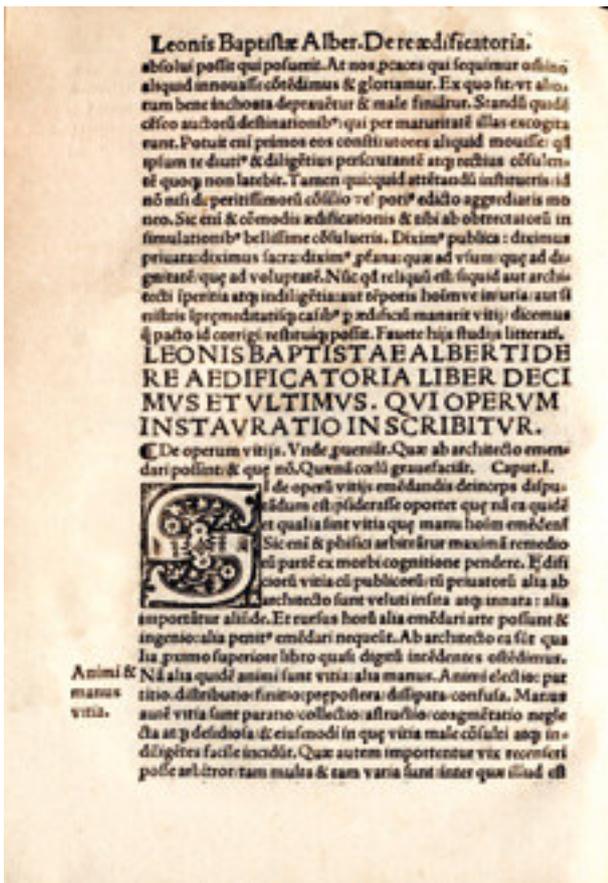
„Instauratio“ hat Leon Battista Alberti das zehnte Buch seines Werkes „De re aedificatoria“ (1452) beschrieben (Abb. 79). Man muss sich um die – selbst verursachten Irrtümer – kümmern und deren Folgen vermeiden; und man muss die äußeren, schädlichen Ursachen kennen und die dagegen wirksamen Mittel finden. Weil alles in Bewegung ist, müssen auch die fest gegründeten Bauten stets angepasst und gepflegt werden. Der Unterhalt bildet nicht nur die häufigste Ursache architektonischen Tuns, er ist auch selbst geschichtsbildend und geschichtserhaltend, bewahrt uns Zeit und Erinnerung.

GESCHICHTLICHKEIT

„Der Mensch hat ein Grundbedürfnis nach Erinnerung. Sie stützt sich wesentlich auf Orte und Objekte.“

(Bernhard Furrer et al., Leitsätze zur Denkmalpflege in der Schweiz, 2007, I.1.)

Längst ist klar geworden: Statt von Geschichte müssten wir von Geschichtlichkeit sprechen. Denn es geht nicht allein um Gegenstände, sondern noch viel mehr um unser *gelebtes Verhältnis* dazu. Ob und wie wir in unserem Leben mit geschichtlich gewordenen und immer noch gegenwärtigen Objekten Umgang pflegen, ist entscheidend. Es gibt keinen Zweifel, das historische Objekt steht in unserer Verfügungsgewalt und in unserer Verantwortung. Hätten wir Geschichte verinnerlicht, als Wissenszug unserer kulturellen Verfasstheit anerkannt, wir bräuchten uns um vieles nicht zu kümmern und könn-



79. Beginn des 10. Buches von Leon Battista Albertis „De re aedificatoria“ (1452)

ten alle unsere Anstrengungen auf den – notwendigen – täglichen Umgang mit Geschichte, der Pflege ihrer Zeugnisse verwenden. Stattdessen müssen wir den Opfergang ewiger Begründungen gehen, als ob man beweisen müsste, dass es Geschichte gibt und uns dies ein Anliegen geworden ist. Geschichte ist ein erworbenes kulturelles Gut, das gepflegt sein will. Als die Berliner Akademie neu begründet wurde, formulierte Heinrich August Riedel 1797 im ersten Heft der „Sammlung nützlicher Aufsätze und Nachrichten, die Baukunst betreffend“: *„Die Baukunst hat jederzeit unmittelbar cultivirt. Zuerst aber, weil sie Bildung vorbereitete; jetzt, weil sie in den Stand setzt darin fortzuschreiten.“*

Das Wesen der Kultur liegt nicht in den Objekten, sondern in unserem Umgang damit. Geschichte war als eine uns stets begleitende Bedingung von Leben und als ein erzielter Fortschritt erkannt worden. Und das sollte nicht ein fein schön abgezierter Gegenstand „Geschichte“ für Museen, Altstadt-Citys und dergleichen sein. *Geschichtlichkeit ist eine unabdingbare Lebensbedingung geworden.* Insofern sind Leitsätze von der Art, wie sie auch von der Eidgenössischen Kommission für Denkmalpflege 2006 verabschiedet wurden, richtig und wichtig, weil

sie bei dem menschlichen Bedürfnis und Anspruch auf Geschichte und Geschichtlichkeit ansetzt und an dieser gesellschaftlichen Errungenschaft festhält. Unter I.1 liest man dort: *„Der Mensch hat ein Grundbedürfnis nach Erinnerung“.*

Natürlich wissen wir, dass auch dies dynamisch, wandelbar und einem ständigen Prozess der Bewusstseinsbildung ausgesetzt ist. Insofern stehen konkurrierende Auffassungen auf dem Parkett. Eine solche bildet insbesondere – immer noch in moderner (längst Geschichte gewordener!) Tradition – das Neue mit allen entsprechenden einseitigen Deutungen von „Fortschritt“. *„Distruiggere il culto del passato, l'ossessione dell'antico, il pedantismo e il formalismo accademico“!* Solange die moderne Propaganda (nach der Empfehlung des „Manifesto dei Pittori futuristi“ vom 11. Februar 1910) auf diese Weise immer noch gegen alles Vergangene lobbyiert, steht Geschichte im Gegenwind. Man soll sich nicht an den Objekten festklammern. In jenen zitierten Leitsätzen zur Denkmalpflege in der Schweiz steht nunmehr längst der Begriff des „Monuments“ im Vordergrund: *„Ein Objekt aus vergangener Zeit wird durch menschliches Erkennen und Interpretieren zum Denkmal.“* Wesentlich ist die Anverwandlung, das Geschichtsbewusstsein. Es geht um Geschichtlichkeit als eine *condition humaine*, nicht mehr und nicht weniger.

DAS NEUE

Uns ist die Geschichte abhanden gekommen, weshalb wir sie, wo sie denn noch in Erscheinung tritt, gerne musealisieren. Das zeitliche Fenster gibt uns, weil die momentane Information immer mehr überbietet und uns der aktuelle Informationsfluss schon einmal erschöpfend zudeckt, ein immer enger gerahmtes Bild der Wirklichkeit frei. Wir leben heute und jetzt und das Gestern verschwindet für viele sehr schnell in der Vergangenheit. Unter diesen Umständen erscheint das Wörtchen „neu“ immer noch attraktiv. Wie fragil die sich damit verbindende Vorstellung ist, zeigt in einem kleinen Werkchen (Abb. 80) „Ueber das Besondere und die Neuheit“ von 1771 F. L. von Hopffgarten, der zu recht davon ausgeht, dass das Neue als ein auf uns wirkender Eindruck zu verstehen sei: *„Den Menschen überhaupt ist dasjenige neu, was sie zum erstenmale wahrnehmen, ob es gleich weit eher hätte wahrgenommen werden können, wenn es die Scharfsinnigkeit irgend eines Menschen aufgespürt hätte.“*

Somit erscheint das Neue – vorerst – eng an die (spontane) „erste Begegnung“ geknüpft. Ja, es kommt die Vermutung auf, man hätte es eigentlich eher wissen können – oder gar müssen. Am Ende ist der Neuigkeits-Wert bloßem Zufall und Ermessen zugewiesen. Und vom Zufall wissen wir seit Aristoteles, dass er der „inexperientia“, dem Mangel von Erfahrung (und somit von Geschich-



80. Frontispiz zu F. L. von Hopffgartens „Ueber das Besondere und die Neuheit“ (1772)

te) zugeordnet ist. Weitergedacht hieße dies, dass nur der Unerfahrene, Naive, das Neue „spontan“ und uneingeschränkt aufnehmen kann. Es entspricht Bekenntnissen zur modernen Kunst, wie es zum Beispiel Herwarth Walden 1917 aussprach: „Das Volk und das Kind sieht. Der Gebildete sieht nur noch das Ideal, das nicht zu sehen ist.“ Auf die alte Unterscheidung Quintilians bezogen, richtet sich diese Kunst nicht an die gebildeten „docti“, sondern an die „indocti“, die sich ausschließlich nach der „voluptas“, nach Lust und Laune richten und gegenüber dem Neuen besonders aufnahmebereit sind.

Bei Hopffgarten geht die Argumentation im Sinne unverminderten Fragens weiter, was denn bei dem Begriff des „Neuen“ an Besonderem und Überraschendem überhaupt noch bliebe: „Eben so geschieht es, daß einem Menschen etwas ganz neu, was dem andern schon bekannt, jenem wunderbar, und diesem sehr gewöhnlich vorkommt.“ Es lässt

sich also kaum eine allseits verbindliche Feststellung des Neuen – im Unterschied zum „Nicht-Neuen“ – gewinnen. Nikolaus Pevsner hatte schon in den 1950er Jahren seinen Freunden, den „brutalistischen Architekten“, unterstellt, dass sie ja nur Bauten der Pioniere der Moderne imitierten. Demnach handelte es sich also nicht um eine fortgeführte moderne und neue, sondern um eine „historistische“ Architektur. Die Vorstellung des Neuen scheint den jeweiligen Moment des ersten Eindrucks nicht überleben zu können, und schon ist sie Teil der Geschichte. Das „Neue“ als verbindlicher Ausdruck eines Besonderen, Neuartigen ist dann eine von verschiedenen Modalitäten, die wir der Kunst zu jeder Zeit und stets innerhalb der Geschichte zuweisen.

Hopffgarten kommentiert: „Jede Sache hat ihr Verhältniß, und eine gewisse Richtschnur, wornach sie gebildet ist, und nach welcher sich die Gesetze ihrer Bewegung richten.“ Also doch „Gesetze“? Es folgt vorerst die Einschränkung: „Nicht alle Veränderungen wirken das Besondere“. Es würde schon auffallen, wenn etwas wirklich neu wäre. Und woran erkennt man dies? Welche „Abweichungen“ weisen darauf hin? Und dazu schon wieder ein Vorbehalt: „Aber eine Veränderung, die über die Grenzen einer festgestellten Ordnung hinausgeht, eine Abweichung, die völlig von dem Gewöhnlichen sich losreißt, welches sonst in der Sache herrscht, und die ihr das Auszeichnende beylegt, welches die Bewunderung und Augen der Menschen auf sich zieht; diese erzeugt das Besondere, und giebt das Ansehen des Außerordentlichen.“ Man muss einsehen, wie unsinnig es wäre, das Neue auf den jetzigen, zufällig gerade erlebten Moment einzuschränken; es ist Teil der Geschichte und hat diese immer wieder bereichert.

Als die Idee des Neuen von der Kunst und auch von der Architektur im Zeichen der „Moderne“ Besitz ergriffen hatte, waren derlei Erwägungen kaum mehr gefragt. Man zelebrierte den Moment. Die Rhetorik der Manifeste wollte nicht begründen, sie behauptete und forderte das „Distuggere il culto del passato“ jetzt und heute. Und „Esprit Nouveau“ verkündete im ersten Heft „Une grande époque vient de commencer“ und erklärte, „car toutes formes de l'activité humaine s'organisent enfin selon le même principe“. Gemeint war der „esprit de construction et de synthèse“, doch das mindert die Eindringlichkeit des Insistierens auf der einen Ursache nicht, obwohl auch dies – Charles Batteux' Erfolgsbuch „Les Beaux-Arts réduits à un même principe“ von 1746 im Gedächtnis – nicht wirklich neu war.

Diese sosehr aus der Zeit herausgenommene, auf den einen Moment reduzierte „Geschichte“ will und kann nicht altern. Dem *Faszinosum des Neuen* wird die Zeit und vor allem die Dauer, eine „longue durée“ geopfert.

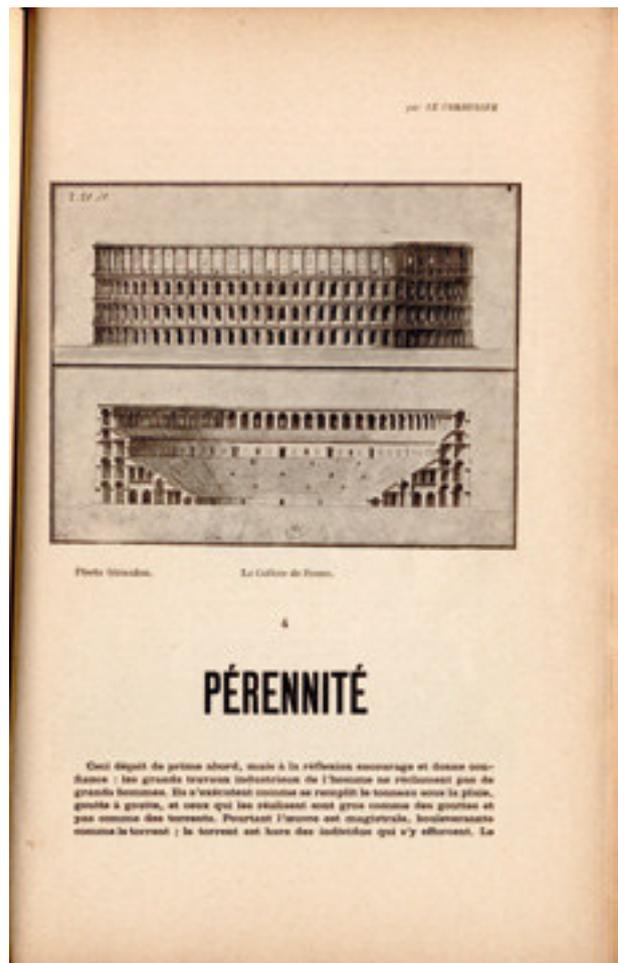
Gerade die moderne Architektur gab sich zuweilen so glänzend und luftig, als ob sie körper- und schwerelos



81. „Die elementaren Ausdrucksmittel der Architektur“: Räumliches Schema aus Linien und Flächen für Architektur.

neu in die Welt getreten wäre. Theo van Doesburg hatte im Sinne der Prinzipien von „De Stijl“ den verschiedenen Künsten entsprechende Schemata zugeordnet; mit der Skulptur verband er das Körperliche und mit der Architektur das Räumliche, was er in Form eines „körperlosen“ geometrischen Gebildes symbolisierte. Dem entsprechend war die Vorgehensweise beim Bauen als Zusammenfügen – möglichst körperloser, zweidimensionaler – dünner Flächen, die dann einen Raum „ausscheiden“, gedacht (Abb. 81). Sigfried Giedion träumte, das Wunder des Eiffelturms weiterdenkend, vom architektonischen „Luftraum“. Und Kurt Breysig pries den Baustoff Glas emphatisch als Zeichen des Anbeginns einer neuen Epoche. Doch schon im Manifest des „International Style“ musste 1932 solch „reine Mathematik“ korrigiert werden und neu – Le Corbusiers „la surface“, dem zweiten seiner „trois rappels“ hinterher – das Prinzip Oberfläche aus dem Hut gezaubert werden, wobei dann allerdings ein allzu grober Verputz, wie in Häfeli in seinen – in der New Yorker Ausstellung von 1932 figurierenden – Wasserwerkhäusern verwendete, ausdrücklich als nicht erwünscht kritisiert wurde.

Inzwischen wissen wir, dass Glas nicht gänzlich durchsichtig, dafür sehr schmutz-empfindlich und in jedem Fall auch ein gewichtiger Körper ist, der Aufhängevorrichtun-



82. Le Corbusiers Darstellung der „Pérennité“ am Beispiel des Kolosseums

gen nötig macht. Und Menschen fühlen sich in geschlossenen Räumen sicherer und geschützter als in Glaskäfigen. Nein, nach wie vor haben wir es mit Form *UND* Materie zu tun. Die Form bedarf des Körpers, um erfahrbar zu sein. Und natürlich altern materiebesetzte Körper mit der Zeit; sie haben Geschichte. Für die „pérennité“ setzte Le Corbusier das Bild des steinernen römischen Kolosseums (Abb. 82).

Die „instauratio“ geht davon aus, dass es schon etwas gibt, was deshalb der Sorge bedarf, wenn es nicht gleich wieder verschwinden soll. So einfach ist das „Kalkül“, das wir heute mit „Denkmalpflege“ verbinden. Das Einzige, was dabei stört, ist die Tatsache, dass dies nicht selbstverständlich ist und „Neutöner“ stattdessen das Sagen haben und lieber zerstören, um wieder neu bauen zu können. Nachhaltig ist dies nicht. Und der tiefere Grund liegt letztlich darin, dass wir es zulassen, dass Geschichte und Geschichtlichkeit aus unserem täglichen Leben je länger desto mehr verschwinden, um als Sonderfall gerade noch toleriert zu werden.

Vieles trägt Zeichen des Absurden, denn genau genommen sind wir gar nie in jener Zeitlosigkeit angekommen, die uns moderne Ideologie vorgaukelt. Unsere Lebenserfahrung müsste uns doch täglich daran erinnern, dass wir altern und uns pflegen müssen. Instandhalten ist ein Zeichen von „prudentia“, von Umsicht, Vorsicht und Klugheit. Damit ist die Befähigung zum Urteil verbunden, gerade weil es um komplexe Sachverhalte geht. Es braucht sie, die Kompetenz und Disziplin einer Denkmalpflege! Und es wäre so einfach, die Grundwerte – und selbst den ökonomischen Nutzen! – einer solchen ständigen *Instauratio* zu begreifen. Denkmalpflege *ist, müss-*

te als integrierter Teil der Architektur und nicht als abgesonderte Spezialisierung gelehrt und ausgeübt werden. Courant normal! Dass man Bauten unterhält oder sogar „pflegt“, ist das Selbstverständlichste überhaupt. Man hält das Gebaute am Leben, indem man es pflegt, was gleichzeitig auch „lebendige Geschichte“ bedeutet, und auf die Tatsache reagiert, dass sich stets alles in Bewegung befindet und auch verändert oder eben auch abnützt und die äußeren Zeichen der Geschichtlichkeit aufweist. Damit müsste der Bauzuständige vertraut sein. Und man könnte dann tatsächlich formulieren: „*Hätten wir Geschichte, wir bräuchten keine Denkmalpflege*“.

Geschichtsbewusstsein und Öffentlichkeit.

Zu einer brennenden Frage im beginnenden 21. Jahrhundert

Die vielfältigen Herangehensweisen in der Beschäftigung mit dem kulturellen Erbe, die Denkmalpflege, universitäre und außeruniversitäre Forschung sowie die Aktivitäten der staatlichen und privaten Museen gleichermaßen eint, besitzen in der Frage nach der jeweiligen Bedeutung und Aktualität dieses Kulturerbes ein verbindendes Element. Man kann diese Frage emphatisch beantworten wie etwa der prominente Philosoph Hermann Lübbe (* 1926), der meinte, nur im Medium historischer Reflexion komme das Selbstverhältnis als der bestimmende Selbstbezug in den Blick, nur dann könne also das Subjekt sagen: „*ich bin der und der*“.¹ Dieses Problem besitzt aber zugleich eine über das denkende und handelnde Subjekt weit hinausgehende Facette, da im Rahmen einer repräsentativen Demokratie, in der Mehrheitsverhältnisse über politische Strategien und Wege entscheiden, vor allem „pressure groups“, „opinion leaders“, Parteien, Interessensverbände und Körperschaften die entscheidende Richtung vorgeben. Nicht nur aus diesem Grund sind nicht nur einzelne Personen, sondern zugleich Disziplinen und Institutionen ständig gefordert, sich mit der Relevanz von Geschichte und – damit zusammenhängend – mit dem Geschichtsbewusstsein der heutigen Öffentlichkeit auseinanderzusetzen. Es gilt also, gleichsam immer neue Antworten auf Ciceros Formulierung „*Historia magistra vitae*“ (Geschichte als Lehrmeisterin des Lebens)² – bis hin zur subversiven Gegenformel „*Historia non docet*“ (Geschichte lehrt nicht) – zu geben. Dies impliziert zugleich die Herausforderung, Geschichte in allen ihren Facetten ernst zu nehmen, also die Historie bei allen Überlegungen und Umsetzungen – seien es Maßnahmen der Denkmalpflege, Ausstellungen, wissenschaftliche Veranstaltungen etc. – ständig neu und ohne Routine zu problematisieren. Dieser Imperativ der Bewusstmachung ist

eine beträchtliche Herausforderung, da es nicht nur um die jeweiligen Haltungen der entsprechend Handelnden geht, sondern zugleich um die Fruchtbarmachung dieser Einstellungen im Hinblick auf breite Schichten der Bevölkerung, also um die Überzeugungskraft, die das Arbeiten mit Geschichte ausstrahlt.

Dabei scheint sich das Verhältnis zwischen „Geschichte“ und „Gegenwart“ in den letzten Jahren und Jahrzehnten dynamisch in eine neue Richtung entwickelt zu haben. Der Literaturwissenschaftler Hans Ulrich Gumbrecht (* 1948) zieht in seinem Werk „Unsere breite Gegenwart“³ die Bilanz, dass zwischen der Zukunft, die uns offensichtlich bedroht, und der Vergangenheit, die uns in immer stärkerem Ausmaß überflutet bzw. einholt, aus der kaum wahrnehmbaren kurzen Gegenwart eine sich immer stärker verbreiternde „*Gegenwart der Simultaneitäten*“⁴ geworden sei. Der Autor betont hier nicht ohne Grund die essentielle Dimension des Zeitlichen, da ihm zufolge besonders im Gefolge der Globalisierung „*unsere Kontrolle über den Raum*“⁵ unübertreffbare Ausmaße angenommen habe, mit dieser immer stärkeren Beherrschung von Räumen diese zugleich fast vollständig aus unseren Wahrnehmungshorizonten ausgeschlossen worden seien. Damit habe sich – so Gumbrecht weiter – auch das im und seit dem 19. Jahrhundert ausgeprägte Schema des Verhältnisses zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft nachhaltig verschoben: War es vor allem die mit Fortschrittsgläubigkeit im Übermaß gesättigte Einstellung des 19. Jahrhunderts, welche die Gegenwart als einen Moment des Übergangs für das mit Erfahrungen aus der Vergangenheit angereicherte Subjekt, das sich die Zukunft erobern wollte, ansah, präsentiert sich „Zukunft“ im frühen 21. Jahrhundert „*keineswegs mehr als ein dem Handeln offen stehender Horizont von Möglichkeiten*“.⁶ Diese kommt vielmehr höchst bedrohlich auf uns zu, während die Grenzen zwischen Vergangenheit und Gegen-

1 Emil Angehrn, *Geschichte und Identität*, Berlin-New York 1985, S. 55.

2 Cicero, *De oratore*, II 36.

3 Hans Ulrich Gumbrecht, *Unsere breite Gegenwart*, Berlin 2010.

4 Ebenda, S. 16, 67.

5 Ebenda, S. 42.

6 Ebenda, S. 67.

wart „porös“⁷ geworden zu sein scheinen. Die heute aus verschiedenen Gründen omnipräsenten Gegenwärtigkeiten produzieren aus dieser Perspektive gerade ein ständiges Heranrücken unsererseits an unsere Vergangenheit – auch im Sinne einer vielfältigen Konjunktur der *memoria*, die – ausgehend von den Kulturwissenschaften – die traditionellen Geisteswissenschaften als „Erinnerungskultur“ durchdrungen hat.

Man könnte an diesem Punkt innehalten und feststellen, dass dies gerade optimale Voraussetzungen für einen wahren Kult des Geschichtlichen seien. Trotzdem wird man ohne Probleme konstatieren müssen, dass die Sachlage viel komplexer ist und nur bestimmte Sachverhalte und Fragestellungen der Historie ein wirkliches Anschlusspotential an die Probleme der Gegenwart erlauben, die Vergangenheit also mehr denn je zuvor in „wahrhaft verwirrender Vielfalt präsent“⁸ ist. Auch die soziale Schichtung, die mit dieser Diversität konfrontiert ist, ist eine grundsätzlich andere geworden: Für weite Bereiche des bürgerlichen und christlich geprägten kulturellen Erbes Europas ist die dazugehörige soziale Trägerschicht mehr oder weniger erodiert, und der in vielen Ländern zu beobachtende ökonomische Abstieg des Mittelstandes hat auch unweigerlich neue gesellschaftliche Mehrheitsverhältnisse zur Folge. Geschichte ist somit einerseits omnipräsent, andererseits sind wir in unserer aktuellen gesellschaftlichen Situation, die wieder das Produkt von sozialen, ökonomischen Verwerfungen und Traditionsbrüchen ist, nicht in der Lage, die Historie in jener Weise als geistige Produktivkraft zu nutzen, wie dies unter anderen Umständen – etwa in der „Gründerzeit“ – durchaus möglich gewesen ist.

Die gegenwärtige Situation hat auch zur Folge, dass verschüttete Herangehensweisen an die Geschichte – jenseits ihrer Semantisierung – stärker in den Fokus des Interesses rücken: Der bereits genannte Hans Ulrich Gumbrecht war etwa bestrebt, in seinem Buch „Präsenz“⁹ die „Dinge“ jenseits ihres Zeichencharakters wieder mit ihrer sinnlichen „Präsenz“ wahrzunehmen. Anstatt den Dingen dieser Welt einen „tieferen Sinn“ zuzuschreiben, wie es der abendländischen Tradition entspricht, plädiert Gumbrecht dafür, sich (wieder) auf das unmittelbare Erleben der Dinge einzulassen. Damit spielt Gumbrecht auf die Janusköpfigkeit jeder kulturellen Erscheinung an, die ohne Probleme unterschiedlich konsumiert werden kann: Für die meisten Hörer der Werke Wolfgang Amadeus Mozarts sind dessen Kompositionen zeitlos, im Sinne von klassisch-ewig, reichlich unabhängig von der Frage, ob die

Anwendung des inzwischen umstrittenen Begriffs „Wiener Klassik“¹⁰ vielleicht einen konkreten Mehrwert für Überlegungen zur Geschichtlichkeit Mozarts liefern kann. Und vielen Hörern von Mozarts berühmter „Jupiter-Symphonie“ (Köchelverzeichnis 551) wird es nicht bewusst sein, dass der offensichtlich und leicht wahrnehmbare festliche Charakter am Beginn dieses Werkes unmittelbar mit der gewählten Tonart C-Dur und ihrer zentralen Stellung im Quintenzirkel zusammenhängt.¹¹

Damit ist in Gumbrechts „Präsenzkultur“ ein Phänomen in ein theoretisches Modell gegossen, dass seit geraumer Zeit im Rahmen von Kulturevents und Ausstellungen zu beobachten war und ist: Mittelalterfeste, Reenactments (etwa von Schlachten) sowie emotional unterlegte Kulturveranstaltungen sollten Geschichte in neuartiger Weise „[er]fühlbar“ machen, neue Besucherkreise ansprechen und die Wirtschaftlichkeit jener kulturellen Standorte „nachhaltig“ absichern, die mit allzu optimistischen Einmalinvestitionen schnell in die Krise geraten waren. Zudem lässt sich durch ein meist auf das regionale Publikum abzielendes Programm die Verbindung zum „Kunden vor Ort“ vertiefen, was gerade in kleinräumig strukturierten Ländern einen nicht zu unterschätzenden Bedeutungszuwachs des wieder in Mode gekommenen Begriffs „Heimat“ darstellt. Dieses scheinbar umstandslose, spielerische „Einfühlen“ in die Vergangenheit scheint somit bestimmten Schichten der Bevölkerung einen viel-schichtigen Unterhaltungs- und Wissenswert zu garantieren, der die problematische Distanz zwischen der Jetztzeit und der aus dem Blickpunkt geratenen Vergangenheit zumindest verringern konnte. Gerade dieser Aspekt ist aber nicht nur für die „Gefühlskultur“ und Eventsucht von Ausprägungen der beschriebenen Art von Relevanz, sondern ebenso für die Konzeption vieler kultur- und kunsthistorischer Ausstellungen unserer Zeit: So gewannen in den letzten Jahrzehnten der Begriff und die Epoche des Barock – besonders in Bezug auf die bildende Kunst – eine neue, fast unheimliche Aktualität. Zum einen scheint der Barock mit seiner deutlich multimedialen und interdisziplinären Verfasstheit sowie mit seinem ausgeprägten Kult des „enactment“, an den bereits Walter Benjamin mit seiner wegweisenden Charakterisierung einer barocken „*Verflechtung aller Künste*“¹² erinnerte, ästhetischen Prozessen im frühen 21. Jahrhundert verwandt, zum anderen bedeutet aber die gegenwärtig durch Ausstellungen scheinbar bruchlos erlebbar gemachte Wiedervergegenwärtigung des barocken Lebens[-gefühls] eine ungeahnte Trivialisierung und Kapitalisierung dieser Epoche, die zudem eine

⁷ Ebenda, S. 67.

⁸ Ebenda, S. 105.

⁹ Hans Ulrich Gumbrecht, *Präsenz*, Berlin 2012.

¹⁰ Gernot Gruber (Hg.), *Wiener Klassik. Ein musikgeschichtlicher Begriff in Diskussion*, in: *Wiener Musikwissenschaftliche Beiträge*

21, Wien-Köln-Weimar 2002.

¹¹ Gernot Gruber, *Mozart verstehen. Ein Versuch*, Salzburg-Wien 1990, S. 244.

¹² Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1928), hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1982, S. 154, 159.

höchst fragwürdige und letztlich endgültig enthistorisierte Gegenwärtigsetzung des Barock zur Folge hat.¹³

Auch hier stellt sich folgende Frage: Interesse an der Geschichte als gesuchte Ähnlichkeit zur Gegenwart oder Geschichte als Kompensation zur unerträglichen Modernisierung und Ökonomisierung des Daseins? Gerade der Begriff der Kompensation hat innerhalb der Geisteswissenschaften eine besondere Konjunktur erlangt und befindet sich in der Tradition des – inzwischen reichlich umstrittenen – Ansatzes von Joachim Ritter und Odo Marquard, demzufolge durch die kulturellen und wissenschaftlich-technischen Entwicklungen Modernisierungsschäden sichtbar werden, die dann durch die Geisteswissenschaften ausgeglichen werden können. Ritters und Marquards Konzept unterstreicht im Kern die letztlich unüberbrückbare Differenz zwischen dem „Heute“ und der „Geschichte“, die nicht geschlossen werden kann. Eine wesentliche geistesgeschichtliche Grundlage dafür besteht im zunehmenden Auseinandertreten von Vergangenheit und Gegenwart im Zuge fundamentaler geschichtsphilosophischer Veränderungen des 18. Jahrhunderts: Die „Reflexion“ über die Vergangenheit – mit einer Kulmination im Historismus – ließ das Subjekt und das Objekt der Betrachtung, die Geschichte, auseinanderdriften.

Um diesen Gegensatz zwischen unserem heutigen Geschichtsbewusstsein und dem früherer Epochen anschaulich zu vergegenwärtigen, ist es notwendig, sich anhand von Vergleichen die unterschiedliche Präsenz von Geschichte in früheren Epochen beispielhaft vor Augen zu führen: Als ein prominentes Geschichtsmodell, das gleichermaßen Visualisierungen und literarische Umsetzungen der Heilszeit als auch den Bewusstseinshorizont breiter Schichten in der Frühen Neuzeit betraf, kann die Typologie als die Verbindung zwischen Altem und Neuem Testament – mit einer Perspektive der Teilhabe des Menschen im Sinne einer „präsentischen Heilszeit“ – angesprochen werden. Diesem Modell zufolge, erfüllte sich ein Faktum der Vergangenheit (Typus) in einem der Zeit Christi bzw. der Gegenwart (Antitypus), was beide Zeitschichten strukturell und inhaltlich eng miteinander verklammerte. Vor allem die barocke Predigtkultur postulierte nachdrücklich die Gegenwärtigsetzung von Heilsgeschichte im Rahmen einer konkreten Lokalgeschichte, etwa bei der Gründung oder dem Jubiläum eines Klosters. Die Rolle der Typologie kann dergestalt durch die Spannung zwischen dem „Einst“ der Prophezeiung und dem „Jetzt“ der Vollendung (Phil 3, 12) bestimmt werden. Wenn der Status der Gegenwart, in der das Ende und die Vollendung des Heils unaufhaltsam näher rücken, als die für den Christen existentiell maßgebende Zeit an-

gesehen werden kann, dann wird auch die Notwendigkeit der Reflexion klar, wie sich die künstlerisch dargestellte Zeit zur gegenwärtigen Heilszeit verhält. Die alles überformende Heilszeit (als Metarahmen), die geschichtliche Zeit und die erfüllte Zeit im Rahmen des Kultus waren somit in ein bestimmtes Verhältnis zu bringen – mit konkreten Auswirkungen auf die Vorstellungswelt des frühneuzeitlichen Menschen, dessen Gegenwarts- und Vergangenheitsverständnis wesentlich durch die Typologie strukturiert war, besaß der Gläubige doch mittels dieses Modells die Perspektive einer unmittelbaren Anschlussfähigkeit an die christliche „Heilszeit“. Wir haben es hier somit mit einem äußerst wirkmächtigen – inzwischen freilich obsoleten – Geschichtsmodell zu tun, das bis weit in das 19. Jahrhundert hinein nicht nur an kulturellen Zeugnissen zu bewundern ist, sondern darüber hinaus ein zentrales Leitmotiv für Wahrnehmung und Erwartungshaltung der Bevölkerung darstellt. Dieses in der Typologie ausgeprägte Zeitmodell schuf zugleich die wichtige Grundlage, Kultur als essentiellen Teil – zum Teil sogar als Bestätigung – der täglichen (in diesem Fall geistlich geprägten) Lebenswirklichkeit wahrzunehmen. In Zeiten ausgeprägter Multiethnizität kann es hingegen nicht mehr *eine* Öffentlichkeit mit einem fest definierten Rezipientenkreis geben, sondern vielmehr eine Pluralität von „Öffentlichkeiten“, die vor dem Hintergrund ihrer spezifischen Traditionen mit zeitgemäßen Erklärungen von Geschichte, die sie ursprünglich zum Teil selbst gar nicht betraf, bedient werden wollen. Die Historie löst sich unter diesem Aspekt von einem Kollektivsingular zu einer recht verwirrenden Vielfalt von Traditionssträngen, die an verschiedene Gruppen von Rezipienten zu vermitteln sind. Dieser Aspekt ist umso virulenter, da die rezipierten und vermittelten Geschichten unterschiedlicher Ethnien nicht mehr Teil heutiger Lebenswirklichkeiten sind, sondern zum Teil erst mühsam rekonstruiert werden müssen, um überhaupt Gegenstand von Vermittlungsinhalten sein zu können.

Geschichtsbewusstsein und Öffentlichkeit – als eine für die Vermittlung des kulturellen Erbes zentrale Konjunktion – bleibt somit eine schwierige Paarung jeder „histoire croisée“ (Verflechtungsgeschichte): Zum einen hat sich der Stellenwert der Vergangenheit im Zusammenhang von Gegenwart und Zukunft verschoben, zum anderen sind als Träger von Geschichtsbewusstsein zunehmend unterschiedliche „Öffentlichkeiten“ mit unterschiedlichen Vergangenheiten anzusprechen. Die gängigen traditionellen Leitkategorien von Geschichte im Sinne einer Orientierung für die Gegenwart (mit der Implikation des Lernens aus der Geschichte) sowie als Identitätsstiftung werden hier auf lange Sicht wohl nicht ausreichen, um in einer ständig sich wandelnden Welt Wahrung und Erforschung des kulturellen Erbes in den nächsten Generationen sicherzustellen.

¹³ Vgl. Werner Telesko, Barock, in: Johannes Feichtinger/Heidemarie Uhl (Hg.), Habsburg neu denken – Vielfalt und Ambivalenz in Zentraleuropa. 30 kulturwissenschaftliche Stichworte, Wien-Köln-Weimar 2016, S. 27–33.

Sehnsucht nach echter Geschichte?

Die Denkmalpflege ist in der Krise. Genauer gesagt: Die amtliche Denkmalpflege ist in der Krise. Denn obwohl die Zustimmung zu jeder Art von historischer oder historisch aussehender Architektur nach wie vor groß ist, wird den Denkmalämtern die Arbeit immer schwerer gemacht. Der Personalbestand wird Jahr für Jahr weiter gekürzt, die Aussagekraft der Denkmallisten immer lautstärker in Frage gestellt und im Konkurrenzkampf zwischen Kulturgutschutz und wirtschaftlicher Verwertung zieht das Kulturgut mit trauriger Regelmäßigkeit den Kürzeren. Inzwischen sind sogar die öffentlich-rechtlichen Medien dazu übergegangen, die sachgerechte Tätigkeit der Denkmalämter massiv in Frage zu stellen. Immer häufiger werden Forderungen der Ämter nach dem Erhalt historischer Substanz und Spuren in höchst kritischen Berichten als absurde Verirrungen einer unverständlich agierenden Behörde abgekanzelt. Während der Denkmalbesitzer doch nur sein Gebäude „schön“ machen möchte, insistiert die Behörde scheinbar auf der Bewahrung von „Hässlichem“ und Verbrauchtem.

Wie kann es zu einer solchen Konfrontation kommen? Einer Umfrage im Deutschen Architektenblatt zufolge ziehen 88% der Deutschen die Restaurierung alter Gebäude dem Bau neuer vor. Immerhin 65,9% aller Deutschen empfinden das Wohnen in einem denkmalgeschützten Gebäude als „etwas Besonderes“ und 64,4% sehen die Instandsetzung alter Bauten als Beitrag zur „Erhaltung von etwas Schönerem.“¹ Die durch Stadtsanierung und Denkmalpflege aufgewerteten „historischen Altstädte“ sind allerorten ein Reisemagnet und die Bauten des UNESCO-Weltkulturerbes ziehen mittlerweile so viele Touristen an, dass mancher Verantwortliche diese als Auszeichnung gedachte Heraushebung mittlerweile schon als Fluch betrachtet.²

Daraus darf und muss man zweifellos schließen, dass das Historische, die historische Bausubstanz, die ech-

te historische Bausubstanz bei der Bevölkerung grundsätzlich in hohem Ansehen stehen sollte. Vordergründig scheint das auch so zu sein. Das offensichtlich Authentische, damit meist eher Fragmentarische alter Bauwerke fasziniert die Menschen. Der Staub der Geschichte adelt den Ort und vermittelt dem Nutzer die Vorstellung, hier an einem würdevollen und „echten“ Ort zu sein. Die Attraktion von Führungen in alten Städten, die Auseinandersetzung mit aufbereiteten Geschichtsspuren in öffentlichen und privaten Gebäuden und die Musealisierung ganzer Häuser in ihrem vorgefundenen, dann naturgemäß meist verschlissenen Zustand zeugen von der Wertschätzung der Geschichte und ihrer oft rätselhaften Spuren (Abb. 83).

Nicht ohne Grund suchen sich besonders anspruchsvolle Nutzer gerade die vielschichtigen historischen Orte für ihre „Events“ aus. Die Stadt Venedig ist das Ziel von (kulturzerstörenden) luxuriösen Kreuzfahrten und das Neue Museum in Berlin dient als „location“ für hochpreisige und vor allem exklusive Luxusdinner. Das von David Chipperfield (* 1953) nach einem sehr differenzierten Konzept instand gesetzte und restaurierte Museum zeichnet sich aus durch das Herausarbeiten des Fragmentarischen des Museumsbaus, wie es die Zerstörungen des Zweiten Weltkriegs und die fehlende Bauunterhaltung während der DDR-Zeit hinterlassen hatten. Mit erheblichem Aufwand wurden die Bruchstücke konserviert und durch großenteils unsichtbare moderne Ergänzungen zu einer ästhetischen wie funktionalen Gesamtheit zusammengefügt, welche heute manchen Besucher zu der Vermutung verleitet, das Geld für eine ganzheitliche Instandsetzung habe gefehlt.³ Tatsächlich ist die weitgehende Beschränkung auf die Konservierung des Erhaltenen aber eines der wenigen geglückten und auch weithin anerkannten Beispiele einer konsequenten Substanzerhaltung ohne rekonstruierende Ergänzung⁴ – mithin im wahren Sinne des Wortes „echte Geschichte“, die nicht nur auf ihren Ursprungszu-

¹ Architektenblatt 11/2006, S. 16–18.

² Welterbe in Gefahr – doch die UNESCO ist machtlos; in: <https://www.welt.de/reise/Fern/article143318060/Welterbe-in-Gefahr-doch-die-Unesco-ist-machtlos.html> (17.10.2016); Gefährdet der Tourismus unser Welterbe?; in: <http://www.lonelyplanet.de/magazin/planet-erde/nachgehakt-gefahr-det-der-tourismus-unser-welterbe.html> (17.10.2016).

³ Staatliche Museen zu Berlin/Bundesamt für Bauwesen/Landesdenkmalamt Berlin (Hg.), Das Neue Museum Berlin. Konservieren, Restaurieren, Weiterbauen im Welterbe, Leipzig 2009.– Staatliche Museen zu Berlin – Stiftung Preussischer Kulturbesitz/Elke Blauert (Hg.), The Neues Museum. Architecture. Collections. History. Berlin 2013.

⁴ Im Gegensatz zu der in Architektenkreisen weithin anerkannten



83. Lübeck, Deutschland, Koberg 2, „Die Geschichte hinter der Klappe erschließt sich nur dem geführten Besucher, der damit zugleich auch sein Interesse an der Baugeschichte zeigt“

stand zurück verweist, sondern auch alle späteren Ereignisse der Zeitgeschichte einbezieht, sichtbar macht und damit sprechen lässt. Dass dazu nicht nur die glanzvollen Momente gehören, sondern genauso die tragischen und unerfreulichen Entwicklungen wie Verfall, Krieg, Zerstörung und Gewaltherrschaft, müsste eigentlich für das Gemeinwesen selbstverständlich sein (Abb. 84).

Und so könnte man erwarten, dass die Politik auf die Sehnsucht nach echter Geschichte entsprechend konstruktiv und professionell reagiert: Bewahrung des erhaltenen Bestands und Pflege der verbliebenen echten Baudenkmale hinsichtlich der seit vielen Jahren geltenden gesetzlichen Bestimmungen in den Denkmalpflegegesetzen und Ausstattung der zuständigen Ämter und Behörden mit einem Personalbesatz, der die sachgerechte Sorge um das Bauerbe auch tatsächlich möglich macht.⁵ Das aber ist immer weniger der Fall. Immer öfter scheint die



84. Berlin, Deutschland, Dinnertafel im Neuen Museum, konservierte, aber nur maßvoll ergänzte Raumfassung

Politik stattdessen geneigt zu sein, sich der bisweilen komplizierten Diskussion um die richtigen Ziele der Denk-

Haltung von Carlo Scarpa (1906–1978) und Karljosef Schattner (1924–2012), die das Baudenkmal erst in Bruchstücke zerlegen, um dann aus den so generierten Elementen etwas Neues zu schaffen, konzentriert sich David Chipperfield auf das tatsächlich Vorhandene. Vgl. *Sergio Los*, Scarpa, Köln 2009.– *Wolfgang Pehnt*, Karljosef Schattner. Ein Architekt aus Eichstätt, Stuttgart 1999.

⁵ Denkmalschutzgesetze der Länder: <http://www.blfd.bayern.de/medien/dsg-brd-201302.pdf> (26.10.2016). Obwohl die Zahl der in den Denkmallisten aufgeführten Baudenkmale sich in den zu-

rückliegenden Jahrzehnten erheblich vergrößert hat, obwohl der Veränderungsdruck auf die Baudenkmale durch die geänderte Stadtentwicklung mit lebhafter Bautätigkeit in den historischen Stadtkernen beständig zunimmt, wird die Zahl der Mitarbeiter/innen in den Denkmalbehörden kontinuierlich reduziert. Wo in der Bundesrepublik noch zur Zeit der Wende zwei Mitarbeiter/innen je Landkreis für die Bearbeitung der Bauvorgänge zuständig waren, muss sich heute ein/e Referent/in um drei oder mehr Kreise kümmern.



85. Frankfurt am Main, Deutschland, Visualisierung der neu gebauten „Altstadt“ vom Dom aus gesehen

malpflege bei der Bewahrung der „echten Geschichte“ zu entziehen⁶ und stattdessen eine für die breite Mehrheit der Bevölkerung konfliktfreie Geschichte neu zu erbauen. Kaum eine Stimme erhebt sich noch aus der Politik zur Verteidigung der Denkmalpflege-Ziele, wenn wieder einmal ein privater Bauherr in den Medien darüber klagt, dass er mit „unverständlichen“ und „unbezahlbaren“ Forderungen beim Ausbau seines Baudenkmals konfrontiert werde. Der Diskurs über die Vielschichtigkeit des gewordenen Denkmals und die daraus sich ergebenden Erhaltungsziele ist offenkundig zu schwierig geworden für eine öffentliche und differenzierte Debatte. Stattdessen lebt die schon in den achtziger Jahren begonnene Freude an der Rekonstruktion verlorener Baudenkmale, die ja auch in der untergegangenen DDR eine lange Tradition hatte, mit neuer Begeisterung und breiter politischer Unterstützung wieder auf. Während der Wiedererrichtung der

Ostzeile des Römerbergs in Frankfurt am Main nach historischem Vorbild bis 1984 noch heftige und polemische Debatten vorausgingen,⁷ in denen die amtliche Denkmalpflege sich durchaus kritisch positionierte, schwand der Widerstand gegen die Nachbildung der kriegszerstörten Schlösser von Hannover-Herrenhausen,⁸ Braunschweig (Einkaufszentrum),⁹ Potsdam (Parlamentssitz des Landes Brandenburg) oder Berlin (Humboldt-Forum)¹⁰ nach und nach vollständig und wich allgemeiner Begeisterung über so viel schöne, neu gewonnene und vor allem widerspruchsfreie Geschichte. Die Rekonstruktion einer Vielzahl weiterer, weniger prominenter Bauten ergänzt diese Reihe mühelos.¹¹ Im Gegensatz zu den meist privaten Denkmalpflegemaßnahmen entstehen zu diesen Projekten allenfalls grundsätzlich politische Diskussionen, aber niemals die Art von kleinteiliger Behördenschelte, wie sie derzeit in vielen Maßnahmen zu verzeichnen ist. Neu ge-

6 „Berlin und sein zusammengeklebter Trümmerrest“: <https://www.welt.de/kultur/article3284031/Berlin-und-sein-zusammengeklebter-Truemmerrest.html> (26.10.2016)

7 <http://www.denkmalpflege-hessen.de/Download/Pressefahrt/A002.pdf> (24.10.2016) oder <http://www.fr-online.de/spezials/viel-spott-fuer-die-luege-im-historischen-herz-der-stadt,1472874,2797134.html> (27.10.2016).

8 „Schloss Herrenhausen: Wiederaufbau dank VW-Stiftung“:

<http://www.burgerbe.de/2013/02/05/schloss-herrenhausen-wiederaufbau-auf-kosten-der-vw-stiftung/> (27.10.2016).

9 „Die Geschichte des Braunschweiger Schlosses“: <http://www.braunschweig.de/leben/stadtportraet/geschichte/schlossgeschichte.html> (27.10.2016).

10 Die teils langwierige und bisweilen auch kontroverse Diskussion zu diesen Themen kann hier nicht weiter verfolgt werden.

11 *Christian Welzbacher*, *Durchs wilde Rekonstruktistan. Über gebaute Geschichtsbilder*, Berlin 2010.

baute Geschichte ist offenkundig bei der Bevölkerung beliebt, konsensfähig und zustimmungsfähig.¹²

Der vorläufige Höhepunkt dieser Begeisterung für die garantiert konfliktfreie, gemütliche und anheimelnde Geschichte für die breite Bevölkerung ist die gerade entstehende „neue Altstadt“ in Frankfurt am Main, deren Richtfest am 16.10.2016 gefeiert wurde.¹³ Unter dem Slogan „Das Herz der Stadt“ werden auf dem teils seit dem Krieg ungebauten und teils durch Abbruch von (durchaus denkmalwerten) Nachkriegsgebäuden freigemachten Gelände zwischen Dom und Römerberg zahlreiche kleinteilige Bauten errichtet, die den Eindruck vermitteln sollen, als ob hier die kriegszerstörte Altstadt wiedererstanden sei. Der Oberbürgermeister bezeichnet das Projekt als „Wiedererrichtungsfest der eigenen Geschichte“. Die frühere Oberbürgermeisterin Roth meinte „Wir können hier haptisch die Verbindung von Tradition und Moderne erfahren“. Tatsächlich ist es mit der Authentizität der Bauten nicht weit her. Weder das Straßennetz und noch viel weniger die Architektur stimmen mit dem überein, was dort vor dem Krieg stand. Aus nachvollziehbaren Gründen hat man davon Abstand genommen, die beengte städtebauliche Situation zu reproduzieren und die wenig komfortablen Häuser aus der Barockzeit zu rekonstruieren. Selbstverständ-

lich entstehen moderne Wohn- und Geschäftshäuser für zeitgemäße Nutzungsansprüche. Es geht also nicht um die Reproduktion von Geschichte, sondern um ein Bild, das historische Anmutung vermittelt. Es steht im Gegensatz zu den sonst überall geltenden städtebaulichen und architektonischen Gepflogenheiten und generiert so für den ahnungslosen Betrachter allein durch seine formale und architektonische Andersartigkeit die Vorstellung von Geschichtlichkeit (Abb. 85). Das lebhaftes Presse-Echo und die breite Zustimmung aus der Bevölkerung zeigen, dass diese Art der „rekonstruierten“ Geschichte für einen großen Teil der Stadtbewohner offenbar ausreicht, um eine Rückbindung in die eigene städtische Vergangenheit zu erreichen.

Für eine substanzorientierte Denkmalpflege ergeben sich daraus keine guten Perspektiven. Sollte es der Politik tatsächlich gelingen, die nach wie vor und ungebrochen vorhandene Sehnsucht nach Geschichte der Bevölkerung auf neu gebaute Replikat umzuleiten, die definitionsgemäß denkmalrechtlich konfliktfrei und damit leichter zu bearbeiten sind, was ihre Behandlung angeht, so wird es immer schwerer werden, die echte historische Bausubstanz gegen unqualifizierte Eingriffe und politisch motivierte Manipulation zu verteidigen.

¹² Ralf-Peter Martin, Ist Deutschland auf der Suche nach sich selbst? Die Sehnsucht nach Geschichte und Geschichten wächst, in: Chrismon, November 2009: <https://chrismon.evangelisch.de/artikel/2009/ist-deutschland-auf-der-suche-nach-sich-selbst-die-sehnsucht-nach-geschichte-und-gesc-0> (21.06.2016).

¹³ „Frankfurt feiert Richtfest für rekonstruierte Altstadt“: <http://hessenschau.de/kultur/frankfurt-feiert-richtfest-fuer-rekonstruierte-altstadt,richtfest-altstadt-frankfurt-100.html> (27.10.2016).

Erbe ist kein Dokument. Berlin zwischen Ruin und Restauration

In Berlin haben wir gefühlt eine Generation lang über den Abriss des Palastes der Republik gestritten und um die Rekonstruktion des Berliner Schlosses.¹ Nun steht es wieder da, das Schloss. Die Fassaden sehen ihrer Vollendung entgegen. Zeit für ein Resümee? Dies wird erst möglich sein, wenn der Betonbau bezogen ist und die neuen Nutzungen und Aneignungen sich auch räumlich organisiert und eingeschliffen haben. Aber einige Beobachtungen über die Konsequenzen dieser Entscheidung werden schon sichtbar, und einige sind durchaus überraschend. Der Baukörper, die Kubatur ist wieder da. An den Fassaden werden die mit digitaler Technik computergefrästen Adler angehängt. Das sieht barock aus. Und sehr neu. Abweisend? Eher überraschend langweilig. Und auch ziemlich groß. Der ehemals sehr heterogene Spreeflügel, der nicht „historisch“, sondern in modernen Formen errichtet worden ist, sieht schon wieder ziemlich Fin-de-Siècle (20^e) aus. Eine Überraschung ist die große Fernwirkung. Der ehemalige Prachtboulevard Unter den Linden, der vorher etwas ratlos auf den recht ungünstig im Stadtraum stehenden Palast der Republik zulief, hat nun wieder einen Prospekt. Darüber war schon vorher viel spekuliert worden, und die berühmte, von Wilhelm von Boddien initiierte Fassadeninstallation von 1993/94 hatte hierin ja eines der stärksten Argumente für die Schlossrekonstruktion anschaulich gemacht. Wirklich überraschend ist aber die Präsenz der neuen Kuppel. Tritt man zum Beispiel aus dem am anderen Ende der weitläufigen Museumsinsel gelegenen Bode-Museum, ist die Schlosskuppel auf nicht vorhersehbare Weise sichtbar; wer jetzt in Berlin umhergeht, wird immer wieder erleben, wie sich neue Blickbeziehungen und Neugewichtungen ergeben. Oft werden so Zusammenhänge wieder evident, die für die monumentale Ausgestaltung der Berliner Mitte im 19. und früheren 20. Jahrhundert von Relevanz waren.

¹ *Anna-Inés Hennet*, Die Berliner Schlossplatzdebatte im Spiegel der Presse, Berlin 2005.– *Bruno Flierl*, Identitätssuche am Ort Mitte Spreecinsel in Berlin, in: Paul Sigel/Bruno Klein (Hg.), Konstruktion urbaner Identität. Zitat und Rekonstruktion in Architektur und Städtebau der Gegenwart, Berlin 2006 (Online: <http://schlossdebatte.de/?p=247> [31.10.2016]).

In der Nahumgebung des Neubaus dagegen mag rechte Preußenstimmung noch nicht aufkommen. Die Wunde des Palastes schmerzt noch viele. Gegenüber der Hauptfassade werben entsprechend bedruckte Baupläne für eine Rekonstruktion der Schinkel'schen Bauakademie. Obwohl die Kubatur bereits im Stadtraum sichtbar ist, kann auch das bereits eins zu eins hochgemauerte Musterjoch in seiner Baumarkt-Optik nur wenige Argumente für dieses Unternehmen beisteuern. Der einst vom DDR-Außenministerium besetzte Schinkelplatz wurde 2007/08 rekonstruiert; drei monumentale Denkmäler preußischer Heroen – von denen nur eines (Thaer) eine Kopie ist! – warten auf die richtige Umgebung. Das Provisorische, die zwischen Ambition und Würstigkeit changierende Heterogenität am Schlossplatz kann man charmant finden – aber es birgt auch einen regelrechten Skandal. Die Friedrichwerdersche Kirche von Karl Friedrich Schinkel westlich des Platzes, die noch in der späten DDR als Schinkelmuseum wiedereröffnet worden war, ist seit 2012 leergeräumt und baupolizeilich gesperrt, möglicherweise tödlich verwundet von den Ausschachtungsarbeiten einer sich sehr preußisch gerierenden Investorenarchitektur („Kronprinzengärten“), die auf eine Tiefgarage nicht verzichten mochte (Abb. 86).²

Die erstaunliche Asymmetrie dieser Konstellation ist oft bemerkt worden: eine Gesellschaft, die „das Schloss“ wiederhaben will und die über den Verlust einer Inkunabel Schinkelscher Backsteinarchitektur hinwegzugehen bereit ist. Selbst-Enterbung? Herrenloses Erbe? Oder, denken wir an den Arbeitsbegriff, Faulheit? Aber die Friedrichwerdersche Kirche soll hier nicht das Thema sein. Denn die zweite, größere Überraschung um das Schloss wartet im Lustgarten.

Dort hat ein anderer ikonischer Schinkelbau, das Alte Museum, nun wieder ein Gegenüber, und man kann wie-

² Siehe z. B. Frankfurter Allgemeine Zeitung, 06.02.2016, <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/sorge-um-schinkels-friedrichswerdersche-kirche-in-berlin-14055532.html> (1.10.2016).

³ *Gerhard Vinken*, Die Räume des Denkmals. ›Bildmacht‹ als Ergebnis räumlicher Praktiken, in: Henner von Hesberg/Jürgen Kunow/Thomas Otten (Hg.), Die Bildmacht des Denkmals – Ikonisierung



86. Berlin, Deutschland, Friedrichswerdersche Kirche von Carl Friedrich Schinkel, von Neubauten bedrängt, leergemäht und baupolizeilich gesperrt, 2016

der räumlich erleben, wie selbstbewusst sich dieses neu-griechische Wunderwerk auf sein königliches Gegenüber bezogen hat. Hier wird deutlich, wie nachhaltig die Schlossrekonstruktion die Raumqualitäten und -bezüge in Berlins Mitte verändert. Nach dem Schlossabriss, der Errichtung des Palastes und den vielen weiteren Eingriffen überwog hier Disharmonie. Die zerrissene Geschichte der Stadt, die gewalttätige Indienstnahme ihrer Räume und Architekturen waren hier jederzeit greifbar; nur fragmentarisch ließen sich die repräsentativen Stadträume der Vorkriegszeit noch erschließen. Durch die Kubatur des Schlossrohbaus erleben wir bereits eine Restitution der raumprägenden Wirkung von zentralen Denkmalbauten, wie dem Schlüter'schen Zeughaus oder eben dem Alten Museum, eine gesteigerte Bildmächtigkeit, eine Beruhigung und auch eine Monumentalisierung.³

Aber auch die Ambivalenz dieser räumlichen Heilungsversuche – immer ein zentrales Argument für den Schlossbau – ist hier besonders anschaulich. Denn mit ganz neuer Wucht drängt sich ein anderes Monument in den Blick: Mitten auf dem Lustgarten wird auf einmal deutlich, dass hier ein Gewinner der Schlossrekonstruktion steht: der Berliner Dom. Durch die Schlossrekonstruk-

tion wird der Dom nun von zwei niedrigeren Bauwerken – Schloss und Museum – flankiert, die in ihren Proportionen aufeinander bezogen sind (Abb. 87). Da die Domkuppel zudem mit der neuen Schlosskuppel ein intensives Zwiesgespräch führt, tritt der mächtige wilhelminische Sakralbau wieder als der platzbeherrschende Hauptbau hervor, als der er geplant worden ist. Ein Gewinner, den kaum jemand auf der Rechnung hatte, seitdem die von Preußenfreunden und Palastfeinden befeuerte Rekonstruktionsdebatte ihren Lauf nahm, die schließlich im deutschen Bundestag entschieden werden sollte. Was wurde hier in Berlins Mitte restituiert – um wessen und was für ein geht es, welche Narrative werden hier (re-)etabliert?

DER DOM

Der Berliner Dom hat eine wechselhafte Geschichte.⁴ Für das von Kaiser Wilhelm II. persönlich geförderte Bauprojekt musste der alte Schinkel-Dom, der sich fast bescheiden in das Lustgartenensemble eingefügt hatte, weichen. Nach langen Vorplanungen 1894 bis 1905 nach Plänen von Julius Raschdorf errichtet, steht die Bischofs-

und Erlebnis archäologischer Denkmäler im Stadtbild (= Archäologisches Gedächtnis der Städte, Schriftenreihe des Arbeitskreises Bodendenkmäler der Fritz Thyssen Stiftung, Bd 5), erscheint Worms 2018.

⁴ Zur Bau- und Umbaugeschichte: *Gerhard Besier*, Zur Geschichte

des Wiederaufbaus des Berliner Doms, in: *Jahrbuch für Berlin-Brandenburgische Kirchengeschichte*, 59, 1993, S. 188–207.– *Jochen Schröder*, Die Baugestalt und das Raumprogramm des Berliner Doms als Spiegel der Ansprüche und Funktionen des Bauherrn Kaiser Wilhelms II, Diss. Marburg 2002.



87. Berlin, Deutschland, neue Pracht: Berliner Schloss mit Dom und Lustgarten (Montage, prospektiver Zustand 2019)

kirche der Reichshauptstadt, die zugleich Grablage der Hohenzollern war, für die Engführung von Protestantismus und Kaiserreich – dessen Oberhaupt als preußischer König auch kirchliches Oberhaupt und höchster Repräsentant der protestantischen Kirche war.⁵ Diese in Formen der Renaissance und des Hochbarock errichtete Herrschaftsarchitektur sucht nicht zufällig einen als Überbietung lesbaren Bezug auf den römischen Petersdom: Diese Hauptkirche der deutschen Protestanten stand für eine Engführung von Nation, Religion und Reich, in dem sich die Katholiken seit dem Kulturkampf als Bürger zweiter Klasse fühlen durften.⁶ Der Schulterchluss der protestantischen Staatskirche mit dem sich nach Innen (Sozialisten, „Ultramontane“) wie Außen (Nationalismus, Kolonialismus) zunehmend aggressiv gebärdenden Staatsmacht erreichte im „Dritten Reich“ seinen Höhepunkt mit den Deutschen Christen (Wahlspruch 1933: „ein Volk, ein Reich, eine Kirche“), als der Dom nationalsozialistischer Propaganda, wie Prunkhochzeiten der neuen Führer, als

Bühne diente.⁷ Es hat eine gewisse Pointe, wenn dieser nationalistische Monumentalbau nun durch die als Humboldtforum zwangsdemokratisierte Kopie des Hohenzollernschlosses in Berlins Mitte wieder raumprägend wird.

Der Berliner Dom, wie er heute vor uns steht, erzählt aber noch mehr. Als Kriegsrueine lange nur notgesichert, erfolgte ein Wiederaufbau erst ab 1975. Gleichzeitig wurde die fast unzerstörte Apsis an der Nordseite der Kirche, die so genannte Denkmalkirche, aus ideologischen Gründen, da sie als „Ehrenhalle der Hohenzollern“ galt, abgerissen. Besonders an der Kuppel mit ihren stark vereinfachten Formen und der ganz neu erdachten Bekrönung ist dieser Bruch in der Geschichte des Bauwerks noch präsent. Dies ist der Domgemeinde und der Berliner Denkmalpflege zu verdanken, denn 2008, als die Wiederaufbau-Kuppel saniert werden musste, wurden lautstarke, durch die jetzt allgegenwärtigen Rekonstruktionen befeuerte Rufe nach einer Wiederherstellung des wilhelmini-

⁵ *Christiane Wolf*, Monarchen als religiöse Repräsentanten der Nation um 1900? Kaiser Wilhelm II., Königin Viktoria und Kaiser Franz-Joseph im Vergleich, in: Heinz-Gerhard Haupt/Dieter Langewiesche (Hg.), *Nation und Religion in Europa. Mehrkonfessionelle Gesellschaften im 19. und 20. Jahrhundert*, Frankfurt a. M.-New York 2004, S. 154–160.

⁶ *Manuel Borutta*, *Antikatholizismus. Deutschland und Italien im Zeitalter der europäischen Kulturkämpfe, Bürgertum Neue Folge. Studien zur Zivilgesellschaft*, Bd. 7, Göttingen 2010, S. 412.

⁷ <http://www.berlinerdom.de/content/view/371/204/lang,de/> (31.10.2016).



88. Berlin, Deutschland, verblässende Erinnerung: Die Heterogenität von Berlins Mitte, kurz vor Abriss des Palastes der Republik

schen Zustands in seiner ganzen Pracht unter Hinweis auf den Denkmalstatus des Doms abgelehnt.⁸

Innen wird indessen eine andere, schlichtere Geschichte erzählt, weil der Dom hier in kostenintensiven Kampagnen wieder zu einem bruchlosen Ganzen zurückrestauriert worden ist, getragen von einem Eifer nach historischer „Vollständigkeit“, der sich auch von einem weitreichenden Verlust an der Originalausstattung nicht abhalten ließ. So mussten sieben der acht Kuppelmosaiken nach den erhaltenen Entwürfen vollständig neu geschaffen werden.⁹ In ähnlicher Weise hat man zum diesjährigen Reformationsjubiläum mit der Wittenberger Schlosskirche (auch dies ein Zentralort der nationalkonservativen Beschwörung der Einheit von Thron und Altar) einen weiteren wilhelminischen Prachtbau kritik- und distanzlos rekon-

struiert.¹⁰ Folgerichtig angekündigt ist nun in München das Haus der Kunst weitgehend in seinen Originalzustand zurückzuführen, einen Monumentalbau von Hitlers Lieblingsarchitekten Paul Ludwig Troost und eine „Manifestation des nationalsozialistischen Kunst- und Weltbildes [...], Stein gewordene Kampfparole“.¹¹ Was treibt die Akteure, die Überwältigungsästhetik dieser Orte wortgetreu nachzubuchstabieren?

Steht man im Berliner Lustgarten, wird deutlich, dass unsere Denkmal-Debatten in den Werten des 19. Jahrhunderts gefangen sind, Echtheit und Ästhetik. Wenn wir nach dem Dokument-Charakter argumentieren, kommen die Vielschichtigkeit des historischen Zeugen und die idealerweise in seiner Materialität gründende Authen-

⁸ Rainer L. Hein/Steffen Pletl, Streit um die Kuppel des Berliner Doms, in: Die Welt Online, 01.01.2008 (<https://www.welt.de/regionales/berlin/article1508448/Streit-um-die-Kuppel-des-Berliner-Doms.html>) (31.10.2016).

⁹ <http://www.berlinerdom.de/content/view/34/116/lang,de/> (31.10.2016).

¹⁰ Silvio Reichelt, Der Erlebnisraum Lutherstadt Wittenberg. Genese, Entwicklung und Bestand eines protestantischen Erinnerungsortes, Refo500 Academic Studies, Bd. 11, Göttingen 2013, insbesondere S. 61–77.

¹¹ Wolfgang Görl, Was vom Wahnsinn blieb, in: Süddeutsche Zeitung, Nr. 252, 31.10./01.11.2016, S. 36.

tizität in den Blick. Befragen wir das Monument, argumentieren wir in den Linien Kunstwert, Bildmächtigkeit, Integrität. Die erbepolitisch zentralen Fragen kommen nur am Rande in den Blick. Wer bezweckt was mit diesen Löschungen, Umdeutungen, Wiederaufführungen? Welche Arbeit wird hier getan bzw. behindert? Welche Erzählungen werden etabliert, was wird unterdrückt? Die Frage nach Gerechtigkeit oder auch, politisch heruntergebrochen, die Machtfrage wird ausgespart, während z. B. in den USA und den *postcolonial*-Debatten *Race*, *Class* und *Gender* längst als zentrale Fragen im Kampf um Identität und Erbe begriffen werden.¹² Einen Moment lang war auch in Berlin alles das da: in der von höchster Stelle entschiedenen Schlacht um Schloss und Palast der Republik (Abb. 88).

Die Berliner Debatten lehren auch, dass diese Fragen gar nicht isoliert an einem Monument beantwortet werden können. Haben wir bei der Schlossrekonstruktion überhaupt darüber nachgedacht, ob wir den Dom als einen beherrschenden Repräsentationsbau der Berliner Mitte wiederhaben wollen? Die nun vollzogenen Umdeutungen sind doch einschneidend. Dieser Dom, der nach Kriegszerstörung wie durch ein Wunder aus ideologisch motivierter Vernachlässigung gerettet werden konnte, war ja vor der Schlossrekonstruktion ein ganz anderer. Der zerschossene Dom unter seiner vereinfachten Kuppel mit dem etwas unglücklichen Neo-Art-Déco-Abschluss, er stand da brandgeschwärzt neben dem Protzpalast mit seinen anmaßend verspiegelten Scheiben: zwei sehr ungleiche und in gewisser Hinsicht auch zwei verunglückte Brüder. Das war eine ganz andere Geschichte.

VOM DENKMAL ZUM ERBE

Erbe ist kein Dokument – aber es dokumentiert etwas; wenn dies auch kaum seine Kernaufgabe und primäre Bedeutung sein kann. Erbe ist kein Monument – aber es zeigt und erinnert etwas. Die Grenzverläufe zwischen Baudenkmal und Kulturerbe müssten dabei erst noch genauer geprüft werden. Doch lassen sich die hier aufgeworfe-

nen Fragen kaum unter dem Denkmal-Label angemessen verhandeln, auch nicht mit dem Umweg „städtebauliche Denkmalpflege“. Sicherlich möchte man sich keine Definition vorstellen, die das Baudenkmal und damit die Denkmalpflege außerhalb des Bereichs des Kulturerbes und des boomenden *Heritage*-Begriffs verortet. Gegenüber dem in Europa seit dem 19. Jahrhundert etablierten Begriff des Baudenkmals (*Monument Historique*) hat der Erbe-Begriff den Vorteil, dass er tief in grundlegende menschliche Kulturpraktiken rückgebunden ist, in Tradierungs- und Aneignungsprozesse, die sich in allen Kulturen – wenn auch in sehr unterschiedlichen Ausprägungen – finden. Dass das Erbe für rassistische und völkische Exklusionsideologien in Anspruch genommen worden ist (und wird), tritt heute hinter das Label eines weltumspannenden „Menschheitserbes“ in den Hintergrund, das besonders von der UNESCO erfolgreich vermarktet wird. Schon in der Französischen Revolution, die aus der Bankrottmasse des Ancien Régime das *Monument Historique* erschaffen hat, waren indessen die weitreichenden damit einhergehenden Aneignungs- und Umdeutungsprozesse nicht nur durch die Idee nationaler Größe, sondern von der Vorstellung eines Kulturerbes der Menschheit munitioniert.

Der Denkmal-Begriff, so anregend er zwischen Monument und Dokument schillert,¹³ scheint inzwischen in unfruchtbaren Debatten zwischen Substanz und Bild, Gedächtnis und Geschichte festgefahren, sowohl was seine Aufschließungskraft als auch was seine internationale Anschlussfähigkeit betrifft.¹⁴ Die Hinwendung zur Produktion von Erinnerung, zu Identitätspolitiken und -narrativen, zu postnationalen und transkulturellen Identitäten, zu *performance and performativity*, *encoding and decoding*, *mapping and remapping*: all das scheint in dieser auch sehr deutschsprachigen Monument-Dokument-Debatte doch viel zu kurz zu kommen – und die bezeichnete Hinwendung vollzog sich dezidiert im Namen des Begriffs Erbe (*Heritage*).¹⁵ Dabei ging die dafür entscheidende Umwertung hier von einem deutschsprachigen Autor (in diesem Rahmen wäre es wohl angemessen, von einem österreichischen Autor zu sprechen) aus, nämlich von Alois Riegl, der die Wertedebatte in der Denkmaltheorie nach-

12 Erhellend hier die Auswahl der jüngsten englischsprachigen Anthologie zu Cultural Heritage: Laurajane Smith (Hg.), *Cultural Heritage*, 4 Bde., *Critical Concepts in Media and Cultural Studies*, London-New York 2007; hier vor allem die Texte von *Stuart Hall*, *David C. Harvey*, *Joe Littler*, *Roshi Naidoo*, *Sharon Sullyvan* oder *Dolores Hayden*.

13 Dazu *Bernd Euler-Rolle*, „Am Anfang war das Auge“ – Zur Rehabilitierung des Schauwerts in der Denkmalpflege, in: Hans-Rudolf Meier / Ingrid Scheurmann (Hg.), *DENKMALWERTE*. Beiträge zur Theorie und Aktualität der Denkmalpflege. Georg Mörtsch zum 70. Geburtstag, Berlin-München 2010, S. 89–100.

14 *Gerhard Vinken*, Der Pranger von Bahia, das Kreuz von Pommersfelden. Globalisierungsdiskurse und lokale Aushandlungsprozesse als Herausforderungen für die Denkmalwissenschaften, in: *Gerhard Vinken* (Hg.), *Das Erbe der Anderen*. Denkmalpflegerisches Handeln im Zeichen der Globalisierung. Forschungen des Instituts für Archäologie, Denkmalkunde und Kunstgeschichte, Bd. 2, Bamberg 2015, S. 19–30.

15 Die bereits genannte Anthologie von Smith (zit. Anm. 12) deckt alle zitierten Begriffe ab, während bezeichnenderweise Alois Riegl die deutschsprachige „Denkmal“-Tradition ganz alleine vertreten muss.

drücklich auf die Rezeptionsseite verlagert hat.¹⁶ Eine zu wenig beachtete Konsequenz dieser Wendung von einem objekthaften Denkmalverständnis zu einem Rezeptions- und Aneignungsphänomen ist, dass die Denkmalpflege sich mit Gewinn einordnen lässt in das breitere und allgemeinere Feld des Erbes – und ich zögere hier, Kulturerbe zu schreiben, weil es um viel mehr geht, als um Kultur, die sich sowieso nur schwer von anderen Erbeständen abgrenzen ließe. In der philosophischen Tradition ist Erbe und Erben eng mit dem Begriff der Arbeit verbunden.¹⁷ Bei Hegel sorgt erst die Arbeit des Geistes dafür, dass das Überlieferte keine Sache der Vergangenheit bleibt: „*Erben ist zugleich Empfangen und Antreten der Erbschaft (...). Das Empfangene ist (... durch Geistesarbeit) verändert und bereichert worden und zugleich erhalten*“¹⁸. Für den französischen Philosophen Jaques Derrida ist „*unser Sein in erster Linie Erbschaft*“, und das Erbe niemals ein „*Gegebenes*“,

sondern immer eine „*Aufgabe*“.¹⁹ Blendet man diese Aussagen noch einmal auf die Monument-Dokument-Debatte zurück, wird der Richtungswechsel deutlich. Der gesellschaftliche Aspekt, auch die Machtfrage (wer spricht?), lässt sich aus einer so gefassten Erbe-Definition besser artikulieren. Der Ruin der letzten Berliner Schinkel-Kirche sagt mehr über die Berliner Machtverhältnisse aus, als uns lieb sein kann. Und die gestörte Berliner Mitte, geheilt nun durch ein moderat-reaktionäres Preußen-Setting? Durch die Umdeutung hochideologischer Herrschaftsarchitektur zum Gesamtkunstwerk (Dom, innen) und seine platzbeherrschende Rehabilitation, ohne Gegenrede? Mit dem Erbebegriff lässt sich besser verstehen, was wir am Palast alles verloren haben: die Manifestation von Brüchen, von Verlusten, von Gewalt und Rettung in Berlins Mitte – und ein Stück weit auch den Berliner Dom.

¹⁶ Bernd Euler-Rolle, Der „Stimmungswert“ im spätmodernen Denkmalkultus – Alois Riegl und die Folgen, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, LIX, Heft 1, 2005, S. 27–34.

¹⁷ Stefan Willer, Kulturelles Erbe. Tradieren und Konservieren, in: Stefan Willer/Sigrid Weigel/Bernhard Jussen (Hg.), Erbe. Übertragungskonzepte zwischen Natur und Kultur, Berlin 2013, S. 161 f. und 165 f.

¹⁹ Einleitung zu den Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie (1817), in: Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Werke, hrsg. von Eva Moldenhauer/Karl Markus Michel, Bd. 18, Frankfurt a. M. 1986, S. 21 f.

¹⁹ Jaques Derrida, Marx' Gespenster. Der Staat, die Schuld, die Trauerarbeit und die neue Internationale, übersetzt von Susanne Lüdemann, Frankfurt a. M. 2004, S. 81 f.

Denkmalpflege als Kulturtechnik. Eine Verkomplizierung

ALTENEHRUNG

In seinem Roman *Altenehrung* porträtiert Alois Brandstetter 1983 einen ob seiner Amtsgeschäfte müde gewordenen, hochrangigen österreichischen Denkmalpfleger, dessen Abwehrkräfte bereits nachgelassen hätten: „Dabei müßte der oberste Denkmalschützer unzugänglich sein wie eine mittelalterliche Burg, hermetisch verschlossen und dicht wie ein Verlies, zinnenbewehrt, mit Wassergräben und Ziehbrücken versehen, die Mauern meterdick, die Fenster klein und vergittert, uneinnehmbar, nicht zu beeindrucken, nicht zu durchstoßen und nicht zu überrennen. Der Hofrat aber ist sturmreif, vielmehr: es bedarf gar keines Sturmes, sondern nur eines Spazierganges.“¹ Und so endet jeder Konfliktfall in einem faulen Kompromiss: „Bewahren Sie wenigstens die Fassade, sagt der Hofrat. So verliert er sein Gesicht.“²

Der Germanist und Schriftsteller Brandstetter zeichnet in seinem Roman mit spitzer Feder eine Denkmalpflege nach, die mancherorts nur allzu genau der Realität entspricht: ernsthaft und reflektiert, manchmal verboht und immer unlustig – arme, traurige Ritter. Vor den Augen des Lesers entsteht eine hochspezialisierte staatliche Institution, die sich aus dem gesellschaftlichen Diskurs verabschiedet, und seine sonstigen Protagonisten ohnehin als ihre Widersacher erkannt hat. Gleich zu Beginn des Romans referiert ein nicht näher spezifizierter Professor über „Vandalismus und Herostratentum als Herausforderung für den modernen Denkmalschutz“. Es geht um Möglichkeiten und Grenzen der Wiederherstellung von Denkmälern nach mutwilligen Zerstörungen und Verunstaltungen durch Graffiti. Zu „technisch ausgelegt“ sei der Vortrag angelegt gewesen, in der Folge wird über die Schutzwür-

digkeit solcher „Übermalungen“ und „Inschriften“ diskutiert, über deren Denkmalwert man „von Fall zu Fall“ zu entscheiden habe. Die Diskussion um Schützen, Verwerfen und Wegwerfen nimmt ihren wohlbekanntesten Lauf. Der Hofrat hat indes nicht viel beizutragen, auch wenn er „mittlerweile so etwas wie eine Institution geworden“ war, denn: „Praktisch hat er zwei linke Hände, zum Theoretisieren fehlt ihm das Hirn.“³ Ein weiterer Professor richtet sich generell gegen Restaurierungen und plädiert für die „Konservierung von Zerstörungen, die Musealisierung von Bau-schäden“ an Ruinen: „Wie lebendig und schrecklich wäre die Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche, wenn man ihre Beschädigungen nicht blockiert, sondern ihr die Möglichkeit gelassen hätte, von Zeit zu Zeit Ziegel oder Mauerbrocken in die Tiefe zu werfen, sagte er.“⁴

DENKMALPFLEGE ALS QUERSCHNITTS-FACH

Die Schrecklichkeit des Steine werfenden Monuments auf der einen Seite, Georg Simmels Stimmung des Friedens, die ein ruinöses Bauwerk uns Menschen zu vermitteln vermag, auf der anderen Seite – man könnte den Denkmalbegriff des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts auch als einen Versuch begreifen, die beiden Kategorien des Erhabenen und des Schönen, jene beiden zentralen Antipoden der Kunsttheorien Edmund Burkes und Immanuel Kants, miteinander zu versöhnen, und damit auch als einen Versuch, eine breitere Basis für das Verhältnis von Kunst und Gesellschaft zu finden.⁵ Es ist sicher kein Zufall, dass denkmaltheoretische Fragestellun-

¹ Alois Brandstetter, *Altenehrung* [1983], München 1986, S. 36. Der Beitrag geht zurück auf zwei unterschiedliche Vorträge an der Universität Bern (14.11.2014) und an der ETH Zürich (21.9.2015).

² Brandstetter (zit. Anm. 1), S. 36.

³ Ebenda, S. 23.

⁴ Ebenda, S. 21.

⁵ Edmund Burke, *Philosophische Untersuchung über den Ur-*

sprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen [1757], Hamburg 1989.– Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft* [1790], Hamburg 1990.– Georg Simmel, *Die Ruine*. Ein ästhetischer Versuch, in: *Der Tag*. Moderne illustrierte Zeitung, No. 96, 22. Februar 1907, erster Teil. Leicht verändert abgedruckt in: Edmund Burke, *Philosophische Kultur*. Gesammelte Essays, Philosophisch-soziologische Bücherei, Bd. 27, Leipzig 1911, S. 137–146.

gen und Themen nicht nur in Reiseberichten und Gesellschaftsromanen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts behandelt wurden, zum Beispiel bei Johann Wolfgang Goethe, Victor Hugo, Stendhal, Adalbert Stifter, Anatole France, Georges Rodenbach oder Marcel Proust, sondern eben auch in der Soziologie, der Psychologie, oder dass in den Arts and Crafts Schnittmengen mit denkmalpflegerischem Denken und Handeln zu erkennen sind. Eine Denkmalpflege, die dem heutigen Bedürfnis der Gesellschaft nach Erinnerung und kultureller Verortung gerecht werden will, sollte daher erneut an alle verfügbaren Methoden und Wissensbereiche anschließen, natürlich auch um ihre eigenen theoretischen Positionen verstehen und einordnen zu können, vor allem aber, um nicht zentrale Diskurse oder auch Erwartungen der Gesellschaft zu übergehen. Denn Denkmale sind höchst komplexe Objekte – sie sind erklärungsbedürftig und sie benötigen einen Bezugsrahmen, in dem sie wirken und wahrgenommen werden können, und den sie ihrerseits im Regelfall zu verdichten helfen. Komplexität, so könnte man Robert Venturi als unwillentlichen Denkmaltheoretiker und -inventarator heranziehen, korreliert jedoch häufig mit Widersprüchen oder Widersprüchlichkeiten. Und auch Denkmale rufen keine einfachen oder allgemeingültigen Situationen hervor; sie sind grundsätzlich vielschichtig und häufig genug auch rätselhaft.⁶

Eine Denkmalpflege, die gesellschaftliche Relevanz für sich beanspruchen möchte, benötigt seismographische Fähigkeiten und Sensibilität den Denkmalen, aber eben auch der Gesellschaft gegenüber, und sie benötigt daher auch eine breite Wissensbasis. Seit nunmehr etwa 200 Jahren bemühen sich die beteiligten Akteure um die Komplexität der geerbten und zu vererbenden Artefakte und haben in dieser Zeit höchst differenzierte Annäherungs- und Verhaltensweisen entwickelt, um den Fortbestand der Bauten und Objekte aus Kunst, Wissenschaft und Alltag zu sichern und ihre Qualitäten in neue Gestaltungszusammenhänge des nahen und näheren Umfelds einzubeziehen, oder wenigstens durch Erforschung und Dokumentation die Erinnerung an sie zu überliefern. Denkmalpflege ist dabei keine eigenständige akademische Disziplin, sondern ein höchst aufgefächertes, interdisziplinäres Querschnittsgebiet, das sowohl Geisteswissenschaftler als auch Architekten, sowohl Restauratoren als auch Ingenieure und Naturwissenschaftler, sowohl Archäologen als auch Juristen einschließt und vor allem deren Zusammenarbeit erfordert. In nicht unerheblichem Maße ist Denkmalpflege von gesellschaftlichen Entwicklungen, Interessen und Diskursen abhän-

gig; diese möglichen Veränderungen betreffen nicht nur die Aufgaben und Arbeitsweise der institutionellen Denkmalpflege, sondern vor allem das Denkmal selbst, denn dieses ist bekanntlich eine Folge von Wertzuweisungen und insofern abhängig von unseren jeweiligen Wahrnehmungs- und Deutungsmustern. Seit dem Entstehen unseres heutigen Verständnisses von Denkmalpflege als einer Verschränkung von gesellschaftlichem Einverständnis, administrativer Organisation und konservatorischem Handeln, ging es um eine stetig neue Aushandlung von Faktoren aus den Bereichen der menschlichen Wahrnehmung und Bedeutungserkennung und -zuweisung, die Entwicklung und Einbeziehung technischer und technologischer Fertigkeiten sowie handwerklichem Können und in der Folge um die Gestaltung unserer jeweiligen Umwelt durch Auswahl, Erhaltung und Pflege.

Denkmalpflege gehört in das Zentrum unserer kulturellen Aufmerksamkeit. Das Fach sollte sich daher mit seinem erweiterten Themenspektrum und Aufgabenbereich wieder mehr in Erinnerung rufen und verstärkt in die aktuellen wissenschaftlichen, architektonischen und gesamtgesellschaftlichen Debatten einbringen. Diese Aufgabe kommt aber nicht alleine den Denkmalpflegern in den verschiedenen Ämtern zu, sondern auch den Universitäten. Sie sind es in erster Linie, die denkmalpflegerisches Denken in seiner ganzen Bandbreite einbetten, erforschen und vermitteln müssen – und das nicht nur in den wenigen Fakultäten und Instituten, die sich der Denkmalpflege verschrieben haben, sondern, wenn irgendwie möglich, über die disziplinären Grenzen hinweg. Vor allem aber gehört die Lehre von Theorie und Praxis der Denkmalpflege auch an eine moderne Architekturakademie, denn es ist nach wie vor die Architektur, die den Umgang mit den Baudenkmalen maßgeblich, im Guten wie im Schlechten, prägt, und deren zentrales Handlungsfeld die Städte und Landschaften mit ihren vereinzelt oder zusammengehörigen architektonischen Fundstücken, als die man die Denkmale auch bezeichnen könnte, sind.

DENKMALPFLEGE ALS KULTURTECHNIK

Denkmalpflegerisches Denken und Handeln können zu den Kulturtechniken gerechnet werden, unter denen man seit nunmehr etwa 15 Jahren die Vermittlung von Fähigkeiten versteht, die die Aneignung, Erhaltung und Verbreitung von Kultur ermöglichen.⁷ Als solche Kulturtechniken gelten übergreifende wissenschaftliche, kulturelle

⁶ Vgl. u. a. Marion Wohlleben (Hg.), *Fremd, vertraut oder anders? Beiträge zu einem denkmaltheoretischen Diskurs*, München-Berlin 2009.

⁷ Der deutsche Begriff der „Kulturtechnik“ bezeichnete vom Ende des 19. Jahrhunderts bis in die 1980er Jahre Techniken wie den

Deichbau, Wasserbau, Flurbereinigung oder Abfallwirtschaft, seit den 1990er Jahren heißen diese Wissenschaftszweige überwiegend „Umweltingenieurwissenschaften“, wodurch der Begriff erst vakant wurde.

oder technische Leistungen, die in einem speziellen zeitlichen und gesellschaftlichen Rahmen entwickelt und angewendet werden, und die meist aus komplexen Wechselwirkungen der verschiedenen beteiligten Gesellschaftsbereiche und Tätigkeitsfelder entstehen.⁸ Bei der Denkmalpflege handelt es sich gewissermaßen sogar um eine Meta-Kulturtechnik. Denn sie setzt nicht nur „an der Schnittstelle von Geistes- und Technikwissenschaften“ an, wie es Harun Maye für eine solche neue Kulturtechnik forderte, sie erzeugt das kulturtechnische Produkt, also die Architektur, den Gegenstand, durch definitorische Ansätze sogar erneut als Denkmal (wie schon Riegl feststellte) und verlängert dessen Lebens- und Wirkungszeit durch gezielte technische, aber eben auch vermittelnde, pädagogische und diskursive Handlungen.⁹

Denkmalpflegerisches Denken und Handeln müssen aus diesem Grund der Verbindung zahlreicher Tätigkeits- und Interessensbereiche eigentlich im Zentrum kultureller Aufmerksamkeit stehen, sie haben sich jedoch in den vergangenen Jahren und Jahrzehnten vielerorts nahezu freiwillig ausgegrenzt und manches Mal leider sogar marginalisiert. Ein Blick auf die unterschiedlichen Wissenschaftsdiskurse um die kollektive und individuelle Erinnerung, das Sammeln und Ordnen, das Aufbereiten von Wissen in Schrift und Bild, um nur diese wenigen und bekannten Beispiele zu nennen, zeigt, dass die Implementierung in die Denkmalpflege zwar durchaus mit erheblichem Gewinn erfolgte, dass aber nur äußerst selten ein Rücklauf des denkmalpflegerischen Wissens aus immerhin zwei Jahrhunderten in die anderen Wissenschaftszweige erfolgte. Denkmalpflege ist jedoch kein störendes oder untergeordnetes Randgebiet für einige wenige angeblich rückwärtsgewandte Spezialisten. Denkmalpflege ist im Gegenteil ein eminent kulturwissenschaftliches Feld, das unterschiedliche Wissenschaftsbereiche vereint, um unser kulturelles Erbe in Theorie und Praxis zu erforschen sowie die historischen Artefakte und Ensembles zu deuten, zu bewerten und zu erhalten – und damit eine sowohl räumliche als auch zeitliche Kulturtechnik.¹⁰

GANZHEITLICHKEIT / RELATIVIERUNG

Angesichts der Lage, in der sich die institutionelle Denkmalpflege in den meisten Ländern seit mehreren Jahren befindet, sind die Universitäten mit ihrer relativen Handlungsfreiheit in Lehre und Forschung umso mehr gefordert, die kulturelle Bedeutung und Komplexität des Themas wieder stärker zu thematisieren und hierbei an Überlegungen anzuknüpfen, wie sie schon einmal in den Jahren um 1975 angestellt worden waren. Es waren damals Schlagworte einer „ganzheitlichen Denkmalpflege“, die solcherlei gesamtgesellschaftliche Relevanz umschrieben, und die zu einem umfassenderen Verständnis der Denkmale beitragen – eine typische Debatte dieser Jahre ist die Erhaltung nicht nur von Form und Substanz, sondern auch sozialer Funktionen von Denkmalen.¹¹ Roland Günter wünschte sich schon 1970 eine Kunstgeschichte, die sich um „einen die gesamte Gesellschaft umfassenden Querschnitt“ kümmern sollte.¹² Die „Aufgabe der Erinnerungsbewahrung“ müsse „über die Kompetenz von Kunsthistorikern und Denkmalpflegern, von Architekten und Städtebauern“ hinausreichen, so Willibald Sauerländer, und „unser ganzes Gemeinwesen in Pflicht nehmen“.¹³ Und auch Marion Wohlleben erteilte noch einmal einige Jahre später der Idee eines sich vermeintlich permanent „vervollständigenden“ Denkmalbegriffs eine Absage. Sie sprach im Plural von „Denkmalbegriffen“ und der daraus resultierenden Problematik bei einer endgültigen oder sogar nur kurzzeitigen Bestimmung von Denkmaleigenschaften sowie deren Abhängigkeit von „geschichtlichen und gesellschaftlichen Faktoren“.¹⁴ Wie sehr sie mit ihrer Relativierung Recht hatte, zeigt ein erneuter Blick auf eben jenen viel zitierten Artikel von Sauerländer und seine dortige Einschätzung der künstlerischen Installation Christian Boltanskis auf Harald Szeemanns *documenta V*, aber eben auch des Städtebaus und der Architektur jener Jahre. Sauerländer attestierte Boltanski eine „irre Geste der Selbstvergewisserung in einem identitätslos gewordenen Environment“ und interpretierte dessen „Flucht in

⁸ Vgl. z. B. Sybille Krämer/Horst Bredekamp (Hg.), *Bild, Schrift, Zahl*, München 2003. Seither sind u. a. erschienen: Daniel Gethmann/Susanne Hauser (Hg.), *Kulturtechnik Entwerfen: Praktiken, Konzepte und Medien in Architektur und Design Science*, Bielefeld 2009.– Tobias Nanz/Bernhard Siegert (Hg.), *ex machina. Beiträge zur Geschichte der Kulturtechniken*, Weimar 2006.– *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung*, Heft 1, 2010 (= Schwerpunkt Kulturtechnik).– Bernhard Siegert, *Kulturtechnik*, in: Harun Maye/Leander Scholz (Hg.), *Einführung in die Kulturwissenschaft*, München 2011, S. 95–118.

⁹ Harun Maye, Was ist eine Kulturtechnik?, in: *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung*, Heft 1, 2010 (= Schwerpunkt Kultur

technik), S. 121–135, S. 121.

¹⁰ Vgl. hierzu Cornelia Vismann, *Kulturtechniken und Souveränität*, in: *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung*, Heft 1, 2010 (= Schwerpunkt Kulturtechnik), S. 171–182, S. 181.

¹¹ Vgl. Marion Wohlleben, *Konservieren oder Restaurieren? Zur Diskussion über Aufgaben, Ziele und Probleme der Denkmalpflege um die Jahrhundertwende*, Zürich 1989, S. 86.

¹² Roland Günter, *Glanz und Elend der Inventarisierung*, in: *Deutsche Kunst und Denkmalpflege (DKD)*, Jg. 28, 1970, S. 109–117.

¹³ Willibald Sauerländer, *Erweiterung des Denkmalbegriffs*, in: *DKD*, Jg. 33, 1975, S. 120–149, S. 129.

¹⁴ Wohlleben (zit. Anm. 11), S. 84.

die individuellen Mythologien“ als „ein Komplementärphänomen unserer unwirtlich und zeichenlos werdenden Städte“.¹⁵ Obwohl Sauerländer eine Neubegründung der Erinnerung als gesellschaftliche Aufgabe forderte, konnte er die künstlerischen Positionen der *documenta* nicht als ein solches Zeichen lesen und deuten.¹⁶ Und auch aus seiner Einsicht, dass der Denkmalebegriff Wandlungen unterworfen sei und in andauernder Wechselwirkung mit den gesellschaftlichen Veränderungen stünde, resultierten erstaunlicherweise keine Relativierungen seines an Mitscherlich gemahnenden Unwirtlichkeits-Standpunkts: „Dann müsste man nämlich prognostizieren, daß bei weiterem quantitativem Fortschreiten der historischen Erkenntnis irgendwann einmal alles zum Denkmal würde – auch die Unarchitekturen, die man uns gegenwärtig in die Städte und Landschaften katapultiert.“ Resultat wäre der, so Sauerländer in einer vielleicht etwas unglücklichen Wortwahl, „totale Monumentalismus“. Genau dies aber hatte Alois Riegl in seinem Text „Der moderne Denkmalkultus“ 1903 längst ausgesprochen: „Nach modernen Begriffen darf sonach jede menschliche Tätigkeit und jedes menschliche Geschick, wovon uns Zeugnis oder Kunde erhalten ist, ohne Ausnahme historischen Wert beanspruchen: jedes historische Vorkommnis gilt uns im Grunde für unersetzlich.“ Denn: „Nicht den Werken selbst kraft ihrer ursprünglichen Bestimmung kommt Sinn und Bedeutung von Denkmälern zu, sondern wir moderne Subjekte sind es, die ihnen denselben unterlegen.“¹⁷ Und das moderne Subjekt heute urteilt zuweilen anders als das moderne Subjekt im Jahr 1975, selbst wenn es sich dabei um dasselbe handelt.¹⁸

ERWEITERUNG / BEGRENZUNG

Nun soll mit der Anwendung des Begriffs der Kulturtechnik keinesfalls ein neuer Standpunkt postuliert werden, und auch nicht ein möglicherweise zeitgebundener, vielleicht sogar modischer Wissenschaftsdiskurs dazu verwendet werden, das Tätigkeitsfeld der Denkmalpflege aufzuhübschen. Im Gegenteil, Denkmalpflege ist – zumindest in den ersten einhundert Jahren – disziplinar übergreifend gedacht worden. Noch bevor die Begrifflichkeiten sich in Richtung der „monuments historiques“, „historic monuments“ oder auch des „Denkmals“ überhaupt allgemein etabliert hatten, kurz nach der Französischen Revolution mit all ihren katastrophalen Folgen für die Kunst- und Baudenkmale, gab es eine erste umfassende und weit über unser heutiges Blickfeld hinausgehende

Vision. Nur etwa ein Jahr nach dem Sturm auf die Bastille kümmerte sich die neu ins Leben gerufene Kommission des monuments um die enteigneten Kunstgegenstände wie Gemälde, Zeichnungen oder Skulpturen, und darüber hinaus um sämtliche Schriftstücke, Siegel und Münzen sowie Objekte aus naturwissenschaftlichen Bereichen, um Kostüme oder Maschinen. Der Begriff des „Monuments“ wurde für alle Formen des Erinnerungszeichens aus den Bereichen Wissenschaft, Literatur, Kunst und Anthropologie verwendet, und noch um 1900 publizierte man im deutschen Sprachraum Denkmale der Musik, der Sprachforschung, der Meteorologie, der Literatur, der Tonkunst und sogar der Krippenkunst. Von der *Description de l'Égypte*, die im Gefolge des Ägyptenfeldzugs von Napoleon Insekten, Kunst und Geografie, aber auch antike und moderne Architektur erfasste, bis hin zu den *Archives de la planète* des Pariser Bankiers Albert Kahn, die auf nichts weniger abzielten, als auf die Erstellung einer möglichst umfassenden fotografischen und filmischen Bildersammlung der menschlichen Tätigkeiten auf allen Kontinenten, bedeutet Denkmalpflege nicht mehr, aber auch nicht weniger als das Weiterreichen des kulturellen und natürlichen Erbes.¹⁹ Unser Begriff von Denkmalpflege muss diese Erweiterungen in sich tragen, muss sämtliche zur Verfügung stehenden theoretischen, kreativen und technischen Fähigkeiten ausloten, um ein relevantes Handlungsfeld in der Mitte der Gesellschaft ausfüllen zu können. Denn sieht man sich die Geschichte der Denkmalbestimmung und Denkmalbewertung seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert näher an, so stellt man fest, dass in den letzten zweihundert Jahren nicht etwa eine stetige Erweiterung der Denkmalbegriffe betrieben wurde, im Gegenteil handelte es sich immer wieder um Versuche einer Begrenzung (Abb. 89).

STOLPERN, SPAZIEREN, FORSCHEN

Eine Begrenzung des Denkmalebegriffs aber schließt nicht selten zentrale Aspekte der Denkmale zugunsten ihrer einfacheren Verwaltung aus, unter ihnen jene der Wirkung auf den Betrachter. Denn die poetische Kraft der Denkmale in ihrer räumlichen Umgebung kann nur schlecht inventarisiert werden – schon Max Dvořák und Hans Tietze scheiterten letztlich an dieser Aufgabe –, und ihre Klassifizierung ist nahezu unmöglich. Denkmale üben aber eine große Faszination aus: Die besonderen und die alltäglichen Denkmale, die bekannten und die

¹⁵ Sauerländer (zit. Anm. 13), S. 117.

¹⁶ Ebenda, S. 124.

¹⁷ Alois Riegl, *Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung*, Wien-Leipzig 1903, S. 7.

¹⁸ Und auch Sauerländer sieht dies heute in Bezug auf Boltanski wohl anders, vgl. Willibald Sauerländer, *Aby Warburg. Der liebe*

Gott steckt im Detail, in: *Süddeutsche Zeitung*, 12. Juni 2016.

¹⁹ Vgl. u. a. Jeanne Beausoleil/Pascal Ory (Hg.), *Albert Kahn. 1850–1940. Réalités d'une utopie*, Ausstellungskatalog Musée Albert Kahn, Boulogne 1995.– Stephan Kutniak (Hg.), *Albert Kahn. Singulier et pluriel*, Paris 2015.



89. Barbas Lopes, Patrícia Barbas und Diogo Seixas Lopes, Grußkarte zur Fertigstellung des Thalia-Theaters in Lissabon, 2013

anonymen, die vertrauten und die fremden, sie alle haben das Potenzial, den Passanten aus „dem Nebel des Vergessens“ zu reißen, ihn mit unerwarteten Situationen und Einsichten zu konfrontieren.²⁰ Denkmale berühren, und man sollte es nicht versäumen, diese Wirkungen zu beschreiben und zu vermitteln. Denn nicht nur der Briefträger Ferdinand Cheval stolperte bei seinen Botengängen über jenen Stein, der ihm zu einem solchen des Anstoßes wurde, seinen *Palais idéal* zu errichten, ein Bauwerk, das der französische Kulturminister André Malraux schließlich als irrsinniges Denkmal der „naiven Kunst“ unter Schutz stellen ließ – eine Kategorie, die der staatlichen Denkmalpflege bis dahin noch nicht einmal bekannt gewesen war.²¹ Denkmale zählen nicht selten zu den „objets ambigus“, wie Paul Valéry jene uneindeutigen Fundstücke bezeichnete, die

sich in Grenzsituationen befinden. Sie sind der Zeit und ihren Einflüssen ausgesetzt, ihre Form und ihr Zustand unterliegen einem stetigen Wandel, den denkmalpflegerisches Bemühen zu begleiten sucht, aber nicht verhindern kann. Denn die Denkmale liegen nicht nur irgendwo zwischen dem Andersartigen und dem Vertrauten, zwischen dem Schönen und dem Erhabenen, sondern auch zwischen Kunst und Natur, zwischen menschlicher Gestaltung und der Einwirkung der Zeit.

Diese Eigentümlichkeit, auf die wir Betrachter zuweilen stoßen, unterbricht unsere Gedanken, provoziert Fragen und regt Zweifel an. Stolpernd, spazierend oder forschend, wir sollten zusammen mit dem Hofrat gegen die „fehlende Poetisierung“ der Denkmale, Dinge und alten Geräte angehen – und dabei das Gesicht wahren.²²

²⁰ Joseph Ferdinand Cheval, *Les Cahiers du Facteur Cheval*, Heft 3, Dezember 1911. Zit. nach Jean-Pierre Jouve/Claude Prévost/Clovis Prévost (Hg.), *Le Palais Idéal du Facteur Cheval. Quand le songe devient la réalité*, Paris 1981, S. 13.

²¹ Zu Malraux' Bericht vgl. ebenda, S. 9.

²² Bernd Euler-Rolle, Adalbert Stifter und Alois Riegl. Von der Poesie der Denkmale, in: *Kunstgeschichte. Mitteilungen des Verbands*

österreichischer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker, Jg. 22/23, 2005/2006 (Revisionen. 13. Tagung des Verbands österreichischer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker, Linz 2005), S. 68–73, S. 72. Zu den Dingen und Geräten vgl. auch Adalbert Stifter, *Der Nachsommer. Eine Erzählung [1857]*, Furth im Wald 2005, S. 63.

Archäologische Denkmalpflege. Oder: Ein Versuch zur Balance von Dokument und Monument am unsichtbaren Denkmal

From Archaeology

One moral, at least, may be drown,

To wit, that all

Our school text-books lie.

... steht bei W. H. Auden zu lesen,¹ den man auch in Österreich, und sei es nur wegen seines unter Denkmalschutz stehenden Hauses in Kirchstetten (eigentlich im Ortsteil Hinterholz – nein! – ja!), zitieren darf. Was meint er denn damit? Etwa das, was mein geschätzter Lehrer, Walter Modrijan, – mehr innerfachlich ausgerichtet – mit „Der nächste Spatenstich kann Dir das Gegenteil beweisen“ zu umreißen pflegte? Spatenstich klingt wie Spatenwissenschaft, wie man in der NS-Zeit unter Vermeidung des Fremdwortes und unter Verbiegung des vordem griechisch benannten und paneuropäisch-humanistischen Fachs gerne sagte.³ In den Dienst des Nationalsozialismus gestellt. Übrigens stand da auch der genannte Modrijan⁴ und da stand auch und zwar weit vorne Kurt Willvonseder⁵, der ob seines Organisationstalentes immer noch irgendwie hochgehaltene Begründer einer systematischen archäologischen Denkmalpflege am österreichischen Bundesdenkmalamt.

Was – bleiben wir einmal bei dem Bild – der Spaten freilegt, ist das so viel wahrer als die Lügen in den Ge-

schichts- (und Archäologie-) Büchern? Es ist zunächst einmal, im Gegensatz von Geschichte und Geschichten, die letztlich textlich verankert sind, materiell da, faktisch vorhanden. Was nicht heißt, dass es an sich schon eine Aussage über dieses bloße Vorhandensein hinaus liefert. Was soll uns dann dieses Faktische, noch dazu in den neuerdings angeblich angebrochenen postfaktischen Zeiten?⁶

Da-Sein hat eine gewisse Selbstbehauptung. „Hier gibt es keine archäologischen Funde“ kann man angesichts einiger Kubikmeter störrisch da-seiender Römermauern nicht mehr sagen; na ja, man kann es schon sagen, aber es ist schwer als wahrer Satz kommunizierbar. Was für weitere Entscheidungen – und auch weitere gelehrte Interpretationen! – dann auch immer folgen mögen.

Und als was immer man diese Römermauern dann betrachten mag: Als ein Dokument – dann kann man sie dokumentieren und letztlich „wegräumen“, wie das vielfach unter dem Druck der Nutzungsinteressen im Rahmen von Ersatzmaßnahmen geschieht. Als ein Monument, das in seiner Substanz da ist und dazubleiben hat. Aber: hat ein Objekt, das in der Regel erst durch archäologische „Freilegungen“, und seien es zerstörungsfreie, sichtbar wird, überhaupt diese Qualität? Können einem noch gar nicht bekannten und damit nie wirkmächtigen Objekt bei seiner (zufälligen) Entdeckung sozusagen plötz-

¹ *Wystan Hugh Auden*, *Archaeology* (1973), in: *Collected Poems*, London 1976, S. 663.– Vgl. auch *Eva Koczišky*, *Das fremde Land der Vergangenheit. Archäologische Dichtung der Moderne*, Köln-Weimar-Wien 2015, S. 178.

² Zum gar nicht unbeabsichtigten (?) Setting der Filmkomödie von Roland Düringer und Harald Sicheritz https://de.wikipedia.org/wiki/Hinterholz_8, Zugriff am 26. 10. 2016, selbstredend am österreichischen Nationalfeiertag.

³ Zusammenfassende Betrachtung in <https://www.welt.de/geschichte/article114267924/Graben-fuer-Hitler-Archaeologen-auf-Germanensuche.html>, Zugriff am 25.10. 2016.

⁴ Siehe u. a. *Daniel Modl*, *Von den Menhiren der Bretagne zu den*

gotischen Gräbern im Dnjeprbogen – Walter Modrijan (1911–1981) und die archäologischen Unternehmungen des „Amtes Rosenberg“ in Frankreich, der Ukraine und Italien zwischen 1940 und 1944, in: *Schild von Steier*, 25, Graz 2012, 62–93.

⁵ *Robert Obermair*, Kurt Willvonseder – Vom SS-Offizier zum Direktor des Salzburger Museums Carolino Augusteum, Dipl. Salzburg 2013.– *Marianne Pollak*, *Archäologische Denkmalpflege zur NS-Zeit in Österreich. Kommentierte Regesten für die „Ostmark“*, in: *Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege*, XXIII, Wien-Köln-Weimar 2015, S. 56 ff. und 157 ff.

⁶ https://de.wikipedia.org/wiki/Postfaktische_Politik, Zugriff am 17. 10. 2016.

lich diese Qualitäten zufliegen?⁷ Ohne dass sein Da-Sein gewusst oder gespürt wird oder gar in ein kollektives Gedächtnis übergegangen ist?

Ein Erlebnis zum unsichtbaren Denkmal, falls es so ein „Denkmal“ überhaupt gibt: Der Archäologe zeigt seinem Vorgesetzten, dem Fachdirektor des Bundesdenkmalamts, stolz das mithilfe geophysikalischer Methoden erschlossene hallstattzeitliche Hügelgräberfeld von Strettweg bei Judenburg in der Steiermark, vielleicht die wichtigste diesbezügliche Entdeckung im Südostalpenraum in den letzten Jahrzehnten.⁸ Was sieht man: nichts; das heißt, man sieht schon etwas: Äcker und Wiesen, eine moderne Agrar-, kaum eine Kulturlandschaft, obwohl sich darunter – oder sagt man besser darinnen? – eine bedeutende historische Sepulkral- und Kulturlandschaft⁹ verbirgt. Ohne den (technischen) Einblick des Fachmanns/der Fachfrau, ohne die Zusatzerzählung zum (Nicht-) Gesehenen, ohne Vermittlung ist das Denkmal tatsächlich nicht da, auch wenn es inzwischen unter Denkmalschutz steht. Es spricht nicht von selbst, es wartet darauf, dass es besprochen wird. Ähnlich, wie man aus der Kulturanthropologie den erst durch Besprechen magischen Gegenstand, im modernen Kunstbetrieb das durch Besprechungen in die Sphäre der Kunst gehobene Alltagsobjekt kennt.¹⁰

Also: Ein Zusprechen von Qualitäten des unsichtbaren Denkmals, die sich den gewöhnlichen Sinneseindrücken nicht erschließen? Das gibt es freilich bei nicht-archäologischen Denkmalen auch, in unterschiedlichen Graden, aber diese haben dann in der Regel nicht die Eigenschaften vieler archäologischer Denkmale, unsichtbar (bzw. un-sensibel) und dennoch materiell existent zu sein. Materielle Existenz bedeutet, wie aus dem Vorangegan-

gen klar geworden sein wird, in diesem Zusammenhang nicht Da-Sein im Sinne der primären Wahrnehmung und Empfindung, im Sinne von *aísthēsis*; vielleicht liegt hierin auch eine der – ungewollten, aber traditionellen – ursächlichen Bruchlinien zwischen archäologischer Denkmalpflege und „ästhetischer“ Kunstdenkmalpflege. Über diesen Bruchlinien die Balance zu halten ist ebenso Aufgabe einer umfassenden Denkmalpflege wie die Balance zwischen der Archäologie als (in letzter Konsequenz zerstörender) Dokumentationswissenschaft und dem Anspruch des archäologischen Monuments auf seine individuelle Existenz.

Verlassen wir diese dem Denkmalpfleger alltägliche abgründige (?) Gedankenwelt und kehren wir an die Oberfläche und zur Literatur als einer der Spiegelungsmöglichkeiten zurück: Was gibt es denn an literarischer Reflexion zu hochrangigen österreichischen archäologischen Fundstellen? Wir fragen hier wohlgerichtet nicht nach an Archäologie festgemachten (Heimat-) Romanen und dergleichen mit mehr oder weniger „seriösem“ Hintergrund¹¹ oder gar nach ideologischen Machwerken.¹² Wir fragen auch nicht nach der – ganz seltenen – direkten Rezeption archäologischer Fachtexte in Literatur oder Musiktheater.¹³

Was man in der zeitgenössischen Belletristik findet – recht erforscht ist der Bereich noch nicht –, scheint archäologische Denkmale eher als die Handlung begleitende Kulturlandschaft, als Setting, als Stimmung einzusetzen. Zwei Beispiele mögen genügen:

In Milo Dor's 1994 erschienenen Roman „Die weiße Stadt“ tritt – ungenannt und mit dichterischen Freiheiten – der Magdalensberg mit seiner von der Archäologie

⁷ Vgl. die einschlägigen Beiträge in: Theorienbildung in der Archäologie. Symposium, Schloss Thinnfeld 2010, Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege (=ÖZKD), LV, Heft 3, Horn-Wien 2011.

⁸ Auf dass einmal eine der *citizen science* im besten Sinne des Wortes zuzurechnende Publikation einer auch mit der Medaille für Verdienste um den Denkmalschutz (vgl. Bernhard Hebert, Anhang: Verleihung der Medaillen für Verdienste um den Denkmalschutz, Fundberichte aus Österreich Tagungsbände (=FÖ), 5, Wien 2016, S. 16 = <http://www.bda.at/documents/367872573.pdf> Zugriff am 26. 10. 2016) ausgezeichneten Gruppierung angeführt werde: Arbeitskreis Falkenberg (Hg.), Die Hallstattfürsten vom Falkenberg. Die Region Murtal erforscht ihre Geschichte, o. J. (2015).

⁹ Bernhard Hebert, Erforscht die Archäologie Kulturlandschaften der Vergangenheit oder erschafft sie neue?, in Planung für ÖZKD Heft 4, 2017.

¹⁰ Vgl. die erhellenden, dem Verfasser von der Wiener Malerin und Designerin Lilo Almog zugänglich gemachten Erklärungen von Hilde Zaloscer, Visuelle Beschwörung, autonomes Kunstwerk, Ideograph. Eine Begriffsklärung, Wien 1997.

¹¹ Als Beispiele: Der profilierte Prähistoriker (und spätere Wiener Ordinarius) Richard Pittioni beabsichtigte mit seinem 1947 in Wien erschienenen Buch „Der Bergfürst. Erzählung aus der Urzeit Österreichs“ ... unsere bisher nur für Fachkreise veröffentlichten Forschungsergebnisse (v. a. zum bronzezeitlichen Bergbau der Ost-

alpen) in einer allgemein verständlichen Form allen jenen zugänglich zu machen, die sich für die älteste Geschichte unserer Heimat interessieren (so im Sommer 1945 verfassten Vorwort S. 6 der zitierten Ausgabe).– Lene Mayer-Skumanz, Der Bernsteinmond oder Das geheimnisvolle Mädchen, Wien 1982 reflektiert mit der Hauptperson Professor Fritz und dem Ausgrabungs geschehen die langjährigen Forschungen des Wiener Ordinarius Fritz Felgenhauer in Stillfried/Niederösterreich.

¹² Auf die Entdeckung eines reichen Männergrabes im frühgeschichtlichen Gräberfeld von Linz-Zizlau 1941 Bezug nehmend: Karl Itzinger, Das Grab im Gelände, bei: Pollak (zit. Anm. 5), S. 314–321. Der – in manchem Pollaks Buch und dem gesamten Projekt nicht gerecht werdenden – Rezension von Martina Pesditschek, in: Informationsmittel (IFB): digitales Rezensionsorgan für Bibliothek und Wissenschaft (<http://ifb.bsz-bw.de/bsz431124272rez-1.pdf>; j-sessionid=4D587242682B06E693B63284B77D4DFD?id=7878, Zugriff 26. 10. 2016) wird der Hinweis auf eine ältere zeitgenössische Veröffentlichung des „als Grabungsbericht angelegte(n), jedoch unbedingt als literarisch einzustufende(n) Textes“ (so Pesditschek) von Itzinger in Stillere Heimat, 1941, S. 97–107 verdankt.

¹³ Ein schönes, u. a. bei der Eröffnung des Archäologiezentrums Mauerbach 2012 ausschnitthaft aufgeführtes Beispiel ist das Musiktheater „Kugelstein“ von Elisabeth Harnik nach dem Text von Olga Flor; vgl. (mit Text) FÖ, 51, 2012 (Wien 2013), S. D7–9.



90. Goldes, Steiermark, verschneite Wiese mit dem Tschoneggerfranztumulus

sichtbar gemachten römischen Siedlung auf: Diese „Ikone“ der österreichischen provinzialrömischen Forschung, einziges (!) archäologisches Denkmal Österreichs auf der Kulturgüterschutzliste nach der Haager Konvention,¹⁴ mit ihrer weitgespannten Grabungs- und Restaurierungsgeschichte¹⁵ ist letztlich wohl nur ein Versatzstück, dessen treffende und plastische Schilderung eine leichte Melancholie hinterlässt.¹⁶ „Vor vielen Jahren war ich einmal in St. Veit an der Glan... An einem Nachmittag führte man uns in einigen Jeeps zur römischen Siedlung, die gerade freigelegt worden war. Unter einem Hügel, den man seitlich wie einen Apfel geschält hatte, befand sich die tote Stadt mit ihren Häusern, viereckigen Atrien, Küchen und Bädern, die an eine großangelegte Kanalisation und Wasserleitung angeschlossen waren. Die Stadt war beinahe zweitausend Jahre leer. Darüber grasten auf einer Wiese Kühe, weiße Kühe mit schwarzen Flecken oder schwarze Kühe mit weißen Flecken, langsam und bedächtig. Es war schon Abend und die Wiese dampfte in der Dämmerung“ (S. 270).

¹⁴ <http://www.bda.at/downloads/2090/Kulturgueterschutzliste> (Zugriff am 2. 11. 2016).

¹⁵ S. jetzt auch mit reichem Quellenmaterial: Jörg Fürnholzer, Regesten zur Restaurierungsgeschichte Magdalensberg, in: FÖ, 54, 2015, (Wien 2016), S. 34 f.

¹⁶ Bernhard Hebert/Ulla Steinklauber, Ad Viruni limina – An den

Im 2000 erschienenen, als Entwicklungsroman mit autobiographischen Zügen zu verstehenden Buch „Goldes“ von Fritz Krenn gibt es eine Schlüsselszene (S. 53), in der ein ganz bestimmter Ort, *mein Königsplatz* (S. 55), angesprochen wird: „In den Sommernächten lag ich nahe dem Haus auf einem kleinen runden Hügel, ohne Decke auf weichem Gras stets an derselben Stelle, welche seit je Goldes hieß.“ Nur wenn man weiß, dass es sich bei diesem „kleinen runden Hügel“ um einen hallstattzeitlichen Grabhügel der Sulmtalnekropole neben dem Heimathaus des Schriftstellers in (der Ortschaft und Katastralgemeinde) Goldes handelt, nämlich um den unter Denkmalschutz stehenden Tschoneggerfranztumulus (Abb. 90),¹⁷ wird der zunächst unsichtbare Bezug zum archäologischen Denkmal, der eben auch ein ganz persönlicher des Schriftstellers ist, kenntlich. Das archäologische Denkmal selbst ist hier ja für jedermann sichtbar, auch wenn man vielleicht zunächst nur einen (zu) runden – und nur im Vergleich zu einem Berg-Hügel kleinen – Hügel sieht und für das

Grenzen des Virunenser Territoriums, in: Carinthia Romana. Festschrift für Gernot Piccottini zum 60. Geburtstag (= Aus Forschung und Kunst, Band 34), Klagenfurt 2001, S. 271.

¹⁷ Grundlegend nach wie vor: Claus Dobiak, Das hallstattzeitliche Gräberfeld von Kleinklein und seine Keramik, in: Schild von Steier, Beiheft 1, Graz 1980, S. 32 u. a. und Karte 2.

Erkennen der Denkmalwerte – wir haben ja ein intendiertes (Grab-) Denkmal im ursprünglichsten Sinn des Monuments vor uns – Zusatz-Wissen benötigt. Und für die Interpretation des Romans bedarf es dann auch nochmals weiteren zusätzlichen (topographischen, biographischen) Vor-Wissens. Dieses vielfältige Wissen bedingt dann durch seine Dokumentation und deren aktive Dis-

semination den „öffentlichen“ Status des *kleinen runden Hügels* im rechtlichen und in einem weiteren kulturellen Sinn. Monumentales Da-Sein und dokumentiertes Bewusst-Sein scheinen hier und jetzt in Balance. Für Krenn ist und bleibt das sichtbare und gleichzeitig unsichtbare archäologische Denkmal per se sein *Königsplatz*, ob und wem das bewusst ist oder eben nicht.

Zwischen dem Spiegelbilde – Lebensfähige Denkmale und Story-Telling in der Denkmalpflege

„διὸ ἡ ψυχὴ ἐστὶν ἐντελέχεια ἢ πρώτη σώματος φυσικοῦ
δυνάμει ζῶντος ἔχοντος. / Deshalb ist die Seele die erste voll-
endete Wirklichkeit eines natürlichen Körpers, welcher der
Möglichkeit nach Leben besitzt.“

„Ἔστι δὲ ἡ ψυχὴ τοῦ ζῶντος σώματος αἰτία καὶ ἀρχή. / Die
Seele ist also Ursache und Prinzip des lebenden Körpers.“
(Aristoteles, Über die Seele, Zweites Buch, 412a27 bzw.
415b8)

„Das ist die Folge ihrer geistig-körperlichen Doppelnatur.
Das herrschende Recht berücksichtigt sie nur als körperliche
Wesen, und doch ist es die allgemeine Überzeugung, daß ihr
wahres Wesen ein geistiges sei.“ (Georg Dehio, Denkmal-
schutz und Denkmalpflege im 19. Jahrhundert)

SELBST- UND FREMDERKENNTNIS – DIE STANDARDS DER BAUDENKMALPFLEGE

Unser Bild von den Denkmalen bestimmt unser denkmalpflegerisches Handeln. Letzteres transparent darzulegen war Ziel der so genannten Standards der Baudenkmalpflege, die eng mit dem Namen Bernd Euler-Rolles verknüpft sind.¹ Sie wollen keine starren Richtlinien und Regeln sein, sondern verstehen sich als Handlungsanweisungen, im Sinne eines von Abwägungen bestimmten denkmalpflegerischen Denkens bzw. Diskurses und sind daher auch gegen eine Mentalität der postmodernen Beliebbarkeit gerichtet. Sie sind jedoch auch verfasst im vollen Bewusstsein, dass das Handeln der behördlichen Denkmalpflege nicht im abstrakten, luftleeren Raum passiert, sondern von der konkreten Konstellation der Situation abhängt. Die Standards geben daher Rahmenbedingun-

gen vor, innerhalb derer in Abwägung der Denkmalwerte adäquate, jeweils individuelle Lösungen zu finden sind, inklusive der Möglichkeit der zu begründenden Ausnahme. Aus dieser denkmalpflegerischen Selbsterkenntnis und Selbstfindung soll sich so die Fremderkenntnis vom Denkmal im Sinne Alois Riegls ergeben: „Nicht den Werken selbst kraft ihrer ursprünglichen Bestimmung kommt Sinn und Bedeutung von Denkmalen zu, sondern wir moderne Subjekte sind es, die ihnen dieselben unterlegen.“²

DER BLICK IN DIE VERGANGENHEIT – DAS INVENTAR UND DIE DENKMALLEICHE

Die Wirkmächtigkeit der Standards der Denkmalpflege liegt nicht zuletzt im Fundament begründet. Das ad fundamentum gehen macht Bernd Euler-Rolles Vor-

¹ Bundesdenkmalamt (Hg.), ABC. Standards der Baudenkmalpflege, Wien 2014. Online abrufbar unter: <http://www.bda.at/documents/663023798.pdf>, 30.12.2016. Zur Würdigung der Schriften von Bernd Euler-Rolle siehe in diesem Band unter Personalien, S. 388 ff., Paul Mabringer, Bernd Euler-Rolle zum 60. Geburtstag.

² Alois Riegl, Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung, zitiert nach Ernst Bacher (Hg.), Kunstwerk oder Denkmal? Alois Riegls Schriften zur Denkmalpflege, Wien-Köln-Weimar 1995, S. 59.

und Beiträge zur Denkmalpflege so bedeutsam, da er sich ad fontem begibt und so mit Zitaten aus der Geschichte der Denkmalpflege, vorwiegend des deutschsprachigen Raums bzw. speziell auch der Geschichte der österreichischen Denkmalpflege, die Entwicklungen und Denkweisen der Vergangenheit aufzeigt, wobei es ihm immer gelingt, den roten Faden so zu spannen, dass eine stringente Erzählung entsteht, die wichtige Handlungsanweisungen und Denkanstöße für die jeweilige Thematik oder Problematik für die Gegenwart bietet. Wie würde dies nun für die Frage der Inventarisierung und des Denkmalschutzes aussehen?

Während die Wichtigkeit der Inventare für die Baudenkmale in Österreich bereits früh postuliert wurde, setzte diese de facto erst mit der Erstellung der Kunsttopographien Anfang des 20. Jahrhunderts ein. Als erstes Schnellinventar für Österreich diente schließlich ab 1933/35 das Dehio-Handbuch für die Kunstdenkmäler Österreichs, das vor allem seit den 1970er Jahren zu immer dickeren Bänden anwachsen sollte.³ In der Theorie war der Denkmalbegriff bereits seit Alois Riegl ein sehr weiter. Laut Alois Riegl enthält so ein „*abgerissener Papierzettel mit einer kurzen belanglosen Notiz*“ potentielle künstlerische Denkmalbedeutung, sollte er der letzte seiner Art sein.⁴ Entsprechend meint Max Dvořák: „*jedes Fragment eines Denkmals interessiert uns, welches als glaubwürdiges Zeugnis der künstlerischen Eigenart vergangener Generationen und der Entwicklung der Kunst in vergangenen Perioden betrachtet werden kann.*“⁵ Während damit bereits sehr früh der Denkmalbegriff zumindest in der Theorie weit gefasst war, wurde die tatsächliche Flut an Denkmalen erst so richtig in den 1970er und 1980er Jahren praktisch greifbar. Ernst Bacher fasste diese Diskussion 1980 zusammen, indem er von zwei Seiten einer Entwicklung sprach, auf der einen Seite der „*wohlbegründete[n] Ansprüche auf eine umfangmäßige Ausweitung des Begriffes Denkmal nach allen Richtungen*“ (weg von isolierten Einzeldenkmälern, hin zu größeren Einheiten wie Ensembles, Miteinbeziehung von sozial-, technik- und wirtschaftsgeschichtlichen Aspekten und Hinwendung zur anonymen, bäuerlichen Architektur) und auf der anderen Seite „*der Schock der damit provozierten Denkmälermasse*“.⁶

³ Zur Inventarisierung der Baudenkmalpflege in Österreich siehe: Paul Mahringer, Geschichte und Zukunft der Inventarisierung in Österreich, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege (ÖZKD), Bd. 65, Wien-Horn 2011, S. 231–252.

⁴ Riegl (zit. Anm. 2), S. 56.

⁵ Max Dvořák, Einleitung, in: Österreichische Kunsttopographie, Band I, Die Denkmale des Politischen Bezirkes Krems in Niederösterreich, Wien 1907, S. XVII.

⁶ Ernst Bacher, Denkmalbegriff, Denkmälermasse und Inventar, in: Deutsche Kunst und Denkmalpflege, Bd. 38, Berlin-München 1980, S. 121.

⁷ Österreichische Kunsttopographie, Die profanen Bau- und Kunstdenkmäler der Stadt Linz. Außenbereiche. Urfahr. Ebelsberg,

Den Verlust der Individualität angesichts der Masse zeigt sich nicht nur in Teilen der Kunsttopographie zu den Profanbauten der Linzer Außenbezirke, etwa auf der Wiener Straße „*erbaut um 1900. Linker zweiachsiger Anbau von 1948, 2G, 7A, vereinfachte Fassade*“ oder „*Einfache vorstädtische zweigeschossige Häuser, Nr. 196 mit Frontgiebel, E. 19./A. 20. Jh.*“⁷, sondern eine der Autorinnen der Kunsttopographie sprach dieses Dilemma einige Jahre zuvor bereits selbst an: „*Die sprachliche Hilflosigkeit der Inventarisierung angesichts so mancher Objekte und Ensembles – besonders solcher aus dem Bereich der anonymen Architektur – beruht darauf, daß der Bearbeiter sich scheut, wissenschaftlich nicht ohne weiteres objektivierbare Eigenschaften in seine Bestandsaufnahme miteinzubeziehen. In Beschreibungen wie ‚I G, 4 A, mit Sockel und Satteldach...‘ offenbart sich das ganze Elend der Inventarisierung: Es erinnert an die berühmte Beschreibung eines Gerichtsmediziners einer weiblichen Leiche – ‚Blond, etwa 36 Jahre, gut ernährt...‘. Es handelte sich um Marilyn Monroe.*“⁸

Tatsächlich haben wir hier einen toten Punkt erreicht. Die „Lebendigkeit“ ist verloren gegangen. Wir stehen vor einer Denkmalleiche, vor deren Antlitz es die Inventaristin nicht mehr vermag, ihr Leben einzuhauchen.

LEBENSFÄHIGKEIT – DIE BESEELTEN DENKMALE UND DIE NIEMANDSKINDER

In einem berühmten und nicht wenig humoristischen Artikel in der Neuen Freien Presse kritisierte Moritz Thausing 1882 die Renovierungsvorhaben am Stephansdom und lässt diesen auf satirische Art und Weise als alten, von Krankheit geplagten Mann auftreten, der selbst zu Wort kommt: „*Ohne prahlen zu wollen, bin ich die ehrwürdigste aller Urkunden, die ihr habt, und so wenig als ihr ohne zu freveln an dem Pergamente einer alten Urkunde einen Theil, wäre es auch ein Schreibfehler oder nur ein unrichtiger Buchstabe ausradiren und eurer Meinung gemäß renoviren dürft, so wenig dürft ihr ohne dringende Noth an meinem Gewande, das die Handschrift eurer Vorfahren trägt, etwas verändern, wegnehmen und ersetzen, wenn anders ihr die Patrioten seid, die ihr zu sein euch berühmt.*“⁹

Horn 1999, S. 303.

⁸ Ulrike Steiner, Glanz und Elend der Inventarisierung, in: Wilfried Lipp/Michael Petzet (Hg.), Vom modernen zum postmodernen Denkmalkultus? Denkmalpflege am Ende des 20. Jahrhunderts, München 1994, S. 31.

⁹ Dieses von Bernd Euler-Rolle immer wieder gerne verwendete Zitat findet sich bei: Artur Rosenauer, Moritz Thausing und die Wiener Schule der Kunstgeschichte, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Bd. XXXVI, Wien 1983, S. 138–139. Es stammt aus: Neue Freie Presse, 26. April 1882, S. 3, mittlerweile online verfügbar unter: <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nfp&datum=18820426&zoom=33>, 30.12.2016.

Neben diesem karikaturhaften Kunstgriff der Vermenschlichung des Stephansdomes war es in Österreich Fortunat von Schubert-Soldern, der während des Ersten Weltkriegs davon sprach, dass wir das Denkmal „gleichsam als lebendiges Individuum“¹⁰ ansehen würden. Es fände eine „Übertragung des menschlichen Seelenlebens auf das Menschenwerk“, „eine Art Personifikation“ statt, als hätte das Denkmal „alle jene Ereignisse, die sich während seines Bestandes um dasselbe abspielten, selbst erlebt und gesehen“ und als würde es somit zum „Zeugen vergangener Tage“ werden.¹¹ Wohl in einem ähnlichen Verständnis riet Max Dvořák dazu, „wer den Geist einer gotischen Kathedrale oder eines barocken Domes zu erfassen vermag, dem wird auch deren bescheidenes Widerspiel in seiner heimatlichen Dorfkirche unendlich viel besagen.“¹²

Wie Ingrid Scheurmann feststellt, vermengt sich schließlich in Hans Tietzes Konzept der lebendigen Denkmalpflege Paul Clemens Symbolwert mit Max Dvořáks geistigen Werten.¹³ Wie sie darlegt, dürfte sich neben dem Anspruch auf Lebendigkeit im Sinne eines künstlerischen Gegenwartswertes Tietzes Denkmalbegriff analog zu Clemens Symbolwert auf wenige herausragende Denkmale verengt haben, wobei das, was Tietze als junge „Seele des Denkmals“ pries, „in Vielem vage und erklärtermaßen auch subjektiv“ bliebe.¹⁴ Schließlich liegt bekanntlich in dieser subjektiven Empfindung den beseelten Denkmälen gegenüber eine gewisse Gefahr des Missbrauchs inne, der sich etwa der Nationalsozialismus zu bedienen wusste. In der Nachkriegszeit, wiederum im Angesicht leidvoller Erfahrungen von Tod und Zerstörungen, beschwor die Schweizer Denkmalpfleger Albert Knoepfli ebenfalls die Metapher der Vermenschlichung des Denkmals, als er bei einer Tagung 1956 in Wien von „Niemandskindern“ sprach: „Niemandskinder, die niemand erforscht, die niemand publiziert, es sei denn die Kunstdenkmäler-Inventarisierung. Es sind eben jene Objekte, die erst durch ihre Summe, aber dann unter Umständen umso gewichtiger in Erscheinung treten. Und werden sie auch von unsern Inventaren übersprungen, so verschwindet Jahr für Jahr endgültig eine Menge von Denkmälern der Klein- und Volkskunst, alten Gewerbefleißes, von bescheidenen, ‚stillen‘ Kunst- und Bau-denkmälern, von Zeugen anonymer Geschichte und Kultur“¹⁵.

¹⁰ Fortunat von Schubert-Soldern, Betrachtungen über das Wesen des modernen Denkmalkults und seine psychischen Grundlagen, in: Mitteilungen der K. K. Zentral-Kommission für Denkmalpflege, Band XIV, Nr. 1/2, III. Folge, Wien 1915, S. 5. Siehe auch: Fortunat von Schubert-Soldern, Kunst, Wissenschaft und Denkmalpflege, in: ebenda, Band XV, Nr. 3/4, III. Folge, Wien 1916, S. 33 und S. 38.

¹¹ Schubert-Soldern 1915 (ebenda), S. 5.

¹² Max Dvořák, Kunstbetrachtung. Vortrag, gehalten am Denkmalpflegetag, Bregenz 1920, in: Belvedere. Kunst und Kultur der Vergangenheit. Zeitschrift für Sammler und Kunstfreunde, Band 5, Heft 27, Wien 1924, S. 91.

¹³ Siehe Ingrid Scheurmanns Beitrag im vorliegenden Band, S. 180 ff.

¹⁴ Ebenda.

ZWISCHEN DEM SPIEGELBILDE – STORY-TELLING IN DER DENKMALPFLEGE

Wie immer im Leben geht es um die Relevanzfrage, Entscheidungen zu fällen und diese auch zu begründen. Was wähle ich aus und wie wähle ich aus?

Irgendwie müssen wir wieder auf das Thema Standards zurückkommen, wenn wir bei der Entscheidungsfindung nicht in postmoderne Beliebigkeit oder Resignation verfallen wollen und wenn wir nicht als wortkarge Leichenbeschauer enden wollen, denen angesichts der Leiche, der die lebenseinhauchende Seele abhanden gekommen ist, nichts mehr einfällt als „I G, 4 A, mit Sockel und Satteldach“ und wenn wir uns nicht, wie es Bernd Euler-Rolle kürzlich in einem Beitrag zur Pensionierung eines Kollegen trefflich formulierte, nicht dem Arkanprinzip folgend als Träger einer Geheimwissenschaft der „angeputzten Grate“ begreifen wollen.¹⁶

Um diesen geradezu magischen Satz nochmals zu wiederholen: „Nicht den Werken selbst kraft ihrer ursprünglichen Bestimmung kommt Sinn und Bedeutung von Denkmälern zu, sondern wir moderne Subjekte sind es, die ihnen dieselben unterlegen.“¹⁷ Und Alois Riegl hat Recht. Vielleicht ist die etwas weiterführende Vorstellung der Sprechenden, beseelten und vermenschlichten Denkmale völlig naiv, aber ganz falsch ist sie nicht. So stimme ich mit Ingrid Scheurmann überein, dass die Relevanz von Dvořák, Tietze und Clemens in deren Aktualität liege, denn wie sie konstatiert: „Heute zielen subjektive Vergangenheitsbezüge [...] mehrheitlich weniger auf gemeinschaftliche, denn auf persönliche und partikuläre Erinnerungsbilder und produzieren damit eine neuerliche, unabsehbare Erweiterung von potentiell relevanten Überresten.“¹⁸ So scheint es so zu sein, dass auf Grund des Ablebens der Holocaust-Überlebenden die Zeugnisfunktion auf die Überreste und Relikte der Leidenstätten übertragen wird und diese Objekte dadurch eine auratische Aufladung erfahren.¹⁹ Aber die Steine, Baracken- und Mauerreste werden nur dann zu stillen Mahnern, wenn wir sie in diesem Kontext erkennen und diese Art der Wahrnehmung auch bewusst zulassen. Wir modernen Subjekte sind es eben, die die Bedeutung in die Denkmale legen. Es ist die Kommunikation zwischen

¹⁵ Referat Albert Knoepfli: Das Verhältnis der Kunstgeschichte und Kunstwissenschaft sowie der Heimat- und Denkmalpflege zur Kunstdenkmäler-Inventarisierung, in: Protokoll der Besprechungen die über Initiative des Institutes für Österreichische Kunstforschung des Bundesdenkmalamtes vom 23. bis 28. April 1956 im Bundesdenkmalamt in Wien stattgefunden haben, S. 14ff. Teilweise veröffentlicht in: Mabringer (zit. Anm. 3), S. 246 f.

¹⁶ Bernd Euler-Rolle, Das Arkanprinzip: Die Initiation und die Dispensation des Andreas Lehne, Beitrag in einem Andreas Lehne zur Pensionierung gewidmeten kleinen Sonderheft, Wien 2016, S. 4–6.

¹⁷ Riegl (zit. Anm. 2), S. 59.

¹⁸ Siehe Ingrid Scheurmanns Beitrag im vorliegenden Band, S. 180 ff.

¹⁹ Paul Mabringer, Emotionale Aneignung der Überreste des Ers-

dem Spiegelbilde, mit dem physischen Relikt. Wenn ich nichts sehe und erkenne oder dies auch nicht vermittelt bekomme und auch nie vermittelt bekommen habe, dann bin ich bereits im Leichenschauhaus der Denkmalpflege gelandet. Gelingt es mir hingegen das Denkmal anzusprechen, gleich einem Spiegelbild eine Kommunikation aufzubauen, eine Identifikation zu finden, die in einer modernen Gesellschaft auch öfters Alterität heißen kann,²⁰ dann gelingt es vielleicht auch den Geist des Denkmals zum Leben zu erwecken und den Niemandskindern eine Persönlichkeit zu verleihen und ihnen damit ein hoffentlich langes Leben zu beschern. Dazu bedarf es einer guten Geschichte, des Story-Tellings, der Vermittlung, worin die Besonderheit des jeweiligen Denkmals liegt, seine Individualität darzulegen. Und diese Individualität kann auch mit dem Ort in Verbindung stehen, kann auch in der Serialität eines modernen Siedlungskomplexes oder eben des bescheidenen Einzelmerkmals, des in der Summe erhaltenen Ensembles, durch die einzigartige Massierung, des als einzelnes letztendlich verwaisten Kindes, liegen. In

diesem Sinne gilt es entsprechend der Standards für Bau- und Denkmalpflege den Geist zu fühlen, die Besonderheiten darzulegen und letztlich zu begründen, um die Objekte – nicht zuletzt durch Vergleiche – aus der anonymen Masse herauszuheben und ihre Persönlichkeit und Individualität aufzuzeigen und sie somit zu möglichst überlebensfähigen Denkmalen auszuweisen. Die Denkmale werden nicht zu bloßen Spiegelbildern, sie werden zwischen dem Bilde und dem Menschen zu dreidimensionalen, begreif- und begehbaren Wesen, denen wir durch den Dialog mit ihnen Leben einhauchen. Durch das diskursive Story-Telling erhalten wir diese Dokumente als lebendige Geschichtsgebilde am Leben und sorgen so dafür, dass ihre substanzial auf Vergänglichkeit ausgelegte Materie nicht nur zum Gedächtnis sondern dem Vermächtnis nächster Generationen anvertraut wird, an denen es wiederum gelegen ist, die Geschichten fortzuschreiben, zu verändern, um sie zu ringen, eingebunden in den von Riegl angesprochenen „Kreislaufl vom Werden und Vergehen.“²¹

ten Weltkriegs über Tondokumente und Objekte. Authentische Wirkmächtigkeit, Aura, Transformation und Überblendung, in: ÖZKD Bd.69, Wien-Horn 2015, S. 206–207.

²⁰ Hans-Rudolf Meier, Alterität, in: Hans-Rudolf Meier/Ingrid

Scheurmann/Wolfgang Sonne (Hg.), Werte. Begründungen der Denkmalpflege in Geschichte und Gegenwart, Berlin 2013, S. 14–15.

²¹ Riegl (zit. Anm. 2), S. 60.

Das Dokument im Monument: Über Spolien

Mehrfach hat sich der mit dieser Schrift Geehrte mit der „Dialektik des Denkmals zwischen Dokument und Monument“ befasst, über die Doppelnatur des Denkmals als Bild und Substanz nachgedacht und daraus eine „Theorie des Augenscheins“ hergeleitet, wonach „die Maßnahmen am Denkmal auch sehr wesentlich nach dem Grundsatz der ästhetischen Wahrnehmung [...], mithin [...] nach der anschaulichen Evidenz der Denkmalwerte“ auszurichten seien.¹ Auf dieses Interesse am Denkmal (auch) als Bildmedium wird abschließend zurückzukommen sein. Im Vordergrund soll aber im Folgenden eine sehr nahe am Begriffspaar Dokument und Monument zu diskutierende Sonderkonstellation stehen, in der ein Bauglied aus seinem ursprünglichen Kontext herausgelöst und aufgrund einer ihm zugeschriebenen Bedeutung einem anderen Bauwerk inkorporiert wurde, so dass es gleichsam Dokument im Monument wurde. Es geht um intentional und sichtbar wiederverwendete Bauteile, um sogenannte Spolien – und damit um einen „denkmalpflegerische[n] Albtraum“.² Als solcher wurden Spolien an der Heidelberger Tagung des Arbeitskreises Theorie und Lehre der Denkmalpflege bezeichnet, und tatsächlich setzt die sekundäre Verwendung eines Bauteils die zumindest partielle Zerstörung des Herkunftsgebäudes voraus. In der Regel ist und war das nicht irgend ein beliebiger Bau oder ein willkürlich herausgegriffener Bauteil eines solchen, sondern waren es vielmehr ausgewählte Objekte, denen ein besonderer Wert oder eine besondere Bedeutung zugeschrieben wurde – ähnlich wie der „Menschenfresser“ nicht irgend jemanden verspeiste, sondern es „immer der stärkste, schön-

te, unschuldigste usw. sein [musste], weil dadurch die Kraft und Größe bspw. eines ganzen Stammes aufgenommen wurde“.³ Entsprechend geht der Spoliengewinnung meistens ein Denkmal-Verlust voraus.

VERLUST UND PRÄSENZ

Nicht selten kommemorieren die Spolien diesen Verlust, dokumentieren ihn gewissermaßen, wie das etwa bei zahlreichen kriegszerstörten Gebäuden der Fall ist, in deren Nachfolgebauten Reste des Vorgängers sichtbar neu versetzt wurden. Recht zufällig sei hierfür das Beispiel des sogenannten Moller-Theaters in Darmstadt herausgegriffen: Das 1818 von Georg Moller als Freimaurerloge errichtete klassizistische Versammlungsgebäude ist 1944 bei einem Luftangriff weitgehend zerstört worden, nachdem es bereits 1933 durch das NS-Verbot der Freimaurerei seine angestammte Nutzung verloren hatte.⁴ Für den in den 1960er Jahren an gleichem Ort errichteten Nachfolgebau verwendeten die Architekten Rolf Romero und Lothar Willius die erhalten gebliebenen Säulen der Portikus des Logengebäudes in ihrer ursprünglichen Funktion und Aufstellung wieder (Abb. 91). Erst der Architrav aus Waschbeton irritiert den Betrachter, zeigt an, dass es sich nicht mehr um das Bauwerk des 19. Jahrhunderts handelt, und lässt nach der Veränderung fragen.

Andernorts wird der Bruch deutlicher dokumentiert und die Fragmentierung inszeniert, indem die Spolien vom Nachfolgebau abgesetzt sind. Das hat, wie im Falle

¹ Bernd Euler-Rolle, „Am Anfang war das Auge“ – Zur Rehabilitation des Schauwerts in der Denkmalpflege, in: Hans-Rudolf Meier/Ingrid Scheurmann (Hg.), DENKmalWERTE. Beiträge zur Theorie und Aktualität der Denkmalpflege. Georg Mörsch zum 70. Geburtstag, Berlin-München 2010, S. 89–100, hier: S. 98.– Bernd Euler-Rolle, Substanzwert und Schauwert. Der Zusammenhang in Theorie und Geschichte der Denkmalpflege, in: Hans-Rudolf Meier/Ingrid Scheurmann/Wolfgang Sonne (Hg.), Werte. Begründungen der Denkmalpflege in Geschichte und Gegenwart, Berlin 2013, S. 132–155.

² Carola Jäggi, Materielle Wanderbewegungen: Spolien aus transkultureller Perspektive, in: Michael Falser/Monica Juneja (Hg.), Kul-

turerbe und Denkmalpflege transkulturell. Grenzgänge zwischen Theorie und Praxis, Bielefeld 2013, S. 49–63, hier: S. 63.

³ Georg Stenger, Philosophie der Interkulturalität. Erfahrung und Welten. Eine phänomenologische Studie, Freiburg-München 2006, S. 482.– Der Kannibalismusvergleich schon bei Beat Brenk, Spolia from Constantine to Charlemagne: Aesthetics versus Ideology, in: Dumbarton Oaks Papers 41, Washington D.C. 1987, S. 103.

⁴ Günter Fries/Nikolaus Heiss, Stadt Darmstadt, in: Landesamt für Denkmalpflege Hessen (Hg.), Denkmaltopographie Bundesrepublik Deutschland. Kulturdenkmäler in Hessen, Braunschweig 1994, S. 144.



91. Darmstadt, Deutschland, Freimaurerloge (so gen. Moller-Theater), Wiederverwendung der Portikussäulen des klassizistischen Logengebäudes im Nachfolgebau der 1960er Jahre

des Jüdischen Gemeindezentrums in Berlin-Charlottenburg, oft inhaltliche Gründe: Der zwanzig Jahre nach der Pogromnacht der Nazis, in der die Synagoge an der Fasanenstraße niedergebrannt worden war, von Dieter Knoblauch und Hans Heise errichtete Neubau soll vom Scheitern von Hitlers Vernichtungsplänen zeugen. Wie der Vorsteher der Gemeinde, Heinz Galinski, in seiner Ansprache zum Richtfest am 10. November 1958 ausführte, manifestiert sich im Neubau der Wille der Juden, sich in Berlin zu behaupten.⁵ Die Portalspolie der zerstörten Synagoge ist dem Zugang zum neuen Gemeindezentrum vorgesetzt und definiert damit die Eingangsbreite (Abb. 92). Als zweite Spolie ist vor der Nordecke der Fassade aus Gliederungselementen der einstigen Seitenrisalite an einer Stahlbetonstütze eine „Mahnsäule“ aufgerichtet worden, die in keinem funktionalen oder gestalterischen Zusammenhang mit dem Neubau steht. Schließlich ist in der Eingangshalle als weitere ebenfalls isolierte Spolie ein Löwenkopfreliief in die Wand eingelassen und mit der hebräischen Inschrift versehen: *„Ich will ihnen einerlei Herz und Wesen geben, dass sie mich fürchten sollen alle Tage“* (Jer 32,39). Durch ihre Isolierung unterstreichen die wiederverwendeten Teile den Bruch in und mit der Vergangenheit. Ihre Andersheit verdeutlicht, dass das Neue nicht durch den normalen Fluss der Zeit bedingt war, sondern durch einen radikalen und erzwungenen Akt der Zerstörung. Es ging um *„einen Neuanfang im Täterland [...], aber keinen Neuanfang, der die Vergangenheit negierte.“*⁶ Die demonstrative Präsenz der Spolien dokumentiert die Geschichte des Ortes und motiviert dazu, sich mit ihr ausei-

⁵ Biagia Bongiorno, Spolien in Berlin nach 1945. Motive und Rezeption der Wiederverwendung von Fragmenten, Petersberg 2013, S. 89–100.

⁶ Bongiorno (zit. Anm. 5), S. 96.



92. Berlin, Deutschland, Fasanenstraße, Jüdisches Gemeindezentrum mit vorgelagertem Portal der zerstörten Synagoge

inanderzusetzen. Das gilt insbesondere für die Portalspolie, die zum Betreten des Neubaus zwingend zu durchschreiten ist. An kritischer Stelle zwischen Innen und Außen thematisiert sie als konkrete Materialisierung die Zugehörigkeit zu verschiedenen Welten; sie erweitert den transitorischen Ort des Ein- und Durchgangs um die vierte, zeitliche Dimension. So öffnet sie in Konkretisierung der Metapher gleichsam das „Fenster in die Geschichte“.⁷

Häufiger waren es Zerstörungen durch Brand- und Naturkatastrophen, die zu Neubauten mit Spolienverwendung führten, wobei die wiederverwendeten Bauglieder in diesen Fällen dann weniger den Bruch als die Kontinuität dokumentieren. Ein prominentes mehrschichtiges Beispiel ist der Dom von Magdeburg, wo nach einem Brand der von Otto I. errichteten Basilika im April 1207 die Säulen aus diesem Vorgängerbau in geradezu demonstrativer Weise im Chor des Neubaus wiederverwendet wurden (Abb. 93). Vier Säulen aus Porphyrt und Granit sind dergestalt in das System der Wandvorlagen integriert, dass sie einerseits als Bestandteile von diesen erscheinen,

⁷ Vgl. dazu Iris Engelmann/Hans-Rudolf Meier, „Passagen (...), die in ihr vergangenes Dasein führen“ – Spolienportale in der Architektur der Moderne, in: *Architectura* 40, Heft 2, Berlin und München 2010, S. 189–200.



93. Magdeburg, Deutschland, Dom, Chorgliederung mit den antiken Spoliensäulen aus dem ottonischen Vorgängerbau

andererseits sich aber durch Farbe und Materialität sowie ihre Präsentation deutlich davon absetzen: Dienstbündel in der Sockelzone heben sie hinauf in den Arkadenbereich, um sie ostentativ zu zeigen. Die Arkadenzone zwischen den Säulen wird zusätzlich veredelt durch Dreiergruppen kleiner Nischen, wobei jeweils zwei Rundbogennischen mit Figurenreliefs eine Dreipassnische flankieren, in der Reliquien in die Wand eingelassen sind.

Die Spolien stammen – zusammen mit weiteren Säulen, die heute beim Kaisergrab und im Bischofsgang platziert sind – aus dem ottonischen Vorgängerbau, wo sie aber auch schon in bedeutungsvoller Wiederverwendung eingesetzt waren.⁸ Der kaiserliche Bauherr Otto hatte sie aus Italien importieren lassen, um damit in der Tradition Karls des Großen, der für seine Pfalzkapelle in Aachen Säulen und andere Spolien aus Ravenna hatte beschaffen lassen, imperialen Anspruch zu dokumentieren. Schon die Zugriffsmöglichkeit auf antike Monumente Italiens sowie die logistischen Kapazitäten, diese zu ihrem neuem Einsatzgebiet zu transportieren, ließen diesen Anspruch evident erscheinen, zumal es sich um die größten antiken Spoliensäulen nördlich der Alpen handelt. Als kostbare Dokumente „ausgestellt“ und zugleich scheinbar in das moderne Gotik evozierende Tragsystem integriert, sind sie zentral für die ambivalente Botschaft des Magdeburger Domneubaus von „*Traditionsvergewisserung und Modernität*“.⁹ Erzbischof Albrecht II. wollte mit seinem Projekt an den kaiserlichen Vorgängerbau anknüpfen und damit Tradition und Bedeutung des Bistums repräsentieren; zugleich war der Brand für ihn aber offensichtlich willkommenen Gelegenheit, Elemente der damals für das Reich neuen gotischen Architektur, die er während seines Studiums in Paris und Reisen durch Frankreich und Burgund kennengelernt hatte, als Innovation einzuführen und damit Modernität zu zeigen.

Bei aller (nicht primär zeitbedingten) Differenz in der Motivation und in der Weise, wie in den beiden Beispielen Spolien Ersatz bieten für erlittene Verluste, gleichen sie sich doch im Vertrauen auf die Leistung der materiellen Objekte als Dokumente. Dies erinnert an John Ruskin, der rhetorisch fragte, wie viele Seiten zweifelhafter schriftlicher Überlieferung wir entbehren könnten „für einige wenige aufeinander liegende, unberührte Steine.“¹⁰ Die Spolien wurden wiederverwendet aufgrund der ihnen zugeschriebenen Bedeutung, wobei am Magdeburger Beispiel auch die Qualität von Spolien deutlich wird, Bedeutungsschichten zu akkumulieren. Ihre Offenheit ermöglicht zusätzliche und neue, möglicherweise auch unterschiedliche Bedeutungen und Deutungen, was in der zweiten auf die simple Kontroverse zwischen praktischen und ideologischen Gründen der Wiederverwendung herunter-

⁸ *Lex Bosman*, Bedeutung der Tradition. Spolien im Chorbereich des Magdeburger Domes, in: Wolfgang Schenkluhn/Andreas Waschbüsch (Hg.), *Der Magdeburger Dom im europäischen Kontext*, Regensburg 2011, S. 187–195.

⁹ Zur Deutung der Ambivalenz in der Forschung vgl.: *Wolfgang Schenkluhn*, Zwischen Neuerung und Erinnerung: Der Magdeburger Domchor in der Kunstgeschichte, in: Matthias Puhle (Hg.), *Aufbruch in die Gotik. Der Magdeburger Dom und die späte Stauferzeit*, Bd. 1: Essays, Mainz 2009, S. 56–69.– *Bernd*

Nicolai, „Nobili structura et opere sumtuoso“. Der Chorbau des Magdeburger Domes als Neuformulierung der „Reichskathedrale“ im Spannungsfeld baulicher Modelle der Romania und der Gotik der Ile-de-France um 1200, in: Ebenda, S. 70–83.– Das Zitat: *Klaus Nier*, Die Skulpturen des Magdeburger Domes: Traditionsvergewisserung und Modernität, in: Ebenda, S. 99.

¹⁰ *John Ruskin*, *The Seven Lamps of Architecture*, 1849, Kap. VI: The lamp of memory, zitiert nach *John Ruskin*, *Werke*, Bd. 1, aus dem Englischen von Wilhelm Schoelermann, Leipzig 1900, S. 334.

gebrochenen (und damit der falschen Bild-Substanz-Kontroverse gleichenden) Spoliendebatte öfters übersehen wurde.

DOKUMENT STATT MONUMENT ODER: VERSÖHNUNGSVERSUCHE VON ALT UND NEU

Wie ein Eintrag in der Magdeburger Schöppenchronik besagt, gab es 1207 durchaus Opposition gegen den Abbruch des brandgeschädigten ottonischen Doms: „*de custer van Oppin de wände neder nehmen leit, wo wol dat et velen lüden wedder was, mente se noch wol stan hedden*“ (der Kustos von Oppin ließ die Mauern niedernehmen, obwohl viele Leute dagegen waren, da sie noch gut hätten stehen können).¹¹ Ob die Übernahme der Spolien in den Neubau diese Leute mit diesem versöhnte, wissen wir nicht. Ebenso bleibt uns verschlossen, ob in Rom die Verwendung zahlreicher Spolien aus Alt-St. Peter im neuen Petersdom die vom neuen Chorprojekt von Papst Nikolaus V. im mittleren 15. Jahrhundert bis zum Abbruch der letzten Langhausjoche der konstantinischen Peterskirche im frühen 17. Jahrhundert die den etappenweisen Abbruch stets begleitende Kritik besänftigte.¹² Die neuere Forschung jedenfalls sieht eine der Motivationen für die Spolienverwendung im neuen Petersdom im Versuch, das mit dem Abbruch der altherwürdigen Basilika verbundene Skandalon zu dämpfen und das Dilemma zwischen Alt und Neu aufzuheben.¹³

Sicher diesem Zweck dient die in jüngster Zeit mehrfach zu beobachtende Verwendung von Spolien für die Eingänge und Fassaden umstrittener Konsumtempel. So hat vor etwa zehn Jahren Peter Kulka in Dresden den Fassadenwettbewerb für die sogenannte Centrum-Galerie an der Prager Straße nicht zuletzt deshalb gewonnen, weil er versprach, die charakteristischen Aluminiumwaben des Centrum Warenhauses aus den 1970er Jahren, gegen des-

sen Abbruch sich Widerstand formiert hatte, in die Hülle der neuen Mall zu integrieren.¹⁴ „Sachzwänge“ sollen die Wiederverwendung der alten Waben dann verunmöglicht haben, so dass es nun keine Spolien sondern Zitate sind, welche die Fassade der Mall prägen. Ein ähnliches Szenario wiederholte sich drei Jahre später in Leipzig, wo dann aber tatsächlich Spolien zum Einsatz kamen: Auch dort hatte sich gegen den 2010 begonnenen Abbruch des DDR-zeitlichen Kaufhauses am Brühl Widerstand in der Bevölkerung geregt, und auch dort resultierte daraus die dann auch tatsächlich ausgeführte Wiederverwendung der Fassadenelemente der so genannten „Blechbüchse“ im ansonsten recht einfältigen Neubau der „Höfe am Brühl“.¹⁵ Die Spolien dokumentieren in diesen Fällen nicht mehr nur die Vorgängerarchitektur, vielmehr soll ihre Wiederverwendung den kritisierten Abbruch dieser Vorgängerkaschieren und den Bruch mildern, um so die neue Struktur akzeptabel zu machen.

Das gilt auch bei Spolien als ultima ratio der Denkmalpflege. Um dem Erhaltungsauftrag wenigstens partiell nachzukommen, fordern oder fördern Denkmalämter gelegentlich den Erhalt und Einbau von Spolien.¹⁶ Beim Neubau einer Halle zur Fassabfüllung in der Brauerei in Radeberg führte das 1997 dazu, dass der materiell scheinbar nicht mehr haltbare Sandsteingiebel der Vorgängerbebauung rekonstruiert wurde, um als Erinnerungsobjekt in den Neubau integriert zu werden.¹⁷ Hier wäre von einer „künstlichen Spolie“ zu sprechen; faktisch handelt es sich aber, wie bei der „Centrum Galerie“ in Dresden, um ein Architekturzitat, auch wenn die Art und Weise der Inszenierung die Sandsteinfassade als Relikt der Vorgängerbebauung erscheinen lässt. Der Kontrast zwischen ihr und der betont glatten Oberfläche des modernen Zweckbaus weist dem „Relikt“ eine ästhetische Funktion zu, die für die zeitgenössische Spolienverwendung charakteristisch ist: Die Spolie als Ornament in einer Gegenwartsarchitektur, die sich vom Bannstrahl der Moderne gegen das Ornament erst allmählich frei macht.¹⁸

11 Karl Janicke (Hg.), Die Magdeburger Schöppenchronik, in: Die Chroniken der deutschen Städte 7.1., Leipzig 1869 (Reprint Göttingen 1962), zitiert nach: Michael Sußmann, Zu den Bauphasen und der Bautechnik des Magdeburger Domes (1207–1520), in: Puhle (zit. Anm. 9), S. 127–141, hier: S. 127.

12 Zur Abbruchkritik und zur Rhetorik des Bewahrens vgl. als Überblick Horst Bredekamp, Sankt Peter in Rom und das Prinzip der produktiven Zerstörung. Bau und Abbau von Bramante bis Bernini, Berlin 2000, S. 22 f., 49 f., 95 ff.

13 So die Interpretation von Lex Bosman, The Power of Tradition. Spolia in the architecture of St. Peter's in the Vatican, Hilversum 2004, S. 75 ff.

14 <http://www.das-neue-dresden.de/centrum-warenhaus.html> (27.01.2017). – Tobias Michael Wölf, Bedrohtes Erbe. Zum Umgang mit der DDR-Warenhausarchitektur der Nachkriegsmoderne, in: Mark Escherich (Hg.), Denkmal Ost-Moderne. Aneignung und Erhalt des baulichen Erbes der Nachkriegsmoderne, Schrif-

tenreihe Stadtentwicklung und Denkmalpflege, Bd. 16, Berlin 2012, S. 212–223.

15 Wolf (zit. Anm. 14), S. 220.

16 Dazu Elisabeth Rüber-Schütte, Auflage oder Abschied? Erhaltung von Denkmalfragmenten beim Abbruch von Denkmälern, in: Das Denkmal als Fragment – Das Fragment als Denkmal. Denkmale als Attraktionen, Arbeitsheft 21 des Landesamtes für Denkmalpflege Baden-Württemberg, Stuttgart 2008, S. 265–271. Auf S. 265 hält die Verfasserin allerdings zu recht fest, dass es sich in der Regel „nur um eine Ergänzung der gleichfalls beim Abbruch beauftragten Bestandesdokumentation und nicht um das Bewahren denkmalstituierender Teile“ handle.

17 Engelmann/Meier (zit. Anm. 7), S. 193, Abb. 1.

18 Hans-Rudolf Meier, Spolia in Contemporary Architecture: Searching for Ornament and Place, in: Richard Brilliant/Dale Kinney (Hg.), Reuse Value. Spolia and Appropriation in Art and Architecture, from Constantine to Sherrie Levine, Farnham 2011, S. 223–236.

SPOLIEN UND DIE „THEORIE DES AUGENSCHENS“

Die Gründe für die Spolienverwendung sind vielfältig, und nur einige Aspekte davon konnten hier angesprochen werden. Ihre Bedeutung erlangen die wiederverwendeten Bauglieder durch ihre materielle Herkunft aus der Vergangenheit, mit der sie frühere bauliche Existenzweisen dokumentieren und die Verbindung zur Gegenwart materiell herstellen. Zentral aber für ihr Funktionieren ist der Aspekt des Zeigens: Spolien entfalten ihre Wirkung durch ihre Präsenz, ihre Zurschaustellung. Präsenz ist dabei nicht essentialistisch gemeint, sondern als eine Setzung, die den Prozess der Übertragung in Erinnerung ruft und dadurch auf die Herkunft des Objekts verweist.¹⁹ Spolien stehen zeichenhaft und als Dokumente für das Abwesende, das sie über ihre materielle Präsenz evokieren. Wenn Dieter Mersch in seiner Untersuchung der Paradoxien der Verkörperung von einem Spiel von Präsenz und Sinn spricht und Hans Ulrich Gumbrecht das Spannungsverhältnis von Präsenz und Bedeutung thematisiert, ergeben sich Anschlussmöglichkeiten an das hier skizzierte Thema.²⁰ Ihre Überlegungen sind anregend für die Reflexion der Doppelnatur des Denkmals als Bild und Substanz und damit für Euler-Rolles Bemühungen um eine „*Theorie des Augenscheins*“, die auf diese Weise in

einem größeren kulturwissenschaftlichen Diskurs situiert wird. Über den Spezialfall der Spolienverwendung hinaus – bei der die Funktion der Präsenz über das Zeigen besonders evident ist – können diese Überlegungen von Interesse sein für die Theorie des Denkmals als Dokument und Monument. Denn daran ist zu denken, wenn Gumbrecht ausführt, dass Gegenstände ästhetischen Erlebens „*durch die Oszillation zwischen Präsenzeffekten und Bedeutungseffekten charakterisiert sind, die sie auslösen*“ und fordert, dementsprechend dieses „*Oszillieren zwischen Präsenz und Bedeutung wirklich erleben zu können – anstatt die Präsenzseite schlicht auszuklammern*.“²¹ Dabei weiß er sich in Übereinstimmung mit Niklas Luhmanns These, wonach das Kunstsystem das einzige soziale System sei, in dem die Wahrnehmung nicht nur Voraussetzung, sondern zugleich Gegenstand der Kommunikation sei.²² Das weiter auszuführen, verbietet der hier zur Verfügung stehende Platz, so dass stattdessen dem Jubilar das letzte Wort gegeben sei: „*Nur das Dokument mit seiner Fülle an Einzelheiten und Spuren ist für neuerliche Befragungen und zukünftige Deutungen offen, die einer aufgeklärten Gesellschaft unbenommen sein sollen. Das Dokument muss freilich als Monument erfahrbar sein, wenn es als Denkmal gelten will. Das setzt nicht automatisch Vollständigkeit voraus, aber eine ästhetisch erfahrbare Integrität von Substanz und Gehalt.*“²³

¹⁹ Dieter Mersch, Paradoxien der Verkörperung, in: Winfried Nöth/Anke Hertling (Hg.), Körper – Verkörperung – Entkörperung, in: Intervalle, Bd. 9, Kassel 2005, S. 17–41, hier: S. 31.

²⁰ Mersch (zit. Anm. 19), S. 30.– Hans Ulrich Gumbrecht, Epiphanien, in: Hans Ulrich Gumbrecht, Präsenz, Frankfurt a. M. 2012,

S. 339 ff.

²¹ Gumbrecht (zit. Anm. 20), S. 341.

²² Ebenda.– Niklas Luhmann, Die Kunst der Gesellschaft, Frankfurt a. M. 1995, S. 30 f., 41.

²³ Euler-Rolle 2013 (zit. Anm. 1), S. 150.

Kult oder Kultus? Hans Tietzes lebendige Denkmalpflege

Im Dezember 1920, wenige Wochen nach der dritten Tagung für Denkmalpflege und Heimatschutz, veröffentlicht der Kunsthistoriker Hans Tietze in der Zeitschrift „Kunstchronik und Kunstmarkt“ eine harsche Kritik an den Eisenacher Beratungen.¹ Von Gespenstern war da die Rede, von Erstarrung und von „Wartburg-Mummen-schanz“, Beschreibungen, derer sich Tietze bediente, um die von ihm diagnostizierte „innere Krise“ des Faches auszumalen und die „Pflicht zur Selbstbesinnung“ zu beschwören. Gegenwärtig spiele die Denkmalpflege als „geistiger Faktor“ keine wesentliche Rolle mehr. Dem Begriff des Denkmals sei sein „tiefe(r) und hohe(r) Sinn“ „etwas abhanden gekommen“.² Tietze wusste sich in seiner Kritik einig mit seinem Freund und Kollegen Max Dvořák, der bereits seinen Eisenacher Vortrag mit dem Hinweis beschlossen hatte, dass „eine neue Welt in der Entstehung begriffen“ sei und eine fachliche Grundlagendiskussion erfordere. Außer „lebhaft(e), anhaltende(m) Beifall“ hatte er mit diesem Appell allerdings keine Reaktion hervorrufen können.³ Das Thema wurde bis zum Denkmaltag in Münster vertagt. Dvořák war da bereits tot, und Tietze trat als dessen „Ersatzmann“ vor die Kollegenschaft. Dabei legte er Wert darauf, gleich zu Beginn seines „kurze(n), aber geniale(n) Beitrag(s)“⁴ zu betonen, dass er sich nicht als „schwarzes Schaf“ oder „isolierter Gegenredner“ verstand, vielmehr für eine beachtliche Strömung innerhalb des Faches spreche.⁵

Hatte er seine Überlegungen in Münster unter das Thema „Das Verhältnis der Denkmalpflege zum geistigen Leben der Gegenwart“ gestellt, so publizierte Tietze noch im gleichen Jahr eine überarbeitete Version unter dem ungleich beziehungsreicheren Titel „Denkmalkult“.⁶ Er deutete damit eine enge Verbundenheit zu seinem Lehrer Alois Riegl an, unterstrich zugleich aber auch den eigenen programmatischen Anspruch, über dessen „Modernen Denkmalkultus“ von 1903 hinauszudeuten. Trennend stand der Erste Weltkrieg, die „Urkatastrophe des 20. Jahrhunderts“ (George Kennan) zwischen Lehrer und Schüler, eine Zeitenwende in den Worten Tietzes,⁷ eine Katastrophe Dvořák zufolge⁸ und eine Erfahrung massiver Denkmalzerstörung, die beide als vormalige Kunstschutzbeauftragte mit Paul Clemen teilten, der bereits 1917 auf dem Denkmaltag in Augsburg für die Zeit nach dem Krieg eine neue Grundsatzdebatte eingefordert hatte.⁹ 1921 wiederholte Tietze diesen Appell und skizzierte sogleich sein Konzept einer „lebendigen“ Denkmalpflege als Bekenntnis zu den Aufgaben der Gegenwart und Abkehr vom Alterswert. Eine „neue Verzahnung“ der Denkmalpflege mit dem Leben¹⁰ sei erforderlich, desgleichen eine stärkere Orientierung an den von ihm nicht näher definierten ästhetischen Bedürfnissen der Gegenwart. Im Unterschied zu Riegl und den vorwiegend historisch argumentierenden Positionen von dessen Zeitgenossen sollte sich die neue Denkmalpflege nicht in der Feier des Alten erschöpfen, Altes nicht nur erhalten, „weil es alt ist“,

¹ Für wertvolle Hinweise danke ich Paul Mahringer.

² Hans Tietze, Nachwort zum Eisenacher Denkmaltag, in: Kunstchronik und Kunstmarkt Nr. 10, 3.12.1920, S. 185–188, S. 186, 185, 188.

³ Max Dvořák, Erhaltung und Verwendung ehemaliger fürstlicher Schlösser und Gärten in Bezug auf Denkmalpflege und Heimatschutz, in: Dritte gemeinsame Tagung für Denkmalpflege und Heimatschutz, Eisenach 1920. Stenographischer Bericht, Berlin 1920, S. 156–161, S. 160 f.

⁴ Sandro Scarrocchia, Denkmalpflege und Moderne: Die Lehre Max Dvořáks, in: Max Dvořák: Schriften zur Denkmalpflege. Gesammelt und kommentiert von Sandro Scarrocchia, Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege 22, Wien 2011, S. 23–210, S. 177.

⁵ Hans Tietze, Das Verhältnis der Denkmalpflege zum geistigen Leben der Gegenwart, in: Vierzehnter Tag für Denkmalpflege. Münster 1921. Stenographischer Bericht, Berlin 1921, S. 55–60, S. 55.

⁶ Hans Tietze, Denkmalkult, in: Genius. Zeitschrift für werdende und alte Kunst, Bd. 2, Leipzig 1921, S. 195–197.

⁷ Tietze (zit. Anm. 2), S. 187.

⁸ Scarrocchia (zit. Anm. 4), S. 176.

⁹ S. dazu: Ingrid Scheurmann, Denkmalpflege und Kunstschutz 1914 bis 1933. Programme, Profile und ihre disziplingeschichtlichen Folgen, in: Hans-Rudolf Meier/Ingrid Scheurmann/Wolfgang Sonne (Hg.), Werte. Begründungen der Denkmalpflege in Geschichte und Gegenwart, Berlin 2013, S. 200–217.

¹⁰ Tietze (zit. Anm. 6), S. 197.

das Denkmal vielmehr würdigen, „*obwohl es alt ist*“, weil es „*stolz, siegreich und lebendig in unserer Gegenwart steht*“ und die Zeitgenossen etwas angeht.¹¹

In Münster stieß Tietze mit diesen Positionen auf nicht mehr als höfliche Aufmerksamkeit. Adolf von Oechelhaeuser, der Präsident des Denkmaltags, kritisierte Tietzes Verabsolutierung von Kunst- und Gegenwartswerten, der Leiter der Denkmalpflege in Preußen, Robert Hiecke, sprach sich für die Prädominanz historischer Werte aus und Fortunat von Schubert-Soldern, Tietzes Wiener Kollege, verwies auf die Relativität des Kunstwerts, um das Plädoyer für eine „*lebendige*“, vor allem ästhetisch argumentierende Denkmalpflege zurückzuweisen.¹² Kommentare von Paul Clemen sind nicht überliefert und auch keine Hinweise darauf, wie stark das von Tietze zitierte Erneuerungsbedürfnis der jüngeren Denkmalpfleger wirklich war. Auffallend sind jedoch Übereinstimmungen in den Positionen Tietzes, Dvořáks, Clemens und auch des späten Dehio,¹³ die bis zu dem heute etwas befremdlich wirkenden expressiven sprachlichen Duktus ihrer Texte reichen.¹⁴ Bemerkenswert ist es ferner, dass diese Positionen in den jüngeren disziplingeschichtlichen Monografien wenn überhaupt, so nur als isolierte Einzelmeinungen (Paul Clemen) oder nachrangige Alterspositionen (Georg Dehio) rezipiert worden sind, um dagegen das Bild einer weitgehend homogen agierenden Denkmalpflege zu tradieren. Hans Tietze jedenfalls hat dieses Bild schon 1920 als „*Mummenschanz*“ bezeichnet und an die Pflicht einer jeden Denkmalpfleger-Generation erinnert, „*sich ihre neue Stellung selbst [zu] erkämpf(en)*“.¹⁵

Ähnlich wie Clemen und Dvořák vor ihm reagierte Tietze mit seinem Appell, „*sich über die theoretischen, prinzipiellen Grundlagen unseres Tuns wieder einmal zu unterhalten*“, auf die politischen „*Zusammenbrüche*“ der Zeit.¹⁶

Er erwartete eine geistige Erneuerung der Gesellschaft, die er verbunden sah mit der Abwendung von Materialismus und Positivismus und einer neuerlichen Emporwertung ideeller Werte. Im Kontext dieses allgemeinen „*Wiederaufbau(s) [des] Lebens*“ verortete er mit der Denkmalpflege auch seinen neuen Denkmalkult. Unabdingbar erschien ihm die Formulierung neuer Ziele, „*Ziele, die nicht hoch genug gesteckt werden können*“.¹⁷ So wollte Tietze – und das im Unterschied zu dem entwicklungsgeschichtlichen Ansatz seines Lehrers – in einer stärker geistesgeschichtlich orientierten Herangehensweise das Alte nicht als Altes auf den Schild gehoben sehen, sondern als lebendigen Wert für die Gegenwart. Der ethisch motivierte Denkmalkult habe zu einer ungeheuren Ausweitung der Denkmale und einer „*Verschleifung*“ wesentlicher Wertunterschiede geführt. Der neue Denkmalkult hingegen argumentiere ästhetisch und favorisiere den Erhalt vor allem solcher Bauwerke, die jung geblieben seien. „*Die ungebrochene Kraft in diesen Dingen ist es, die mitreißt, nicht die Jahrhunderte, die sie überdauerten; nicht ihr Leib, der gealtert sein mag, sondern ihre Seele, die köstlich jung geblieben ist*“.¹⁸ Lebendig – und damit in einen ganzheitlichen Zusammenhang mit der Gegenwart integrierbar¹⁹ – waren für Tietze vor allem die großen und bedeutenden Kunstwerke, nicht indes die Vielzahl der nachrangigen Denkmale, deren Wert sich in bloßer Zeugenschaft erschöpfe. Von „*Abgelebte(m)*“, so Tietze an anderer Stelle, müsse man sich trennen und nicht aus „*unzulässiger Sentimentalität [...] die Rechte des Lebendigen [...] schmälern*“.²⁰ Nur den „*Höchstleistungen*“²¹ attestierte er folglich geistige ebenso wie symbolische Werte – eine „*geisteswissenschaftliche Kunstgeschichte*“ müsse „*dem monumentalen Sinn der Historie den Vorrang*“ einräumen²² und aus den „*eingefriedeten Gebegen auf den Markt des Lebens*“ treten.²³ Tiet-

11 Tietze (zit. Anm. 5), S. 59 f.- Siehe dazu auch: Eva Frodl-Kraft, Hans Tietze 1880–1954. Ein Kapitel aus der Geschichte der Kunstwissenschaft, der Denkmalpflege und des Musealwesens in Österreich, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege (ÖZKD) 34, Wien 1980, S. 53–63.

12 Vierzehnter Tag für Denkmalpflege (zit. Anm. 5), S. 64–67.

13 Positiv bewertet Tietze den „*geistesgeschichtlichen Einschlag*“ von Dehios Geschichte der deutschen Kunst und deutet dessen ganzen „*Werdegang*“ als „*eine Vorbereitung dieses Buches*“, siehe Hans Tietze, Georg Dehio. Zu seinem fünfundsiebzigsten Geburtstag, in: Belvedere, Kunst und Kultur der Vergangenheit, Monatsschrift für Sammler und Kunstfreunde, Bd. 8, Wien 1925, S. 109–111, S. 110, 109.– Börsch-Supan betont auch für Dehios Spätwerk, dass der Erste Weltkrieg den „*Gegenwartsbezug*“ dieses auf die geistigen Kräfte vermeintlichen Deutschtums fokussierenden Werks geliefert habe, siehe Helmut Börsch-Supan, Georg Dehios „*Geschichte der Deutschen Kunst*“ als Dokument deutscher Geschichte, in: Georg Dehio (1850–1932). 100 Jahre Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, München-Berlin 2000, S. 35–48, S. 47.– Zu den zitierten Verbindungen der deutschen und österreichischen Denkmalpfleger siehe auch: Paul Mabringer, Der Alterswert als Narrativ für traumatische Erfahrungen des 20. Jahrhunderts. Denkmalkultus, lebendige Geisteswissenschaft, Postmo-

derne und neue Zugänge in Theorie und Praxis der Denkmalpflege, in: ÖZKD LXVII, H. 1 / 2, Wien 2013, S. 4–27, S. 6.

14 Mabringer (zit. Anm. 13), S. 7.

15 Tietze (zit. Anm. 2), S. 185.

16 Tietze (zit. Anm. 5), S. 55 und 57.

17 Tietze (zit. Anm. 5), S. 60.

18 Tietze (zit. Anm. 6), S. 196.

19 Der Bezug zu den ganz ähnlichen ganzheitlichen Konzepten der Wiener Secessionisten wäre an anderer Stelle noch genauer zu untersuchen. Siehe dazu u. a. Rolf Wiggershaus, Philosophie der Jahrhundertwende in ihrem Verhältnis zur Lebensreform. Von der Diskrepanz zwischen objektiver und subjektiver Kultur, in: Kai Buchholz/Rita Latocha/Hilke Peckmann/Klaus Wolbert (Hg.), Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900, 2 Bde., Darmstadt 2001, S. 145–148.

20 Hans Tietze, Wien. Kultur – Kunst – Geschichte, Wien und Leipzig 1931, S. 394.

21 Tietze (zit. Anm. 5), S. 60.

22 Hans Tietze, Verlebendigung der Kunstgeschichte, in: Hans Tietze, Lebendige Kunstwissenschaft. Zur Krise der Kunst und der Kunstgeschichte, Wien 1925, S. 47–54, S. 54.

23 Hans Tietze: Geisteswissenschaftliche Kunstgeschichte, in: Tietze (zit. Anm. 22), S. 104–120, S. 110.

ze sprach in diesem Zusammenhang auch vom Wandel einer extensiven zu einer intensiven Denkmalpflege,²⁴ die die Generationen der Jungen und der Alten voneinander scheidet.²⁵

Für die „innere Krise“ der Denkmalpflege machte Tietze 1920 vornehmlich die „Alten“ verantwortlich, das heißt die Gruppe derer, die auf den um 1900 fixierten Positionen als etwas vermeintlich „Selbstverständliche(m)“, „Undiskutierbare(n)“ verharrte.²⁶ Insofern deutete er die fachlichen Meinungsverschiedenheiten als Zeichen eines Generationenkonflikts und nahm für das von ihm definierte neue Verständnis von Denkmalpflege in Anspruch, Ausdruck einer gleichermaßen neuen Zeit zu sein. Nicht mehr nur die in die Jahre gekommene Altersverehrung war für Tietze deshalb ethisch-moralisch von Bedeutung, „auch das Alte verneinen und das Junge bejahen, [habe] eine sittliche Berechtigung.“²⁷ Hier traf sich Tietzes lebendige Denkmalpflege mit Clemens Symbol- und Dvořáks geistigen Werten. Auch Dvořák erwartete ein „neue(s), geistige(s), antimaterialistisches Weltalter“.²⁸ Alle drei deuteten die Positionen der Zeit um 1900 inzwischen vor allem historisch, als wesentlichen Beitrag auf dem Weg zu einem nun zu erneuernden Denkmaldenken.²⁹ Überlebt hatte sich in ihren Augen insbesondere der spezifische Empirismus der Gründergeneration, ihr Bemühen um Wissenschaftlichkeit und verifizierbare und damit auch konkurrenzfähige fachliche Grundlagen. Dadurch habe sich die Denkmalpflege von den Anliegen der Bevölkerung entfernt und gesellschaftlich an Bedeutung eingebüßt. Clemens sollte diesbezüglich später von den „Nichtsalstheoretiker(n) der modernen Forderung“ sprechen.³⁰ Infolge einer latenten „Gegenwartsflucht“,³¹ so wiederum Tietze, seien die Verbindungen zu den künstlerischen Äußerungen der Zeit verloren gegangen.

Tietzes Repliken auf den Eisenacher Denkmaltag sind nicht nur als Momentaufnahmen der Denkmalpflege nach den Erfahrungen des Ersten Weltkriegs von Interesse, als Sprachrohr der jungen Generation deutet der Wiener Kunsthistoriker darin auch die Grundspannung der Denkmalpflege, ihr Changieren zwischen Gestalten und Erhalten, in Abgrenzung von der Generation seiner Lehrer. Dem Relativismus des Alterswertes und der ihm inne-

wohnenden Tendenz einer kontinuierlichen Ausweitung der Denkmälermenge setzt er mit einer gegenwartsbezogenen Ästhetik ein Korrektiv entgegen, konfrontiert den „geflissentlichen Objektivismus“ des Faches mit einem „gewollten Subjektivismus“.³² Neues Ziel sei nicht mehr die Rettung des Denkmals in die „Kulturschutzparke der Unberührtheit“, sondern die „Auslösung eigener selbständiger Leistungen“.³³ Denkmalpflegerischer Empirismus, so Tietzes Konsequenz, sei als eine Erscheinungsform des ihm verhassten Materialismus und Positivismus zu begreifen. Ganz ähnlich hatte Dvořák auf dem Denkmaltag in Bregenz 1920 die Verwandlung von „Handbuch-Weisheit in wahre und lebendige Seelenbildung“ als eigentliches Ziel der Denkmalpflege skizziert.³⁴ Als Anhänger und Förderer der modernen Kunst verwies auch Tietze auf die Erfordernisse der als „schöpferisch“ erlebten eigenen Zeit und integrierte damit eine Vokabel in den Denkmaldiskurs, die die Denkmalpflege der nachfolgenden Jahre und Jahrzehnte noch maßgeblich prägen sollte.³⁵

Was Tietze sodann als junge „Seele des Denkmals“³⁶ priors und was ihm als „kraftvoll“ für die Gegenwartsbewältigung erschien, bleibt in Vielem vage und erklärtermaßen auch subjektiv. Tietze selbst sah darin eine mögliche Gefahr.³⁷ Deutlich wird aber als übergeordnetes Ziel das Bemühen um Rückgewinnung gesellschaftlicher Relevanz. Spielten das Schöne und Schöpferische, das Echte und Wahre bereits in den verschiedenen Strömungen der Lebensreformbewegung und für den um 1900 gefeierten Friedrich Nietzsche eine wichtige Rolle, so suchte Tietze diese Impulse nun unter dem Stichwort des Lebendigen auch für die Denkmalpflege nutzbar zu machen, „statt tauben Wissens“ gehe es um „Erkenntnisse [...], die Lebenswerte sind, weil sie von der Zeit als Lebenswerte empfunden werden. Aus ihrem ganzen geistigen Habitus heraus“, so Tietze in seinem grundlegenden Beitrag „Verlebendigung der Kunstgeschichte“, suche „nicht jede Zeit das Gleiche in den Werken der Kunst.“³⁸ Notwendig sei eine geistige Erneuerung, die der Gestaltung der Gegenwart höheres Gewicht beimesse als der Feier des Historischen. Die Denkmalpflege müsse dafür die „hohen Qualitäten“ bereitstellen.³⁹ Eine „Ausweitung“ des Ästhetikbegriffs setzte er voraus.⁴⁰

²⁴ Tietze (zit. Anm. 6), S. 196.

²⁵ Ebenda.

²⁶ Tietze (zit. Anm. 2), S. 185.

²⁷ Ebenda, S. 187.

²⁸ Dvořák zitiert nach *Arthur Rosenauer*, Nachwort, in: Max Dvorak, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. Studien zur abendländischen Kunstentwicklung*, Berlin 1995, S. 277–283, S. 276

²⁹ Scheurmann (zit. Anm. 9), S. 203.

³⁰ *Paul Clemens*, *Die deutsche Kunst und die Denkmalpflege. Ein Bekenntnis*, Berlin 1933, S. 42.

³¹ Tietze (zit. Anm. 6), S. 195.

³² Ebenda, S. 196.

³³ Ebenda, S. 197.

³⁴ *Max Dvořák*, *Kunstabstrachtung*, in: *Belvedere. Kunst und Kultur der Vergangenheit*, Zeitschrift für Sammler und Kunstfreunde, H. 27, Bd. 5, Wien 1924, S. 85–91, S. 91.

³⁵ Tietze (zit. Anm. 6), S. 197.

³⁶ Tietze (zit. Anm. 5), S. 59.

³⁷ Tietze (zit. Anm. 6), S. 197.

³⁸ Tietze (zit. Anm. 22), S. 48.

³⁹ Tietze (zit. Anm. 2), S. 188.

⁴⁰ Tietze (zit. Anm. 6), S. 196.

Tietzes Texte rund um den Eisenacher Denkmaltag stehen keineswegs isoliert in seinem Werk und sind auch nicht singulär in ihrer Zeit. Auf Verbindungen zum Denken Max Dvořáks und Paul Clemens hat Paul Mahringer 2013 bereits hingewiesen, sie liegen ebenso auf der Hand wie die Nähe zum Werk Dehios.⁴¹ Auch hatte schon der junge Tietze wiederholt auf die Zeitgebundenheit denkmalpflegerischen Handelns hingewiesen und bereits 1905 betont, dass selbst „*am heutigen Tage [...] an dem wir uns des von Riegl klargemachten Kulturfaktors freuen, [...] wir uns bewußt [sind], daß auch er wieder schwinden muß.*“⁴² Als geradezu prototypisch für die Wandlung des Denkmalverständnisses stellt sich ihm die „*Wandlung [dar], die Dvořák durchgemacht hat*“.⁴³

In der Suche nach Vergeistigung und Abwendung vom materiell erfahrbaren Zeugnis berühren sich die Nachkriegspositionen Tietzes und Dvořáks mit denen anderer, in Tietzes Rezension von 1920 ungenannt bleiben den Neuerern. Disziplingeschichtlich ist dieses Phänomen insofern von Interesse, als es die Relativität der um 1900 gewonnenen und nachmalig geradezu kanonisierten Positionen unterstreicht. Deuten sich – wie oben zitiert – erste Ansätze zur Historisierung der Debatte bereits vor dem Ersten Weltkrieg an, so lässt sich der um 1900 mühsam gewonnene wissenschaftliche Konsens nach dem verlustreichen Kriegsende offensichtlich kaum noch aufrechterhalten. Mit dem Bekenntnis zum Primat der Gegenwartswerte, des Schöpferischen und Lebendigen, hat sich Hans Tietze zum Sprecher eines neuen Denkmalkults stilisiert, der sich kritisch von dem „*Amtsstubegeist*“ der etablierten Institutionen,⁴⁴ ihrer Fokussierung auf „*Geld und Gesetzesbuchstaben*“⁴⁵ abgrenzte und sich im Sinne des allseits verehrten Riegl die „*Fühlung*“ mit der öffentlichen Meinung auf die Fahnen geschrieben hat.⁴⁶

Die erneuerte Denkmalpflege sollte sich vor allem dem ästhetisch Schönen widmen und als Impulsgeber für schöpferisches Tätigwerden betrachten. Riegls „*teleologischem Positivismus*“⁴⁷ hatte der Schüler ein klares Bekenntnis zum Subjektivismus entgegengestellt, das nach ideologischen Abwegen in den 1930er und 40er Jahren, erst um 1990 im Kontext eines nunmehrigen postmodernen Denkmalkultus eine späte Rezeption erfahren sollte – dies indes, ohne auf Tietzes Plädoyer erneut Bezug zu nehmen. Deutlich zeigen dessen Überlegungen jedoch, dass

die Denkmalpflege des frühen 20. Jahrhunderts vielstimmiger war als es die Beschwörung des „*Geistes von Heidelberg*“, vermuten lässt. Die vermeintliche moderne und „*rationelle Denkmalpflege*“ (Adolf von Oechelhaeuser) – und darauf deutet der „*Geist von Münster*“, – hat die Diskussionen der Zeit um 1900 keineswegs beherrscht; Verfechter stilreiner, aber auch Anhänger schöpferischer und subjektiv-aktiver Bezugnahmen auf das Historische bereicherten das Ringen um fachliche Grundsätze. Um 1920 wollten sie die Vergeistigung der Gesellschaft befördern und das als „*Brücke zu einer besseren Zukunft der Menschheit*“ verstanden wissen.⁴⁸ Die gesellschaftliche Relevanz denkmalpflegerischen Handelns rückte damit für sie in den Fokus ihres Nachdenkens und damit auch das Bekenntnis zur Zeitbedingtheit eigenen fachlichen Agierens. Engagiert forderte Tietze die Kollegenschaft deshalb auf, sich nicht auf vermeintlich sicheren Positionen auszuruhen, entsprechend enttäuscht sollte er später die Ideenlosigkeit der staatlichen Denkmalpflege kritisieren, ihre fehlende Bereitschaft zu eben dieser Erneuerung.⁴⁹

Am Ende ist Hans Tietze in seinem Bemühen gescheitert. Resigniert quittierte er bereits 1925 den Staatsdienst, in den 1930er Jahren wurde er ins amerikanische Exil gezwungen und konnte danach beruflich nie wieder wirklich Fuß fassen.⁵⁰ Auch ist sein Beitrag für die Theoriebildung der Denkmalpflege im 20. Jahrhundert bis heute weitgehend in Vergessenheit geraten. Tietzes „*Denkmalkult*“ ist sozusagen hinter dem wirkmächtigeren Vorbild des Lehrers verschwunden, wenn überhaupt, so wird seine Schülerschaft zu Riegl betont, nicht indes der frühe Versuch, den „*Denkmalkultus*“ des Lehrers weiterzudenken, ihn zu aktualisieren und zu verlebendigen. Dabei haben sich Tietzes Positionen keineswegs überlebt und bieten gerade in Zeiten wie den gegenwärtigen mit ihren mehrheitlich subjektiven Vergangenheitsbezügen und Erbeaneignungen mögliche Anknüpfungspunkte.

Als Tietze, Dvořák oder Clemen – ob unter dem Schlagwort des Lebendigen, Geistigen oder Symbolhaften – subjektive Denkmalzugänge förderten und als eine Gemeinschaft stiftende und den gesellschaftlichen Neuaufbau befördernde kulturelle Praxis postulierten, ging es ihnen um wenige allseits bekannte „*Höchstleistungen*“, ausgewiesene Symbole der Gemeinschaft, deren Ideen oder Idealen. Damit wandten sie sich implizit gegen

⁴¹ Siehe dazu Anm. 13.

⁴² Hans Tietze, Denkmalschutz, in: Beilage zur Allgemeinen Zeitung, Nr. 20, 25.1.1920.

⁴³ Hans Tietze, Max Dvořák, in: Kunstchronik und Kunstmarkt, Nr. 23, Leipzig 1921.

⁴⁴ Etwa: Cornelius Gurlitt, Sächsische Denkmalpflege. Erinnerungen und Erfahrungen, Dresden 1919, S. 23.

⁴⁵ Hans Tietze, Der Weg der Denkmalpflege in Österreich, in: Monatsschrift für Kultur und Politik, hrsg. von Johannes Messner, 1. Jg., H. 4, Wien 1936, S. 317–326, S. 323.

⁴⁶ Alois Riegl, Entwurf einer gesetzlichen Organisation der Denkmalpflege in Österreich, 1903, III. Bestimmungen zur Durchführung des Denkmalschutzgesetzes, in: Ernst Bacher (Hg.), Kunstwerk oder Denkmal? Alois Riegls Schriften zur Denkmalpflege, in: Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege, Bd. 15, Wien 1995, S. 144.

⁴⁷ Scarroccchia (zit. Anm. 4), S. 28.

⁴⁸ Dvořák (zit. Anm. 34), S. 91.

⁴⁹ Tietze (zit. Anm. 45), S. 323f.

⁵⁰ Frodl-Kraft (zit. Anm. 11), S. 55f.

das Sammeln und Archivieren vermeintlich nachrangiger historischer Zeugnisse und bekräftigten den Kunstwerkcharakter des Denkmals. Heute zielen subjektive Vergangenheitsbezüge hingegen mehrheitlich weniger auf gemeinschaftliche, denn auf persönliche oder partikuläre Erinnerungsbildung und produzieren damit eine neuer-

liche, unabschbare Erweiterung von potentiell relevanten Überresten. Symbole braucht es dafür weniger, eher Zeichen und Bilder. Ob damit mehr entsteht als ein neuer Kult und ob Denkmalpflege sich dadurch verlebendigt, bleibt abzuwarten.

Einige weit schweifende Gedanken, ausgehend von einem Barockbild im Schloss Kremsier

In dem für die österreichische Geschichte so bedeutenden Schloss Kremsier (Kroměřížc, Tschechien), einst Besitz der Erzbischöfe von Olmütz,¹ ist im ersten Stock ein großer Raum, der so genannte Thronsaal, als Galerie ausgestattet. Die Bilder sind dekorativ, nach Formaten geordnet gehängt. An der den Fenstern gegenüberliegenden Längswand befindet sich in der untersten Reihe an siebenter Position von links ein Bild, das aus dem üblichen ikonographischen Rahmen fällt. Während die meisten Bilder Stillleben, Landschaften oder biblische bzw. mythologische Szenen zeigen, haben wir es hier mit einer schwer zuordenbaren Darstellung zu tun. Es handelt sich um ein leider ziemlich schlecht erhaltenes Nachtstück (Abb. 94).² In der Bildmitte sehen wir einen bärtigen Reiter auf einem mageren Schimmel, er trägt einen Strohhut und hält eine Stange in seiner rechten Hand. Zu seiner Linken erkennen wir einen zweiten, wesentlich kleineren und etwas fülligeren Reiter, der mit seinem Hut und den Strohstiefeln als Bauer gekennzeichnet ist, auf einem braunen Esel. Die beiden werden von einem schwarzen Hund begleitet. Zwischen den beiden Hauptfiguren taucht im Dunkel eine weitere männliche Figur mit Federhut auf, die anscheinend unberitten ist. Auf der rechten Bildseite wird die zentrale Gruppe von einem Gefolge begleitet, dicht neben dem Esel gehen zwei männliche Personen, weiter rechts und etwas isoliert eine Frau. Am linken Bildrand sind zwei Personen wiedergegeben, von denen eine eine sternförmige Laterne an einer Stange über der Schulter trägt. Der Inhalt der Darstellung ist schwer aufzulösen. Die beiden zentralen Reiterfiguren

erwecken Assoziationen zu dem Paar Don Quixote und Sancho Pansa. Doch ist die bis auf die Lichtsituation relativ undramatische Szene – es findet keine lebhaftere Interaktion der Personen statt – kaum mit Handlungen des Romans zur Deckung zu bringen. Man könnte allenfalls an ein im ersten Band im 19. Kapitel geschildertes Abenteuer denken, bei dem Don Quixote und Sancho Pansa in finsterner Nacht einem Leichenzug begegnen, dessen Lichter „wie wandelnde Sterne aussahen“.³ Don Quixote vermeint, dass der Zug einen toten oder verwundeten Ritter mit sich führe, den er rächen müsse, beginnt mit den Leuten einen Streit und sprengt sie auseinander. Einer der Männer – wie sich später herausstellt ein Baccalaureus der Theologie – stürzt vom Maultier und bricht sich das Bein. Für die Zuordnung dieser Szene könnte die Tatsache sprechen, dass Don Quixote weder seinen alten Helm, dieser ging im Schwertkampf mit dem Biskayer kaputt (1. Band, 9. Kapitel), noch den sagenhaften goldenen Helm des Mambrin trägt (die Erbeutung dieses Helms, eigentlich das Seifenbecken eines Barbiers, wird im 21. Kapitel dieses Bandes geschildert), sondern einen normalen Hut trägt. Allerdings spricht auch vieles gegen diese Interpretation. Die Personen auf dem Bild scheinen sich alle in dieselbe Richtung zu bewegen, es handelt sich nicht um eine Begegnung. Abgesehen davon hätte man für eine Schilderung dieser Begebenheit wohl eher den Höhepunkt der Handlung mit dem Sturz des Baccalaureus oder zumindest dem Dialog zwischen Don Quixote und dem unter seinem Reittier liegenden Opfer gewählt.

¹ Das Schloss entwickelte sich aus einer mittelalterlichen Burganlage. Die heutige Erscheinung geht auf einen Umbau des späten 17. Jahrhunderts zurück. Im Herbst 1848 beherbergte das Schloss den Reichstag, der hier eine moderne Verfassung erarbeitete. Der „Kremsierer Entwurf“ ist in die Geschichte eingegangen.

² Format ca. 55 × 40 cm. Der Autor entschuldigt sich für die durch örtliche Restriktionen und ungünstige Lichtverhältnisse bedingte

schlechte Abbildungsqualität. Er dankt Frau Elisabeth Wölcher (Bundesdenkmalamt) für die Bildbearbeitung, die das Foto halbwegs lesbar gemacht hat.

³ *Miguel de Cervantes*, Don Quixote, Bd. 1, S. 216. Seitenangaben und Kapiteileinteilung nach der in Frankfurt am Main 1975 als Insel-Taschenbuch Nr. 109 erschienenen Ausgabe, die als Textrevision einer anonymen Ausgabe von 1837 herausgegeben wurde.



94. Szene mit Don Quixote (?), Gemälde im Schloss Kremsier (Kroměřížc, Tschechien)

ZUR DON QUIXOTE-IKONOGRAPHIE

Der Held des 1605 erschienenen Werkes wurde rasch zu einem Thema der darstellenden Kunst, und das nicht nur innerhalb des Genres von Buchillustrationen und Stichen. Bereits um die Mitte des 17. Jahrhunderts entstehen eigenständige Ölbilder, die sich diesem Sujet widmen. Johannes Hartau sieht etwa in einem um 1650 entstandenen Bild, das er dem Umkreis von Mathieu Le Nain zuschreibt, ein ironisches Gegenstück zum heroischen Reiterportrait.⁴ Etwas später, um 1670, wird in England bereits eine unserem Thema gewidmete Tapisserieserie gewoben, und ab dem frühen 18. Jahrhundert „etablierte sich *Don Quixote* als Stoff der Hochkunst durch das Schaffen von Charles (Antoine) Coypel“.⁵ Dieser lieferte einschlägige Entwürfe für die königliche Gobelin-Manufaktur, die in einer Vielzahl von Serien mit wechselnden Rahmungen

verwirklicht wurden. Viele der Darstellungen wirken dabei bühnenartig arrangiert, weil der Roman zunächst vor allem durch Aufführungen dramatisierter Versionen bekannt war. Doch trugen schließlich Coypels *Don Quixote*-Umsetzungen, die auch in Stichwerken Verbreitung fanden, wesentlich zum Welterfolg des Romans bei. Der Künstler hatte insgesamt 28 Episoden in Szene gesetzt, wobei dem ersten Teil 9, dem zweiten Teil 19 Darstellungen gewidmet waren. Diese Bildfolgen übten einen starken Einfluss auf alle späteren Auseinandersetzungen mit dem Thema aus. Schon im 18., aber vor allem im 19. und 20. Jahrhundert, als Künstler wie Gustave Doré, Honoré Daumier oder Pablo Picasso *Don Quixote*-Motive aufgreifen, wird die entsprechende Ikonographie auch zum Thema der Kunstgeschichte. Ein erster einschlägiger Beitrag erschien bereits 1895,⁶ inzwischen ist die Zahl der Publikationen fast unüberschaubar geworden; in Mexiko hat

⁴ Johannes Hartau, *Don Quijote als Thema der bildenden Kunst*, in: Tilmann Altenberg/Klaus Meyer-Minnemann (Hg.), *Europäische Dimensionen des Don Quijote in Literatur, Kunst, Film und Musik*, Hamburg 2007, S. 117–169, hier S. 129.

⁵ Ebenda, S. 135.

⁶ Henry-Spencer Ashbee, *An Iconography of Don Quixote, 1605–1895*, London 1895.– In jüngerer Zeit hat sich im deutschen Sprachraum vor allem Johannes Hartau mit diesem Thema beschäftigt. Siehe u. a. *Johannes Hartau, Don Quijote in der Kunst; Wandlungen einer Symbolfigur*, Berlin 1987.

sich sogar ein eigenes Museum zur Don Quixote-Ikonographie etabliert.⁷

WOFÜR STEHT DON QUIXOTE?

Für unser Bild haben sich unter den zahlreichen Illustrationen bisher keine Vorbilder gefunden. Es handelt sich anscheinend um eine unikale Darstellung, die nichts mit den bekannten Serien zu tun hat, unter denen die dankbareren Motive des Kampfes gegen die Windmühlen, des Massakers unter den Weinschläuchen, oder der Attacke auf die Hammelherde am verbreitetsten sind. Als Nachtszene war der Ritt auf dem hölzernen Pferd des Malambruno besonders beliebt. Diese Tatsache, dass sich keine Vorbilder oder Parallelen finden, mag natürlich überhaupt Zweifel an der Zuordnung zum Komplex der Don Quixote-Darstellungen erwecken.⁸ Gehen wir aber zunächst als Hypothese davon aus, dass es sich doch um eine Auseinandersetzung mit dieser Thematik handelt, so stellt sich ganz allgemein die Frage, wie und warum ein Bild mit diesem ungewöhnlichen Inhalt in die erzbischöfliche Sammlung gelangt ist und ob es vielleicht ursprünglich Teil einer größeren Serie war. Was könnte aber einen hohen geistlichen Würdenträger überhaupt am Don Quixote-Thema fasziniert haben? Da die entsprechenden Quellen zu den Erwerbungen der erzbischöflichen Sammlungen nicht zugänglich sind und sie wohl über das Ankauf-Motiv kaum Informationen enthalten würden, kann die Frage an dieser Stelle nur ganz allgemein und spekulativ beantwortet werden. Gibt es an der Figur des Don Quixote Charakterzüge, die die traurige, durch eine Überdosis Romanlektüre zerrüttete Persönlichkeit transzendieren? Von den zahlreichen Interpretationen der Figur des Don Quixote scheinen die Gedanken Iwan Turgenjews, der sich 1860 mit diesem Thema beschäftigt hat, wohl die meisten Anhaltspunkte zu liefern. Turgenjew vergleicht Don Quixote mit der Figur des Hamlet (beide Werke sind im selben Jahr erschienen) und meint, dass der Wesenskern Don Quixotes nicht in seiner Verrücktheit, sondern in seiner Hingabe an ein Ideal zu suchen sei:

„Das Ideal selbst bleibt ... in seiner unversehrten Reinheit bestehen. Für sich selbst leben, für sich allein sorgen, würde Don Quixote für eine Schmach ansehen. Er lebt ganz außerhalb seiner selbst – wenn man sich so ausdrücken darf –, für andere, für seine Brüder, für die Ausrottung des Bösen, für

den Kampf mit den Mächten, die der Menschheit feindlich gesinnt sind, Zauberern, Riesen, das heißt Unterdrückern. In ihm ist keine Spur von Selbstsucht, er sorgt nicht für sich, er ist ganz Aufopferung – dieses Wort will verstanden sein! – er glaubt, glaubt fest und unbedingt. Daher ist er furchtlos, geduldig, begnügt sich mit der kümmerlichsten Nahrung, mit der ärmlichsten Kleidung; er hat an andere Dinge zu denken. Demütigen Herzens ist er doch groß und kühn im Geist. Seine rührende Frömmigkeit engt seine Freiheit nicht ein; aller Eitelkeit fremd, zweifelt er doch nicht an sich und seiner Berufung, ja nicht einmal an seiner Körperkraft. Sein Wille ist unbeugsam. Das beständige Streben nach dem einen Ziel verleiht seiner Denkweise eine gewisse Monotonie, macht seinen Geist einseitig, er weiß wenig. Aber er braucht auch nicht viel zu wissen: er weiß, worin seine Aufgabe besteht, wozu er auf Erden lebt, – und nur auf dieses Wissen kommt es an. (...) Don Quixote ist ein Enthusiast, ein Diener der Idee und darum von ihrem Glanz durchleuchtet.“⁹

DON QUIXOTE UND DIE THEORIE DER DENKMALPFLEGE

Wir sehen also, dass Don Quixote in dieser restlosen Hingabe an eine Idee durchaus als exemplum virtutis dienen könnte. Gerade seine Begeisterung für die Sache macht ihn zum Helden, er verkörpert den reinen Idealismus, der notwendig in Konflikt mit der realen Welt gerät und dabei Niederlagen bereitwillig auf sich nimmt. Ist er in dieser Eigenschaft als unbedingter Verfechter überlieferter Werte nicht geradezu ein Vorbild für den Denkmalfleger? Auch dieser kämpft für ein Ideal, den Schutz des Erbes. Und muss sich tagtäglich mit den Sachzwängen einer von pragmatischen Überlegungen und materiellen Interessen beherrschten Welt auseinandersetzen. Sein Idealismus, seine „Werte“ sind das einzige Gegengewicht, das er in die Waagschale werfen kann. Er macht sich aus Idealismus zum Anwalt des Denkmals, so wie Don Quixote sich zum Anwalt der Schutzbedürftigen macht. Und doch wird es hier oft zum Dilemma kommen. Verfügt der Denkmalfleger nicht über die einseitige Geisteshaltung des Don Quixote, sondern auch über Eigenschaften des Hamlet („*Er ist die verkörperte Analyse*“, schreibt Turgenjew¹⁰), handelt es sich bei ihm also um einen reflektierenden, historisch denkenden Menschen, weiß er um den Wandel, die Relativität von Werten und

⁷ <http://museoiconografico.guanajuato.gob.mx/> (30.11.2016).

⁸ Es soll hier nicht verschwiegen werden, dass sich der Don-Quixote-Spezialist Johannes Hartau, der vom Autor kontaktiert wurde und dem an dieser Stelle herzlich gedankt werden soll, skeptisch zu dieser ikonographischen Interpretation geäußert hat, er hält es für möglich, dass hier eine mardi-gras-Szene dargestellt sein könnte, deren Vorbilder etwa im Umkreis des Maerten de Vos zu suchen

wären.

⁹ Iwan Turgenjew hielt am 10. Jänner 1860 in Sankt Petersburg einen Vortrag mit dem Titel „Hamlet und Don Quijote“, dieser ist in der zitierten Don Quixote-Ausgabe (zit. Anm. 3) abgedruckt (S. 11–33). Die wiedergegebene Stelle auf S. 14.

¹⁰ Ebenda, S. 15.

kann damit durchaus in innere Konflikte geraten. Welchen Wert haben Werte, wenn sie relativiert werden? Ist es nicht unmöglich zu sagen „Ich handle heute entsprechend meinen Werten, die morgen allerdings schon ganz andere sein können“? Spätestens hier wird man also zunächst eine Begriffstrennung einführen. Es ist wohl zwischen den Denkmal-Werten (also dem Wert, der einem Objekt zugemessen wird, und der, wie wir spätestens durch das Studium der Rieglschen Denkmaltheorie wissen, in sich widersprüchlich, zeit- und gesellschaftsabhängig sein kann) und der persönlichen moralischen Haltung des handelnden Denkmalpfleger-Individuums zu unterscheiden. Über diese persönliche moralische Haltung des Denkmalpflegers finden sich Gedanken in der Theorie der Restaurierung von Cesare Brandi (1963). Brandi führt den Begriff des „konservatorischen Imperativs“ ein,

„der genauso kategorisch ist wie der kategorische Imperativ“. Aus dem Erkennen eines Kunstwerkes ergibt sich die Forderung, dessen materielle Substanz, *„die das Bild sichtbar werden lässt“*, zu sichern, *„ihre Erhaltung so lange als möglich zu gewährleisten“*.¹¹ Der Schutzauftrag entsteht also aus dem erkannten Wert des gefährdeten (Kunst-) Objekts, woraus sich doch wieder eine Interdependenz zwischen dem moralischen Auftrag an den Denkmalpfleger und dem (schwankenden, Zweifeln ausgesetzten) Wert seines Schutzgegenstandes ergibt. Das Dilemma des Denkmalpflegers in der Wahl einer Position zwischen dem begeistert idealistischen Don Quixote und dem Skeptiker Hamlet ist nicht aufzulösen. Es bleibt aber zu hoffen, dass er, auch als überwiegend analytischer Geist, etwas vom Enthusiasmus Don Quixotes bewahren kann.

¹¹ Cesare Brandi, Theorie der Restaurierung, hrsg. vom Landesamt für Denkmalpflege im Regierungspräsidium Stuttgart und dem Istituto Centrale del Restauro, ICOMOS, Hefte des Deutschen Nationalkomitees 41, München 2006, S. 45.

Das Monument als Bildmotiv der Wiener Moderne – Baudenkmale in Grafiken der Wiener Werkstätte

Mit der Entdeckung der Landschaft um 1800 entwickelte sich historisches Bewusstsein und naturwissenschaftliches Interesse an der österreichischen Kulturlandschaft gleichermaßen. Schritt für Schritt erwanderten sich auch die bildenden Künstler ihre nähere und fernere Umgebung und begannen nicht nur Naturschönheiten, sondern auch Baudenkmale mit sicherem Strich aufs Papier zu bannen. Johann Adam Klein setzte seinem Künstlerfreund Johann Christoph Erhard nach dessen frühem Freitod ein in die Kupferplatte geätztes Denkmal, das den früh Entrissenen beim Zeichnen im Aigner Schlosspark im Jahr 1818 lebendig halten sollte. Als angemessene Erinnerung für die Nachwelt sollte ein Moment eingefangen werden, der charakteristisch für den Landschaftsmaler war, eben als Erhard die Schönheiten der Salzburger Kulturlandschaft in sein Skizzenbuch zeichnete¹ (Abb. 95).

In den folgenden Jahrzehnten entstanden beispielsweise mit dem Schaffen Rudolf v. Alts eine Vielzahl herausragender Ansichten Österreichs, der Donaumonarchie und Italiens, die in malerischer Landschaft historische Bauwerke meisterhaft abbildeten. Das detailliert dokumentierte Baudenkmal, das dem Betrachter die Verortung der idyllischen Kulturlandschaft leicht ermöglicht, ist oftmals gleichzeitig Kulisse für eine Genreszene der Staffagefiguren. Durch diese beiläufigen Erzählungen, etwa von Wallfahrern, spielenden Kindern vor Kirchenportalen, Marktszenen in antiken Ruinen und ähnlichem sind die Baudenkmale als immer da gewesener Bestandteil des täglichen Lebens dargestellt (Abb. 96).

Der Landschaftsmalerei in freier Natur, wo man mehr und mehr die Staffelei auch mit zum Motiv nahm und nicht bloß nach Skizzen im Atelier die Naturerfahrung aus der Erinnerung nachschuf, blieb auch die Malergeneration um 1900 treu. So können beispielsweise Bertold

Löfflers Wachaubilder, wo er sich neben Gemälden auch zahlreichen Detailstudien der malerischen Weinbauarchitektur in autonomen Zeichnungen widmete, in einer hundertjährigen Malereitradition gesehen werden (Abb. 97 und 98).

Baudenkmale sind auch im Schaffen der Wiener Secessionisten gegenwärtig, wenn man an Gustav Klimts großformatiges Gemälde vom Schönbrunner Schlosspark aus dem Jahr 1916 denkt,² oder die Schönbrunn- und Belvedereansichten von Carl Moll. Beim künstlerischen Hauptereignis der Wiener Avantgarde im Frühjahr des Jahres 1900, der VII. Ausstellung in der Wiener Secession, bestaunten die 35.000 Besucher auch Carl Molls *Saal der Hofbibliothek in Wien*, ein Gemälde, das von der damaligen Kunstkritik begeistert aufgenommen wurde (Abb. 99). Ludwig Hevesi lobte es in seiner Zeitungskritik vom 8. März 1900 folgend: „Die Lichtmassen der hohen Fenster und ihr mannigfaltiges Einfallen und Umhersickern zwischen allen den gewaltigen Bauteilen und Möbeln sind bis ins letzte studiert, und mit einer gleichmäßigen, sicheren Sachlichkeit gegeben. Man betrachte nur, wie authentisch an so einer dicken Säule die Licht- und Schattenvorgänge verzeichnet sind.“³ Hevesi, der Carl Moll als „Sauerteig des Wiener Nachwuchses“ rühmte, hielt dieses Gemälde für dermaßen bedeutend, dass er es auch in seinem Standardwerk *Österreichische Kunst im neunzehnten Jahrhundert* als „eines der mollischsten Bilder“ anführte.⁴ Die Wiedergabe des einfallenden Sonnenlichts beeindruckt auch heute beim Betrachten des Gemäldes. Der scheinbar zufällige Bildausschnitt mit dem nur zur Hälfte dargestellten Standbild Kaiser Karls VI. unter der zentralen Kuppel des Prunksaales und die vereinzelt Besucher vermitteln eine beiläufige Stimmung, die das sorgsam komponierte Gemälde als Momentaufnahme erscheinen lässt. Das

¹ Das für die Radierung als Vorlage dienende Aquarell Kleins befindet sich in Nürnberg (Stadtgeschichtliche Museen Nürnberg, Inv. Nr. Freitag 278).

² Privatbesitz, Graz. Abgebildet in Tobias Natter Franz Smola/Peter

Weinhäupl (Hg.), Klimt persönlich, Wien 2012, S. 287.

³ Ludwig Hevesi, Acht Jahre Secession, Wien 1906, S. 235f.

⁴ Ludwig Hevesi, Österreichische Kunst im neunzehnten Jahrhundert, Leipzig 1903, S. 298 f.



95. Johann Adam Klein, Johann Christoph Erhard beim Zeichnen auf der Großen Kanzel in Aigen, 1822. Radierung



97. Bertold Löffler beim Malen in Dürnstein, um 1908



96. Rudolf v. Alt, Eingangportal der Kirche vom Stift Nonnberg, Aquarell mit Gouache, 1862

Baudenkmal ist hier etwas Selbstverständliches, das über Jahrhunderte hinweg im Leben der gebildeten Wiener Bevölkerung seinen Platz einnimmt. Das architektonisch unverändert auf uns gekommene Interieur des Prunksaals gibt uns noch heute Gelegenheit, den exakten Standort des Malers zu ermitteln und die Entstehung des Gemäldes im tageszeitlich wechselnden Lichteinfall nachzuempfinden.



98. Bertold Löffler, Wachaustudie, Farbstift, 1908



99. Carl Moll, Saal der Hofbibliothek in Wien, 1899

Identität stiftende Monumente, wie der Schönbrunner Schlosspark oder die Wiener Hofburg, waren seit jeher beliebte Motive für bildende Künstler. Nicht zuletzt, weil es auch gut verkäufliche Motive waren, da Aristokratie und Bürgertum gerne ihre Salons mit derartigen Motiven schmückten.

Etwas mehr überrascht vielleicht, dass Baudenkmale auch für den expressionistischen Maler interessante Bildmotive darstellen konnten. Egon Schiele schuf eine ganze Reihe von Stadtansichten, vor allem von Krumau an der Moldau und Stein an der Donau (Abb. 100). Hier waren die unterschiedlichen Dachformen, die über Jahrhunderte entwickelte Farbigkeit der Fassaden und die verschachtelten, geschichteten Strukturen einer historisch gewachsenen Stadtlandschaft ein interessantes Betätigungsfeld. Ein besonders reizvolles Gemälde in diesem Zusammenhang ist die *Zerfallene Mühle* von 1916.⁵ Hier thematisiert Schiele Dynamik und Stillstand, technischen Fortschritt und Verfall, von Menschenhand gezähmte Natur, die von den Naturkräften zurückerobert wird, letztlich den unendlichen Kreislauf von Werden und Vergehen. Die sogenannte Bergmühle, in Unternberg bei Mühlhng im niederösterreichischen Mostviertel gelegen, bot dem Künst-



100. Egon Schiele, Die kleine Stadt V, 1915

ler alles an koloristischen Werten mit den Mauerflecken im alten Verputz, den nach Reparaturmaßnahmen unterschiedlich gealterten Hölzern der technischen Anlage, dem fragmentierten Wasserrad und den vermoosten Oberflächen des geborstenen Fluders.

Historische Bauwerke scheinen sich also in den diversen Malstilen als lohnende Motive erwiesen zu haben. Wie steht es aber mit druckgraphischen Abbildungen von Baudenkmalen, deren Auflagenhöhe Interesse beim Publikum für den gewünschten Absatz voraussetzt? Gradmesser für diese Frage soll die von Josef Hoffmann, Koloman Moser und Fritz Waerndorfer 1903 gegründete Produktivgenossenschaft Wiener Werkstätte sein, die in ihrer 1905 publizierte programmatische Schrift beklagt, dass die ganze Welt „den Anschluss an die Kultur unserer Vorfahren verloren“ habe. Als Gegenbewegung zur fabrikmäßigen Massenproduktion sollen in enger Zusammenarbeit zwischen entwerfendem Künstler und ausführendem Handwerker Gegenstände des täglichen Lebens auf ein von alters her selbstverständliches hohes Niveau gehoben werden, „dass der Umgang mit schönen Dingen uns selbst verschönt“.⁶

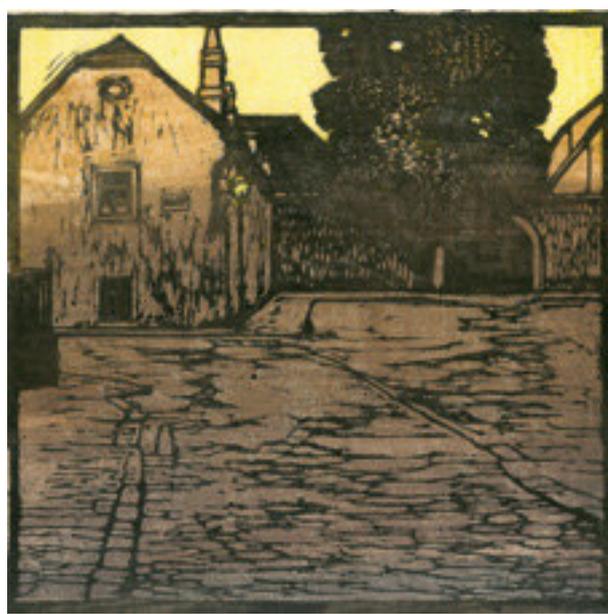
In dieses programmatische Konzept, wo den Verantwortlichen das Wiener Kunstgewerbe zur Zeit des Wiener Kongresses vor Augen stand, könnten Baudenkmale als Bildmotiv passend sein. Während die ersten Jahre der Produktion primär auf Metallobjekte, Buchbinde- und Tischlerarbeiten fokussiert waren, stellte die Wiener Werkstätte 1906 tatsächlich ein druckgraphisches Mappenwerk her, das ausschließlich die Darstellung von Baudenkmalen zum Inhalt hatte. Dem Genie Lud-

⁵ Ausführlich zur Entstehung des Bildes siehe *Wolfgang Krug*, Landschaften am Rande des Krieges, in Christian Bauer (Hg.), Egon Schiele. Fast ein ganzes Leben, München 2015, S. 101–113.

⁶ Arbeitsprogramm der Wiener Werkstätte von 1905, faksimiliert in Peter Noever (Hg.), Preis der Schönheit – 100 Jahre Wiener Werkstätte, Ostfildern 2004, Beilage.



101. Carl Moll, Titelblatt zum Mappenwerk Beethovenhäuser, Holzschnitt, 1906



102. Carl Moll, Beethovenhaus in Heiligenstadt am Pfarrplatz 2, Farbholzschnitt, 1906

wig van Beethovens, das die Wiener Secession zum Thema und Ausgangspunkt ihrer legendären 14. Ausstellung 1902 nahm, widmete sich Carl Moll in einer Serie von Farbholzschnitten: „*Beethovenhäuser*“ heißt die elf Ansichten und ein Titelblatt umfassende Folge, die sechs Wohnhäuser Beethovens im heutigen Wien und eines in Mödling zum Inhalt hat. Sie wurde in Aquarelldrucken von der Wiener Werkstätte in einer von Josef Hoffmann entworfenen und von Carl Beitel ausgeführten Tunkpapier-schachtel vertrieben (Abb. 101). Eine der Forschung bislang verborgen gebliebene Zeitungsnotiz klärt über den Vertriebsweg und die Auflagenhöhe dieses Mappenwerks auf: „*Im Kommissionsverlage von H. O. Miethke, Wien, 1. Bezirk, Dorotheergasse 11, ist soeben eine Mappe mit 12 Holzschnitten von Carl Moll: Beethovenhäuser, erschienen. In farbigen Handdrucken sind Erinnerungen an Beethovens Leben wiedergegeben. Beethovens Wohnhäuser in Heiligenstadt und Mödling, das Sterbehaus in der Schwarzspanierstraße, so wie wir sie heute noch sehen oder bis vor kurzem gesehen haben. Die Auflage wurde nur in 300 Exemplaren auf Japanpapier gedruckt. Handdrucke und Originalmappe wurden in der Wiener Werkstätte hergestellt. Der Ladenpreis für eine Mappe beträgt 120 Kronen = 100 Mark.*“⁷

⁷ Deutsches Volksblatt (Nr. 6463) vom 29. Dezember 1906, S. 9.

⁸ Freundliche Mitteilung von Kathrin Pokorny-Nagel per Mail vom 1. 9. 2016.

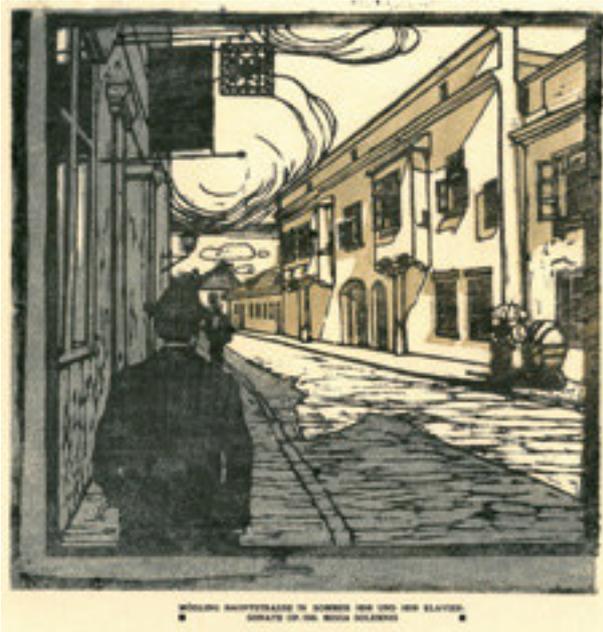
⁹ Zu Carl Molls Tätigkeit bei der Galerie Miethke siehe Tobias Natter, *Die Galerie Miethke*, Wien 2004, S. 62–74.

¹⁰ Die Mappe besteht aus folgenden Ansichten: Heiligenstadt, Probusgasse 6 (2 Blätter; Sommer 1802, D-Dur Symphonie, Heiligenstädter Testament), Heiligenstadt, Grinzingenstrasse 64 (1

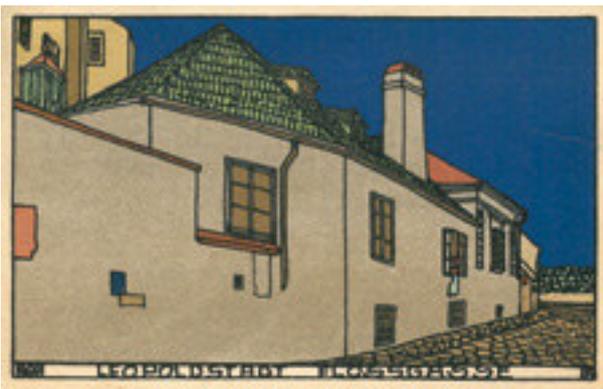
Blatt, Sommer 1808, gleichzeitig mit Grillparzer, Entwurf zur Pastoral-symphonie), Heiligenstadt, Pfarrplatz 2 mit Fassade zur Ercicagasse (3 Blätter, 1. Hälfte Sommer 1817), Nussdorf, Kahlenbergerstrasse 26 (1 Blatt, 2. Hälfte Sommer 1817, Quintett op. 104, Lied Resignation), Mödling, Hauptstrasse 79 (2 Blätter, Sommer 1818 und 1819, Klaviersonate op. 106, Missa solemnis), Wien, Schwarzspanierhaus (2 Blätter, 1825 bis zum Tode 1827).

Dass das Werk tatsächlich über die Galerie Miethke vertrieben wurde, beweist übrigens auch das Exemplar in der Bibliothek des Museums für angewandte Kunst in Wien, welche die Mappe 1906 von Miethke erwarb.⁸ Gemessen an der Tatsache, dass Carl Moll bei Miethke seit 1904 als künstlerischer Leiter fungierte, überrascht dieser Vertriebsweg nicht.⁹ Die Präsentation der einzelnen Farbholzschnitte, deren Farbigkeit durch die individuell angefertigten Aquarelldrucke leicht divergiert, erfolgte unter Passepartoutrahmen, auf deren Untersatzkartons das jeweilige Bildmotiv verortet wird und als Bildunterschrift Beethovens Aufenthaltsdauer im jeweiligen Haus und die dort komponierten Musikstücke vermerkt sind (Abb. 102 und 103). Das Baudenkmal wird also exakt mit der Biographie Beethovens und dem Schaffensprozess in Verbindung gebracht – gleichsam, als ob der Betrachter des Holzschnittes die jeweilige Komposition als musikalische Aura des Motivs mitdenken möge.¹⁰

Ein Jahr später, 1907, begann die Wiener Werkstätte Postkarten zu verlegen. Bis 1920 erschienen 925 WW-Postkarten mit den unterschiedlichsten Motiven, die knapp fünfzig Künstler und Künstlerinnen, zumeist Studierende der Wiener Kunstgewerbeschule, entwarfen. Die Sujets der Karten sind sehr vielfältig. Einen gro-



103. Carl Moll, Beethovenhaus in Mödling, Hauptstrasse 79, Farbholzschnitt, 1906



104. Emil Hoppe, Häuserzeile Flossgasse in Wien-Leopoldstadt (Wiener Werkstätte-Postkarte Nr. 24), Farblithographie, 1907

ßen Anteil in der Gesamtproduktion nehmen Modekarten und Glückwunschkarten zu den großen Festen des Kirchenjahres ein. Ferner wurden Postkarten geschaffen, die in Zusammenhang mit künstlerischen Ereignissen standen, wie den Darbietungen im Cabaret Fledermaus, der Eröffnung der Kunstschau 1908 und dem Kaiserjubiläums-Huldigungsfestzug. Von Beginn an gab es aber auch WW-Postkarten, die Baudenkmale darstellten. Insgesamt stellen rund 180 Postkarten historische Bauten und Kulturlandschaften dar. Die Motive sind sehr vielfältig und reichen von prominenten Sehenswürdigkeiten über historische Straßenzüge dörflichen Charakters bis hin zu idyllischen Gartenanlagen. Als touristische Grußkarten für den modernen Reisenden waren die Postkarten mit Sehenswürdigkeiten aus Karlsbad, Budapest, Berlin und Wien wohl am meisten geeignet. Es



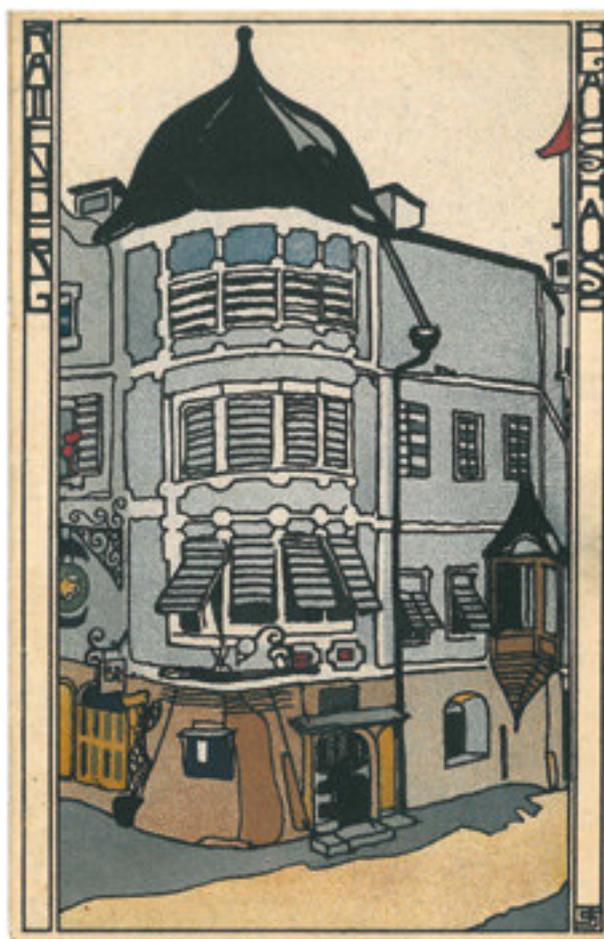
105. Karl Schwetz, Hof in Weissenkirchen (Wiener Werkstätte-Postkarte Nr. 726), Farblithographie, 1912

gibt aber auch Kleinserien von Altwiener Straßenzügen (Abb. 104), Plätzen und Innenhöfen in der Vorstadt, von beliebten Ausflugsorten in der Umgebung Wiens und aus der Wachau (Abb. 105) bis hin zu spätmittelalterlichen Bürgerhäusern in Rattenberg und Hall in Tirol (Abb. 106).

Neben den Postkarten, die fast alle das typische Postkartenformat von 9 × 14 cm aufweisen, verlegte die Wiener Werkstätte auch eine kleine Anzahl von Stadtansichten im quadratischen Format von 11,5 × 11,5 cm. Alle diese Farblithographien sind mit ornamentalen Bordüren gerahmt und tragen eine Bildunterschrift, die das Motiv benennt. Für diese wahrscheinlich 1908 entstandene Serie wurden ausschließlich bekannte städtische Sehenswürdigkeiten ausgewählt und zwar mit Motiven aus Wien, Dresden, Hamburg, Bremen und London.¹¹ Ferner sind 22 quadratische Ansichten von Karlsbad bekannt.

Die quadratischen Ansichten wurden einerseits als Deckelmotiv von Konfektschachteln des k.u.k. Hofzu-

¹¹ Acht Ansichten wurden beispielhaft publiziert in Deutsche Kunst und Dekoration 24, Darmstadt 1909, S. 242–243.



106. Jutta Sika, Blaues Haus in Rattenberg (Wiener Werkstätte-Postkarte Nr. 633), Farblithographie, 1912



107. Urban Janke, Bilderbuch „Wien“, Farblithographien, 1908



108. Urban Janke und nicht identifizierter Künstler, Doppelblatt aus dem Bilderbuch „Wien“, Farblithographien, 1908

ckerbäckers Demel verwendet, für den die Wiener Werkstätte Pappschachteln anfertigte. Andererseits wurden sie zu kleinen Büchlein in Form von quadratischen Leporellos als Souveniralbum gebunden. Beim aktuellen Forschungsstand sind diese Bilderbücher für Karlsbad und Wien nachweisbar. Gemessen an der heutigen Seltenheit dürften sie nur in Kleinstauflagen erschienen sein.

Das Wiener Bilderbuch im schwarz-gelb gestreiften Pappband¹² verrät schon mit seiner schriftkünstlerisch gestalteten Deckelvignette, dass Wien hier mit dem künstlerischen Blick der Moderne betrachtet wird (Abb. 107). Die zwölf Ansichten von touristischen Höhepunkten der Wiener Sehenswürdigkeiten¹³ zeigen klar, dass am Entstehen des Buches zwei Künstler beteiligt waren (Abb. 108). Acht Ansichten stammen von Urban Janke und sind

1908 mit identischen Motiven auch als Wiener Werkstätte-Postkarten erschienen.¹⁴ Die vier übrigen Ansichten, die sich sowohl stilistisch als auch im Ornament der seitenrahmenden Bordüre unterscheiden, stammen von einem bislang nicht identifizierten Künstler der Klasse Bertold Löfflers an der Kunstgewerbeschule.

Alle graphischen Arbeiten, die von der Wiener Werkstätte herausgegeben wurden, verdeutlichen das ungemessen hohe Niveau, das auf dem Gebiet der Flächenkunst in Wien um 1900 erreicht wurde. Baudenkmale und historische Kulturlandschaft boten lohnende Bildmotive auch für Maler und Graphiker der Wiener Moderne, für die das kulturelle Erbe Anknüpfungspunkt zu neuem Schaffen war.

¹² Am äußeren Hinterdeckel ist das Büchlein mittig mit dem violetten Gummistempel der Wiener Werkstätte signiert (Wortmarke).

¹³ Es sind folgende Ansichten enthalten: Am Hof, Lusthaus im Prater, Römische Ruine in Schönbrunn, Neptunbrunnen mit Glori-

ette in Schönbrunn, Minoritenkirche, Karlskirche, Franziskanerkirche, Palais Schwarzenberg mit Hochstrahlbrunnen, Belvedere, Michaelerkirche, Peterskirche, Josefplatz.

¹⁴ Es handelt sich um die WW-Postkarten Nr. 133–140.

Bewahrung und Erschließung von Denkmalwerten „Umwege erhöhen die Ortskenntnis“

Architekturen und Räume als Eckpfeiler der Wiener Großstadtrömer Heimito von Doderers

Doderers Werk ist durch große, fast pedantische chronologische Exaktheit und räumlich fein detaillierte Beschreibung geprägt. In seinen Wien-Romanen „*Die Strudlhofstiege*“, „*Die Dämonen*“,² und „*Die Wasserfälle von Slunj*“³ bildet die Stadt und ihr Umland das Bühnenbild für die aufs Engste damit verbundenen Protagonisten. Die Verbindung ist so stark, dass die Architekturen und die Räume, in denen die darstellenden Personen leben und sich bewegen, prägender Teil ihrer Biografien werden. Die Bauten und Stadträume, die diese bilden, erhalten zu ihrem kunsthistorischen, geschichtlichen und künstlerischen Wert einen „literarischen“. Diesen Wert bekommen sie zunächst durch das Werk des Autors. Über sein Werk geht dieser auf den Leser über.

Das Schreiben Doderers ist geprägt von der Art der Konzeption seiner Romane. Diese wurden entworfen, geplant, im wahrsten Sinn des Wortes, gezeichnet und vor der Realisierung in ein möglichst exaktes Raum-Zeitdiagramm eingebunden, oft bis ins Detail vergleichbar mit den Arbeitsprozessen eines Architekten, vom Erfassen und Sammeln der Entwurfsparameter bis zur genauen Beschreibung der einzelnen Gewerke und deren Einbindung in einen exakten Bauzeitplan. Es liegt nahe, dass bei dieser

ingenieurhaften Art des schriftstellerischen Planungsprozesses der Großvater, Vater und Onkel des Autors⁴ als Architekten und Bauunternehmer prägenden Einfluss auswirkten; die Romanskizzen wurden an Zeichenbrettern aus väterlichem Besitz erstellt und dienten beim „Errichten“ der Romanmanuskripte als Planvorlage (Abb. 109).

Beim „Er-Innern“ im Werk Doderers kommt ein sehr hoher Stellenwert der Aura zu, „*Aura im Sinne von bewusst apperzipierter also erlebter und erfasster Ausstrahlung ist ein zentraler Begriff. Er findet sich vor allem in der Wiener Trilogie [...]*“⁵. Der Autor „ergeht“ die Stadt, sucht den „genius loci“, erfasst ihn, notiert, datiert, skizziert, ordnet ein und zu. Im Entstehungsprozess des Romans „*Die Strudlhofstiege*“ ist dies besonders gut nachvollziehbar, da für die exakte zeitliche und räumliche Einordnung und Anknüpfungen der Erzählstränge im Werk nicht nur das Datum und die Uhrzeit der Begehung, sondern auch Datum und Uhrzeit des Geschehens im Roman festgehalten sind. Ausgehend von der Buchfeldgasse 6 im 8. Wiener Gemeindebezirk, wo Doderer von 1938 bis 1956 wohnte und sich bis Juni 1948 das Dachatelier mit dem Maler und Schriftsteller Albert Paris Gütersloh teilte,⁶ prospektierte er seine künftigen Romanschauplätze. Die Topographie des Bezirks

¹ *Heimito von Doderer*, *Die Strudlhofstiege oder Melzer und die Tiefe der Jahre*, München 1951.

² *Heimito von Doderer*, *Die Dämonen*. Nach der Chronik des Sektionsrates Geyrenhoff, München 1956.

³ *Heimito von Doderer*, Roman No 7, Erster Teil, *Die Wasserfälle von Slunj*, München 1963

⁴ Carl Wilhelm Christian von Doderer, 1825–1900, Architekt, Professor, Dekan und Rektor am Polytechnischen Institut Wien (ab 1872 Technische Hochschule Wien)

Wilhelm Carl Gustav von Doderer, 1854–1932, Architekt und Bauunternehmer, Erbauer der Tauern-, Karawanken-, Mittenwaldbahn, Wientalregulierung, etc., Vater von H.v.D.

Richard Gottlieb Wilhelm von Doderer 1876–1955, Ingenieur

und Industrieller, Bruder des Vaters von H.v.D.

Max von Ferstel, 1859–1936, Architekt, Professor, Dekan und Rektor an der Technischen Hochschule in Wien, Schwager der Mutter von H.v.D., erbaute das gemeinsame Wohnhaus der Familien Doderer und Ferstel in der Wiener Stammgasse sowie das Landhaus „Riegelhof“ in Prein an der Rax für seinen Schwager Wilhelm.

⁵ *Henner Löffler*, *Doderer-ABC*, Ein Lexikon für Heimitisten, München 2001, S. 36.

⁶ 1948 zog Gütersloh in einen Gemeindebau und Doderer wechselte nach einer gerichtlichen Auseinandersetzung mit der Eigentümerin Trude Waehner die Wohnung innerhalb des Hauses.

Alsergrund, des „Neunten“, bildet das Epizentrum für die „Strudlhofstiege“. Vieles verknüpft sich mit den Koordinaten des Althanplatzes (heute Julius Tandler-Platz), dem ehemals kleinteiligen Ortsteil Lichtenthal, der Porzellan-gasse, dem Liechtensteinpark, der Alserbachstraße und dem Donaukanal. „Doderer war von Topographie ebenso angetrieben wie von Chronologie. So wie er ein Fanatiker des jeweils beschriebenen Wetters war (er pflegte sich beim Wiener Meteorologischen [sic!] Institut rückzugesichern [...]). Für Doderer hing Topographie mit ‚Aura‘ zusammen, und deshalb ist sie untrennbar mit der dynamischen Entwicklung der Handlungsstränge verbunden. Diesen Strängen und Geschehen sind Orte ‚zugeordnet‘, was nicht nur für die Strudlhofstiege gilt, sondern für alle Orte der Wiener Romane.“⁷

Spannend ist, dass Wendelin Schmidt-Dengler und Irmgard Egger zum Begriff der Aura und des „kontemplativen Spazierengehens“ zwischen dem Werk Doderers und den schon Ende der 1920er Jahre erschienenen Schriften Walter Benjamins, im Besonderen jene über das „Flanieren“ in seiner Heimatstadt Berlin,⁸ starke Verbindungen herstellen, obwohl „eine Beeinflussung weder nachzuweisen noch anzunehmen [ist]. [...] Dem einsam Spazierenden, dem Kontemplativen – nach Doderer dem Apperceptionsbereiten – erschließt sich die Stadt so in mimetischer, in magischer Lektüre, aus ihren Fährten und Spuren.“⁹

Die beim „Flanieren“ ergangenen Orte und Räume wirken auf den Leser wie ein Kunstwerk auf den Betrachter; denn nach Benjamin kommt nicht nur der Natur, sondern auch dem vom Menschen geschaffenen Kunstwerk eine Aura zu. Die Definition wurde in einem Aufsatz aus der Begrifflichkeit eines Umkehrschlusses entwickelt. In „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ wird einem maschinell kopierten Kunstwerk der Kunstwert abgesprochen, es fehlte ihm die „Aura“, diese würde bei der Reproduktion verkümmern. Das Kunstwerk hat nichts mehr von der es kennzeichnenden und prägenden „Unnahbarkeit, Echtheit und Einmaligkeit“.¹⁰ Das offene Aufnehmen, die Apperzeption, schafft aber die Aura in ihrer Einmaligkeit der Raum-Zeit-Erfahrung, in der Literatur, am Kunstwerk oder Denkmal.

Zu den „er-gangenen“ Inhalten gehören außer dem Faktischen des Romangeschehens vielfältige aurabildende Eindrücke: „Die Romane wollen das wahrnehmbar machen, was jenseits der großen Geschichte geschieht; sichtbar soll all



109. Wien 9, Währinger Straße 50, Arbeitszimmer in der Wohnung Heimito von Doderers

das werden, was in der Gloriole seiner Geringfügigkeit überdauert. Die blinkenden Wasserhähne in den Treppenhäusern, der aiolische Gesang der Straßenbahn, der Geruch der Gerberlohe auf der Reitabahn, das Einkochen der Hausfrauen im Hochsommer, die vom ‚Donaustrom‘ gespaltene Fernsicht – all dies wird in den Romanen sinnlich präsent.“¹¹

Der junge René von Stangler, eines von Doderers Alter Egos, macht beim Spazieren am Alsergrund solch eine Erfahrung: „Die Richtung, in welcher René Stangler ging, hatte mit seinem Heimwege keinen Zusammenhang. Diese Richtung hätte sich nur mit ‚nicht-nachhause‘ bezeichnen lassen. [...] Stangler kannte seine Vaterstadt verhältnismäßig wenig und diese Gegend hier fast gar nicht. [...] Die kleine Überraschung, welche [er] jetzt am oberen Ende der ‚Strudlhofstiege‘ empfand, passte in seinen romantischen Kram, [...] auf seine ganze Stimmung, welche durch den geringen Anlaß eine unverhältnismäßige Steigerung erfuhr. Hier schien ihm eine der Bühnen des Lebens aufgeschlagen, auf welchen er eine Rolle nach seinem Geschmacke zu spielen sich sehnte, und während er die Treppen und Rampen hinabsah, erlebte er schnell und zuinnerst schon einen Auftritt, der sich hier vollziehen könnte [...]“¹²

⁷ Löffler (zit. Anm. 5), S. 395.

⁸ Walter Benjamin, Das Passagenwerk, Aufzeichnungen und Materialien: „Der Flaneur.“ In *Walter Benjamin, Gesammelte Schriften*, Bd. V/1, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main, 1982 S. 524–569.

⁹ Irmgard Egger, Den Faden aus dem Gewebe: Zur Großstadtwahrnehmung in den Wiener Romanen Heimito von Doderers, in: „Erst bricht man Fenster. Dann wird man selbst eines.“ Zum 100. Geburtstag von Heimito von Doderer, hrsg. v. Gerald Sommer u. Wendelin Schmidt-Dengler, Riverside 1997, S. 23–33.

¹⁰ Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, in: *Gesammelte Schriften*, Band I, Frankfurt am Main, 1972.

¹¹ Wendelin Schmidt-Dengler, „Auch eine Schule des Sehens. Wien in den Romanen Heimito von Doderers“, in: *Dieses Wien. Ein Führer durch Klischee und Wirklichkeit*, hrsg. von Elisabeth Hirt und Ali Gronner, Wien 1986, S. 29.

¹² Strudlhofstiege (zit. Anm. 1), S. 128f.- Siehe auch Egger (zit. Anm.10).

Anhand einer Situationsskizze, die mit einer „To-do-Liste“ ergänzt ist, wird sichtbar, wie wichtig für den Autor die genaue Erkundung der Handlungsräume des Romans im Zuge seiner Begehungen war. Der im Kopf konzipierte Vorentwurf des Geschehens wird bei einem Lokalaugenschein an Ort und Stelle überprüft und festgehalten, die Idee wird mit der Realität überlagert und feinjustiert. Hier am Beispiel des „Skandals auf der Stiege“: Am 23. August 1911 treffen einander Ingrid Schmeller und ihr Verehrer Stephan von Semski auf der Stiege. Oberbaurat Schmeller folgt seiner Tochter heimlich und beobachtet das Geschehen vom wartenden Taxi aus. Im entscheidenden Moment greift er ins Geschehen ein. Mit „Ingrid her zu mir!“ betritt er die oberste Stufe, zeitgleich erscheinen Pista Gauermann, René von Stangler und Paula Schachl am Fuß der Treppenanlage. Zwei weitere Figuren, Asta von Stangler und der Leutnant Melzer, nähern sich nach einem Spaziergang, der dem Paar Abgeschiedenheit gewähren sollte, dem oberen Ende. Abb. 110 zeigt die „*Organisation des Skandals auf der Strudlhofstiege: Ergebnis eines Studien-Spaziergangs[s] vom 6. September 1946 mit Skizze des Schauplatzes, Figuren- und Sonnenbewegungen.*“ Darunter notiert Doderer den noch bestehenden Recherchebedarf zur Strudlhofstiege: „*a) weitere Details über Baugeschichte der St. folgen durch Senats-Rat S. b) von ihm, wenn möglich, biograph. Details über J. Th. Jäger!*“¹³ Mit der rot strichlierten Linie bemisst Doderer die selbstergangene Weglänge „Akademie - Bergg[asse] hin und zurück mit 16' [Minuten]. Mit Akademie ist die ehem. k.u.k Konsular-Akademie in der Waisenhausgasse gemeint, heute die Botschaft der Vereinigten Staaten von Amerika in der Boltzmanngasse.

Hingegen zeigt Abb. 111 die Situation im Roman nachdem die Skizze zum Ausführungsplan verarbeitet worden war. Der Taxistandort ist unmittelbar nach der Gassenkrümmung eingetragen, der Punkt, durch die strichlierte Sichtachse dargestellt, der aus größtmöglicher Distanz den Blick auf den Treppenabgang erlaubt. Durch die Sonne im Rücken sind von der Stiege her Personen im Inneren des Taxis nicht erkennbar. „*Vom Tore der Akademie gingen Asta Stangler und Melzer, nachdem Ingrid sich von ihnen getrennt hatte, langsam auf der Schattenseite der Straße dahin. [...] Sie waren bis auf die Währingerstraße hinausgelangt und auf dieser wenige Schritte gegen den Ring zu gegangen, etwas rascher, und aufrichtig schweigend. Jedoch Asta behielt die Zeit und ihr kleines Uhrchen im Auge. ‚Wir müssen umkehren,‘ sagte sie bei der Berggasse. Sie gingen zurück und sprachen jetzt wieder miteinander, [...] und gelangten so zur Ecke der Strudlhofgasse, der gegenüber auf der sonst leeren Straße ein geschlossenes Autotaxi*



111. Stadtplan von Wien, 1915, Kartenausschnitt der „Situations-Skizze um die Strudlhofstiege

stand, und näherten sich mit lobenswerter Pünktlichkeit dem oberen Ende der Stiegen.“¹⁴

Steigt und geht man die Treppen und Rampen der Stiegenanlage hinunter, von der Währingerstraße kommend über die ehemalige Uferkante der Donau zur Liechtensteinstraße, gelangt man, selbstverständlich zu Fuß, in ein weiteres Epizentrum des Romangeschehens, der Zone um und auf dem Julius Tandler-Platz. Um sich hier mit der „Strudlhofstiege“ im Kopf zu bewegen sind Zeitsprünge entsprechend der Romanchronologie notwendig, in die Jahre 1910/1911, 1923 und 1925. In dieser Zeit hieß der Platz vor dem Franz-Josefs-Bahnhof Althanplatz, ab 1949 Julius-Tandler-Platz.¹⁵ Im Haus Nummer 6 wohnte vom Februar bis Mai 1932 Heimito von Doderer zur Untermiete bei Marie Kornfeld. Es ist anzunehmen, dass sie das Vorbild für „Mary K.“ der „Strudlhofstiege“ und der „Dämonen“ darstellt.

Das „Steinhaus“, so benannt von Doderer, ist ein späthistoristisches prächtiges Mietshaus, erbaut von Doro (Isidor) Stein, der als Unternehmer in der Textilbranche zu großem Vermögen kam. Als Hoflieferant durfte er den

¹³ Stefan Winterstein (Hg.), Die Strudlhofstiege, Biographie eines Schauplatzes, Wien 2010, S. 59. Für die Veröffentlichungsrechte herzlichen Dank an Hannelore und Gustav König, Moosburg.

¹⁴ Strudlhofstiege (zit. Anm. 1), S. 288, 290.

¹⁵ Zwischen 1938 und 1945 „Platz der Sudetendeutschen“.

¹⁶ Strudlhofstiege (zit. Anm. 1), S. 9.



112. Wien 9, Althanplatz (heute Julius Tandler Platz, 1090 Wien), A. 20. Jahrhundert

kaiserlich-königlichen Doppeladler führen, der bis heute auf der Gesimszone in der Rotenlöwengasse seine Schwingen ausbreitet. Drei, für die Romane wichtigen Familien wohnen in dem Haus: die Storchs, im selben Stock daneben die Siebenscheins auf Tür Nummer 14, und darüber Mary K. Durch sie als inhaltliches und den Platz als topographisches Zentrum sowie eine genaue Datierung wird die Aura geschaffen, mit der der Leser in die „Strudlhofstiege“ einsteigt: *„Als Mary K.s Gatte noch lebte, Oskar hieß er, und sie selbst noch auf zwei sehr schönen Beinen ging (das rechte hat ihr unweit ihrer Wohnung, am 21. September 1925 die Straßenbahn über dem Knie abgefahren).“*⁶

Die Wohnung Tür Nr. 14 ist die der Familie Siebenschein. Die Tochter Grete, eine ausgebildete Pianistin, ist die Geliebte des Historikers René von Stangler, sie im realen Leben Gusti Hasterlik, er Doderers Alter Ego. Die Wohnung wird in Struktur, Organisation und Einrichtung exakt und bis ins kleinste Detail genau beschrieben und bildet so durch die in ihr lebenden und agierenden Personen eine Aura ganz im Sinne Walter Benjamins, nämlich die Einmaligkeit der sich daraus ergebenden Raum-Zeiterfahrung. Ein für Doderer typisches Planungsdetail der Romankonzeptionen ist bei den „Steinhauswohnungen“ bemerkenswert. Da der Autor während der kurzen

Zeit seines Wohnens als Untermieter in dem Haus offenbar keinen oder nur flüchtigen Zugang zur Wohnung Nr. 14 besaß, bediente er sich einer anderen, die er viel besser kannte, nämlich der realen elterlichen Wohnung seiner Geliebten und späteren Frau. Gusti Hasterliks Eltern wohnten in der Wickenburggasse 22 im achten Bezirk, der Josefstadt. Das historistische Wohngebäude wurde wegen der Erweiterung des Gefangenenhauses der Justizanstalt Josefstadt in den 1980er Jahren geschleift. Durch den Trick der virtuellen Translozierung und Implementierung einer bestens bekannten Wohnung von einem Haus in ein anderes gelang es dem Autor, sein Alter Ego, seine Geliebte und deren Eltern in authentischer und selbsterlebter Umgebung agieren zu lassen. Die Beziehungen der Bewohner der drei Wohnungen zueinander sind vielschichtig und verwebt, für die Erzählstränge untrennbar miteinander verknüpft. Dass Doderer nicht gleich die Wickenburggasse als geistigen Drehort auswählte, hängt wohl mit den weiteren vielfältigen Alsergrundverflechtungen der Personen und Orte zusammen, zudem fährt in der Wickenburggasse keine Straßenbahn, weshalb der für das Romangeschehen wichtige Unfall Mary K.s dort nicht hätte passieren können und die ihr danach Hilfe leistenden Personen aus Richtung Porzellangasse und Friedens-

brücke (1923/25 „Brigitta-Brücke“) kommend, am Althanplatz zusammentreffen.¹⁷

Der in der Brigittenau in einer Gurtenfabrik arbeitende Leonhard Kakabsa gelangt durch intensives Selbststudium auf den Posten eines hoch gebildeten Bibliothekars. *„Leonhards Menschwerdung ist Doderers Ideal. In der Tat, er ist nicht nur Protagonist, sondern Held, eine Lichtgestalt in seinem erfolgreichen Bemühen, sich fortzubilden und sich hohe Ziele zu setzen und sie auch zu erreichen, ohne sich dabei im mindesten aufzugeben.“*¹⁸ Über das Lateinstudium kommt es zum Kontakt mit Mary K.s Tochter Trix und im Weiteren auch zu dieser, in einer nicht nur gesellschaftlichen, sondern auch sehr intimen Form. Der Wechsel vom Arbeiterbezirk, dem Zwanzigsten, in den bürgerlichen Neunten, also über die Friedensbrücke (1926/27 „Brigitta-Brücke“) vom linken auf das rechte Donaukanalufer, wird zur Metapher seiner Entwicklung. Als Leonhard erstmals bei Familie K. eingeladen ist, wird das dekorüberladene Stiegenhaus im Haus am Althanplatz, aber auch das Hinaufgehen durch das Stiegenhaus, sein „Aufstieg“ und starkes Symbol für seine Entwicklung: *„Als er die enge Schnecke der Treppe mit den sinnlosen Schnüren und Quasten hinaufstieg, bei lebhaftem Gefühle der perfekten Unverbindlichkeit dieser bequasteten Bürgerwelt für ihn, immer rund um den in der Mitte im nachhinein eingebauten Lift. [...] Sein merkwürdiges Unabhängigkeits-Gefühl – am stärksten eben vorhin im Stiegenhause und angesichts der Quasten empfunden – war ein durchaus sanftes, ein Abgerückt-Sein, die Gegenwart gleichsam eines freien Raumes vor ihm, in welchen eintreten mochte, was da eintreten wollte: diese unverstrickte und unbefangene Bereitschaft konnte wohl nicht in der Fremdheit der Umgebung allein ihren Grund haben, noch weniger darin, daß Leonhard*

*etwa kampfbereit die sonst gewohnte hierher mit sich trug und vertrat.“*¹⁹

Am linken Bildrand von Abb. 112 ist die Vorfahrt zum Franz-Josefs-Bahnhof zu sehen, am rechten Bildrand mündet die Porzellangasse ein, parallel dazu die Rotenlöwengasse. Dort, Ecke Althanplatz mit dem kleinen Zwiebelturm, das „Steinhaus“. Die durch den Platz führende Alserbachstraße endet bei der Friedensbrücke bzw. Brigitta-Brücke. Diese spannt über den Donaukanal und verbindet den damaligen Arbeiterbezirk Brigittenau mit dem bürgerlichen Bezirk Alsergrund. Am Platz passierte Mary K. der Unfall mit der Straßenbahn. Die Figur der „Mary“ ist allerdings weitgehend fiktiv, so wie der Straßenbahnunfall.

Doderer ist allgemein bekannt, vieles weiß man über ihn, zu wenig, wenn man ihn nicht gelesen hat. Fast jede und jeder kennt die „Strudlhofstiege“, die Wenigsten haben sie gelesen, nur wenige sie begangen. Aber irgendwie ist sie fast Allgemeingut geworden. Ursprünglich wurden der Strudelhof, die Strudelhofgasse mit „e“ geschrieben, auf den heute angebrachten Schildern ist dieses verschwunden. Jetzt ist Doderers Schreibweise amtlich, wahrscheinlich ohne dass es den zuständigen Magistratsstellen bewusst wäre. Nachzulesen bei einem „Studien-Spaziergang“ am Alsergrund im neunten Wiener Gemeindebezirk.

Eva Menasse schreibt im Vorwort zu ihrem 2016 erschienen Buch über den Autor: *„Und dieser Doderer, den vergessen zu haben man sich heute so leichtin gestattet, hat der komplizierten Kunstform Großstadroman die erstaunlichsten Innovationen hinzugefügt, die sich mit Begriffen aus Architektur, Malerei und Musik fast besser beschreiben ließen als mit jenen der Literaturwissenschaft.“*²⁰

17 Für detaillierte Hinweise Dank an Gerald Sommer, Berlin.

18 Löffler (zit. Anm. 5), S. 229.

19 Dämonen (zit. Anm. 2), S. 647.

20 Eva Menasse, Heimito von Doderer, Berlin, 2016, S. 9 und 11.

Unité de doctrine? Gedanken zur föderalistischen Denkmalpflege

Doktrinäres mag man nicht, denn es ist häufig negativ konnotiert und führt meistens Intoleranz und wenig Beweglichkeit mit. Doktrinen sind gerne fest und rigoros, manchmal gar engstirnig und werden in der Regel von oben verkündet. Wir kennen den Begriff in politischen Zusammenhängen, in denen mehrheitlich, aber nicht nur, autokratische Doktrinen keinen Widerspruch dulden, das Indoktrinieren bis zur Gehirnwäsche die Menschen gefügig macht. Auch im religiösen Zusammenhang ist hin und wieder von Doktrin die Rede, mehr aber von der Dogmatik und von Dogmen, die noch ausgeprägter klar definierte Wertvorstellungen zu unumstößlichen Glaubenswahrheiten erstarren lassen. Unvoreingenommen und nüchtern betrachtet bzw. etymologisch geht der Begriff Doktrin auf das lateinische „*doctrina*“ zurück und bezeichnet in der grundsätzlichen Bedeutung einfach die „Lehre“, je nach Zusammenhang auch die Gelehrsamkeit, die Belehrung und Unterweisung, die Wissenschaft und den Lehrgegenstand.¹ Nicht weiter erstaunlich ist, dass Max Dvořák seine „*Marseillaise der Denkmalpflege*“ (Walter Frodl)² in Zeiten, in denen die religiöse Unterweisung noch zum festen Bestandteil des gesellschaftlichen Lebens gehörte, Katechismus genannt hat. Es wurde als eine Art Bekenntnisschrift und nützliches Handbuch zugleich rezipiert.

Als der schweizerische Bundesrat Pascal Couchepin im Jahr 2007 die damals eben erschienenen „*Leitsätze zur Denkmalpflege in der Schweiz*“ vorstellte, sprach er von der „*Unité de doctrine*“, obwohl der Begriff in den Leitsätzen selbst – auch in der französischen Fassung – gar nicht vorkommt.³ Gemeint war, dass die Leitsätze für die vielen an der Denkmalpflege Beteiligten eine gemeinsame Ba-

sis für den Umgang mit dem historischen baulichen Bestand und das Handeln am Denkmal darstelle. Und so ist es auch. Irgendwo zwischen Lehrmeinung und Unterweisung suchen die knapp und allgemein verständlich gefassten Leitsätze einen in der Schweiz gültigen denkmalpflegerischen Konsens. Die Leitsätze sollen die Einheit der Doktrin befördern, meinte Couchepin, sie seien aber keine Vorschriften.⁴ Auch diese Feststellung trifft zu, haben die Leitsätze doch keine rechtliche Verbindlichkeit. Wenn derlei Dokumente aber kontinuierlich und mit Nachdruck als denkmalpflegerische Richtschnur angewendet und in Streitfällen herangezogen werden, finden sie mit der Zeit auch in die Praxis der gerichtlichen Schiedssprüche Eingang, verkörpert doch eine Unité de doctrine mittelbar auch eine gemeinsame und konsistente Basis, die in gewissem Sinne für Rechtsgleichheit bürgt. An dieser Stelle sei daran erinnert, dass auch das umfangreiche und bedeutende Normenwerk, das in der Schweiz der privatrechtliche Schweizerische Ingenieur- und Architektenverein SIA als maßgebender Berufsverband für qualifizierte Fachleute der Bereiche Bau, Technik und Umwelt erarbeitet und weiterentwickelt, keine Gesetzeskraft besitzt. Als anerkannte und unverzichtbare nationale Regeln der Baukunde bilden sie aber die Grundlage einer Rechtsordnung, deren Verletzung eine Rechtswidrigkeit darstellt und somit auch rechtliche Sanktionen auslöst.⁵

ETHIK UND LEHRMEINUNG

Auch in den denkmalpflegerischen Fachbereichen entwickelten sich im jeweiligen Zeitgeist und aus der ent-

¹ Karl Ernst Georges, Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch, Hannover 1913 (Nachdruck Darmstadt 1998), Band 1, Sp. 2269–2270.

² Zit. nach Norbert Huse, Denkmalpflege, Deutsche Texte aus drei Jahrhunderten, 2. durchges. Aufl., München 1996, S. 160.

³ Leitsätze zur Denkmalpflege in der Schweiz, Principes pour la conservation du patrimoine culturel bâti en Suisse, Principi per la tutela dei monumenti storici in Svizzera, Guidelines for the preservation of built heritage in Switzerland, vdf Hochschulverlag AG an der ETH Zürich, Zürich 2007. Im Buchhandel erhältlich

oder online gratis abrufbar unter: <http://www.vdf.ethz.ch/vdf.asp?isbnNr=3089> (4.12.2016).

⁴ Der Autor war an besagter Veranstaltung anwesend und mag sich gut an die Worte des Magistraten erinnern; siehe auch: Neue Zürcher Zeitung, 22.5.2007.

⁵ Schweizerische Normenverbände SNV, Electrosuisse, asut, fhs, sia, swissmem und VSS (Hg.), Normung und Recht, Winterthur 2013, S. 2–3: http://www.sia.ch/fileadmin/content/download/sia-norm/download/normung_recht_d.pdf (4.12.2016).

sprechenden gesellschaftlichen Befindlichkeit heraus, hin und wieder auch aufgrund bestimmter Vorkommnisse und Anlässe, Theorien und Grundsätze. Auf breitem Konsens beruhend ermöglichen sie meist erst im Wechselspiel mit den politischen, rechtsstaatlichen und institutionellen Rahmenbedingungen schließlich auch ein entsprechendes Handeln. Dieses reziproke Durchdringen von Gesetz und gesellschaftlichen Normen ist ein Willensakt. Eine friedliche Gemeinschaft der Menschen ist deshalb nicht nur von sich selbst gegebenen Gesetzen, sondern ebenso von vielen Übereinkünften geprägt, die erst in zweiter Linie Gesetzeskraft erlangen können. Vom allgemeinen kulturellen Konsens, der Einvernehmen und Toleranz mit einschließt, bis zum rechtsstaatlich geregelten Zusammenleben bieten deshalb auch übergeordnete Absprachen eine wichtige Grundlage, einen Rahmen und Orientierung zugleich. Grundgesetze basieren auf Ethos und Ethik, auf Normen und Werten, die sich ebenso in den völkerrechtlichen Verträgen wie in den nationalstaatlichen Verfassungen widerspiegeln. Das Neben- und Miteinander von ethischen Grundsätzen und demokratisch verfügbaren gesetzlichen Ordnungen steht deshalb im eklatanten Widerspruch zur selbstherrlichen Willkür, deren Vorwurf gerade die Denkmalpflege sich immer wieder erwehren muss.

Doch zurück zur *Unité de doctrine* im Umfeld der Denkmalpflege. Die Frage, ob es sie überhaupt braucht, mag man unterschiedlich beantworten. Die Geschichte der modernen Denkmalpflege belegt jedenfalls, dass an der Wende zum 20. Jahrhundert der leidenschaftlich ausgetragene Disput zur Ausrichtung der Denkmalpflege den Auftakt zur Formulierung einer ganzen Reihe von Charten, Memoranden und Übereinkünften gebildet hat, die auf nationaler Basis wie im internationalen Kontext Grundsätze für den Umgang mit Denkmälern und dem historischen Baubestand gefestigt haben. Allein diese Tatsache beweist, dass in regelmäßigen Zeitabständen das Bedürfnis bestand, auf der Basis eines möglichst breiten Konsenses zu einer *Unité de doctrine* zu gelangen, die gewissermaßen wie ein Glaubensbekenntnis, als Mittel zur Selbstvergewisserung innerhalb der Disziplin und als Manifest der Fachbereiche nach außen wirken sollte. Daran hat sich bis heute nichts geändert. Eine einheitliche Lehr-

meinung in der Denkmalpflege ist bekanntlich nicht unverrückbar, so wenig sie trotz wissenschaftlichen Instrumentariums der beteiligten Disziplinen wie eine exakte Wissenschaft berechenbar ist. Zweifellos trägt eine *Unité de doctrine* aber dazu bei, in der Polyphonie differenzierter Auslegungen der Denkmalwerte das prinzipielle Anliegen des Denkmalschutzes zu stärken und Angriffsflächen zu minimieren. Divergierende Ansichten aus dem Kreis der verantwortlichen Denkmalpflegeinstanzen kommen schlecht an, lassen sie in der Öffentlichkeit doch den Eindruck entstehen, dass Denkmalschutz und Denkmalpflege vom Belieben einzelner Akteure abhängig sei, die einmal so und einmal anders entscheiden. So besehen kommt eine *Unité de doctrine* den „Regeln der Kunst“ und im Besonderen den Regeln der Baukunst nahe, die sich im Wesentlichen und konkret eben auf Normen- und Regelwerke bezieht. Eigentlich gibt es keinen Grund, dem „*state of the art*“ als allgemein anerkanntes und für notwendig erachtetes Verhalten der Denkmalpflege nicht den analogen Stellenwert einzuräumen.

SONDERFALL SCHWEIZ?

„*Wien ist anders*“, lautet das Motto der Stadt Wien. Nicht nur Wien, auch Österreich ist anders, so sehr der aus der Schweiz Zugezogene vorweg der Meinung war, dass die benachbarten Länder vieles gemeinsam hätten. Der Denkmalschutz und die Denkmalpflege sind in Österreich und in der Schweiz jedenfalls anders geregelt. Tu felix Austria, Land, das sich bereits 1923 ein landesweit gültiges Denkmalschutzgesetz⁶ gegeben hat (Abb. 113), wo die Schweiz auf Bundesebene doch erst 1966 mit ihrem Bundesgesetz über den Natur- und Heimatschutz⁷ und der entsprechenden Verordnung von 1991⁸, dem subsidiären Wirken der Eidgenossenschaft im Bereich der Denkmalpflege einen rechtlichen Rahmen schuf.⁹ Dies hat seinen Grund. Die Schweizerische Bundesverfassung hält in Art. 78, Abs. 2 zwar fest, dass der Bund bei der Erfüllung seiner Aufgaben Rücksicht auf die Anliegen des Natur- und Heimatschutzes nimmt, Landschaften, Ortsbilder, geschichtliche Stätten sowie Natur- und Kulturdenkmäler schon und sie ungeschmälert erhält, relativiert diese Fest-

⁶ Bundesgesetz betreffend den Schutz von Denkmalen wegen ihrer geschichtlichen, künstlerischen oder sonstigen kulturellen Bedeutung (Denkmalschutzgesetz – DMSG): <https://www.ris.bka.gv.at/GeltendeFassung.wxe?Abfrage=Bundesnormen&Gesetzesnummer=10009184> (4.12.2016).

⁷ Bundesgesetz über den Natur- und Heimatschutz: <https://www.admin.ch/opc/de/classified-compilation/19660144/index.html> (4.12.2016).

⁸ Verordnung über den Natur- und Heimatschutz: <https://www.admin.ch/opc/de/classified-compilation/19910005/index.html> (4.12.2016).

⁹ Bereits 1886 hatte der Bund den Beschluss gefasst, sich mit geringen Mitteln „*an den Bestrebungen zur Erhaltung und Erwerbung vaterländischer Alterthümer*“ zu beteiligen. Dabei handelte es sich um das erste Engagement des Bundes auf kulturellem Gebiet überhaupt. Im Wissen um die eminente Bedeutung der Bewahrung des eigenen Patrimoniums hatten die eidgenössischen Räte den Beschluss sogar ohne verfassungsmäßige Grundlage verabschiedet. Die Einsetzung einer außerparlamentarischen Kommission, der „Eidgenössischen Kommission für Denkmalpflege EKD“ mit beratender Funktion erfolgte im Jahr 1915.



113. Wien 1, Dr.-Karl-Renner-Ring 3, Parlament, 1874–1883

setzung aber im selben Artikel. Abs. 1 lautet nämlich kurz und lapidar: „Für den Natur- und Heimatschutz sind die Kantone zuständig.“¹⁰ Das ist der springende Punkt, denn mit diesem Verfassungsartikel überträgt die Eidgenossenschaft auch die Hoheit über die Denkmalpflege den einzelnen Kantonen.

Mit ihren 26 Kantonen, deren kleinster, Basel-Stadt, gerade mal die Fläche des 13. Wiener Gemeindebezirks aufweist, und sechs weitere Kantone kleiner als das gesamte Wiener Stadtgebiet sind, ist die Schweiz ein Konglomerat, das seit 1291 mit den drei Orten Uri Schwyz und Unterwalden in Schüben zum heutigen Bundesstaat herangewachsen ist, in dem die Autonomie der einzelnen Kantone einen bedeutenden Stellenwert besitzt. Vier Landessprachen und entsprechend unterschiedliche Kulturen bilden eine manchmal delikate gesellschaftliche und politische Ausgangslage. Komplex zeigt sich die konfessionelle Zusammensetzung und noch komplexer die rechtliche Situation, besitzt doch jeder Kanton eine eigene Kantonsverfassung, die freilich nicht im Widerspruch zu Bundesgesetzgebung stehen darf, aber im Übrigen souverän gehandhabt wird. Es ist deshalb nicht verwunderlich, dass auch der Denkmalschutz und die Denkmalpflege kan-

tonal eine bunte und kleinteilige Gesetzes- und Verwaltungslandschaft darstellt, die aus übergeordnetem Blickwinkel schier undurchdringlich ist. Hinzu kommt, dass die Denkmalpflege von Kanton zu Kanton ungleich in die Verwaltung und in die kantonale Gesetzgebung eingebunden ist. Vom Kulturgesetz über Natur- und Heimatschutzgesetze bis hin zu Planungs- und Baugesetzen ist vieles im Angebot. Die Gesetze und Verordnungen sind unterschiedlich griffig und bieten verschieden viel Interpretationsspielraum. In der Schweiz verfügen überdies sieben Städte über eigene Denkmalpflege-Fachstellen, die neben der kantonalen Gesetzgebung auch noch städtischen Regelungen gehorchen müssen. Wie kann das nur gelingen?

Tu felix Austria, möchte man neidisch ein zweites Mal ausrufen, Land, in dem Denkmalpflege Bundessache ist, und anstatt 26 Kantone nur neun Bundesländer zu bewirtschaften sind. Unter bestimmten Voraussetzungen können beide Modelle gut funktionieren. Eine klare Regelung der jeweiligen Zuständigkeiten bietet eine gewisse Gewähr, dass nicht geschlundert und gewurstelt wird, das Handeln der jeweiligen Mitwirkenden ebenso aus der Innensicht wie für Außenstehende nachvollziehbar bleibt. Transparenz wäre ein zweites Desiderat, das im Grunde in einem demokratischen System geradezu elementar ist. Wer entscheidet wie und auf Grund welcher Kriterien? Wie lässt sich das öffentliche Interesse, das die Denkmalpflege vertritt, begründen? Der viel zitierte Dialog innerhalb der handelnden Instanzen und mit der Bevölkerung sollte im besten Fall institutionalisiert sein. Nur schon diese Prämissen erfordern eine geübte und gelebte demokratische Praxis. In der direkten schweizerischen Demokratie, deren Föderalismus allen Beteiligten, dem Bund, den Kantonen und den Gemeinden in jedem Stadium der Willensbildung und Entscheidungsfindung das Mitwirken gestattet, verfügt mit der Volks- und Standesinitiative sowie dem Referendum Instrumente, die in hohem Maße anerkannte Legitimität verleihen. Insofern werden hin und wieder auch Vorlagen diskutiert, die direkt oder mittelbar – beispielsweise über Budgetfragen, Bauzoneregulungen oder Flächenwidmungen – die Denkmalpflege betreffen. Denkmalpflege wird dann ausdrücklich und konkret Teil eines demokratischen Prozesses, der freilich nicht losgelöst von vorgängig erarbeiteten verlässlichen Fachgrundlagen verläuft.

Föderalistische Denkmalpflege erfordert aber auch den Dialog und den Gedankenaustausch zwischen den Kantonen. Dieser findet weniger auf der Ebene der politischen Entscheidungsträger statt, als vielmehr im Rahmen der zuständigen kantonalen und städtischen Denkmalpflegestellen, deren Verantwortliche sich als Verein zur „Konferenz der Schweizer Denkmalpflegerinnen und Denkmalpfleger“ (KSD) zusammengeschlossen haben. Die KSD

¹⁰ Schweizerische Bundesverfassung: <https://www.admin.ch/opc/de/classified-compilation/19995395/index.html#a8> (4.12.2016).

pflegt den fachlichen Austausch und den Informationsfluss unter ihren Mitgliedern. Sie erarbeitet auf gesamtschweizerischer Ebene Grundlagen für die denkmalpflegerische Arbeit. Ziel ist eine Tätigkeit nach einheitlichen Maßstäben. Sie vertritt die Anliegen der kantonalen Fachstellen für Denkmalpflege in der nationalen Politik und in der Öffentlichkeit. Seit 2008 verleiht sie jährlich den Denkmalpreis für beispielhafte Umbauten oder Restaurierungen.¹¹ Hervorzuheben ist, dass die KSD „*sich an der Erarbeitung einheitlicher Grundlagen für die denkmalpflegerische Praxis in Abstimmung mit dem Bundesamt für Kultur BAK beziehungsweise der Eidgenössischen Kommission für Denkmalpflege EKD und der Eidgenössischen Natur- und Heimatschutzkommission ENHK*“ beteiligt.¹² Damit wird klar signalisiert, dass die „Kantonalisierung“ der Denkmalpflege dort ihre Grenzen findet, wo sie übergeordnete Grundsätze der Denkmalpflege tangiert.

Einmal mehr spielen in diesem Zusammenhang die eingangs bereits erwähnten, von der EKD erarbeiteten und publizierten „*Leitsätze zur Denkmalpflege in der Schweiz*“, die sich auf eine ganze Reihe wichtiger internationaler Charten und Konventionen beruft, eine tragende Rolle.¹³ Zu diesen übergeordneten Referenzen, die konkret die denkmalpflegerische Arbeit bestimmen, zählen aber auch rechtlich verbindliche eidgenössische Instrumente des Bundes, deren Bestimmungen die Kantone beachten und umsetzen müssen. Im Hinblick auf eine anzustrebende Unité de doctrine ist die Rolle des Bundes im Bereich Heimatschutz und Denkmalpflege in Zusammenarbeit mit den Kantonen von zentraler Bedeutung. Drei umfassende und flächendeckende Bundesinventare, die landesweit gesetzlich verankert, durch Verordnungen geregelt und bis in die höchsten Instanzen der Rechtsprechung beachtet werden, bilden wichtigste Grundlagen für die Denkmalpflege: Das „*Bundesinventar der schützenswerten Ortsbilder der Schweiz von nationaler Bedeutung*“ (ISOS) und das „*Bundesinventar der historischen Verkehrswege der Schweiz*“ (IVS), in geringerem Masse aber auch „*Bundesinventar der Landschaften und Naturdenkmäler von nationaler Bedeutung*“ (BLN).¹⁴ Ohne rechtliche Bindung, aber kraft ihrer hohen Qualität besitzen ebenso das seit 1927 kontinuierlich erscheinende wissenschaftliche Inventar der „*Kunstdenkmäler der Schweiz*“¹⁵ (die nationale Kunsttopographie) und das „*Inventar der neueren Schweizer Architektur 1850–1920*“¹⁶ einen auch für die Denkmalpflege höchsten Stellenwert und sind deshalb unverzicht-

bar. Die Verantwortung und Edition der beiden Inventare liegt bei der inzwischen 137 Jahre alten privaten Gesellschaft für schweizerische Kunstgeschichte, die in enger Zusammenarbeit mit den Kantonen und der Eidgenossenschaft dieses Generationenwerk zustande bringt. Ein weiterer Beleg für den typisch schweizerischen Föderalismus und das erfolgreiche Zusammenwirken von privaten Initiativen und Staat.

EPILOG

Eine rigoros staatliche Denkmalpflege birgt gegenüber der föderalistisch organisierten Denkmalpflege gewisse Vorteile. Ein bundesweit gültiges Denkmalschutzgesetz und ein entsprechendes Weisungsrecht seitens einer Zentrale, so wie dies beim österreichischen Bundesdenkmalamt angelegt ist, mag grundsätzlich ein Vorteil sein. Ja, gegenüber der föderalistisch organisierten Denkmalpflege besitzt die zentralistische fraglos Vorzüge – unter der Bedingung, dass entsprechende Grundlagen und der Wunsch nach einer landesweit einheitlichen Vorgehensweise vorhanden sind. Nachteilig mag der Umstand sein, dass der Dialog, ohne den die Föderalisten auf keinen grünen Zweig kämen, in zentral organisierten Systemen Gefahr läuft, zu kurz zu kommen. Top-down-Systeme mögen Widerstände erzeugen, die Entwicklungsprozesse behindern. Gleichzeitig vermag eine von oben geleitete Denkmalpflege, unter der Bedingung, dass die unteren Hierarchiestufen in die Diskussion und Entscheidungsprozesse miteinbezogen werden, effizienter wirken, als eine föderalistisch strukturierte. Umgekehrt mag das komplexe Konstrukt der schweizerischen Denkmalpflege gerade diesen Dialog in inhaltlichen Fragen wie in organisatorischen Dingen befördern. Diesen demokratischen Meinungsaustausch, den die Willensnation Schweiz pflegt und sich immer wieder neu darin üben muss, hat Tradition und ist deshalb meistens von Erfolg gekrönt. Der Dialog offenbart aber auch Defizite, nicht zuletzt, weil die kantonalen Fachstellen innerhalb der jeweiligen Verwaltungsorganisation ungleich gestellt und unterschiedlich dotiert sind. Umso wichtiger ist eine anerkannte Unité de doctrine, die als Richtschnur mit einer gewissen Autorität im ganzen Lande wirkt und gelegentliche Einzelkämpfer stützt. So wenig zentralistisch die schweizerische Denkmalpflege ist, so wenig funktioniert sie ausschließlich im Sinne

11 Die KSD besteht seit 1985 und besitzt eigene Vereinsstatuten, die den Sinn und Zweck der Vereinigung festlegen. <http://www.denkmalpflege.ch/ksd.html> (4.12.2016).

12 <http://www.denkmalpflege.ch/statuten.html> (4.12.2016).

13 Siehe Anm. 3.

14 <http://www.bak.admin.ch/kulturerbe/04273/04298/05045/index.html?lang=de> (4.12.2016).

15 <https://www.gsk.ch/de/die-kunstdenkmaeler-der-schweiz.html> (4.12.2016).

16 <https://www.gsk.ch/de/insa.html> (4.12.2016). Das INSA ist in 30-jähriger Arbeit entstanden und wurde zwischen 1982 und 2004 in 11 Bänden in Buchform publiziert. Es ist neuerdings kostenlos auch als elektronische Publikation abrufbar: <http://www.e-periodica.ch/digbib/vollist?var=true&UID=ins-001&id=browse&id2=browse5&id3=2> (4.12.2016).



114. Bern, Schweiz, Parlament, 1894–1902, Kuppelhalle, Blick in die Kuppel

des Bottom-up. Vielmehr agiert sie quer durch, zwischen anerkannter Fachmeinung und demokratischer Mitwirkung pendelnd, manchmal beschwerlich und unter großem Aufwand, aber ertragreich – besser werden, ist erlaubt. „Unus pro omnibus – omnes pro uno“, ist auf dem Glasgemälde zu lesen, das die Kuppel des Parlamentsgebäudes in Bern (Abb. 114) überspannt.

Der kantonalierten Denkmalpflege entspräche in Österreich die Verländerung dieser Aufgabe. Vor diesem

Schritt erlaubt sich der in Österreich Zugezogene zu warnen. Die lange Erfolgsgeschichte des Bundesdenkmalamtes seit der Einsetzung der „k.k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale“ widerspricht einem solchen Ansinnen, zumal die Republik und das Bundesdenkmalamt freie Hand haben, ihr genuines System in verschiedener Hinsicht zu optimieren und mit großen Risiken behafteten Einschnitten aus dem Weg zu gehen. Deshalb: Never change a winning horse – hüben und drüben.

Vom guten Entscheiden

ZUM THEMA

In der Denkmalpflege wollen viele Entscheidungen getroffen werden.

Als Diözesankonservator in der Diözese Linz beschäftigt mich diese Frage immer wieder, sei es im Arbeitsfeld oder auch in bestimmten Lebensbereichen. Die Kirche ist qualitativ und quantitativ nicht nur ein bedeutender Denkmaleigentümer, sondern auch ein wichtiger Träger des kulturellen Erbes und der Erhalt fordert gutes Entscheiden.

Als ich 2002 meinen Dienst in der kirchlichen Denkmalpflege begann, hatte ich das Glück, mit HR Dr. Bernd Euler-Rolle als Vertreter der staatlichen Denkmalpflege unterwegs sein zu dürfen. Dafür bin ich sehr dankbar, aber ebenso ist die Kirche als Institution zu Dank verpflichtet, wenn sie sich vor Augen führt, wie viele Projekte von Bernd Euler-Rolle in der kirchlichen Denkmalpflege betreut wurden, in seiner Funktion als stellvertretender Landeskonservator für Oberösterreich, aber auch in seiner Funktion als Leiter der Abteilung für Konservierung und Restaurierung und als Fachdirektor des Bundesdenkmalamtes.

An vielen Orten und bei vielen Projekten gab und gibt es viel zu entscheiden. Bernd Euler-Rolle verwendete dabei oft das Bild der Waage, bei der sich eine Entscheidung durch Verdichtung von Argumenten herauskristallisiert. Beide Institutionen, sowohl die Kirche als auch das Bundesdenkmalamt, vertreten Werte, die kommuniziert werden wollen und gleichzeitig Entscheidungen beeinflussen.

Wie geht das nun mit dem guten Entscheiden und welche Fragen helfen, um zu einem guten Ergebnis zu kommen?

Im folgenden Beitrag versuche ich anhand der Ausführungen des hl. Ignatius von Loyola, der nicht nur als Begründer der Jesuiten bekannt ist, sondern auch für seine Kriterien des guten Entscheidens.¹

DIE RECHTE VORBEREITUNG

Gute Entscheidungen sind gut vorbereitete Entscheidungen.

Die erste Maßnahme dabei ist es, sich die Fragestellung klar zu formulieren. Was genau bedarf der Entscheidung und was alles nicht? Diese Abgrenzung hilft nicht nur zur Vermeidung von Sorgen, Überforderung oder Ängsten, sondern ermöglicht auch, das Problem gezielt anzugehen. Auch hilft es im Zuge der Abklärung, eine breite Sicht auf das Problem zu entwickeln.

Die gelebte Praxis der Denkmalpflege setzt hier in der Regel an. Welches Restaurierziel soll verfolgt werden? Der Austausch zwischen staatlicher und kirchlicher Denkmalpflege, die Einbeziehung von Pfarre, Restaurator/innen, Bauforscher/innen, Bautechniker/innen, um nur einige zu nennen, ist Standard und wird vom Diözesankonservatorat auch als solcher benannt. Gutachten und Befundungen als Entscheidungsgrundlage sind in vielen Fällen unverzichtbar. Hier kann auch meistens ausgelotet werden, ob noch Zusatzthemen auftauchen oder Folgefragen dazukommen.

Viele Entscheidungen sind nicht so gut wie sie sein könnten, weil sie zu phantasielos oder zu schnell gefällt werden. Oft ist man zwischen zwei unglücklichen Alternativen gefangen und bekommt nicht andere Denkmöglichkeiten oder eine dritte gute Variante in den Blick. Dazu braucht es auch die innere Freiheit. Entscheidungen unter Druck verlaufen oft kontraproduktiv. Gerade in der Vorbereitungsphase ist die Freiheit des Denkens gefragt. Das wurde oft bei restauratorischen Entscheidungen sichtbar, wenn ich nur an die Raumschale im oberösterreichischen St. Willibald oder in Hargelsberg denke, und wird noch wichtiger beim Thema der Umnutzung, Neunutzung, Nachnutzung von Sakralräumen. Erst wenn die gut überlegten Varianten am Tisch liegen, kann man sich sorgfältig der Umsetzung der am besten erscheinenden Variante widmen.

¹ P. Thomas Neulinger SJ / Christian Marte SJ / P. Klaus M. Schweiggel SJ (Hg.), Jesuiten, in: Mitteilungen der österreichischen Jesuiten 77/3, Wien 2004.

KRITERIEN FÜR EINE GUTE ENTSCHEIDUNG

Das Kriterium des Nutzens:

Hier geht es um den Erhalt eines Objekts, aber nicht nur im Sinne der liturgischen Nutzung, auch wenn das bei Kirchen in der Regel die beste Variante darstellt, sondern auch im Sinne eines Kulturguts, welches die Themen Geschichte, Heimat und Identität, aber auch die Frage des Tourismus berührt. Der Blick in die Geschichte ist auch hilfreich im Blick auf die Zukunft. Entscheidungen in der Denkmalpflege berühren die Generationenfrage und sind langfristig angelegt.

Grundsätze und Regeln der Denkmalpflege treffen dabei auf liturgische und seelsorgliche Ziele.

Regionale Verankerung und die Beauftragung regionaler Handwerker/innen stellen hier auch eine nicht zu unterschätzende Bedeutung dar.

Das Kriterium der Vernünftigkeit und der ruhigen Überlegung:

Denkmalpflege ist keine Elfenbeinturmentscheidung sondern ein gesellschaftliches Thema, das letztendlich alle berührt.

Was sind die Gründe und die Argumente? Es geht um keine Gefühlswerte, auch wenn selbige in der Kirche und in der Denkmalpflege eine zentrale Rolle spielen. Habe ich andere dazu befragt? Beigezogene Spezialist/innen aus Pfarre, Diözese (Liturgie-, Orgel-, Glocken-, Kunstreferat/Diözesankonservatorat, Abteilung kirchliches Bauen), Restaurierung, Bautechnik, Bauforschung sowie Bundesdenkmalamt sind hier wertvolle Partner und ermöglichen in der Regel erst eine Gesamtsicht auf die Aufgabenstellung. Die archivalische Recherche, aber auch die lokale Tradition und Bedeutung kommen erhellend dazu. Hier leisten auch die Kirchenpfleger/innen, welche in der Diözese Linz seit vielen Jahren ausgebildet werden, wertvolle Dienste.²

Das Kriterium der Kontinuität mit der Grundentscheidung:

Wichtiges und Wertvolles bleibt wichtig und wertvoll. Auch wenn sich sogar die Nutzung eines denkmalgeschützten Objekts ändern sollte, ist der Denkmalpflege

die Frage der Kontinuität immanent. Das Denken im Sinne der Materialien und Fertigkeiten aus der Entstehungszeit eines Objekts verhindert auch das Entscheiden im Sinne zeitgeistiger Materialien und Moden. Bei Zu- oder Umbauten sind die sensiblen Fragen aber nicht nur jene der Materialität, sondern ebenso die der Schnittstellen, wo neue Gestaltung an alte Substanz anschließt. Hier hilft es, im „Geiste“ der Geschichte und der „Uridee“ zu entscheiden und dem (oft gewachsenen) historischen Erscheinungsbild eine neue Schicht anzufügen. Denkmal und Zeitgenossenschaft werden dabei nicht zu Gegnern, sondern die Qualität des Denkmals gibt die Kriterien für die Qualität des Neuen vor.

Österreich als Kulturland hat eine gewachsene Geschichte und soll auch ein Kulturland bleiben. Kunst ist unverzichtbar in der Gestaltung unseres Landes und damit ist auch die Erhaltung derselben so wichtig.

Das Kriterium der Ressource:

Der heilige Ignatius fragt: Habe ich genügend Zeit und Kraft? Und diese Frage wird auch in der Regel bei den verschiedenen Vorhaben gestellt. Im 21. Jahrhundert ist man versucht, diese Frage um die Frage der Ökonomie und des Geldes zu erweitern. Im Sinne des Ignatius und auch der Kirche darf das aber nicht zur ersten Frage erhoben werden, sie stellt vielmehr einen Teilaspekt dar. Die Frage der Ressource wird wichtig auch im Hinblick auf Etappenlösungen und sinnvolle Einteilungen. Die Haltung der Denkmalpflege im Sinne des Reparierens ist diesem Kriterium auch zuträglich.

Das Kriterium der Ehrlichkeit:

Kann ich mir alle Motivationen eingestehen? Kann ich sie jemandem meines Vertrauens erzählen? Würde ich etwas verschweigen wollen? Diese drei Fragen des Ignatius verweisen darauf, dass er primär von Entscheidungsprozessen eines Einzelnen ausgeht. Und doch sind es meines Erachtens auch sehr präzise Fragen, die auf Gruppen umlegbar sind. Vor allem bei Zusatznutzungen oder Umnutzungen wird diese Frage wichtig. Ehrlichkeit und das Anstreben objektiver Lösungen haben miteinander zu tun.

Es gibt nur Einzelentscheidungen. Die Individualität der historisch gewachsenen Kirchenräume ist auch in individuellen Lösungen ablesbar.

Der innere Friede als Entscheidungsmerkmal:

Die Entspannung und Freude bei einem Gottesdienst nach einer gelungenen Restaurierung und bei der Weihe

² Die Fortbildung Kirchenpflege bietet in vier Modulen eine Einführung in die Themen Denkmalpflege, Kunstgeschichte, Restaurierung, Archiv, Liturgie, um nur einige zu nennen und hat unter den Referent/innen viele Partner, u. a. auch das Bundesdenkmalamt (Stand 2016: 277 zertifizierte Kirchenpfleger/innen).

eines neuen künstlerisch gestalteten Altares sind oft spürbar und auch Indiz für eine gut gelaufene Entscheidung. Ignatius von Loyola empfiehlt, auf die innere Stimmigkeit und das innere Empfinden im Zuge des ganzen Prozesses zu achten. Das beginnt schon bei der Vorbereitung. Aus eigener Erfahrung weiß ich, dass Qualität den längeren Atem hat. Unstimmigkeiten, die im Prozess auftauchen, müssen angesprochen werden und nach Möglichkeit auch ausgeräumt werden: gerade im Hinblick auf transparente Abläufe, aber auch im Hinblick auf die Belastung einzelner Entscheidungsträger. Der innere Friede einer Person und einer Gruppe würde heute von Ignatius vielleicht mit den Worten Kooperation, Kompromissfähigkeit, Sich-Einfügen in größere Kontexte oder Ähnliches ergänzt werden.

Der innere Friede redet auch dem friedlichen Miteinander und dem sorgfältigen Umgang das Wort, fernab von Ideologien.

Methodische Hilfen:

Ignatius nennt noch drei methodische Hilfen, die bei einer Entscheidung unterstützen können:

1. Was rate ich einem Fremden? Diese Frage zielt auf Objektivierung ab. Der innere Abstand, den man so gewinnt, hilft, das Richtige deutlicher zu sehen und dann entsprechend zu handeln.
2. Inneres Durchspielen der Situation. Welche Gefühle befallen mich? Erfüllen mich Frieden und Zuversicht?

Bei dieser Methode geht es auch darum, Wahlmöglichkeiten aufzuschreiben und Pro und Kontra zu notieren, um in Ruhe mit Verstand und innerem Gespür abzuwägen. Dabei hilft es auch, die inneren Regungen vor, während und nach der Entscheidung zu beobachten. Die Kontinuität und Stimmigkeit dieser Regungen sind ebenso ein Indiz für die Richtigkeit. Dieses innere Durchspielen hilft auch beim Abwägen, wenn verschiedene Alternativen vorliegen.

3. Sich in die Todesstunde versetzen. Es muss nicht gleich immer die Todesstunde sein, aber sich mit zeitlicher Distanz eine Entscheidung anzuschauen, hilft oft. Würde ich in fünf oder zehn Jahren auch so entscheiden oder entschieden haben wollen? Die Betrachtung aus der Perspektive des Absoluten ermöglicht es, sich die Frage zu stellen, was man getan haben möchte und was nicht.

...noch ein Wunsch

Die Arbeit in der Denkmalpflege aufs Entscheiden zu reduzieren würde zu kurz greifen. Aber dass gutes Entscheiden der Arbeit und dem Gelingen der Arbeit zuträglich ist, ist unbestritten. Möge auch dieser Artikel als Hinweis darauf gelesen werden. Gutes Entscheiden ermöglicht auch, mit Freude an der Kulturlandschaft mitzuarbeiten. Diese Freude wünsche ich allen in der Denkmalpflege Tätigen, aber hier im Besonderen geht der Wunsch an Bernd Euler-Rolle.

Zur Objektivität denkmalpflegerischer Entscheidungen

Im Zuge der Entwicklung der staatlichen Denkmalpflege in Österreich haben sich die Grundlagen für die Bewertung von Denkmalen und die nötigen Entscheidungsfindungen zu ihrer Erhaltung seit ihren Anfängen 1850 mit der Einrichtung der k.k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale gewandelt. Die staatliche Denkmalbehörde hatte, den Zeitströmungen des 19. Jahrhunderts folgend, begonnen, sich nach und nach zu formieren, und es waren wohl im Wesentlichen auch die Theorien Alois Riegls, des Vordenkers der modernen Denkmalpflege, die letztlich zur Genese des Denkmalschutzgesetzes von 1923 führten, eines Gesetzes, welches zuletzt eine im Jahr 2000 in Kraft getretene, grundlegende (und 2013 eine vorläufig letzte) Novellierung erfuhr.¹

Das Entstehen des Denkmalschutzes und der diesbezüglichen Gesetzgebung war nicht nur eine auf Österreich beschränkte Entwicklung des 19. Jahrhunderts, sondern eine gesamteuropäische, internationale, die ausgehend von der Aufklärung und der nachfolgenden Veränderung des Geschichtsverständnisses einsetzte.

Zeitgleich entstand auch ein veränderter, der Romantik verpflichteter Status des Künstlers sowie ein gewandeltes Kunstverständnis, das erst das Entstehen der Disziplin der Kunstgeschichte ermöglichte.

Die jüngere Vergangenheit oder gar die eigene Zeit zu charakterisieren oder zu bewerten war und ist auch heute ein schwieriges Unterfangen. Mit Sicherheit kann jedoch festgestellt werden, dass seit den Anfängen der Denkmalpflege wesentliche Veränderungen in Hinsicht auf denkmalpflegerische Bewertungen und Entscheidungen stattgefunden haben.

Die Ansprüche der Denkmalpflege sind seit ihren Anfängen dem Grunde nach gleich geblieben. Allerdings haben sich manche Perspektiven unter der Bildung neuer Schwerpunkte verschoben. So hat sich, auch international, der Gegenstand des Interesses von den anfänglich stark auf Kunst fokussierten Intentionen hin zu dem viel breiteren Begriff des kulturellen Erbes ausgeweitet, insbesondere in der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts, wie unschwer anhand der zahlreichen Chartas und Grundsatzpapiere der internationalen Organisationen ICOMOS, UNESCO, ICOM etc. belegt werden kann. So finden sich in den Listen der unter Schutz stehenden bzw. zu schützenden Objekte nunmehr auch einfache, anonyme Architekturen sowie Alltagsgegenstände.

Die heutige Praxis der österreichischen, staatlichen Denkmalpflege bewegt sich in einem gesetzlich klar abgesteckten Rahmen, der das Bundesdenkmalamt als eine dem Ministerium nachgeordnete Fachbehörde ermächtigt, das Österreichische Denkmalschutzgesetz im Sinne des Gesetzgebers mittels entsprechender Festlegungen und Regeln zu vollziehen.

Es ist aber das Wesen eines jeden Gesetzes, dass für seinen Vollzug ein Interpretationsspielraum existiert, der den Einzelfall, der für sich im Gesetz nicht verankert ist, einer Beurteilung im Sinn des Gesetzes zuführt. Auch das Denkmalschutzgesetz lässt jenen, die es zu exekutieren haben, notwendigerweise Interpretationsspielräume. Für die bei Entscheidungen anzuwendenden Kriterien sind aber – wenn auch lückenhaft – Anweisungen festgeschrieben. So bezieht sich § 1 (1) des Denkmalschutzgesetzes auf „...von Menschen geschaffene unbewegliche und bewegliche Gegenstände ... von geschichtlicher, künstlerischer oder sonstiger kultureller Bedeutung ...“, deren Erhaltung im öffentlichen Interesse gelegen ist. § 1 (5) normiert in weiterer Folge, dass die Frage, ob dieses öffentliche Interesse für die Erhaltung gegeben ist, „...vom Bundesdenkmalamt unter Bedachtnahme auf diesbezügliche wissenschaftliche Forschungsergebnisse zu entscheiden...“ ist.

¹ Bundesgesetz betreffend den Schutz von Denkmalen wegen ihrer geschichtlichen, künstlerischen oder sonstigen kulturellen Bedeutung (Denkmalschutzgesetz), zuletzt geändert BGBl. I Nr. 92/2013 (www.ris.gv.at; 3. 2. 2017).

Nun kann die geschichtliche Bedeutung eines Denkmals durchaus aufgrund wissenschaftlicher Forschungsergebnisse bewertet werden. Ob die künstlerische und/oder kulturelle Bedeutung mit wissenschaftlichen Kriterien erfassbar ist, erschließt sich jedoch nicht unmittelbar, hier sind die Begrifflichkeiten zu vielschichtig, um mit rein wissenschaftlichen Kriterien urteilen zu können. Und hier beginnt sich demnach auch ein Interpretationsspielraum zu öffnen, der Entscheidungen in der Denkmalpflege durch die Vielschichtigkeit der Aspekte nicht unbedingt vereinfacht.

WIE WERDEN NUN ENTSCHEIDUNGEN GETROFFEN?

Die Überlegungen zu den jedweden Entscheidungen zugrunde liegenden Werten des Alois Riegl haben bis zum heutigen Tag ihre Gültigkeit bewahrt. Auch wenn erst in den 1990er Jahren eine Rückbesinnung, eine Art Riegl-„Revival“ stattfand, stellten sie und stellen sie letztlich immer noch die Grundlage für unsere Entscheidungen, für unser heutiges Handeln dar.

Riegl setzte mit den von ihm definierten Denkmalwerten bewusst auf Gegensätze, auf einander widersprechende Parameter, wissend nicht nur um den ideologischen Umbruch der in seinem Jahrhundert stattgefunden hatte, sondern – eben deswegen – auch darum, dass Werte ganz grundsätzlich nicht etwas Unumstößliches darstellen können, dass sich Wertvorstellungen verändern können. Die von ihm definierten Werte haben zum Teil wissenschaftlich begründbaren Charakter, wie etwa der gewollte Erinnerungswert oder der geschichtliche Wert. Spätestens aber beim Alterswert,² der ein emotioneller ist, versagt die reine Wissenschaft, und auch der relative Kunstwert ist eben relativ, ist nichts Feststehendes, wissenschaftlich Fundiertes.³

Der § 1 (5) Denkmalschutzgesetz normiert allerdings auch: „*Allgemein anerkannte internationale Bewertungskriterien können in die Beurteilungen mit einbezogen werden.*“ Damit eröffnet das Denkmalschutzgesetz einen wesentlich breiteren Handlungsspielraum, als es die reine Wissenschaft, wie sie im gleichen Absatz angesprochen wird, ermöglichen würde.

Die wesentlichen internationalen Chartas und Konventionen lassen in ihren Formulierungen einen bedeu-

tend größeren Handlungsrahmen offen. Ausgehend von der Charta von Venedig,⁴ die einen ersten Schritt zu einer Richtlinienfestlegung darstellte – zwar die beiden ambivalenten Parameter „künstlerisch“ und „historisch“ benennend, zum Teil aber rigide das „Original“ als Ausgangspunkt darlegend –, haben sich die internationalen Konventionen in einer Weise weiterentwickelt, die neben der strengen konservatorischen Bestandssicherung immer mehr auch zeitgenössische kulturelle Aktivitäten einbezieht, die „lebende“ Kultur.

Tatsächlich besteht in der Denkmalpflege nicht nur eine Dichotomie hinsichtlich der Begriffe „künstlerisch“ im Sinn einer Erhaltung des Bildes und gleichzeitig der Historizität sondern auch eine, die auf dem Gegensatz zwischen Bestehendem und neu Entstehendem beruht. So geben implizit sowohl das Nara Document on Authenticity⁵ als auch die Burra Charter⁶ dem Bereich der aktiven Kulturpflege und Kulturentwicklung einen Raum, der in Bezug auf die Formulierungen des Denkmalschutzgesetzes unter den in § 1 (1) genannten Begriffen „künstlerisch“ bzw. „kulturell“ zu subsumieren wäre. Damit ist ein Anspruch gegeben, der trotz der den internationalen Dokumenten inhärenten Widersprüchlichkeiten Kriterien benennt, die eine wesentlich offenere Entscheidungsfindung ermöglichen würden.

Sowohl das Document on Authenticity als auch die Burra Charter stellen, wenn es um aktive Kulturpflege geht, bei der Entscheidungsfindung das Mitwirken der von denkmalpflegerischen Entscheidungen Betroffenen in den Vordergrund. Auch hier findet sich zumindest eine Art Entsprechung im Denkmalschutzgesetz in § 5 (4), der die „...*zwingenden oder zumindest allgemein angewandten liturgischen Vorschriften der gesetzlich anerkannten Kirche oder Religionsgemeinschaft* ...“ berücksichtigt.

Tatsächlich gibt es noch wesentlich weitreichendere Tendenzen, die eine aktive, zumindest gleichberechtigte Mitwirkung aller im Sinne von „stake holders“ von denkmalpflegerischen Entscheidungen Betroffenen fordern. Der Begriff „stake holder“ hat sich im Bereich der Denkmalpflege erst in den letzten Jahren etabliert, er stammt in diesem Zusammenhang aus dem Bereich des Vereinigten Königreichs bzw. aus den Niederlanden und anderen Ländern. Im Bereich der Konservierung zeitgenössischer Kunst finden sich auch Theorien dazu, denen zufolge ebenfalls explizit alle Betroffenen einzubeziehen sind.⁷

² Ernst Bacher (Hg.), *Kunstwerk oder Denkmal? Alois Riegls Schriften zur Denkmalpflege*, in: *Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege* Band XV, Wien-Köln-Weimar 1995, S. 69 ff.

³ Ebenda, S. 92 ff.

⁴ The Venice Charter (1964), *International Charter for the Conservation and Restoration of Monuments and Sites*, ICOMOS 1966.

⁵ The Nara Document on Authenticity, ICOMOS 1994.

⁶ The Burra Charter: The Australia ICOMOS Charter for Places of Cultural Significance, ICOMOS 2013.

⁷ Foundation for the Conservation of Modern Art (Hg.), *The decision making model for the conservation and restoration of modern and contemporary art*, Amsterdam 1999.

Dieser Ansatz findet sich in besonders drastischer Weise als Grundlage der Association of Critical Heritage Studies wieder, die in ihrem Manifest von 2012 gar von einem Fetischisieren von Expertenwissen spricht,⁸ wodurch gleichzeitig die fachliche Kompetenz der in der Denkmalpflege tätigen Entscheidungsträger in einer Weise marginalisiert werden würde, dass der bisherigen Vorgangsweise in der Denkmalpflege die Grundlagen entzogen wären. Ob diese Tendenzen mittelfristig tatsächlich die Zukunft bestimmen werden, bleibt abzuwarten.

Jedenfalls stellt der Anspruch von Nutzern auf universelle Geltung von – zwar wohl auf dem Denkmalschutzgesetz beruhenden, aber dort nicht explizit verankerten – Regeln und Entscheidungen, im Extremfall sogar von Einzelentscheidungen, eine Konfliktzone dar, die per se unauflösbar erscheint, da die oben beschriebenen Dichotomien eben festgefügte, unumstößliche Regeln nicht zulassen. Aus der Nutzerperspektive kann diese Tatsache aber leicht zu einem Eindruck von behördlicher Willkür führen.

Denkmalpflegerische Entscheidungen haben natürlich grundsätzlich die Nutzer – in welcher Form auch immer – mit einzubeziehen. Dennoch muss zwingend der Fachkompetenz die entscheidende Rolle zukommen. Insbesondere in den E.C.C.O. Professional Guidelines ist nämlich die grundlegende Aufgabe der Restaurator/innen – und in diesem Sinn für die gesamten Denkmalpflege – treffend beschrieben: „*The fundamental role of the conservator-restorer is the preservation of cultural heritage for the benefit of present and future generations. The conservator-restorer contributes to the perception, appreciation and understanding of cultural heritage in respect of its environmental context and its significance and physical properties.*“⁹

Ohne denkmalpflegerische/restauratorische Kompetenz ist diese Aufgabenstellung nicht zu bewältigen. Die Frage, was und in welcher Form für die gegenwärtigen und kommenden Generationen erhalten werden soll, wird zwar immer subjektiv bleiben und eine Interpretation darstellen, gebunden an Personen, Zeit und Geographie, jedoch muss, wenn nicht der Willkür Tür und Tor geöffnet werden soll, die Begründung transparent und nachvollziehbar sein.

Im Gegensatz zu früher haben sich auf Grundlage der stark verbesserten und erweiterten konservatorischen Untersuchungs- und Behandlungsmöglichkeiten wesentlich differenziertere Bewertungsgrundlagen entwickelt. Das Aussehen eines Objekts und damit die Basis jedes Verständnisses und jeder Wertschätzung sind nicht zuletzt unmittelbar an die Materialität, an das Material selbst gebunden. Hier kommt der Fachkompetenz der Restaurator/innen eine fundamentale Bedeutung zu, die eben die Verbindung von Inhalt und Material zum Inhalt hat, eine Fachkompetenz, durch die sie prädestiniert sind, bei Entscheidungsfindungen mitzuwirken, da jedwede Interpretation von den vorgefundenen materiellen Gegebenheiten wie auch den Möglichkeiten eines Eingriffs ausgehen muss. Das betrifft alle Fachbereiche der Restaurierung, die sich als eigene Disziplin in den vergangenen Jahrzehnten enorm entwickelt hat, gestützt auf eine erweiterte Palette naturwissenschaftlicher Untersuchungsmöglichkeiten, aber auch auf einen Erfahrungsschatz, der durch Systematisierung der Erkenntnisse hohe wissenschaftliche Qualität repräsentiert. Es wäre falsch, diese Fachkompetenz auf den rein materiell erhaltenden Aspekt zu beschränken, denn insbesondere die Vertiefung in das Wechselspiel zwischen Material und Aussehen, das heißt in die Genese einer spezifischen Ästhetik im Sinne einer Interpretation, ist Teil restauratorischer Fachkompetenz. In diesem Sinn kann die Wichtigkeit des Einbeziehens von Restaurator/innen in die entsprechenden denkmalpflegerischen Entscheidungen nicht hoch genug eingeschätzt werden.

Denkmalpflegerische Entscheidungen werden immer einem diskursiven Prozess zu folgen haben, der auch den Nutzer miteinbezieht. Dennoch – entgegen einer Strömung, die offensichtlich dem Nutzer als entscheidenden „stake holder“ in basisdemokratischer Weise immer mehr Gewicht zu geben scheint – muss klar sein, dass gerade in Hinblick auf die Erhaltung des kulturellen Erbes für gegenwärtige und kommende Generationen die legitimierte Fachkompetenz ausschlaggebend sein muss, durchaus weniger im Sinn der direkten als vielmehr der repräsentativen Demokratie, die als die Grundlage staatlicher Denkmalpflege anzusehen ist.

⁸ 2012 Manifesto, <http://www.criticalheritagestudies.org/history/> (8.1.2017).

⁹ E.C.C.O. (European Confederation of Conservator-Restorer's Organisations [Hg.]), Professional Guidelines, Bruxelles 1993/94, updated (I) 2002, (II) 2003, (III) 2004.

Das Konditional in Restaurierung und Denkmalpflege

„Ich erinnere mich, daß ich mich abmühte, als ich noch Schüler war, von allen Dingen, die mir vor Augen oder in Gebrauch kamen, die Bezeichnung zu wissen, weil ich selbst darauf gekommen war, daß in die Natur der Dinge nicht einzudringen vermag, wer deren Namen bis dahin nicht wissen sollte“ (Hugo von St. Viktor, Didascalicon, VI, Kap.3)

Das erste Mal wurde ich im Jahr 1990 bei einem Workshop des Bundesdenkmalamtes auf Schloss Bruck in Lienz mit dem komplexen Konglomerat aus bauhistorischer Untersuchung, restauratorischer Oberflächenuntersuchung und Denkmalpflege konfrontiert. Die Frage, wie mit dem Schloss zwischen Historie und überkommenem Erscheinungsbild umzugehen sei, wurde von verschiedenen Seiten beleuchtet. Ich war fasziniert von den großen Sondierungsfenstern im Innenhof und überrascht, als in der Schlussdiskussion für den Erhalt der Interpretation aus den Kriegsjahren von 1943 plädiert wurde und mein evaluativer Schematismus zerbrach zugunsten einer Ausbalancierung von Möglichkeiten.

In der Folgezeit fand ich mich als Restaurator immer wieder in kommunikativen Situationen, in denen sich absolut gesetzte Positionen gegenüber standen. Kulturell gewendet könnte man mit Robert Brandom von inferentiell verantwortungslosen Überzeugungen sprechen, da das, was vertreten wurde, nicht in eine Sequenz von Gründen und Folgerungen eingebunden wurde.¹ Ein Eintauchen in die Position des Anderen wurde weder überlegt, noch versucht. Kulturelle Urteile wurden nicht an strittigen Kriterien gemessen und in der Art einer kommunikativen Öffnung dem Gegenüber explizit gemacht. So stellten sich immer mehr die Fragen: Was hat sich derjenige gedacht, der drei verwitterte Latschenäste mit einem Draht zu einem Gipfelkreuz verband (Abb. 115)? Was meinen wir überhaupt und worauf beziehen wir uns, wenn wir

dann von diesem Gipfelkreuz sprechen? Welche Position favorisieren wir, wenn wir die Hand Josef Adam Mölcks an den Deckenmalereien der Stadtpfarrkirche St. Nikolaus in Hall in Tirol (1751/52) loben, jedoch die Retuschen und Ergänzungen Josef Lackners von 1961/62 als Übermalungen abtun? Mit welchen Begriffen operieren implizit die einen, wenn sie einen Ortskern unter Schutz stellen und die anderen, wenn sie an den alten Hütten nichts finden? Wie lassen sich Standpunkte theoretisch so umbauen, dass sie nicht anders sein können als kulturell gebunden? Wo liegt gewissermaßen das Konditional begraben, das letztlich unser Tun leitet und in der Konsequenz von richtiger oder falscher Restaurierung zu sprechen verbietet?

In der Folge habe ich über Anleihen in der Sprachphilosophie einen groben Werkbegriff entwickelt, der auf drei Positionen aufbaut. Die narrative Position wurde dabei immer mehr zu einer mehrsinnigen Drehscheibe, die mit den Erzählern in deren unhintergebar zeitlicher und örtlicher Gebundenheit einen Möglichkeitsraum aufspannt, den es in einer Ausbalancierungsprozedur auszuloten gilt.

Die Ausarbeitung eines an möglichen Handlungsanschlüssen orientierten Werkbegriffs ist keineswegs abgeschlossen.² Dennoch ergibt sich ein erstes grobes Bild vom Werk als Konglomerat dreier Positionen (a), die selbst von einer Vielzahl an Faktoren konstituiert sind (b). Diese Positionen und Konstituenten sind als Modi des Denkens (c) gleichzeitig narrativierte Werte, deren Mächtigkeit sich ständig wandelt (d). Der Verabsolutierung der eigenen Position kann man jedoch nur entkommen, wenn man die jeweiligen Narrative in einer Ausbalancierungsprozedur in Beziehung setzt. Dann öffnet sich die Chance, mit den daraus entwickelten intersubjektiven Narrativen zu

¹ Robert Brandom geht davon aus, dass „diskursive Praktiken [...] inferentiell gegliedert sind.“ Es sind „Praktiken des Gebens und Verlangens von Gründen [...] insofern er das Ausdrücken von etwas, das Ex-explizit-Machen, so versteht, daß es dadurch in eine Form gebracht wird, [...] in der es sowohl als Prämisse als auch als Konklusion in Inferenzen fungieren kann“, in: Robert Brandom, Begründen und

Begreifen. Eine Einführung in den Inferentialismus, Frankfurt am Main 2001, S. 21–22.

² Derzeit läuft ein entsprechendes Forschungsprojekt an der Akademie der bildenden Künste Wien bei Wolfgang Baatz und Ruth Sonderegger.

³ Jürgen Habermas formuliert dies in seinem Universalisierungs-



115. Prags, Italien, Gipfelkreuz am Punkt 2176 über der Plätzwiese

einem im Moment für alle stimmigen und zufriedenstellenden Entscheid zu kommen (e).³

A) DREI DAS WERK BILDENDE POSITIONEN

Ein Werk, eine Kirche, eine Almhütte, ein Gipfelkreuz, ein Mikrochip, ist einerseits eine empirische Größe,

grundsatz: „So muss jede gültige Norm der Bedingung genügen, dass die Folgen und Nebenwirkungen, die sich jeweils aus ihrer allgemeinen Befolgung für die Befriedigung der Interessen eines jeden Einzelnen (voraussichtlich) ergeben, von allen Betroffenen akzeptiert (und den Auswirkungen der bekannten alternativen Regelungsmöglichkeiten vorgezogen) werden können“, in: Jürgen Habermas, *Moraltheorie und kommunikatives Handeln*, Frankfurt am Main 1983, S. 75 f.

⁴ Der Begriff des Kontostandes ist von Robert Brandom übernommen und bezeichnet den jeweils momentanen Status an Festlegungen, die ein Gesprächsteilnehmer für sich anerkennt und deren Übernahmerechtigung er beansprucht, sowie die Festlegungen, die ein Teilnehmer allen anderen zuweist und diese auch als berechtigt ansieht. Robert Brandom, *Expressive Vernunft*, Frankfurt am Main, 2000, S. 272–295.

⁵ Aus semantischer Sicht schlägt Martin Knoller dem Abt von Neresheim am 13. April 1776 das Sujet für die Kanzel vor: „in der höhe die drej haupttugenden, als glauben, hofnung und liebe. In denen zwej Wöförlievi [...] der Hl. Apostl Paulus, wie er predigt, oder

andererseits eine Hinsicht. Vom Tatsächlichen veranlasst, ist es eine Konstruktion dreier Positionen: der generativen Position der *intentio auctoris*, der rigiden Position der *intentio operis* und der narrativen Position der *intentio lectoris*. Sie bilden jeweils ein eigenes Objekt aus: das Generative Objekt der Herstellung, das Rigide Objekt der wissenschaftlichen Betrachtung und das Narrative Objekt der erzählenden Zuweisungen und Eingrabungen. Gemeinsam und nur gemeinsam konstruieren sie jenen unauflösbaren Komplex, den wir das Werk nennen wollen.

Die generative Position ist ausschließlich die Perspektive des Aktors, auch wenn er häufig nicht oder nicht allein derjenige ist, der Hand anlegt. Meist ist er ein Zusammenspiel aus mehreren Beteiligten, neuerdings immer mehr entpersonalisierten Richtlinien und Normen aber auch besitzentfernten Stakeholdern, also eines vielstimmigen Chors von Einflussnehmern unterschiedlicher Mächtigkeit. Der in der Entscheidungsprozedur stets sich wandelnde Kontostand dieser Mächtigkeiten⁴ entscheidet in einem semantischen Akt das Sujet, weist ihm eine performative Rolle zu, wählt in einem materialen Akt das dazu nötige Material und gibt ihm in einem formativen Akt eine mehr oder weniger adäquate Form.⁵

Die rigide Position ist ausschließlich die Perspektive eines externen Beobachters. Starr ist sie deshalb, weil nur Bezugnahmen unter den wissenschaftlichen Regeln rationaler Logik, der Reproduktion und der Wertfreiheit zugelassen sind. Das Rigide Objekt ist empirisch in seinem Gegenstand und rational in seiner Konstruktion. Unabhängig davon, ob die Objektuntersuchung natur- oder geisteswissenschaftlich ist, richtet sich der Blick auf die Beschreibung dessen, was da ist. Neben Material, Form, Sujet und Funktion können auch die generative und narrative Position dem wissenschaftlichen Blick unterworfen werden. In ihrer kühlen Distanz und Exterritorialität gilt idealiter, dass die rigide Position frei von Ideologien, Gefühlen oder moralischen Favorisierungen ist. Darin ist das Rigide Objekt

der guete hirt. In den nderen, Moisis wie er von gott die geseze Empfangt (Edgar Baumgartl, Martin Knoller, München Berlin 2004, S. 334). Aus performativer Sicht wollen Jochen Gerz und Esther Shalev-Gerz, dass Vorbeikommende ihre Unterschrift in das Blei des Mahnmals gegen den Faschismus (1986–1993) gravieren (Jochen Gerz, Wir wissen, dass das Verdrängte uns immer verfolgt. Jochen Gerz im Gespräch mit Jacqueline Lichtenstein und Géhard Wajcman, in: *Kunstforum International*, Bd. 128, 1994, S. 197). Aus materialer Sicht ist Veit Stoß „ein lyndten vergönnt aus dem walt nach waldsordnung zu zwaiien bilden unnder das Creutz zu Unnser lieben Frauen amm Marckt“ (Michael Baxandall, *Die Kunst der Bildschnitzer*. Tilman Riemenschneider, Veit Stoß und ihre Zeitgenossen, 2. durchgesehene Auflage, München 1984, S. 41). Formativ baut Dorothee Golz „das Gesicht aus tausend Details, bis es genauso aussieht wie das gemalte Gesicht“ (Dorothee Golz, Dorothee Golz im Gespräch mit Beate Ermacora, in: Beate Ermacora / Dorothee Golz, *Schlafzimmer und andere Versuchsanordnungen*, Innsbruck 2014, S. 127).



116. Harburg, Deutschland, Jochen Gerz und Esther Shalev-Gerz Mahnmal gegen den Faschismus, 1986–1993

theoretisch auch frei von Kontingenzen, auch wenn der Entscheid, was, wann und wo wissenschaftlich bearbeitet werden soll, von externen Bedingungen abhängt.

Die narrative Position ist die Perspektive aller, die mit dem Hergestellten umgehen: vor ihm stehen bleiben und es betrachten, es nutzen, verändern, pflegen, zerstören. Indem sie seine Schönheit bewundern, seine Hässlichkeit verfluchen, sich in Erinnerungen verlieren und es beschreiben, erzählen sie vom Objekt und *weisen* ihm Erzählungen *zu*. Indem Techniker ein Schloss zu einer funktionierenden Maschine hochrüsten, Architekten es geänderten Wohnvorstellungen oder Zwecken anpassen, Sprayer die Fassade besprühen, Restauratoren Malereien freilegen oder Denkmalpfleger dem Tun Grenzen setzen, *graben* sie Narrative in das Objekt *ein*. Betrachtungen des Objekts und Handlungen am Objekt sind aber immer auch zeitlich und örtlich bedingte Bezugnahmen und damit Erzählung von jener Welt, die sie veranlassen. Diese übergeordneten kulturellen Narrative setzen sich gemeinsam mit den zugewiesenen und eingegrabenen im Objekt fest und konstruieren jenes Narrative Objekt, das als Konglomerat aus Narrativen nie abgeschlossen ist. Weil auch die Aktoren des Generativen Objekts diesem Erzählungen zuweisen können, Wissenschaftler Berichte ablefern, die immer auch etwas Narratives an sich haben und

Aktoren wie Wissenschaftler in der generativen und rigiden Position sich zur je eigenen oder einer mit anderen geteilten Welt in Bezug setzen, wandern auch diese Positionen als Erzählungen in das Narrative Objekt ein.⁶ Aufgrund der Kontingenz der Erzähler, deren Kompetenz und Disposition ist das Narrative Objekt im Wesen instabil. Das Konditional ist somit nicht nur dem heutigen Stand des Narrativen Objekts, sondern auch der künftigen Entwicklung eingeschrieben (Grafik 1).

Wenn anfänglich immer die generative Position die mächtigste ist, so kann später eine andere Position die Herrschaft übernehmen. Diese Verschiebungen sind von der jeweiligen geschichtlichen Konstellation des sozialen Raumes abhängig, in dem das Werk sich gerade befindet. So ist in der Musealisierung des Siegesdenkmals in Bozen das Rigide Objekt nachgerückt und macht heute dem Generativen Objekt die Herrschaft streitig. In der Restitution indigener Objekte hingegen verliert sich das Rigide Objekt und die generative oder narrative Position bekommt wiederum Überhand.⁷ In Jochen Gerz' und Esther Shalev-Gerz' Mahnmal gegen den Faschismus (1986–1993) entglitt den Künstlern die vorgesehene performative Rolle und das Narrative Objekt löste sich immer mehr vom Generativen Objekt ab (Abb. 116).⁸ In der Denkmalpflege stehen sich häufig die verschiedenen Positionen gegenüber und ihre wechselnde Mächtigkeit ist die Folge von Diskussionen und Aushandlungen der beteiligten Personen, aber auch allseitiger autoritativer Festsetzungen.

B) KONSTITUIERENDE FAKTOREN

Die drei von den Positionen konstruierten Objekte werden von einer Vielzahl an Faktoren konstituiert, die mehr oder weniger hierarchisch strukturiert sind und sich gleichzeitig durch Interferenz in ihrer Relevanz beeinflussen. Die vier das Generative Objekt konstituierenden Akte sind als Akte Handeln und als Handeln mehr als eine bloße Tatsache. Durch übergeordnete Ebenen wie Materialkategorien oder Formdimensionen⁹ und deren Genauig-

⁶ Zum Ansatz, auch naturwissenschaftliche Produktionen als Erzählungen zu begreifen siehe beispielhaft Balz Engler (Hg.), *Erzählen in den Wissenschaften. Positionen, Probleme, Perspektiven*, 26. Kolloquium (2009) der Schweizerischen Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften, Fribourg 2010.

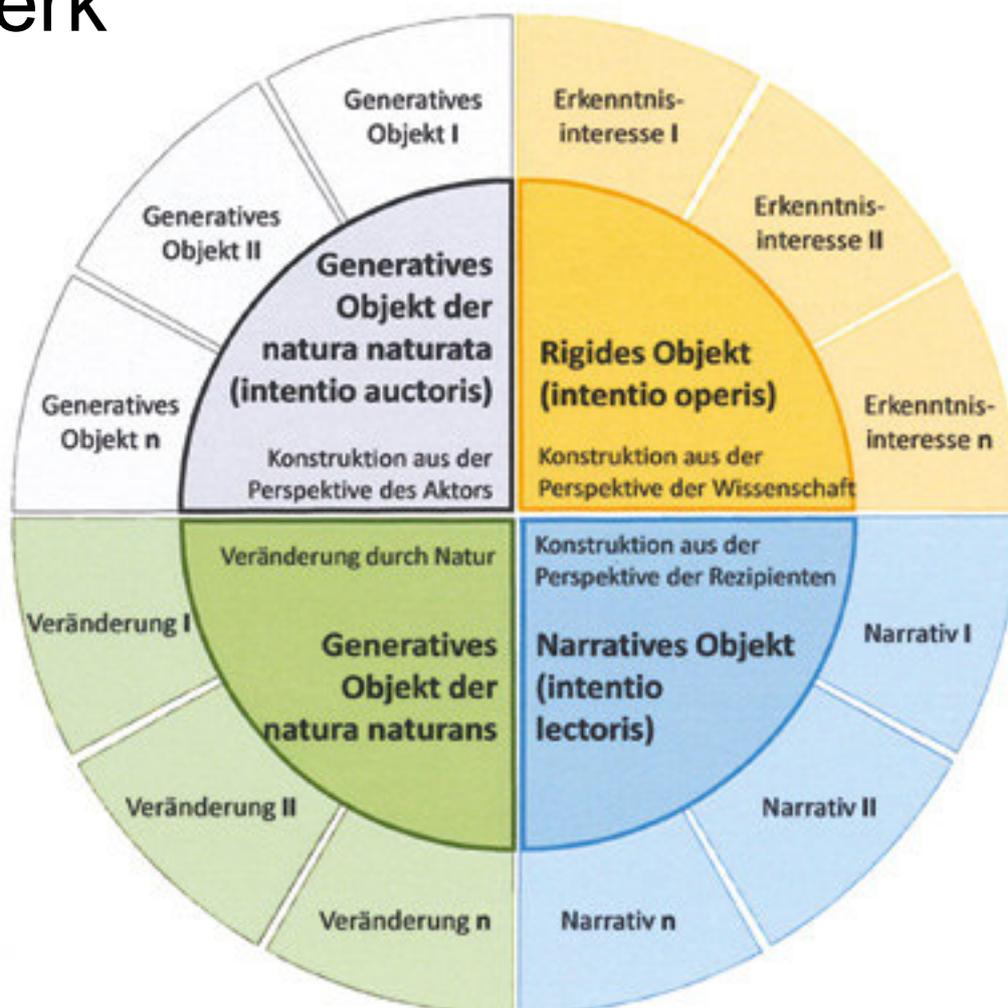
⁷ Für die Ureinwohner sind die materialen Objekte im National Museum of the American Indian nicht tote Materie. Vielmehr sind sie lebende Objekte, die auch so behandelt werden müssen. *Marian Kaminitz / Richard West et al.*, *Conservation, Access and Use in a Museum of Living Cultures*, in: Richmond Alison / Bracker Alison (Hg.), *Conservation. Principles, Dilemmas and Uncomfortable Truths*, Oxford, 2009, S. 197 ff.).

⁸ Geplant war, dass Passanten die Bleisteile signieren, doch: „*Alle Unterschriften wurden sofort verkratzt und mit Schimpfworten unkennt-*

lich gemacht. Leute haben auf dieses Mahnmal geschossen, andere haben Sägen oder Messer mitgebracht.“ (Gerz, zit. Anm. 5, S. 197).

⁹ In der Erarbeitung des materialen und des formativen Akts zeichnete sich eine hierarchische Struktur ab, in der Genauigkeitsstufen (vgl. die folgende Anm.) unter übergeordneten Ebenen subsumiert sind, die wiederum erstere in ihrer Art charakterisieren. So kristallisierten sich für den materialen Akt sechs Materialkategorien und für den formativen Akt sieben Formdimensionen heraus. Für den materialen Akt (1) die Kategorie des festen Materials wie Stein, Holz, Kunststoff etc., (2) die Kategorie der Apparate und Maschinen (sie unterscheidet sich von ersterer durch die Herrschaft der performativen Rolle), (3) die Kategorie des Lebenden (z. B. Menschen, Tiere, Pflanzen), (4) die Kategorie der Derivate des Lebenden mit dem beherrschenden semantischen Bezug zum Lebenden

Das Werk



Grafik 1: Schema der das Werk ausmachenden Positionen

keitsstufen¹⁰ sowie die Interdependenz der Konstituenten untereinander entstehen weitere und engere Möglichkeitsräume, die das Generative Objekt absichtsvoll zu dem machen, was es ist. Je stärker von einer Aktorin eine materiale, formative, semantische oder performative Genauigkeit eingefordert wird, desto geringer sind deren Alternativen, bis die möglichen Welten mit der realen quasi zusammenfallen. Je offener sie jedoch die Herstellung hält, desto weiter ist das Feld der Möglichkeiten. Ein Steinmann im Gebirge dient nur der groben Orientierung. Seman-

tisch sind keine Details gefordert. Formativ genügt eine widernatürliche Setzung zweier Steine und als Material das, was da ist, weil weder die Materialgattung (z. B. Granit) noch die Materialart (z. B. Prettauener Granit) relevant sind. Das Feld der Möglichkeiten ist in allen Akten weit. Bei Almhütten z. B. sind die Sujets in ihrer Abhängigkeit von der performativen Rolle spezifischer. So brauchen die Häuser auf der Jagdhausalm im hintersten Defereggenal (Abb. 117) einen Wohnraum, eine Tenne, einen Stall, Belichtungen, Eingänge, ein Dach. Semantik und performa-

wie Blut, (5) die Kategorie des Fluiden wie Wasser, Luft, Nebel, Licht und (6) die Kategorie des digitalen Objekts. Für den formativen Akt die Formdimension des Gebildes, bestehend aus fluiden Materialien, des Körpers, der Fläche, der Farbe, der Graphik, der Haptik, der Bewegung und der Intonation wie Licht, Kälte, Feuchtigkeit.

¹⁰ Die Spezifikationsstufen der Materialklasse (z. B. Stein), der Mate-

rialgattung (z. B. Marmor), der Materialart (z. B. Carrara Marmor) aus der Materialkategorie des festen Materials mit entsprechenden Über- und Unterstufen und letztlich der Materialreliquie sind in den jeweiligen Materialkategorien genauso unterschiedlich charakterisiert wie die Formativgrade des Makro-, Meso-, Mikro- und Nanoformativ und die dazugehörige Syntax in den jeweiligen Formdimensionen.



117. Defereggental, Almhütte der Jagdhausalm vor dem Austausch der Westmauer aus statischen Gründen

tive Rolle koinzidieren in ihrer Genauigkeit. Im materialen Akt genügt die Materialklasse, also das Holz und die Steine der Umgebung (hätte auf den Berghängen anderes Steinmaterial in anderer Form gelegen, man hätte dieses genommen), im formativen Akt genügt der Formativgrad des Mesoformativs, denn es sind weder die Abmessungen und Positionen der Öffnungen, noch die Dachneigung oder die Art der Steinsetzung genau in dieser realisierten Art relevant. Zwar ist das weite Feld materialer und formativer Möglichkeiten durch die semantische und performative Anforderung eingeschränkt, doch gibt es aus generativer Positionalität keine Notwendigkeit des So-Seins. Dagegen verlangt Elisabetta Aldovrandini mikroformativ Präzision in den Porträts, denn sie ist mit der formati-

ven Alternative, die ihr der Bruder Ghirlandaios nach dessen Tod bietet, nicht zufrieden.¹¹ Die Genauigkeit kann somit Akt für Akt von einer Aktorin unterschiedlich gefordert werden bis das Konditional auf wenige, eng aneinander liegende Alternativen eingegrenzt ist.

Die Beispiele zeigen, dass bereits am materialen und am formativen Akt mit den Formdimensionen und deren Formativgraden sich eine Vielzahl an Konstituenten unterschiedlicher Relevanz zeigt. Mit jenen des semantischen Akts und der performativen Rolle, den Überlagerungen des ersten Generativen Objekts durch Generative Objekte der Veränderung, Renovierung, Zerstörung, wiederum mit den vier Akten und deren Konstituenten¹² und einem Generativen Objekt der natura naturans, also ei-

11 In einem Schiedsverfahren zwischen David, dem Bruder Domenico Ghirlandaios, und Elisabetta Aldovrandini werden die unterschiedlichen mikroformativen Ansprüche ausverhandelt. Die Auftraggeberin akzeptiert nach dem Tod Ghirlandaios die mikroformativ Ausarbeitung des vom Bruder vollendeten Bildes nicht und der Richter entscheidet, nur noch einen Teil der vereinbarten Summe ausbezahlen, weil nach Begutachtung die Figuren, „die als ein originalgetreues Abbild der angesehensten Herrschaften von Rimini gemalt werden sollten, [...] allerdings kaum mit jenen Personen oder der Art ihres Erscheinens übereinstimmen.“, in: Mareile Büscher, Künstlerverträge in der Florentiner Renaissance, Frankfurt am Main, Studien zur Europäischen Rechtsgeschichte, Bd. 157, 2002 S. 117.

12 So hat Franz Xaver Fuchs in der Pfarrkirche St. Nikolaus in Hall in Tirol 1913/14 die „gänzlich zerstörten Bilder und Dekorationen

[...] farbig skizziert, dann [...] nach vorhandenen Teilen gepaust [...] unter möglichster Rekonstruktion des vorhandenen Alten“ (semantischer und formativer Akt). „Die Restaurierung wird nach der Reinigung, die mittels Waschen erzielt wird, mittels Caseinfarbe ausgeführt“ (formativer und materialer Akt). „Tiefe Stellen, welche blind und stumpf geworden, werden mittels Gerhart's Casein Tränkungs mittel glanzlos hervorgeholt“ (formativer und materialer Akt bei Angabe der Materialart). Hingegen hat man für die Flächen des Plafonds „eine Nachmischung des Tones in Kalkfarbe versucht“, doch wurde der Farbton ins Gräuliche verändert, sodass formativ ein neues Generatives Objekt entstand, das sich gerade in der beherrschenden Gewölbefarbe vom ursprünglichen Bestand absetzte (Hall in Tirol, Stadtpfarrarchiv, III.A.1 Rechnungen und Belege der Kirchenrestaurierung 1908–1914).

nes durch die hervorbringende Natur veränderten Generativen Objekts bildet sich ein komplexes Geflecht aus abgeschätzt rund 60 Parametern, das selbst instabil ist und sich je nach Blickrichtung wandelt (Grafik 2). Über dieses generative Geflecht und den aus Wissenschaft und Narrativen gebildeten rigiden und narrativen Geflechten kann man sich dem nähern, was das Werk zu dem macht, was es ist: seiner Eigennamigkeit, die jedoch Möglichkeiten der Veränderung enthält, ohne das Werk wesentlich zu einem anderen zu machen.¹³

C) WERKZEUGE UND MODI DES DENKENS

Positionen und deren Konstituenten sind nicht nur Blickrichtungen und Interessenslagen und darin Modi des Denkens, sondern auch Werkzeuge systematischer Befragung. Die Positionen schaffen die Möglichkeit der Benennung des Raumes, in dem man sich mit seiner Argumentation befindet: im generativen Raum, in dem man die Urteile über das Werk und die Folgehandlungen aus einer *intentio auctoris* ableitet, im rigiden Raum, in dem nur zählt, was da ist, und das Handlungsinteresse ausschließlich auf die Sicherung des Bestandes fokussiert ist, und im narrativen Raum, in dem die Zugänge verschiedenster Herkunft Erzählungen sind. Aufgrund der noch fehlenden diskursiven Ausbalancierungsprozedur weist man in der Regel den eigenen Narrativen eine Mächtigkeit zu, die sich noch nicht zu den Narrativen anderer Erzähler ins Verhältnis setzt, weshalb ihre Berechtigung nicht von vornherein anerkannt sein muss. Die Handlungsanschlüsse und deren Folgenabschätzung konzentrieren sich auf das je eigene Narrativ.

Die Konstituenten hingegen schaffen die Möglichkeit der Benennung dessen, worauf man seine Argumentationen und Urteile bezieht und wovon man erzählt: Ging es dem Bauern für den Mauermörtel der Jagdhausalm um die Materialklasse Mörtel oder spezifischer um die Materialgattung einer genauen Rezeptur oder um genau dieses Mischungsverhältnis mit diesem Zuschlag aus dieser Grube? Interessiert in rigider Einstellung nur das Mischungsverhältnis des Mörtels oder exakt die Art des Zuschlags zur Entwicklung eines objektspezifischen technischen Restaurierungskonzeptes? Gibt es in narrativer Einstellung enge Verbindungen zwischen dem Putz und einer konkreten eingegrabenen Erinnerung oder nur weite zu allge-

meiner historischer Bautechnik? Die Befragung der Konstituenten des Generativen Objekts ist eine Befragung der auktorialen Relevanzen, also des Grades der Wichtigkeit, die ein Akteur dem Material, der Form, dem Sujet oder der Funktion zuweist. Die Befragung der Konstituenten des Rigiden Objekts ist eine Befragung der Erkenntnisinteressen: was kann man wissen, was will man wissen, was muss man wissen und welche Mittel und Ressourcen stehen zur Verfügung. Und die Befragung der Konstituenten des Narrativen Objekts ist eine der das Objekt konstruierenden Narrative.

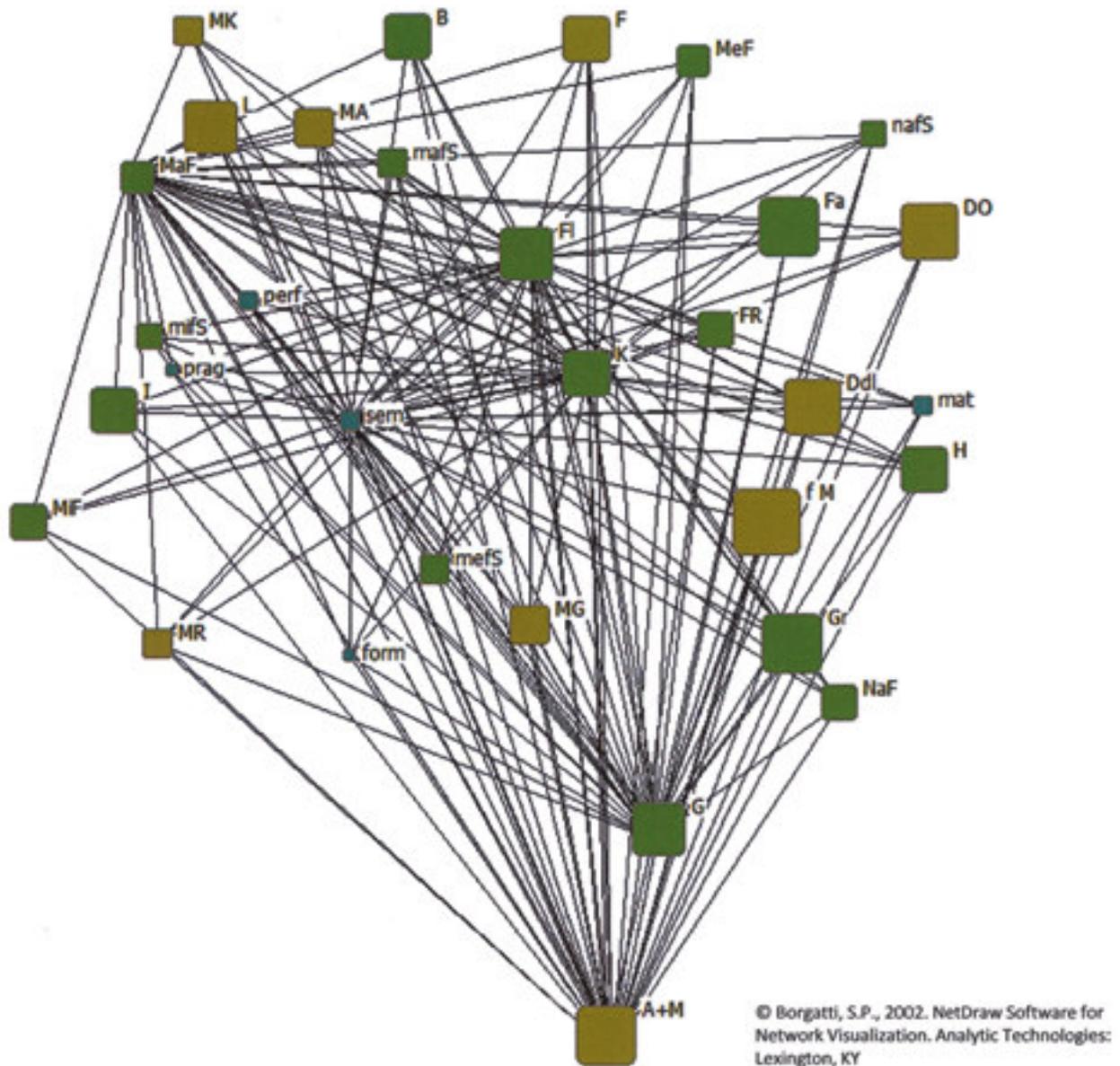
Wenn die Positionen den Modus und damit die Befragungsrichtung angeben, aus der heraus Welt und Objekt wahrgenommen und beschrieben werden, kann man mit den Konstituenten angeben, wie man zu den Urteilen kommt. Wie die Positionen nichts Notwendiges an sich haben, sondern nur Möglichkeiten sind, stecken auch die Konstituenten nur ein konditionales Feld ab. In ihrer Benennung kann man sich dem nähern, was man meint, wenn man von der Innenrauminterpretation von Josef Adam Mölck (1751/52) im Verhältnis zu jener von Franz Xaver Fuchs (1913/14) oder zu jener von Josef Lackner (1961/62) in der Pfarrkirche St. Nikolaus in Hall in Tirol redet.

D) POSITIONEN, KONSTITUENTEN UND WERTE

Positionen sind nicht nur Modi des Denkens, sondern in ihrer jeweiligen Konkurrenz zu anderen Positionen immer auch Werte. Sie werden zu Werten schon dadurch, dass sie sich mit einem deontischen Potential des Du-sollst und damit des Du-sollst-nicht ausstatten. Mit ihrer Evaluierung wird ein Verhältnis zu grundsätzlich strittigen Kriterien festgelegt, denn es ist keineswegs ausgemacht, dass nur der generativen Position des Herstellers, der rigiden Position westlichen Wissenschaftsdenkens oder der narrativen Position vieler nicht-westlicher Kulturen oder auch Mikroulturen innerhalb westlicher Gesellschaften zu folgen sei. Weil ihr Wert von jemandem festgelegt und zusätzlich zu den jeweils anderen Werten in Bezug gesetzt wird, werden die Positionen nicht nur zu Werten narrativiert, sondern gleichzeitig in ihrer Mächtigkeit stetig verändert. Abhängig vom Wissen und der Disposition des Erzählers wie auch von sei-

¹³ Die Eigennamigkeit ist ein komplexes Gebilde. Sie ist der Kern des Werks, ein wesentlich instabiles rhizomatisches Geflecht mit ständig wechselnden Verästelungen und Verknüpfungen. Sie ist so etwas wie eine nicht-lineare dynamische Identität, die für Momente klar in den Blick gerät, um sofort wieder ihr Gesicht zu verändern. Sie ist das, was das Werk zu diesem Werk macht, auch wenn sie heute so und morgen anders sein kann, weil die Relevan-

zen anders gesetzt, die Werte verschoben, alte oder neue Narrative an Mächtigkeit gewinnen. Deshalb ist sie nicht starr, sondern prozessual. Sie setzt aber im Moment für uns fest, was am Werk verändert werden kann, ohne das Werk in seiner Eigennamigkeit zu verändern. Der Begriff ist von Saul Kripkes Arbeit *Name und Notwendigkeit* (Saul Kripke, Name und Notwendigkeit, Frankfurt am Main 1981) abgeleitet.

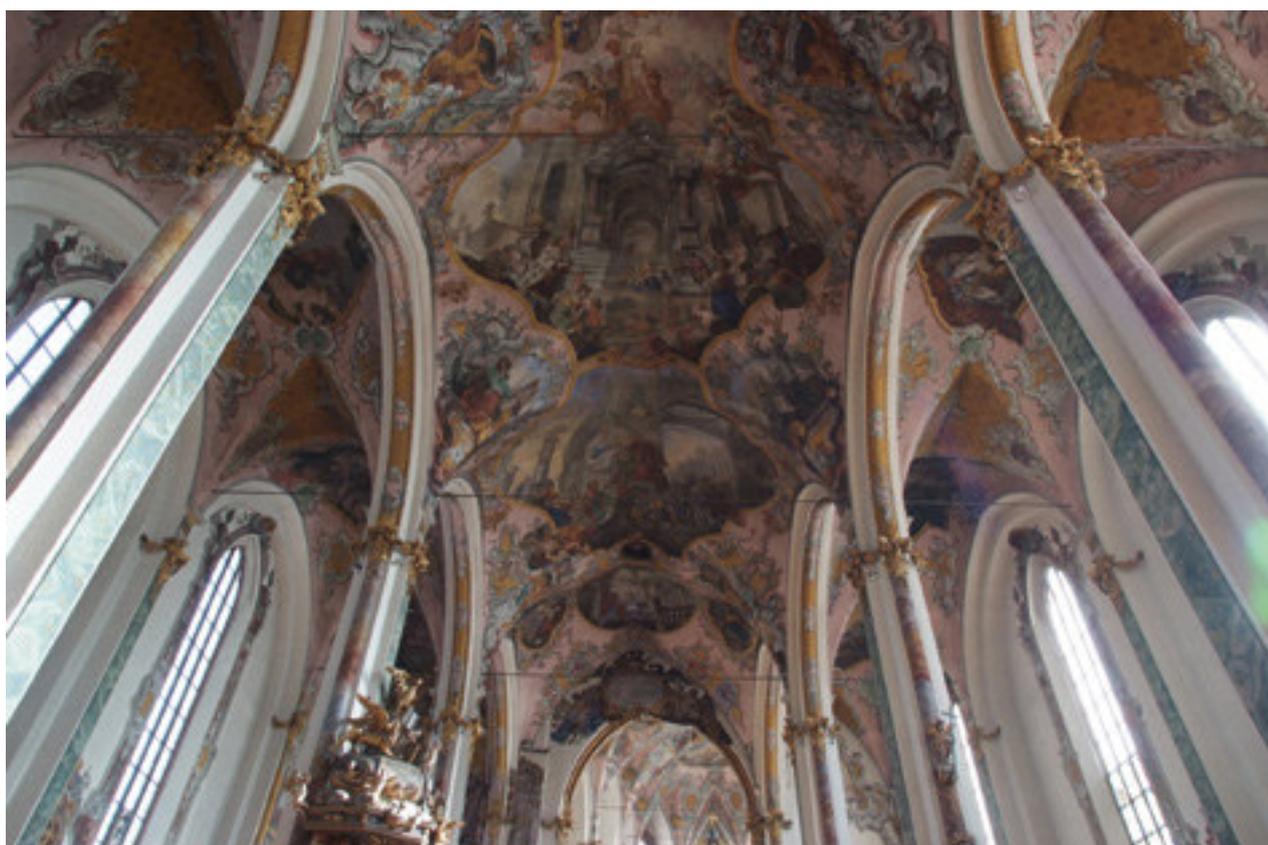


Grafik 2: Darstellung eines möglichen generativen Geflechts, noch reduziert auf den materialen und den formativen Akt mit den Materialkategorien des festen Materials (fM), der Apparate und Maschinen (A+M), des Lebenden (L), der Derivate des Lebenden (DdL), des Fluiden (F) und des Digitalen Objekts (DO); mit den materialen Spezifikationsstufen der Materialklasse (MK), der Materialgattung (MG), der Materialart (MA) und der Materialreliquie (MR); mit den Formdimensionen des Gebildes (G), des Körpers (K), der Fläche (F), der Farbe (Fa), der Graphik (Gr), der Haptik (H), der Bewegung (B) und der Intonation (I); mit den Formativgraden des Makroformativs (MaF), des Mesoformativs (MeF), des Mikroformativs (MiF), des Nanoformativs (NaF) und der Formreliquie (FR) sowie der makroformativen (maf), der mesoformativen (mef), der mikroformativen (mif) und der nanoformativen (naf) Syntax. Die Parameter werden zusätzlich in unterschiedlicher Intensität motiviert: materialiter (mat), formativ (form), semantisch (sem) und performativ (perf)

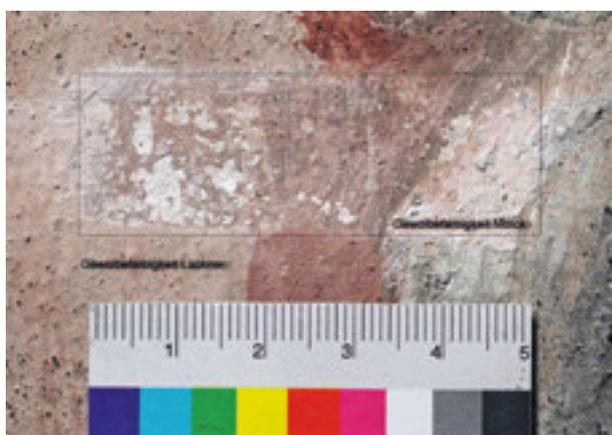
ner kulturellen Prägung setzt er die Relevanz der Positionen nach seinen Maßstäben an und gibt eventuell sogar jeweils anderen Positionen zu verschiedenen Zeiten und in unterschiedlichen kommunikativen Situationen den Vorzug. Dass die Mächtigkeit der Werte nicht fix ist, ist der Narrativierung geschuldet, welche das Konditional fortschreibt.

Wie die Positionen besitzen auch deren Konstituenten einen zumindest unscharfen und instabilen Wert, weil sie

im Entscheid für dieses Sujet, diese Funktion, dieses Material und diese Form, für dieses Erkenntnisinteresse oder für dieses Narrativ eine Relevanz festlegen, die sich gegenüber anderen Relevanzen ins Verhältnis setzt. Die Mächtigkeit der zu Einzelwerten gemachten Konstituenten ist das zeitweise Ergebnis einer personalen Ausbalancierung, das heute so ist und morgen anders sein kann. Die personalen Narrative sortieren die Konstituenten im Moment in einer vereinfachten Werteskala, wobei verschiedene



118. Hall in Tirol, Stadtpfarrkirche St. Nikolaus, Ausschnitt vom Mittelschiffgewölbe, Zustand vor der Restaurierung mit dem dritten Generativen Objekt Josef Lackners von 1961/62



119. Hall in Tirol, Stadtpfarrkirche St. Nikolaus Sondierungsfenster auf die ursprüngliche Gewölbefarbigkeit Josef Adam Mölcks (1751/52), in Bezug zum dritten Generativen Objekt Josef Lackners heller und im Farbton brillanter

Narrative einerseits verschiedene Skalen konstruieren: der Restaurator eine andere als der zuständige Denkmalpfleger, der Kirchenmesner eine andere als der Pfarrer. Andererseits können die Skalen zumindest in den großen Linien auch koinzidieren, so wie in der Pfarrkirche in Hall 1913/14, wo Denkmalpflege und Pfarrer sich einigten und die Zufriedenheit mit dem Endergebnis davon zeugt, dass

Franz Xaver Fuchs mit seinen formativen Relevanzen den Vorgaben und Überzeugungen entsprach.¹⁴

Weil Positionen zu Werten narrativiert werden und deren Konstituenten zumindest provisorisch festgelegte Werte sind, kann prinzipiell alles zum Wert werden. Somit gibt es nicht mehr nur eine kleine Anzahl von Hauptwerten wie bei Alois Riegl mit seinen Kategorien der Erinnerung, des Kunstwerts und des Gebrauchs, sondern eine Vielzahl weiterer, diese stützende, dämpfende oder in ein Verhältnis setzende Werte. Somit sind Positionen und Konstituenten jener Pool eines personalen Prämissenkomplexes, aus dem jene Werte gefolgert werden, mit dem die Handlungsentscheide gerechtfertigt werden.

Die Komplexität der personal oder in einer Gruppe ausbalancierten Prämissen und Werte zeigt sich in restauratorischen und denkmalpflegerischen Entscheidungsfin-

¹⁴ Zwar ist Josef Weingartner in seiner Rezeption nicht mit allem einverstanden, doch ist er insgesamt mit der Restaurierung zufrieden: „Nicht alles, was in Hall geschah, kann vom Standpunkte der Denkmalpflege ohne weiters gutgeheißen werden. [...] Im Übrigen aber wurde die Reinigung und Restaurierung der Gewölbefresken und der Altäre mit gewissenhafter Sorgfalt vorgenommen [...]“, in: Josef Weingartner, Die Behandlung der Kirchlichen Barockdenkmäler in Deutschtirol, in: Mitteilungen der k.k. Zentral-Kommission für Denkmalpflege, Bd. XIII, Nr. 4, III. Folge, Wien 1914, S. 78.

dungsprozessen, in denen die Verfolgung eines einfachen Weges nicht möglich ist.¹⁵ So setzte sich die Raumhaut in der Stadtpfarrkirche St. Nikolaus von Hall in Tirol aus drei Generativen Objekten zusammen, die sich überlagerten, ohne das vorhergehende vollständig zu überdecken (Abb. 118, 119): aus dem ersten Generativen Objekt Josef Adam Mölcks (1751/52), dem zweiten Generativen Objekt Franz Xaver Fuchs' (1913/14), der Fehlstellen ergänzte, Malereien und Dekorationen retuschierte und Wand- und Gewölbeflächen tünchte, und aus dem dritten Generativen Objekt Josef Lackners (1961/62), ebenfalls mit Retuschen, Neumalungen und einer Neutünchung von Wänden und Gewölbe. Anlass für die Restaurierungen von Fuchs und Lackner waren Lecks im Dach mit entsprechender Erosion der Oberflächen, also ein Generatives Objekt der natura naturans, dem kein positiver Wert zugeschrieben wurde. Aufgrund der Qualität der Ergänzungen von Fuchs, also aufgrund der Wertzuweisung an seinen mikroformativen Akt und dessen teils hoher Ähnlichkeit mit jenem Mölcks, entschloss man sich, das zweite Generative Objekt als Restaurierziel zu wählen. Das dritte Generative Objekt Lackners hingegen sollte aufgrund seiner schwachen Bindung (technisches Argument der rigiden Position) und der geringeren Qualität (narrative Position) reduziert werden. Die geringere Wertzuweisung resultierte daraus, dass man ein formatives Ähnlichkeitskriterium mit dem formativen Akt Mölcks als Maßstab ansetzte und die mikroformative Ausarbeitung Lackners davon zu weit entfernt lag. Da sich im Zuge der Restaurierung erwies, dass in den Lichthöhungen und Schatten der Dekorationsmalerei die Abnahme des dritten Generativen Objekts schwierig war und die ersten beiden Generativen Objekte dort nur noch fragmentarisch erhalten waren, begann das erste Generative Objekt an Wertmächtigkeit zuzunehmen. Man beschloss, die Lichter und Schatten dem ersten Generativen Objekt Mölcks anzugleichen. Dieser Verschiebung der Wertehierarchie von Fuchs zu Mölck entsprach man auch durch die Wiederholung des ursprünglichen Grautons an den Wänden. Nur in den Gewölbeflächen beließ man den im Vergleich zu Mölck dunkleren und stumpferen Rosaton des dritten Generativen Objekts Lackners. Der rigiden Position der technischen Nicht-Reduzierbarkeit sowie des zeitlichen Aufwandes im weichen Freistellen der Dekorationsmalerei wurde ein narrativer Wert zugewiesen, der Mölck als restauratorisches Narrativ an diesem Formativ verdrängte. Das Beispiel zeigt die stets im Wandel begriffene und

prinzipiell unabgeschlossene Ausbalancierung narrativer Werte. Es werden nicht empirische Daten ausverhandelt. Vielmehr werden diese mit anderen narrativen Positionen und Konstituenten in ein evaluatives Verhältnis gesetzt, aus dem ein mehr oder weniger veränderbares Hauptnarrativ entwickelt wird.

Ein Erinnerungswert, ein Kunstwert, ein Gebrauchswert, sind nicht nur da. Sie sind keine unteilbare Größe. Sie werden irgendwo am Objekt festgemacht und darin zu Konklusionen von Prämissen, mit denen die Wertzuweisung gerechtfertigt werden kann. Im Bedenken, dem Abwägen und der Suche nach Prämissen bildet sich ein evaluatives Geflecht aus, das genauso instabil ist wie das oben erwähnte Generative Geflecht (Grafik 3). Nach wie vor kann man die Werte bei Einstellungswechsel neu sortieren oder andere Parameter und Narrative hinzunehmen. *Das Konditional bleibt erhalten.*

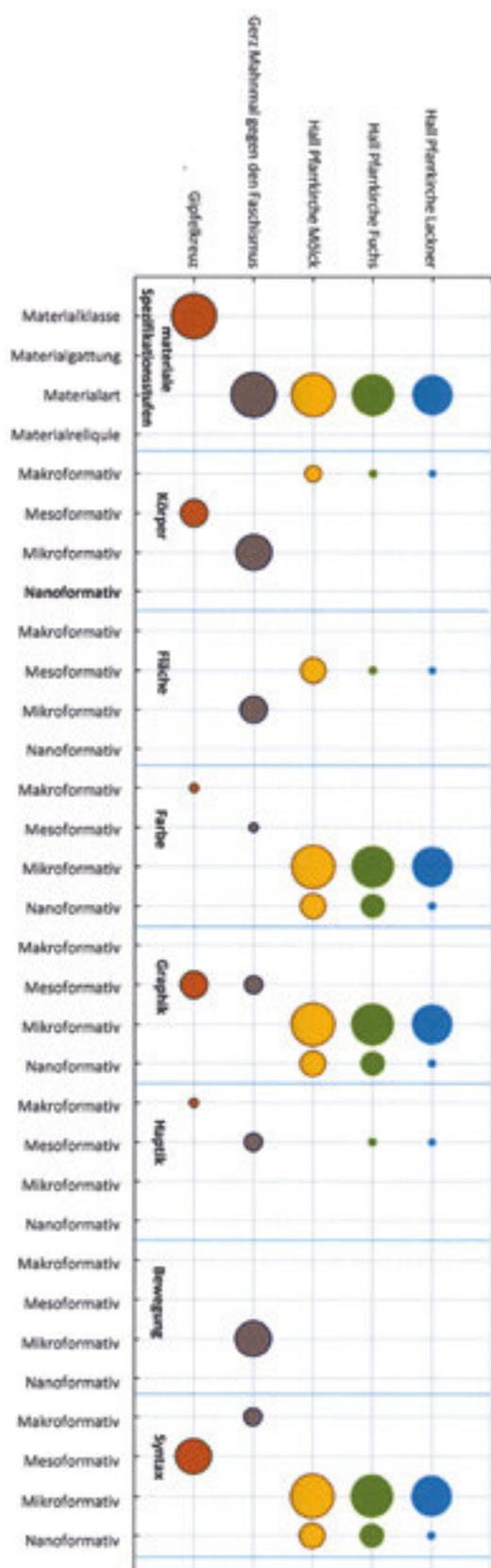
E) AUSBALANCIERUNG DER NARRATIVE

Bislang waren die Ausbalancierungen die persönliche Angelegenheit eines Einzelnen oder einer Gruppe. Mehr oder weniger monologisch wurden die narrativen Positionen und Konstituenten in ein stabiles oder mehr oder weniger labiles Gleichgewicht gebracht. Jeder hat für sich ausgemacht, was wichtig und weniger wichtig ist. Teils wurden sie verantwortungsvoll in ein inferentielles Geflecht aus Prämissen und Konklusionen eingepasst, teils ohne Maßstäblichkeit absolut gesetzt. Verlässt man nun die eigene Position und will dem Werk aus einem per definitionem nie abgeschlossenen Komplex aus Narrativen gerecht werden, so muss man zulassen, dass die eigene Position im Gespräch, im Nachfragen und Befragen, im Zuhören und Zuschauen erweitert wird. Das eigene Narrativ wie auch alle anderen müssen sich den je fremden Narrativen aussetzen, sich mit ihnen auseinandersetzen, durch Wieder- und Neuerzählung das eigene Narrativ zugleich erweitern und schärfen, um mit ihnen unter konditionaler Voraussetzung – warum mischen wir die Werte nicht neu und sortieren sie anders? – und unter konditionaler Folgenabschätzung – was würde mit dem Werk passieren, wenn man sich *dafür* oder *dafür* entscheidet? – ein labiles Wertgleichgewicht zu schaffen, das für den Moment einen stimmigen Entscheid erlaubt (Grafik 4).

Die normativen Voraussetzungen dieser formalen Deontik sind stark, da der Erfolg des gleichmächtigen ge-

¹⁵ Generell gilt, dass jede Restaurierung das Generative Objekt verändert, auch wenn es durch eine Reinigung nur das letzte Generative Objekt, überlagert vom Generativen Objekt der natura naturans ist. Inwieweit durch Restaurierung keine neuen Generativen Objekte geschaffen werden sollen, ist zumindest in der Baudenkmalpflege unklar, da eine neue technische Ausstattung die performative Rolle verändert, ein neuer Boden die Form, sta-

tische Sicherungen Material und Funktion, Zweckbestimmungen die Semantik. Die Frage ist nicht, ob sich eine Restaurierung von dem Konglomerat aus Generativen Objekten entfernen darf bzw. ab welcher Distanz eine Restaurierung nicht mehr Restaurierung genannt werden darf, sondern aus welcher Wertebewägung die Entscheide diskursiv verantwortungsvoll erfolgen.



Grafik 3: Versuch einer Matrix der beteiligten Konstituenten des materialen und formativen Akts nach Relevanzen (Blasengröße) an drei Objekten, dem Gipfelkreuz, dem Mahnmal gegen den Faschismus und der Stadtpfarrkirche in Hall in Tirol, aufgegliedert nach den drei Generativen Objekten: Josef Adam Mölck (1751/52), Franz Xaver Fuchs (1913/14) und Josef Lackner (1961/62)

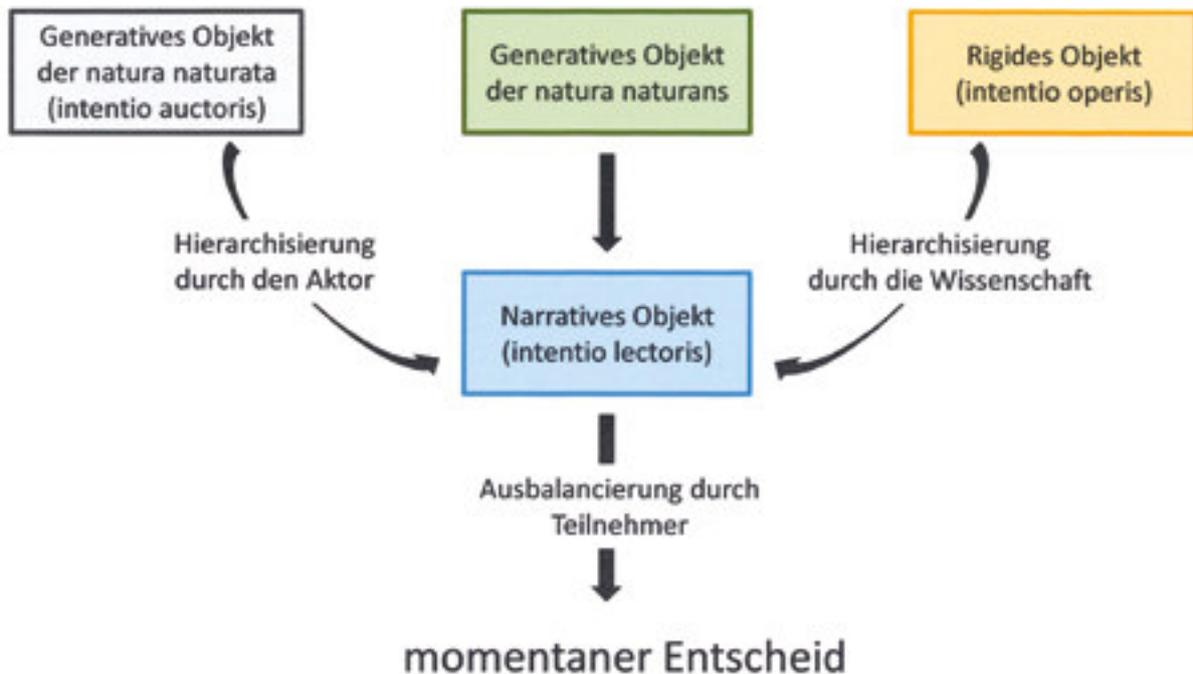
meinsamen Abwägens von diesen abhängt: Von der Universalität der Ausbalancierungsprozedur als gleichmächtige Teilnahme aller Betroffenen, der Reziprozität der Anerkennung der in den Narrativen enthaltenen Ansprüche und der Reversibilität der eigenen Narrative in der Art einer Zurücknahme ihrer Mächtigkeit, ihrer Modulation oder der Ausbildung von Hybriden durch den Einbau fremder Narrative aufgrund „des zwanglosen Zwangs des besseren Arguments.“¹⁶ Wenn die Einladung aller Betroffenen eine organisatorische Frage ist, so sind Gleichmächtigkeit, wechselseitige Anspruchsanerkennung und die Fähigkeit zur Aufweichung der eigenen Urteilkonstruktionen eine Frage der psychosozialen Disposition der Beteiligten.¹⁷ Die Fähigkeit zum idealen Rollentausch, d.h. die Fähigkeit, das Objekt aus der Erzählperspektive des Anderen zu betrachten und in der Folge die eigene Erzählung zu modulieren, in ihrem Gewicht zu dämpfen oder gar zu revidieren, sind keine anthropologische Größe, die jedem gegeben ist. Vielmehr wird häufig in realen Entscheidungsfindungsprozessen aus egozentrischer oder gruppenzentrierter Perspektive die Gleichmächtigkeit der Betroffenen durch Gebote, Verbote und unausgesprochene Machtausstattungen untergraben. Wird ein Gesprächsteilnehmer mit Wohlwollen empfangen, werden seine Narrative eher aufgenommen. Begegnet man ihm mit Misstrauen, werden sie umgedeutet oder man vermutet dahinter strategisches Denken. In der radikalen Ausprägung kommt es zu einer Diskursverweigerung ohne Chance, die Geschlossenheit der Erzählung durch andere Erzählungen oder technische Argumente aufzubrechen. Dann aber wird dem Werk als sanfte Ausbalancierung bis zum Punkt eines zeitweisen labilen Gleichgewichts aller Erzählungen nicht entsprochen, was in der Umkehrung heißt: Das Werk wird in seiner Vielfalt reduziert und in seiner Eigennamigkeit verändert.

Der formal-idealistische Diskurs ist kontrafaktisch. Als Ideal kann er nur Ziel sein, an dem man sich orientiert. Zwar kann die Norm der Universalität durch Einladung aller am Werk Interessierten institutionalisiert werden, die Disposition der verhandelnden Personen ist jedoch eine von Person zu Person verschiedene psychosoziale Gegebenheit. Und sie ist es, die die Fronten bis zur

¹⁶ Habermas (zit. Anm. 3), S. 81 und S. 133.- Zum Übertragungsversuch auf Restaurierung und Denkmalpflege Markus Pescoller, Restaurierung und Erzählung. Vom Ablauf einer Restaurierung, Berlin 2010.

¹⁷ Zur Problematik der Disposition der Erzähler: Laurence Kohlberg, Die Psychologie der Moralentwicklung, in: Wolfgang Althoff (Hg.), unter Mitarbeit von Gil Noam / Fritz Oser, Frankfurt am Main 1995.- Richard A. Shweder, Thinking Through Cultures. Expeditions in Cultural Psychology, Cambridge 1991.- Detlef Garz, Sozialpsychologische Entwicklungstheorien von Mead, Piaget und Kohlberg bis zur Gegenwart, 4. Aufl., Wiesbaden 2008.

Prozess der Entscheidungsfindung



Grafik 4: Schema des Ausbalancierungsprozesses

Diskursverweigerung verhärtet oder die Chance enthält, einen verständnisorientierten Diskurs zu eröffnen.

Geht man von der kulturell verschiedenen und deshalb häufig strittigen Grundposition aus, das Werk zu erhalten, so stellt sich die Frage, wie die Vertreter des Masternarrativs eines Werkerhalts die Steuerungshoheit in der Entscheidungsfindungsprozedur behalten können. Angesichts der Komplexität und stellenweisen Überkomplexität denkmalpflegerischer und restauratorischer Gemengelage können sie dem Ansinnen mancher Diskursteilnehmer, die diesem Masternarrativ zunächst in keiner Weise willens sind, zuzustimmen, nur begegnen, wenn sie ihre Position als Narrativ unter anderen Narrativen einbringen und unter Nutzung des Beschreibungsinstrumentariums die eigene Positionalität und deren Konstituenten offen legen, um es zur Weiterverarbeitung anzubieten. In einem derartigen Umbau des eigenen Standpunktes zu einem Narrativ können sie ein nach innen und nach außen orientiertes Rechtfertigungsnarrativ schaffen. Indem sie sich durch die Benennung der Konstituenten klar werden, wie sich die Eigennamigkeit des Werks für *sie* zusammensetzt, dekonstruieren sie ihre von impliziten Werten durchtränkten Rechtfertigungsnarrative und das vorläufige Endurteil wird als Geflecht aus Prämissen und Konklusionen sichtbar. Damit verschafft man der eigenen Position eine verständnisorientierte Mächtigkeit, die zugleich nach außen wirkt und einen Prozess in Gang setzt, der auch von einem Gegenüber die Bereitschaft induzieren kann,

seinerseits die eigenen Relevanzen als inferentielles System zu begreifen. Gemeinsam mit der Anerkennung der in den anderen Narrativen verpackten Ansprüche können sie also eine Aushandlungsprozedur auf den Weg bringen, die die Starrheit abgedichteter Narrative aufweicht und auch eine wechselseitige Anerkennung der Narrative induziert. Der formal-idealistische Diskurs ist kein Rezept, das als Handlungsanleitung gleichsam nur anzuwenden wäre. Er besitzt nur die Kraft eines stets zu wiederholenden Versuchs.

In narrativer Position gibt es somit keine deontische Ethik, die mit Du-sollst-Anweisungen in Handlungsanleitungen mündet, sondern nur eine formalistisch idealistische Moral, die eine grundsätzlich un abgeschlossene Handlungsprozedur unter der Schirmherrschaft der Fragen anleitet: Was soll weiter- und was soll nicht-weitererzählt werden? Warum soll das weitererzählt werden, was weitererzählt werden soll und nicht etwas anderes? Und welche Materialien, formativen und technischen Mittel setze ich dafür ein? Mit dem Entscheid der tatsächlichen Handlungsumsetzung ist das Konditional momentan zur Wirklichkeit geworden, die möglichen Welten sind zu einer realen geworden, nur um als weitere addierte Erzählung Teil der Geschichte des Werks zu werden. Die narrative Position wurde nie verlassen. Es gibt keinen Hochsitz, von dem aus man abgetrennt ein brodelndes narratives Geschehen beobachten könnte. Auch dort ist und bleibt man Erzähler.

Kunstgeschichte – Restaurierung – Naturwissenschaften im Dialog

Ausstellungen zu restaurierten Werken des Mittelalters im Belvedere 2008–2015

Als Kunsthistorikerin und Kuratorin der Mittelalter-sammlung des Belvedere ist es mir in diesem Rahmen eine besondere Freude, für Bernd Euler-Rolle die Zusammenarbeit mit den Werkstätten des Bundesdenkmalamtes der letzten Jahre zu skizzieren und eine Bilanz über die bisher realisierten Ausstellungsprojekte zum Thema Restaurierung zu ziehen.

Zunächst ein Blick zurück: Ausstellungen zu restaurierten Werken des Mittelalters, die die Österreichische Galerie Belvedere in Kooperation mit dem Bundesdenkmalamt veranstaltet, haben eine nun schon über 25-jährige Tradition. 1992 wurde die Reihe „Bedeutende Kunstwerke: gefährdet – konserviert – präsentiert“ von Direktor Gerbert Frodl und Ernst Bacher, Generalkonservator des Bundesdenkmalamtes, ins Leben gerufen. Mastermind der Reihe war Manfred Koller, der die Abteilung für Konservierung und Restaurierung des BDA leitete; vonseiten des Museums betreute Kurator Arthur Saliger die Projekte. Die Kooperation umfasste bis zum Jahr 2006 insgesamt 21 Studienausstellungen im „Museum mittelalterlicher österreichischer Kunst“ in der Orangerie des Belvedere.¹ Gezeigt wurden ausgewählte Werke der Tafel-, Glas- und Wandmalerei sowie Skulpturen und Retabel aus ganz Österreich, die in den Werkstätten des Bundesdenkmalamtes im Arsenal restauriert worden waren. In ihrer thematischen Vielfalt führten sie die diversen Aufgaben der praktischen Denkmalpflege und der damit verbundenen interdisziplinären Forschung vor Augen: von Restaurier-

methoden über technologische Untersuchungen bis hin zu kunst- und kulturhistorischen Kontexten. Die Ergebnisse wurden teilweise in kleineren Begleitpublikationen und einmal (zu Conrad Laibs Kreuzigungstafeln) in einem umfangreicheren Katalog veröffentlicht.²

Der Generationswechsel in beiden Institutionen bedeutete zunächst das Ende der Kooperation. Im Belvedere ließ die neue Direktorin Agnes Husslein-Arco gleich zu Beginn des Jahres 2007 die Orangerie in eine Ausstellungshalle umbauen. Somit war das „Mittelalter-Museum“, das 1953 mit den aus dem Kunsthistorischen Museum übertragenen Beständen gegründet worden war, Geschichte. Die Sammlung wurde aus der Orangerie ausgelagert und noch im selben Jahr an zwei Standorten neu aufgestellt: Eine Auswahl von Meisterwerken der Gotik fand im Oberen Belvedere im Erdgeschoss des Westflügels eine neue Heimat. In einem zweiten Schritt wurde das Schaudepot „Schatzhaus Mittelalter“ im barocken Marstallgebäude des Unteren Belvedere eingerichtet. In dichter Reihung werden hier alle übrigen Objekte, die zuvor größtenteils deponiert gewesen waren, präsentiert. Seitdem ist die gesamte, rund 220 Werke umfassende Sammlung mit Ausnahme weniger, nicht ausstellbarer Objekte öffentlich zugänglich.

Mit dem Schaudepot war nun auch ein geeigneter Ort für kleinere Studienausstellungen gefunden, sodass an

¹ Zusammenfassend mit einer Auflistung aller Projekte: *Manfred Koller*, Die Ausstellungsserie „Bedeutende Kunstwerke“ 1992–2006. Zusammenarbeit für Österreichs Kunst und ihre Geschichte, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege (ÖZKD), LXI, Heft 2/3, 2007, S. 249–255.

² Conrad Laib, 211. Wechselausstellung der Österreichischen Galerie Belvedere (9. Sonderausstellung in Zusammenarbeit mit den Werkstätten des Bundesdenkmalamtes in der ständigen Ausstellungsserie

„Bedeutende Kunstwerke, gefährdet – konserviert – präsentiert“), 19. September bis 26. Oktober 1997, Wien 1997.– Von den kleineren Publikationen in Heftform sei hier pars pro toto nur das zuletzt erschienene genannt: *Bedeutende Kunstwerke, gefährdet – konserviert – präsentiert* (21): Wolf Huber, Der Annenaltar für Feldkirch, 1521, Ausstellung der Österreichischen Galerie Belvedere und des Bundesdenkmalamtes (283. Wechselausstellung der Österreichischen Galerie Belvedere), 28. Februar bis 2. April 2006, Wien 2006.



120. Einblick in die Ausstellung „Die Passionsreliefs vom Wiener Stephansdom“ im Prunkstall des Belvedere, 2009/10

eine Wiederaufnahme der BDA-Kooperationen gedacht werden konnte. Den Einstieg in eine neuerliche Partnerschaft begründete 2008 eine Ausstellung zur Christus-Apostel-Gruppe der Pfarrkirche in Spitz an der Donau. In den nächsten beiden Jahren folgten Präsentationen der Passionsreliefs aus dem Wiener Stephansdom (Abb. 120) und des Korbinianaltars von Friedrich Pacher. Diese drei Kooperationsausstellungen waren in Anlehnung an die frühere Serie mit „Gefährdet – Konserviert – Präsentiert“ übertitelt, denn auch hier handelte es sich um Restaurierungen externer Objekte durch das Bundesdenkmalamt. Sie wurden unter der Leitung von Manfred Koller (bis 2005), Thomas Danzl (2006–2008) und Bernd Euler-Rolle (ab 2009) durchgeführt. Das Belvedere übernahm nun die Kuratierung der Ausstellungen und die Herausgabe einer neuen Katalogreihe, in der die jeweiligen Themen möglichst umfassend aus geistes- und naturwissenschaftlicher Perspektive behandelt werden.

Im Zuge der Neupositionierung der Sammlung sollte nun auch ein Fokus auf hauseigene Objekte gelegt werden. Ein Patenschaftsprogramm ermöglichte als erstes Projekt die Restaurierung eines Schnitzreliefs der Geburt Christi aus der Werkstatt des Brixener Meisters Hans Klocker. Damit startete ebenfalls noch im Jahr 2008 eine weitere Ausstellungsreihe unter dem Titel „Aktuell restauriert“, die mittelalterlichen Werken des Belvedere gewidmet ist. Meistens waren auch bei diesen Projekten Bernd Euler-Rolle und sein Team partnerschaftlich beteiligt. So übernahm etwa das Naturwissenschaftliche Labor des Bundesdenkmalamtes bei Bedarf die fassungstechnischen Untersuchungen und chemischen Analysen, da die Restaurierwerkstatt des Belvedere über kein

eigenes Labor verfügt. In einem Fall wurde eine Steinplastik den „Amtswerkstätten“ (heute: Abteilung für Konservierung und Restaurierung des Bundesdenkmalamtes) anvertraut, wo die Bearbeitung mit dem Institut für Konservierung und Restaurierung der Universität für Angewandte Kunst durchgeführt wurde. Ein anderes Mal übernahmen die Amtswerkstätten die Restaurierung von Skulpturen, die vom selben zerteilten Flügelaltar wie eine Schreingruppe des Belvedere stammen. Dies ermöglichte den Abgleich von Untersuchungsergebnissen und die temporäre Vereinigung der Werke in einer Ausstellung (Abb. 121). Aber auch andere Abteilungen des Bundesdenkmalamtes haben zum Entstehen und Gelingen beider Ausstellungsreihen beigetragen. Das Archiv und das Fotoarchiv steuerten das für Recherchen und Katalogbeiträge benötigte Akten- und Bildmaterial bei. Beim letzten Projekt (Abb. 122) spielte die Abteilung für bewegliche Denkmale – Internationaler Kulturgütertransfer im Vorfeld eine Rolle: Anlässlich der Auflösung einer Salzburger Privatsammlung fand eine gemeinsame Begehung statt, die ein bislang unbekanntes Fastentuch-Fragment des Thomas von Villach zu Tage förderte. Die akut gefährdete Textilie wurde vom Belvedere erworben und konnte vor dem Verfall gerettet werden. Andernfalls wäre diese einzige erhaltene Tüchleinmalerei des Kärntner Meisters unerkannt außer Landes gelangt und womöglich nicht erhalten geblieben.

Im Folgenden sind die Ausstellungen der beiden Serien, die bisher im Zeitraum von 2008 bis 2015 im Schaudepot stattfanden, mit knappen Kommentaren zu den Objekten aufgelistet. In den Anmerkungen sind alle beteiligten Institutionen und Fachleute genannt. Der Überblick macht in aller Kürze den großen Anteil des Bundesdenkmalamtes und das wissenschaftliche Netzwerk deutlich, das bei derartigen interdisziplinären Unternehmungen unabdingbar ist. Es ist hier nicht der Ort, näher auf inhaltliche Details einzugehen. Darüber informieren die zitierten Kataloge und die Schautafeln der Ausstellungen, die im Belvedere archiviert sind.

1) CHRISTUS UND DIE APOSTEL AUS SPITZ AN DER DONAU. EIN SKULPTURENZYKLUS AUS DER ZEIT UM 1400

Ausstellung in der Reihe „Gefährdet – Konserviert – Präsentiert“ in Kooperation mit dem Bundesdenkmalamt, 11.6.–14.9. 2008³

³ Kuratorin: Veronika Pirker-Aurenhammer. Beteiligte Institution und Personen: Bundesdenkmalamt, Abteilung für Konservierung und Restaurierung, Leitung: Manfred Koller (bis 2005), Thomas Danzl; Sachbearbeiter: Franz Höring; Hannes Nigisch, Walter

Serentschy; Restaurierung: Katharina Kohler, Erzebet Petsche, Giovanna Zehetmaier; Naturwissenschaftliches Labor: Hubert Paschinger (bis 2006), Robert Linke. Katalog: Agnes Husslein-Arco (Hg.), Gefährdet – Konserviert – Präsentiert. Christus und die



121. Einblick in die Ausstellung „Der Abtenauer Altar von Andreas Lackner“ im Prunkstall des Belvedere, 2011



122. Einblick in die Ausstellung „Das Fastentuch-Fragment des Thomas von Villach“ im Prunkstall des Belvedere, 2015

Ausgestellt waren die fünf mittleren Figuren der komplett erhaltenen Christus-Apostel-Reihe des Weichen Stils in der Spitzer Pfarrkirche: Christus Salvator und die Heiligen Jakobus d. Ä., Johannes Evangelist, Petrus und Andreas. Sie bildeten die letzte Tranche einer 2002–2008 durchgeführten Nachkonservierung des Ensembles, die kunsttechnologische Untersuchungen miteinschloss. 1957/58 war bei den dreizehn vollrund geschnitzten Lindenholzfiguren eine josephinische Weißfassung entfernt worden. Die freigelegte Polychromie ist ein Konglomerat aus mehreren Fassungsschichten, die partiell bis in die Entstehungszeit um 1420 zurückreichen. Die Figurenreihe ist in sekundärer Aufstellung in die Blendarkaden an der Brüstung der spätgotischen Westempore eingepasst; aus bauhistorischer Sicht wäre eine ursprüngliche Anbringung am ehemaligen Lettner oder an der Vorgänger-Em-pore möglich. Da die heutige Reihung der Apostelfiguren meines Erachtens weder inhaltlich noch optisch stimmig ist, wurde im Katalog (S. 16 f.) eine andere Aufstellung vorgeschlagen und visualisiert.

2) DAS WIENER WEIHNACHTSRELIEF AUS DER WERKSTATT HANS KLOCKERS

Ausstellung in der Reihe „Aktuell restauriert“, 26.11.2008–2.2.2009⁴

Nachdem das Relief der Geburt Christi (Inv.Nr. 5000)⁵ aus der Werkstatt des Brixener Meisters Hans Klocker jahrzehntelang stark verschmutzt im Depot gelagert war, wurde es 2008 im Zuge der Neuaufstellung gereinigt und untersucht. Ursprünglich dürfte es den Mittelteil eines kleinen Weihnachtsaltars gebildet haben, wie beispielsweise das nächstverwandte Schreinrelief im Krippenaltärchen der Klocker-Werkstatt im Franziskanerkloster in Brixen nahelegt. Untersucht und präsentiert wurden auch die beiden weiblichen Heiligenfiguren Inv.Nr. 5001 (hl. Walpurgis?) und Inv.Nr. 5002 (hl. Katharina?), die zu Beginn des 20. Jahrhunderts mit dem Relief in einem neuzeitlichen Schrein vereinigt waren und ebenfalls der Klocker-Werkstatt zuzuschreiben sind.⁶ Die Materialanalysen brachten zur Frage, ob die Figuren und das Relief zu einem Retabel gehörten, kein eindeutiges Ergebnis: Alle drei Skulpturen sind aus Fichtenholz geschnitzt, stammen jedoch von verschiedenen, etwa gleichzeitig gefällten Bäumen. Bei den Fassungen sind Übereinstimmungen in der chemischen Zusammensetzung festzustellen, was allerdings bloß einen Werkstattzusammenhang bekräftigt.

Apostel aus Spitz an der Donau. Ein Skulpturenzyklus aus der Zeit um 1400, Weitra 2008, mit Beiträgen von Veronika Pirker-Aurenhammer, Manfred Koller, Franz Höring, Erzebet Petsche, Giovanna Zehetmaier.

⁴ Kuratorin: Veronika Pirker-Aurenhammer. Beteiligte Institution und Personen: Belvedere, Restaurierwerkstätte, Leitung: Bettina Urban; Restaurierung: Erzebet Petsche, Giovanna Zehetmaier; Befunde: Robert Linke (BDA, Naturwissenschaftliches Labor), Michael Grabner (Institut für Holzforschung, Universität für Bodenkultur, Wien). Katalog: Agnes Husslein-Arco (Hg.), Aktuell

restauriert. Das Wiener Weihnachtsrelief aus der Werkstatt Hans Klockers, mit Beiträgen von Veronika Pirker-Aurenhammer, Matthias Weniger, Helmut Stampfer, Erzebet Petsche, Giovanna Zehetmaier, Robert Linke, Michael Grabner.

⁵ Zur Orientierung wird im Folgenden bei den behandelten Objekten des Belvedere auch der Bestandskatalog der Sammlung zitiert: *Elfriede Baum*, Katalog des Museums mittelalterlicher österreichischer Kunst (Österreichische Galerie Wien, Kataloge, 1), Wien-München 1971, S. 189 (Kat.Nr. 191), mit Abb.

⁶ Ebenda, S. 113 (Kat.Nr. 76) und 190 (Kat.Nr. 193).

3) ANNA SELBDRITT. EINE SPÄTGOTISCHE SKULPTURENGRUPPE DES MEISTERS VON HEILIGENBLUT

Ausstellung in der Reihe „Aktuell restauriert“, 17.6.–20.9.2009⁷

Die restaurierte Anna-Selbdritt-Gruppe Inv.Nr. 5005⁸ wurde in der Ausstellung der damals noch stark verschmutzten Marienfigur Inv.Nr. 5007⁹ (dem zweiten Werk des Meisters von Heiligenblut in der Sammlung) gegenübergestellt. Beide Skulpturen sind aus Lindenholz geschnitzt, das mittels Dendrochronologie nicht datiert werden kann. Sie weisen reduzierte entstehungszeitliche Fassungen auf, wobei beim Annenrelief eine zeitnahe spätmittelalterliche Überarbeitung festzustellen ist; die Reinigung brachte zudem gemalte gotische Schriftreste am Mantelsaum Mariens zum Vorschein. Dagegen sind die namengebenden Skulpturen des Heiligenbluter Altars mehrfach überfasst und durch historische Restaurierungen verändert; bei der letzten Restaurierung des Retabels durch das Bundesdenkmalamt im Jahre 1998 beschränkte man sich im Großen und Ganzen auf eine Freilegung der originalen Inkarnate. Da die beiden Skulpturen des Belvederes also ein wesentlich authentischeres Erscheinungsbild der Oberflächen zeigen, können sie künftig als aussagekräftige Referenzwerke dienen.

4) DIE PASSIONSRELIEFS VOM WIENER STEPHANSDOM

Ausstellung in der Reihe „Gefährdet – Konserviert – Präsentiert“ in Kooperation mit dem Dombausekretariat St. Stephan und dem Bundesdenkmalamt, 11.11.2009–7.2.2010 (Abb. 120)¹⁰

⁷ Kuratorin: Veronika Pirker-Aurenhammer. Beteiligte Institution und Personen: Belvedere, Restaurierwerkstätte, Leitung: Bettina Urban; Restaurierung: Erzsetz Petsche, Giovanna Zehetmaier; Befunde: Robert Linke (BDA, Naturwissenschaftliches Labor), Michael Grabner (Institut für Holzforschung, Universität für Bodenkultur, Wien), Renate Kohn (Institut für Mittelalterforschung, Akademie der Wissenschaften) / Ohne Katalog, mit Schautafeln in der Ausstellung.

⁸ *Baum* (zit. Anm. 5), S. 198 (Kat.Nr. 211), mit Abb.

⁹ Ebenda, S. 197 (Kat.Nr. 208), mit Abb.

¹⁰ Kuratorin: Veronika Pirker-Aurenhammer. Beteiligte Institution und Personen: Bundesdenkmalamt, Abteilung für Konservierung und Restaurierung, Leitung: Bernd Euler-Rolle; Sachbearbeiter: Johann Nimmrichter, Markus Santner; Restaurierung: Gertrud Zowa, Markus Santner u. a.; Naturwissenschaftliches Labor: Robert Linke, Farkas Pintér; Andreas Rohatsch (Institut für Geotechnik, FB Ingenieurgeologie, Technische Universität Wien). Katalog: Agnes Husslein-Arco/Veronika Pirker-Aurenhammer (Hg.), *Gefährdet – Konserviert – Präsentiert. Die Passionsreliefs vom Wiener Stephansdom*, Weitra 2009, mit Beiträgen von Veronika Pirker-Aurenhammer, Cornelia Plieger, Renate Kohn, Wolfgang

Die Ausstellung umfasste jene sechs Passionsreliefs des frühen 16. Jahrhunderts, die sich von einem größeren Skulpturenfries an der Schatzkammer beim Chor des Stephansdoms erhalten haben. 1942 waren sie abgenommen und zehn Jahre später in das Kircheninnere übertragen worden, wo sie nun seit der 2008/09 durchgeführten Restaurierung an der Westwand hängen. Der Zyklus ist aus Breitenbrunner Kalkstandstein gefertigt und weist Reste einer ehemals ausgesprochen buntfarbigen Polychromierung auf. Bei dieser handelt es sich zweifellos um eine Erstfassung, die rund 60 Jahre nach Entstehung der Bildwerke anlässlich einer Neustiftung im Jahre 1581 durch die katholischen Mitglieder des Wiener Stadtrates erfolgt sein muss. Teilweise lassen sich noch deren Namen auf den gemeißelten Schriftbändern unterhalb der Reliefs entziffern. Die historisch nicht fassbare Stiftung und die damit verbundene Adaptierung der ursprünglich steinsichtigen Reliefs sind vor dem Hintergrund des wiedererstarkten Katholizismus zur Zeit der Gegenreformation zu sehen.

5) DER KORBINIANALTAR VON FRIEDRICH PACHER

Ausstellung in der Reihe „Gefährdet – Konserviert – Präsentiert“ in Kooperation mit dem Bundesdenkmalamt, 14.4.–18.7.2010¹¹

Die Ausstellung widmete sich dem Korbinianaltar in der kleinen Osttiroler Wallfahrtskirche St. Korbinian in Assling. Die gemalten Teile dieses Flügelretabels aus der Zeit um 1480 sind Friedrich Pacher und seiner Werkstatt zuzuschreiben, die Schreinfigur des hl. Korbinian weist stilistisch auf den Brixener Meister Hans Klocker. Vor rund 150 Jahren waren die Schreinflügel abhanden ge-

Zehetner, Markus Santner, Gertrud Zowa, Johann Nimmrichter, Robert Linke, Andreas Rohatsch.

¹¹ Kuratorin: Veronika Pirker-Aurenhammer. Beteiligte Institution und Personen: Bundesdenkmalamt, Abteilung für Konservierung und Restaurierung, Leitung: Bernd Euler-Rolle; Sachbearbeiter: Franz Höring, Michael Loicht, Wolfgang Martin; Restaurierung: Monika Freylinger, Brigitte Futscher, Sara Giuliani, Wolfgang Hienert, Rosl Legère-Laub, Ricard Sundström; Naturwissenschaftliches Labor: Robert Linke. – Birgit Kartusch (Department für integrative Biologie und Biodiversitätsforschung, Institut für Botanik der Universität für Bodenkultur Wien); Václav Pitthar (Naturwissenschaftliches Labor des Kunsthistorischen Museums, Wien); Franz Mairinger, Manfred Schreiner (Institut für Naturwissenschaften und Technologie in der Kunst, Akademie der bildenden Künste Wien). Katalog: Agnes Husslein-Arco/Veronika Pirker-Aurenhammer (Hg.), *Gefährdet – Konserviert – Präsentiert. Der Korbinianaltar von Friedrich Pacher*, Weitra 2010, mit Beiträgen von Veronika Pirker-Aurenhammer, Ulrich Söding, Lukas Madersbacher, Manfred Koller, Monika Freylinger, Rosl Legère-Laub, Ricard Sundström, Sara Giuliani, Franz Höring, Robert Linke.

kommen und galten lange als verschollen. Die in vier Tafeln gespaltenen Bilder wurden 2007 von der Tiroler Landesgedächtnisstiftung bei Christie's in London erworben, nachdem sie ein Jahr zuvor vom niederländischen Staat an die Erben des Amsterdamer Kunsthändlers Jacques Goudstikker restituiert worden waren. Mit dem Ankauf und der Reintegration der Flügeltafeln gelang der seltene Fall der Wiedervereinigung eines gotischen Altarwerks, das vom Schicksal der Zerteilung betroffen war. Dabei stellte sich das Problem der unterschiedlichen Erhaltungszustände des Schreins, der Predella und der Flügel, die durch ihre lange Odyssee viel stärker gelitten hatten als die vor Ort verbliebenen Teile. Die Rekonstruktionsarbeit war daher eine Annäherung an das ursprüngliche Erscheinungsbild und keine authentische Wiederherstellung dessen, was an Material- und Malsubstanz unwiederbringlich verloren ist. Die Ausstellung stellte erstmals das komplette Retabel vor und informierte eingangs mit einem Film über das dunkle Kapitel des Kunstraubs der Nationalsozialisten in den Niederlanden, das Goudstikker seine bedeutende Kunstsammlung und das Leben gekostet hatte.

6) MEISTERWERKE DER MITTELALTER-SAMMLUNG

Ausstellung in der Reihe „Aktuell restauriert“, 17.11.2010–20.2.2011¹²

In dieser Ausstellung wurden ein Tafelbild, eine Holzskulptur und ein Steinbildwerk beispielhaft für Restaurier- und Untersuchungsmethoden zu den drei großen Materialgruppen der Sammlung präsentiert. Bei der Reinigung des Tafelbildes mit der Anbetung der hl. drei Könige des Meisters der Habsburger (Inv.Nr. 4870)¹³ kam ein aufschlussreiches Detail zu Tage: Maximilian I., der in der Rolle des zweiten Königs wiedergegeben ist, trägt einen Wappenring mit dem einköpfigen Adler und dem österreichischen Bindenschild. Die königliche Insignie erlaubt nun eine Datierung der Tafel vor der Proklamation Maximilians zum Kaiser am 4. Februar 1508. Ungewöhn-

licherweise ist auch Friedrich III. dargestellt: Das posthume und seltsam beziehungslos ins Bild gesetzte Bildnis entspricht dem mehrfach überlieferten Profilkopf Friedrichs mit der Spangenkrone. Mit Hilfe von Röntgen- und Infrarotaufnahmen konnten Zweifel an der Originalität des Kopfes ausgeräumt werden. Die Tafel erhielt einen neuen Rahmen, der ihren fragmentierten Zustand berücksichtigt und die beschnittenen Bildränder sichtbar belässt anstatt sie wie bei der alten Rahmung beschönigend abzudecken.

Die Restaurierung des Schnitzreliefs einer sitzenden Maria des Meisters von Heiligenblut (Inv.Nr. 5007)¹⁴ war ein Folgeprojekt zur erwähnten Anna-Selbdritt-Gruppe. Wie dort, brachte die Entfernung der starken Verschmutzung die originale Fassung wieder zur Geltung.

Das Steinrelief der Beweinung Christi (Inv.Nr. 4883)¹⁵, eine Wiener Arbeit aus der Zeit um 1515/20, war durch eine massive Salzkontamination akut gefährdet. Das Bildwerk aus Breitenbrunner Kalksandstein war im 19. Jahrhundert mit Salzsäure behandelt worden, um die Farbfassung zu entfernen. Die dadurch verursachten chemischen Reaktionen führten zu Salzausblühungen, einer Entfestigung der Oberfläche und zu Verlusten („Sanden“) der oberen Kornlagen des porösen Steins. Der Verfallsprozess war selbst bei den guten musealen Klimabedingungen nicht aufzuhalten. Daher musste eine Salzminimierung im Wasserbad vorgenommen werden, bei der rund 1,2 kg Salz aus dem Stein extrahiert wurden. Anschließend erfolgte eine kontrollierte Trocknung im Klimazelt und mit Trocknungskompressen. So konnten weitere Materialverluste gestoppt und die wenigen Reste der ehemals reichen Polychromierung gesichert werden.

7) DER ABTENAUER ALTAR VON ANDREAS LACKNER

Ausstellung in der Reihe „Aktuell restauriert“ in Kooperation mit dem Bundesdenkmalamt, 15.4.–17.7.2011 (Abb. 121)¹⁶

¹² Kuratorin: Veronika Pirker-Aurenhammer. Beteiligte Institution und Personen: Epiphanietafel: Belvedere, Restaurierwerkstätte, Leitung: Bettina Urban; Restaurierung: Giovanna Zehetmaier; Holzuntersuchung: Michael Grabner (Institut für Holzforschung, Universität für Bodenkultur, Wien); IRR und Röntgen: Manfred Schreiner (Institut für Naturwissenschaften und Technologie in der Kunst, Akademie der bildenden Künste Wien). – Marienfigur: Belvedere, Restaurierwerkstätte, Leitung: Bettina Urban; Restaurierung: Giovanna Zehetmaier; Befunde: Robert Linke (Bundesdenkmalamt, Naturwissenschaftliches Labor), Michael Grabner (Institut für Holzforschung, Universität für Bodenkultur, Wien). – Beweinungsrelief: Bundesdenkmalamt, Abteilung für Konservierung und Restaurierung, Sachbearbeiter: Johann Nimmrichter, Naturwissenschaftliches Labor: Robert Linke; Projektbetreuung: Marija Milcin (Universität für angewandte Kunst Wien, Institut für Konservierung und Restaurierung); Restaurierung, Dokumen-

tation: Andrea Hackel (ebenda in Ausbildung); REM-Aufnahmen: Johannes Weber (ebenda, Institut für Kunst und Technologie) / Ohne Katalog, mit Schautafeln in der Ausstellung.

¹³ *Baum* (zit. Anm. 5), S. 147 (Kat.Nr. 102), mit Abb. – Zuletzt: Eva Michel/Maria Luise Sternath (Hg.), *Kaiser Maximilian I. und die Kunst der Dürerzeit*, Ausstellung Albertina, Wien, 2012/13, Wien 2012, S. 304 (Kat.Nr. 83: *Veronika Pirker-Aurenhammer*).

¹⁴ *Baum* (zit. Anm. 5), S. 197 (Kat.Nr.102), mit Abb.

¹⁵ *Baum* (zit. Anm. 5), S. 142 (Kat.Nr. 97), mit Abb.

¹⁶ Kuratorin: Veronika Pirker-Aurenhammer. Beteiligte Institution und Personen: Schreingruppe: Belvedere, Restaurierwerkstätte, Leitung: Bettina Urban; Restaurierung: Giovanna Zehetmaier, Elisabeth Pfützner. – Schreinwächter: Bundesdenkmalamt, Abteilung für Konservierung und Restaurierung, Leitung: Bernd Euler-Rolle; Sachbearbeiter: Michael Vigl; Restaurierung: Julia Amann; Naturwissenschaftliches Labor: Robert Linke (alle fas-

Die Ausstellung versammelte alle noch existierenden Teile des 1518 vollendeten Hochaltars der Blasiuskirche in Abtenau. Laut schriftlicher Überlieferung wurde dieses bedeutende Flügelretabel des ausgehenden Mittelalters von Andreas Lackner aus Hallein und dem Mondseer Maler Ulrich Bocksberger geschaffen. Erhalten blieben die Schreingruppe mit den hll. Blasius, Rupert und Maximilian im Belvedere (Inv.Nr. 4888/1–3),¹⁷ die Schreinvächter in Gestalt der hll. Florian und Georg in der Abtenauer Pfarrkirche, die beiden unteren Hälften der Schreinflügel sowie zwei Predellenflügel in der Erzabtei St. Peter in Salzburg und ein Schreinflügel-Fragment im Salzburg Museum. Das Erscheinungsbild der künstlerisch herausragenden, in ihrer Expressivität an Hans Leinberger erinnernden Schreingruppe war zuletzt durch Verschmutzung und Abplatzungen von späteren Überfassungen stark beeinträchtigt. Nach der Restaurierung 2010/11 sind die fein geschnitzten Details und die differenzierten Lichteffekte auf den jeweils glänzend und matt ausgeführten Vergoldungen und Versilberungen wieder wesentlich besser lesbar. Parallel dazu wurden die weniger qualitätsvollen Schreinvächter in den Werkstätten des Bundesdenkmalamtes restauriert und untersucht. Dies ermöglichte einen direkten Vergleich der Fassungen, die unterschiedliche Überarbeitungen aufweisen. Dasselbe gilt für die zugehörigen Flügelreliefs in der Erzabtei St. Peter, deren Befunde in einer 1980/81 durchgeführten Restaurierung des Bundesdenkmalamtes ebenfalls ausgewertet wurden. Die Differenzen im Fassungs Aufbau und Erhaltungszustand der einzelnen Teile weisen auf eine relativ frühe Zerstörung des Retabels, das bereits 1684 durch den noch heute bestehenden barocken Hochaltar ersetzt worden war.

lungstechnischen Untersuchungen). Katalog: Agnes Husslein-Arco/Veronika Pirker-Aurenhammer (Hg.), *Aktuell restauriert. Der Abtenauer Altar von Andreas Lackner*, Weitra 2011, mit Beiträgen von Veronika Pirker-Aurenhammer, Korbinian Birnbacher OSB, Matthias Weniger, Manfred Koller, Stefanie Jahn, Elisabeth Pfützner, Giovanna Zehetmaier, Julia Amann, Robert Linke.

¹⁷ Baum (zit. Anm. 5), S. 134–36 (Kat.Nr. 92), mit Abb.– Nach dem Katalog (zit. Anm. 16) erschienen: *Veronika Pirker-Aurenhammer, Wandelbares Gold. Gold in der spätmittelalterlichen Retabelkunst. Überlegungen mit Blick auf Werke im Belvedere*, in: Agnes Husslein-Arco/Thomas Zaunschirm (Hg.), *Gold. Ausstellung Österreichische Galerie Belvedere*, Wien, München 2012, S. 38–49, hier S. 41.– Jochen Sander/Stefan Roller bzw. Sabine Haag/Guido Messling (Hg.), *Fantastische Welten. Albrecht Altdorfer und das Expressive in der Kunst um 1500*, Ausstellung Städel Museum, Frankfurt a. M. 2014/15 und Kunsthistorisches Museum, Wien 2015, München 2014, S. 216 f. (Kat.Nr. 121: *Konrad Schlegel*).

8) DAS FASTENTUCH-FRAGMENT DES THOMAS VON VILLACH

Ausstellung in der Reihe „Aktuell restauriert“ in Kooperation mit der Abegg-Stiftung, Riggisberg, 6.3.–25.5.2015 (Abb. 122)¹⁸

Im Mittelpunkt der Ausstellung stand ein bedeutendes, bislang unbekanntes Fragment eines spätgotischen Fastentuches, das 2008 in der Sammlung Frey in Salzburg entdeckt und im folgenden Jahr vom Belvedere erworben worden war (Inv.Nr. 9863). Es zeigt in zwei Bildfeldern sechs Episoden der Moses-Geschichte, die in ihrer dichten Erzählstruktur auf ein einstmaliges bilderreiches Fastenvelum schließen lassen. Das Fragment war stark verstaubt, durch Pilzsporen akut gefährdet und mit einer Doublierung aus dem 19. Jahrhundert versehen, die schwere Schäden an der originalen Leinwand verursacht hatte. In Kooperation mit dem Belvedere übernahm die Schweizer Abegg-Stiftung in Riggisberg die Untersuchung und Restaurierung, wodurch das Objekt glücklicherweise vor dem Verfall gerettet werden konnte. Eine sogenannte Pressure-Mount-Montage schützt und stabilisiert nun das von der schädigenden Doublierung befreite Fragment. Die Tüchleinmalerei ist in mehrfacher Hinsicht eine *Trouvaille*: Zweifellos handelt es sich um ein eigenhändiges Werk des Thomas (Artula) von Villach, von dem bislang nur Tafel- und Wandmalereien bekannt waren. Damit kann erstmals in der österreichischen Kunst des Mittelalters die medienübergreifende Tätigkeit eines Malers in den drei Techniken der Tafel-, Wand- und Textilmalerei eindeutig nachgewiesen werden. Die Ausstellung veranschaulichte das Phänomen anhand von mehreren Tafelbildern¹⁹ und Reproduktionen von Wandmalereien des Thomas von Villach. Im direkten Vergleich mit der Textilie führten Ausschnitte aus den Wandzyklen in Gerlamoos und Thörl (im 1:1-Maßstab) die ikonografischen und stilistischen Übereinstimmungen vor Augen. Vor allem diese beiden Hauptwerke aus der ersten großen Schaffensperiode des Meisters legen eine Datierung des Fastentuch-Fragments um 1470/80 nahe.

¹⁸ Kuratorin: Veronika Pirker-Aurenhammer. Beteiligte Institution und Personen: Abegg-Stiftung, Riggisberg: gesamte Projektabwicklung (Restaurierung, Befunde, Montage) unter Regula Schorta, Direktorin; Projektbetreuung: Caroline Vogt; Bearbeitung: Lara Derks; Mitarbeit: Eva Bergt, Stefanie Hentschel, Iona Leroy; Fotodokumentation: Christoph von Viräg. – Hochschule der Künste Bern, Fachbereich Konservierung und Restaurierung: Karolina Soppa (Leitung des Ateliers Gemälde und Skulpturen) und Kunsttechnologisches Labor. Katalog: Agnes Husslein-Arco/Veronika Pirker-Aurenhammer (Hg.), *Aktuell restauriert. Das Fastentuch-Fragment des Thomas von Villach*, Wien 2015, mit Beiträgen von Veronika Pirker-Aurenhammer, Janez Höfler, Jürgen Bärsch, Lara Derks.

¹⁹ Drei zusammengehörende Tafeln in Privatbesitz (seit der Ausstellung als Dauerleihgaben im Belvedere): ‚Drachenkampf des hl. Georg‘ (Lg 1755), hll. Ursula und Katharina (Lg 1756) und hll. Dorothea und Christina (Lg 1792); die Sechs-Heiligen-Tafel und die beiden Millstätter Tafeln hll. Thomas und Domitian im Museum der Stadt Villach. – Siehe Katalog (zit. Anm. 18), Taf. XIVa, XXI, XXIII f.

Erfahrungen aus Jahrhunderten – Wissenstransfer und Vermittlung in der Kartause Mauerbach

Seit dem Jahr 1984, seit der Gründung der Abteilung für historische Handwerkstechniken, nimmt die Kartause Mauerbach als Informations- und Weiterbildungszentrum für die Baudenkmalpflege eine wichtige Position innerhalb des Bundesdenkmalamtes ein. Gerade die Erforschung und Vermittlung des Wissens um die in Altbauten verwendeten Materialien und ihre Verarbeitung ist für eine authentische Erhaltung ebenso unerlässlich wie die Langzeiterprobung neuer Technologien für die Restaurierung.

Der weitläufige ehemalige Klosterkomplex bietet hier ein ideales Trainingsgelände für die Vermittlung traditioneller Handwerkstechniken und moderner Restaurierungsverfahren. Aus den engagierten Anfängen heraus hat sich heute die Zahl der Teilnehmer an Weiterbildungsseminaren, Workshops und Tagungen verzwanzigfacht und erreicht nun in über 25 Veranstaltungen etwa 500 Fachleute pro Jahr, darunter Handwerker, Restauratoren, Architekten und Denkmalpfleger. Mittlerweile stehen so auch wieder zahlreiche Handwerksbetriebe in ganz Österreich zur Verfügung, die im denkmalgerechten Umgang mit der historischen Substanz versiert sind. Es gehört zu den wichtigsten Zielen der Abteilung, diese Entwicklung zu fördern und jahrhundertealte Erfahrungen des traditionellen Handwerks für die Denkmalpflege zu erhalten (Abb. 123).

Die Inhalte der Kurse und Tagungen orientieren sich an aktuellen Fragestellungen der Baudenkmalpflege und behandeln Themen wie Putz- und Stuckrestaurierung, traditionelle Maurer-, Maler-, und Steinmetztechniken, Restaurierung von Bruchsteinmauerwerk und Ruinen, Schmieden, Ziselieren, Ölanstrich auf Holz und Eisen oder Instandsetzung historischer Fenster. Sammlungen von Werkzeugen und Architekturdetails wie Fenster, Türen, Steinteile und Ziegel erlauben es, die historischen Bautechniken anschaulich zu dokumentieren (Abb. 124). In den Musterwerkstätten, Schmiede, Gürtlerei oder Drechslerei, werden traditionelle Handwerkstechniken wieder belebt. Als Anlaufstelle für alle Fragen der Bau-

denkmalpflege beraten die Mitarbeiter des Bundesdenkmalamtes in der Kartause Mauerbach unabhängig über Produkte, Putz- und Anstrichsysteme oder aktuelle Instandsetzungsmethoden und vermitteln spezialisierte Firmen und Fachleute.

Doch nicht nur Spezialisten profitieren von dem Wissen und dem Erfahrungsschatz dieses besonderen Ortes. Ein breites Veranstaltungsangebot richtet sich auch an interessierte Laien. Der zweimal jährlich stattfindende Kalkbrand an den Tagen der offenen Kartause ist Anziehungspunkt für über 2000 Besucher. Aktuelle Restauriermethoden und traditionelles Handwerk wie Schmiede-, Steinmetz- und Ziselieretechniken, Ziegelschlagen, Verputz- und Malerarbeiten, Stuckmarmor und die Herstellung von Pigmenten werden in Schauwerkstätten praxisnah vermittelt.

Bereits Ende der 1990er Jahre reifte der Gedanke, die modellhaft instandgesetzten Räumlichkeiten der Kartause auch einer breiten Öffentlichkeit zugänglich zu machen und Aufgabenbereiche der Denkmalpflege in spezifischen Ausstellungen zu vermitteln. Seit damals finden in den Sommermonaten Sonderausstellungen, meist basierend auf den umfangreichen Sammlungsbeständen zu traditionellen Handwerkstechniken und historischen Baudetails, statt, die vom Informations- und Weiterbildungszentrum Baudenkmalpflege inhaltlich konzipiert, organisiert und architektonisch umgesetzt werden. Zu einigen dieser Sonderschauen erschienen begleitende Publikationen, einen Gesamtüberblick liefert nun dieser Beitrag.

„EINE KARTAUSE ÖFFNET SICH – DENKMALPFLEGE AKTUELL“, 11.5.–30.7.2000

Den Anfang machte die Ausstellung „Eine Kartause öffnet sich – Denkmalpflege aktuell“ im Jahr 2000, die sowohl die Nutzungsgeschichte des Klosters als auch die schrittweise Restaurierung der Anlage unter Anleitung des Bundesdenkmalamtes thematisierte. Verantwortlich



123. Mauerbach, NÖ Kartause, Werkzeugschmiedekurs 2016

für das Ausstellungskonzept zeichnete der Gründer und erste Leiter der Abteilung Karl Neubarth. Damals konnte die ehemals vom Abbruch bedrohte Kartause zum Jubiläum des 150-jährigen Bestehens des Bundesdenkmalamtes erstmals der Öffentlichkeit präsentiert werden. Bildungsministerin Elisabeth Gehrler eröffnete die Schau. Begleitend zur Ausstellung erschien ein Sonderband der Österreichischen Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege über die Kartause Mauerbach und ihre Restaurierung¹. Ein breites Veranstaltungsprogramm mit Vorträgen zur Baudenkmalpflege und Praxisvorführungen ergänzte die Ausstellung, die über 20.000 Besucher zählte.

¹ Die Kartause Mauerbach. 1314 bis heute, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege (ÖZKD), LIII, Heft 2/3/4, Wien 1999.

² Johann Josef Böker, Architektur der Gotik. Bestandskatalog der weltgrößten Sammlung an gotischen Baurissen (Legat Franz Jäger) im Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste Wien



124. Mauerbach, NÖ Kartause, Schausammlung „Zeitfenster“, Führung mit Teilnehmern des Blockseminars Instandsetzung historischer Fenster 2016

„GEHEIMNIS IM STEIN“, 12.6.–30.9.2001

Im Sommer 2001 folgte die Sonderausstellung „Geheimnis im Stein – Das Erbe der mittelalterlichen Dombauhütte und ihrer Meister“. Erstmals wurden über 120 Originalpläne des Wiener Dombaumeisters Laurenz Spinning aus den Sammlungsbeständen des Kupferstichkabinetts der Akademie der bildenden Künste in Wien gezeigt, die Einblick in die hochspezialisierte Bautechnik des Mittelalters gaben.² Besonderes Interesse galt der Umsetzung vom Planriss über den Reißboden bis hin zum fertigen Werkstück. Im Prälatenhof der Kartause wurde eine Dependence der Wiener Dombauhütte St. Stephan eingerichtet. Die heute noch hochspezialisierten Steinmetze demonstrierten ihr Handwerk bei der komplexen Herstellung einer Kreuzblume. Die Ausstellungsarchitektur wurde von Studierenden der Universität für angewandte Kunst gestaltet, eröffnet wurde die Schau in feierlichem Rahmen durch die Bildungsministerin Elisabeth Gehrler.

„DER SCHLÜSSEL ZUR KARTAUSE MAUERBACH“, 28.5.–28.9.2003

Die Sonderschau im Jahr 2003 „Der Schlüssel zur Kartause Mauerbach – Historische Schlösser und ihre Entwicklung zu den Schließsystemen der Zukunft“ widmete sich einem ganz besonderen Detail des historischen Bauwerks, den Schließanlagen.³ Eine der umfangreichsten Sammlungen historischer Schlösser, Schlüssel und

mit einem Anhang über die mittelalterlichen Bauzeichnungen im Wien Museum Karlsplatz, Salzburg 2005.

³ Astrid M. Huber, Der Schlüssel zur Kartause Mauerbach, historische Schlösser und ihre Entwicklung zu den Schließsystemen der Zukunft, in: ÖZKD, LVIII, Heft 2, Wien 2004, S. 227–230.

Beschläge aus der Hans Shell Collection in Graz wurde in dem ungewöhnlichen Ausstellungssetting einer „black box“ im Refektorium der Kartause eindrucksvoll präsentiert. Neben römischen Ringschlüsseln, reich dekorierten gotischen Schlosskästen und Schatztruhen mit Geheimsperren wurde auch die Entwicklung vom einfachen Fallriegelschloss, über Buntbarschlösser bis hin zu modernen Fingerprint-Systemen gezeigt. Auch die Metallwerkstätten der Kartause, Schmiede und Gürtlerei, waren intensiv eingebunden und vermittelten in Workshops die Restaurierung historischer Schlösser und fast vergessene Handwerkstechniken wie Feuerschweißen, Metalldrücken, Ziselieren, Ätzen oder Bläuen.

WEGZEITEN – ARCHÄOLOGIE UND STRASSENBAU“, 20.5.–30.9.2004

Im Jahr 2004 nutzte die Abteilung für Bodendenkmale des Bundesdenkmalamtes den restaurierten *Großen Kreuzgang* der Kartause für die Ausstellung „Wegzeiten – Archäologie und Straßenbau“. Urgeschichtliche Handelswege, Römerstraßen und mittelalterliche Pilgerwege wurden an Hand beeindruckender Fundstücke aus Ausgrabungen anlässlich des Ausbaus moderner Verkehrsverbindungen den Besuchern näher gebracht.⁴

„AUS TRÜMMERN WIEDERERSTANDEN – DENKMALSCHICKSALE 1945 BIS 1955“, 29.4.–30.10.2005

Anlässlich des Jubiläumsjahres 2005 „50 Jahre Staatsvertrag“ veranstaltete das Bundesdenkmalamt die Ausstellung „Aus Trümmern wiedererstanden – Denkmalschicksale 1945 bis 1955“.⁵ Besonderes Augenmerk lag dabei auf der Kriegszerstörung denkmalgeschützter Objekte und deren Schicksale über die vergangenen Jahrzehnte. Eindrucksvolle Photographien der Nachkriegsjahre und originale Fragmente zerstörter Gebäude dokumentierten die Leistungen des Wiederaufbaus. In den Kaisersälen der Kartause wurde durch das Gestalterteam Maximilian Goriany und Bernhard Gruber eine zeitgemäße Ausstellungsarchitektur geschaffen, die in ihrer Formensprache den unterschiedlichen Exponaten folgte und bewusst mit dem historischen Ambiente der Kartause kontrastierte (Abb. 125). Begleitend zur Ausstellung informierten

freistehende Stelen vor prominenten Wiener Bauten, wie Schloss Schönbrunn, Gloriette, Parlament oder Belvedere, über Zerstörung und Wiederaufbau des jeweiligen Gebäudes.

„SILENTIUM – ARCHITEKTUR DER STILLE, KARTÄUSERKLÖSTER IN EUROPA“, 31.5.–28.10.2007

Im Jahre 2007 konzentrierte sich die Kartause Mauerbach in der Ausstellung „Silentium, Architektur der Stille, Kartäuserklöster in Europa“ auf den architektonischen Bautypus Kartause und zeigte basierend auf einem Gemäldezyklus von europäischen Kartausen aus der Mitte des 18. Jahrhunderts einen umfassenden Blick auf die Umsetzung der Ideale von Einsamkeit und Schweigen in baulicher Form. 35 großformatige Veduten aus der Sammlung des Stiftes Klosterneuburg, die vermutlich für die Kartause Mauerbach entstanden waren, ergänzt durch Handschriften, Stiche und Realien, dokumentierten die Lebensweise der Mönche, ihre strengen Fastenregeln, Medizin, Wissenschaftspflege, Handwerk und Gartenkultur. Eine Sonderschau des slowenischen Denkmalamtes über die Kartausen Sloweniens komplettierte die Ausstellung, die von Bildungsministerin Claudia Schmied gemeinsam mit dem Direktor des slowenischen Institutes für Denkmalschutz Robert Peskar eröffnet wurde.

„SILENTIUM CONTINUUM, ARCHITEKTUR DER STILLE, KARTÄUSERKLÖSTER IN EUROPA“, 6.6.–2.11.2008

Aufgrund des großen Zuspruches wurde die Ausstellung „Silentium“ als „Silentium continuum“ 2008 verlängert und durch weitere Ausstellungsstücke ergänzt.⁶ Diesmal stand auch das Haus selbst stärker im Mittelpunkt, Sonderführungen durch die Zellen, weitläufigen Gänge und Gärten brachten den Besuchern die Lebensweise der Mönche direkt vor Ort nahe. Auch konnten neue Schaurestaurierungen und die Präsentation archäologischer Grabungsfunde wie die Kohlezeichnung eines Türkenkopfes an einer neu entdeckten Wendeltreppe aus der Zeit der zweiten Türkenbelagerung zusätzlich präsentiert werden.

⁴ Wegzeiten. Archäologie und Straßenbau, Begleitbuch zur Ausstellung des Bundesdenkmalamtes, Abteilung für Bodendenkmale in Kooperation mit der NÖ Landesregierung, Gruppe Straßen in der Kartause Mauerbach, in: Fundberichte aus Österreich, Materialhefte A, Sonderheft 1, Wien 2004.

⁵ Aus Trümmern wiedererstanden, Denkmalschicksale 1945–1955, in: ÖZKD, LVIII, Heft 3/4, Wien 2004.

⁶ Astrid M. Huber, silentium continuum. Architektur der Stille. Kartäuserklöster in Europa, Mauerbach 2008.



125. Mauerbach, NÖ Kartause, Kaisertrakt, Ausstellung „Aus Trümmern wiedererstanden – Denkmalschicksale 1945 bis 1955“, Originalfragment des Gemäldefrieses von Eduard Lebiezki aus der kriegszerstörten Säulenhalle des Parlaments

„HANDWERK DENKMALPFLEGE“,
6.6.–4.10.2009

Historische, teilweise in Vergessenheit geratene Handwerkstechniken wie Feuerschweißen, Gürtler- und Ziselierertechniken, das Steinmetzwesen, traditionelle Maler-, Maurer- und Tischlerarbeiten standen 2009 im Zentrum der Sonderschau der Kartause Mauerbach. Ein besonderer Schatz ist hierbei die Sammlung historischer Werkzeuge, deren Benennung und Funktion nur noch wenigen alten Meistern bekannt ist, darunter der „Hundezahn“, ein zweizackiger Hammer der Steinmetze zum Ausbrechen von Blöcken aus dem Steinbruch oder der „Dachsverreiber“, ein Dachshaarpinsel, um Holzmaserungen maltechnisch zu imitieren. Die Werkzeuge wurden seit Grün-

⁷ Astrid M. Huber, Von Windeisen, Butzen, Winterfenstern und Leinölkitt – Handwerk Denkmalpflege, in: Denkmal heute, Heft 1/2011, S. 66–67.

⁸ Astrid M. Huber / Ursula Huber / Cornelia Kohler / Anna-Maria Kuschke, Zeitfenster. Historische Fenster aus der Sammlung Kartause Mauerbach, Mauerbach 2016.

dung der Abteilung für historische Handwerkstechniken des Bundesdenkmalamtes in der Kartause Mauerbach 1984 gesammelt, inventarisiert und deren Verwendung im Rahmen von Kursen und Seminaren für Handwerker und Restauratoren wieder praktisch erprobt.

„ZEITFENSTER“, 28.5.–30.10.2011

Die Sonderschau 2010 „Zeitfenster“ informierte über Funktion, Details, Entwicklung und Restaurierung historischer Fenster.⁷ Ausgewählte Exponate der Fenstersammlung der Kartause Mauerbach boten Einblicke, Ausblicke und Durchblick auf Winterfenster, barocke Vogelgitter, Glasmacherpfeifen, Butzenscheiben, Bleisprossen, Windeisen, ziselierte Winkelbänder, Kämpfer, Wetterschenkel, Kittfalz, Leinölanstrich, Schichttreppen, Anschuhung und Holzergänzung. Zusätzlich ergänzte die Schau „aus Holz“ die Aspekte der Materialität der unterschiedlichen Holzarten und der traditionellen Holzgewinnung. Die Sammlungsschau im Südkreuzgang und in der ehemaligen Bibliothek der Kartause verblieb als Dauerausstellung und dient heute als wichtiges Anschauungsmaterial für Kurse zum Thema Fensterrestaurierung. Im Jänner 2012 wurde die Ausstellung „Zeitfenster“ auch auf der ersten „Monumento“ in Salzburg, der internationalen Fachmesse für Denkmalpflege, gezeigt. Schließlich wurde 2014 ein Auswahlkatalog der Sammlung und der verschiedenen Aspekte des historischen Fensterbaus publiziert.⁸

„GESCHICHTE(N) ZUR KARTAUSE MAUER-
BACH“, 2.6.–28.10.2012

Die bewegte Geschichte und Geschichten, Sagen und Legenden, die das ehemalige Kartäuserkloster erzählt, waren 2012 Thema einer Sonderausstellung, darunter die Gründungssage Friedrichs des Schönen, Legenden über den Klosterkerker, anklagende Briefe eines Exkartäusers, die Aufhebung des Klosters 1782, Aufzeichnungen über Trunkenheit, Unsittlichkeiten und fragwürdige Leichenbestattungen im Versorgungshaus. Ein monumentaler, innen begehbare „Erinnerungswürfel“⁹ in der Laienbrüderkirche dokumentiert anhand historischer Fotos und literarischer Quellen die Geschichte und insbesondere die Nachnutzung der Kartause als Armen- und Versorgungshaus der Stadt Wien.

⁹ Bernd Euler-Rolle, Polyvalenz und Erzählung. Die ehemalige Kartause Mauerbach im Spiegel der Denkmalpflege, in: Birgit Franz / Ingrid Scheurmann (Hg.), Strukturwandel – Denkmalwandel. Umbau – Umnutzung – Umdeutung, Veröffentlichungen des Arbeitskreises Theorie und Lehre der Denkmalpflege e.V., Bd. 25, Holzwinden 2016, S. 25–30.

„KARTAUSE MAUERBACH 1314 BIS HEUTE
– VOM KLOSTER ZUM ZENTRUM DER BAU-
DENKMALPFLEGE“, 24.5.–26.10.2014

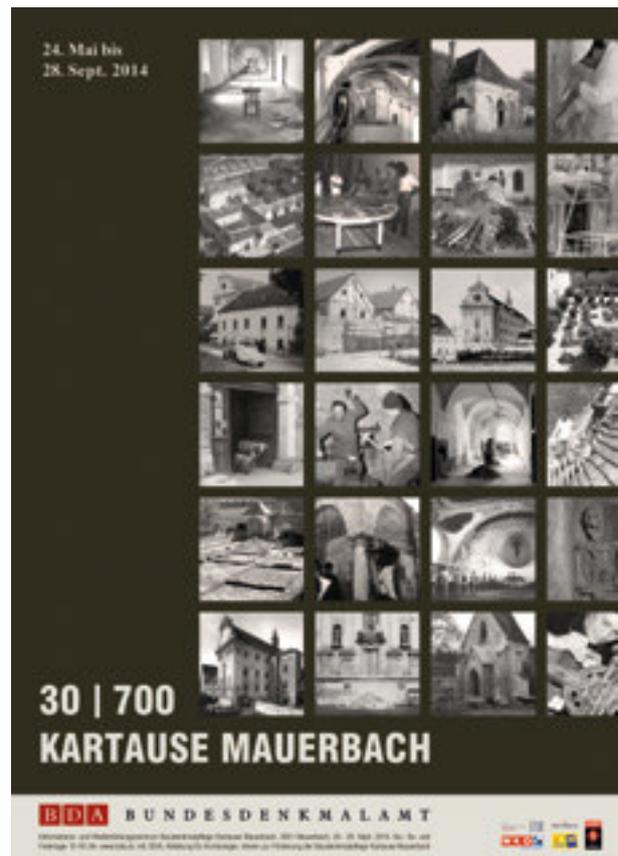
2014 jäherten sich gleich zwei Jubiläen in der Kartause Mauerbach: Vor 700 Jahren, 1314, stiftete Friedrich der Schöne im Allerheiligental bei Mauerbach das Kartäuserkloster (Abb. 126). 1984, vor 30 Jahren, gründete das Bundesdenkmalamt die Abteilung für historische Handwerkstechniken, das heutige Informations- und Weiterbildungszentrum Baudenkmalpflege, in der Kartause und sicherte damit die Erhaltung der Klosteranlage. Die Jubiläumsausstellung „30/700 Kartause Mauerbach“, die von Bundesminister Josef Ostermayer eröffnet wurde, erzählt von der Geschichte des Klosters, den bewegten Anfängen der Abteilung und von 30 Jahren Instandsetzung und Restaurierung der Anlage. Auch den Jahren der Lagerung von Restitutionsgütern, dem sogenannten „Schatz von Mauerbach“ wurde mit einer Informationsstele im Prälatenhof gedacht.

Im Rahmen der zweiten internationalen Fachmesse für Denkmalpflege „Monumento“ in Salzburg von 16.–18. Jänner 2014 zum Schwerpunkt Stein präsentierte sich die Abteilung mit der Sonderschau „Steinsichten“ und vermittelte anhand von 200 Steinwürfeln der Wiener Weltausstellung 1873 die Vielfalt der österreichischen Bau- und Dekorsteinsorten. Spezialisierte Fachleute und die Steinmetze der Dombauhütte St. Stephan informierten über traditionelle Steinbearbeitung, Gesteinsverwitterung, Schadensbilder und die Standards der Steinrestaurierung des Bundesdenkmalamtes. Die Sammlungsschau ist heute im Lapidarium der Kartause zu besichtigen.¹⁰

„BRÜDER SCHWADRON UND DIE WIENER
BAUKERAMIK“, 30.5.–27.9.2015

Die dekorative Baukeramik der Jahrhundertwende prägt bis heute die Architektursprache der Ringstraßenzeit und des Jugendstils in Wien. Vor allem die Stiegehäuser und Foyers der prächtigen Zinshäuser und Villen wurden reich mit bunten Wandkacheln und ornamentalen Bodenfliesen ausgestattet. Die Sonderschau 2015 „Brüder Schwadron und die Wiener Baukeramik“ vermittelte in Fotos eines interaktiven Ausstellungsprojekts die einstige Pracht der Wiener Moderne (Abb. 127).¹¹ Den Kern der Sonderausstellung im Ostkreuzgang der Kartause bildeten zahlreiche originale Keramikböden in ihren vielfältigen Mustern und Formen, sowie bauzeitliche Kataloge und Signaturfliesen der Brüder Schwadron und der be-

¹⁰ Astrid M. Huber / Karl Stingl, Steinsichten Kartause Mauerbach. Die Bau- und Dekorsteinsammlung der Wiener Weltausstellung von 1873, Mauerbach 2014.



126. Ausstellungsplakat „30|700 Kartause Mauerbach“

kanntesten Hersteller wie Wienerberger, Rako oder Villeroy & Boch. Die Ausstellung wurde anschließend bei der dritten internationalen Fachmesse für Denkmalpflege „Monumento“ in Salzburg 2016 präsentiert.

„PARKETT – VOM DIELENBODEN ZUM
TAFELPARKETT“, 27.5.–24.9.2017

Massive Holzböden verschwinden aus unserem Alltag und werden durch schichtverleimte Platten ersetzt. Um dieser Entwicklung entgegen zu wirken und ein Bewusstsein für die Qualität und Dauerhaftigkeit eines historischen Holzbodens zu vermitteln, widmet sich die Sonderausstellung „Parkett“ im Sommer 2017 den historischen Holzböden, vom Dielenboden und Holzstöckelpflaster zum Tafelparkett und Intarsienboden. Konstruktion, Materialität und Restaurierung dieser Böden sind auch Thema einer Tagung und eines begleitenden Workshops für Restauratoren und spezialisierte Handwerker.

¹¹ Astrid M. Huber / Andreas Lehne, Brüder Schwadron in Mauerbach, in: Denkmal heute, 1/2015 S. 72–75.– Tina Zickler (Hg.), Brüder Schwadron, neue Orte & Spuren, 2. Auflage Wien 2015.

Viele der in Mauerbach gezeigten Sonderausstellungen der letzten Jahre, insbesondere jene, die auf den umfangreichen Sammlungsbeständen der Abteilung basieren, wurden gezielt als Dauerausstellungen konzipiert und sind auch weiterhin zu besichtigen. Zusätzlich dienen sie der Dokumentation und Wissensvermittlung im Rahmen des umfangreichen Weiterbildungsprogrammes.

Die Kartause Mauerbach ist mittlerweile als Kompetenzzentrum für Baudenkmalpflege und Altbausanierung in Österreich etabliert und gilt international als Vorbild für denkmalfachliche Forschungs- und Vermittlungsarbeit. Grundlagenforschung und unmittelbare praktische Schulung am Bau führen zu einer direkten Verbindung von Theorie und Praxis. Das so generierte Wissen ist schließlich nicht nur Spezialisten durch Seminare, Tagungen und Publikationen zugänglich, auch der breiten Öffentlichkeit stehen diese Erkenntnisse in Form von Ausstellungen, Workshops und Führungen zur Verfügung. Die Kartause erfüllt so einen wichtigen Beitrag zur Öffentlichkeitsarbeit und Sensibilisierung für die Denkmalpflege allgemein.

Seit dem Jahr 2000 konnten rund 120.000 Besucher bei Ausstellungen und Führungen zur Baudenkmalpflege empfangen und über 3.000 Professionisten in insgesamt 216 Seminaren, Kursen und Tagungen geschult werden. Als Synonym für nachhaltiges, handwerkliches Sanieren historischer Gebäude steht die Kartause Mauerbach für die Vermittlung von jahrhundertealtem Wissen, das für die Erhaltung des kulturellen Erbes auch zukünftig unverzichtbar sein wird.



127. Ausstellungsplakat „Brüder Schwadron und die Wiener Baukeramik

Über Denkmalwerte und Farbe in Architektur und Bauskulptur

Am Beginn des 19. Jahrhunderts erforscht Johann Wolfgang von Goethe – in seiner Auffassung von Architektur und Skulptur ganz farbniegender Klassizist – das Phänomen der Farbe und findet eine subjektive Erklärung für deren Rezeption. „Die Farbe sei ein elementares Naturphänomen für den Sinn des Auges, das sich, wie die übrigen alle, durch Trennung und Gegensatz, durch Mischung und Vereinigung, durch Erhöhung und Neutralisation, durch Mitteilung und Verteilung und so weiter manifestiert und [...] begriffen werden kann“.¹

DIE FARBENFRAGE IN DER ARCHITEKTUR- UND DENKMALDISKUSSION

Seit 200 Jahren wird auch über die Farbenfrage in der historischen Architektur diskutiert und geforscht, aber sie wird als Thema immer noch vielfach ignoriert. Als Beispiele mögen zwei aktuelle Handbücher mit gehobenem Anspruch dienen: Klaus Jan Philipp bietet in seinem, zu den Epochen von der Antike bis zur Moderne nach Aufgaben und Hauptwerken gegliederten, Überblick für jede dieser großen Stilperioden zweiseitige Exkurse zu den wichtigsten zeittypischen Farbphänomenen.² Christoph und Heide Wetzel dagegen verzichten in ihrem Architekturlexikon bei den alphabetischen Stichworten auf Artikel zu Farben, Oberfläche oder Verputz. Sie begnügen sich – wie schon früher Nicolaus Pevsner³ – mit „Fassadenmalerei“, „Inkrustation“, „opus caementitium“ und „Polychromie“, wobei letztere nur auf die Diskussionen zur griechischen Antike eingeht.⁴ Pevsner charakterisier-

te „Polychromie“ knapp aber präzise hinsichtlich der Herstellung durch Bemalung oder farbiges Baumaterial sowie nach ihren Funktionen „strukturbetonend, symbolisch, rein dekorativ oder illusionistisch“.⁵

Welche Diskurse über die Aspekte von Farbe und Oberfläche führte und führt die Denkmalpflege? Die Denkmalpflege reagierte in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zwiespältig auf Farbnachweise als Grundlage von Restaurierungen. Farbnachweise wurden zwar registriert, aber bestenfalls nur modifiziert und selektiv bei Restaurierungen berücksichtigt (z. B. Wien, St. Stephan).⁶ Unter den 1903 von Alois Riegl reflektierten Denkmalwerten nimmt unter den Vergangenheitswerten der „historische“ Wert eine zentrale Stellung ein. Ihm wird der „Alterswert“ als Stimmungswert und Zeichen der Authentizität zugeordnet, den Riegl als das „ästhetische Grundgesetz unserer Zeit“ bezeichnet, der aber Eingriffe (Restaurierungen) in den Alterungsprozess eigentlich ausschließt. Den Gegensatz dazu bilden die Gegenwartswerte, vor allem der, Vollständigkeit und Geschlossenheit „in der Form und in der Polychromie“ verlangende, „Neuheitswert“.⁷ Da der historische Wert auf wissenschaftlicher Grundlage beruht, konkurriert er mit dem Alterswert, denn „je größer der historische Wert, desto geringer der Alterswert“. Der erstere ist objektiv greifbar im Sinne einer individuellen Urkunde, sodass seine Zerstörung durch die Naturkräfte verhindert werden muss.⁸ Nach dem Prinzip des „historischen Wertes“ sollte alles erhalten werden, wie es auch bei der Restaurierung als Wieder-Herstellung von „Form und Farbe“ stattfindet, was dem Alterswert aber entgegensteht. Wenn

¹ Johann Wolfgang von Goethe, Entwurf einer Farbenlehre, Einleitung (1808) – zitiert nach Johannes Pawlik, Goethes Farbenlehre, Köln 1974, S. 64.

² Klaus Jan Philipp, Das Reclam Buch der Architektur, Stuttgart 2006, jeweils mit 3 bis 4 Farbbildungen.

³ Nicolaus Pevsner / John Fleming / Hugh Honour (Hg.), Lexikon der Weltarchitektur, München 1971, S. 161 (Fassadenmalerei), S. 265 (Inkrustation), S. 454 (Polychromie).

⁴ Christoph Wetzel / Heidi Wetzel (Hg.), Seemanns großes Lexikon der Weltarchitektur, Leipzig 2010 (mit Lizenzangabe für die

Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt).

⁵ Pevsner / Fleming / Honour (zit. Anm. 2), S. 454.

⁶ Vgl. zuletzt Manfred Koller, Auch Fassung kleidet! Gefasste Steinskulpturen des Mittelalters in Österreich, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege (ÖZKD), Bd. LXX, Heft 3/4, 2016, S.292ff.

⁷ Alois Riegl, Kunstwerk oder Denkmal?, in: Ernst Bacher (Hg.), Alois Riegls Schriften zur Denkmalpflege, Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege, Bd. XV, Wien 1995, S. 70.

⁸ Riegl (zit. Anm. 7), S. 77.

auch der historische Wert bloß dem „Originalzustande eines Denkmals vollen urkundlichen Wert einräumt“, bietet bei Verlust des Originals doch auch eine Kopie teilweisen Ersatz.⁹ Zu den Gegenwartswerten gehört nach Riegl zunächst der „relative Kunstwert“, der auf der „Beschaffenheit eines Denkmals in Auffassung, Form und Farbe“ beruht. Den Neuheitswert schätzen nach Riegl auch Ungebildete an der „Geschlossenheit in Form und Farbe“, während den von Einflüssen der Zeit betroffenen „relativen Kunstwert“ eher ästhetisch Gebildete würdigen. Scharfsinnig erkennt er in Maßnahmen wie Reinigung und Freilegung das gemeinsame Interesse aus Sicht des historischen wie des Neuheitswertes, aber auch die Gefahren von Übertreibungen. Doch wenn der „relative Kunstwert“ eines Werkes „mit einigen seiner Auffassungs-, Form- und Farbenqualitäten unserem modernen Kunstwillen Befriedigung“ gibt, dann wird der Wunsch nach einer „*Restauratio ad integrum*“ im Konflikt zwischen Neuheits- und Alterswert die Oberhand behalten. Im kirchlichen Historismus sieht Riegl darin auch die besondere Gefahr einer einseitigen „*Renovierungssucht*“.¹⁰

Es fällt auf, dass in der Diskussion der Denkmalwerte durch Riegl Form und Farbe immer im Gleichgewicht miteinander genannt werden. Hinsichtlich einer Annäherung der Interessen von historischem Wert und Neuwert durch „Freilegungen“ von „Originalzuständen“ ist aus heutiger Sicht daran zu erinnern, dass erst durch derartige Überlegungen die früheren Übermalungen von Freilegungen als neuer Restauriermode abgelöst wurden, obwohl dafür weder technisch geeignete Methoden noch qualifizierte Restauratoren existierten. Die Folge waren umfangreiche Originalverluste und damit Verluste der historischen Werte, weil auch Untersuchung und Dokumentation der durch die Freilegung zerstörten Folgephasen nicht ausreichend stattfanden.¹¹ Im „Katechismus der Denkmalpflege“ (1916) von Riegls Nachfolger Max Dvořák sucht man vergeblich nach einer gleichwertigen Beachtung von Form und Farbe. So sind zur Erhaltung benutzter Altbauten Ausbesserungen nur „*pietätvoll dem*

alten Charakter des Baues in Material und Form an[zu]passen.“ Zur „*Erneuerung des Verputzes und der Tünche*“ wird keine Konservierung dieser Denkmalwerte gefordert, sondern nur die Vermeidung eines „*schreienden roten oder gelben Anstrichs*“ durch „*schlichten grauen Verputz von außen oder eine weiße oder graue Tünche im Innern*“ empfohlen.¹² Freilich wissen wir heute viel mehr über die historische Bedeutung der Farbe in Architektur und Stadtbild, etwa zur Existenz von grünen, blauen, gelben oder roten Häusern im 14. Jahrhundert in Süddeutschland und der Schweiz als Originalzustände.¹³ Mit seinem „Aufruf zum farbigen Bauen“ (1919) und anderen Schriften vertrat der Architekt Bruno Taut für historische Städte fast zeitgleich eine extreme Gegenposition: „*An die Stelle des schmutzig-grauen Hauses trete endlich wieder das blaue, rote, gelbe, grüne, schwarze, weiße Haus in ungebrochen leuchtender Tönung*“.¹⁴ Taut entwarf auch einen Baukasten mit farbigen Glassteinen zur Kindererziehung und realisierte vor allem in Berlin farbbetonte Wohnbauten.¹⁵ In seinem Grundkonzept für die Lehre am Weimarer Bauhaus stellte Walter Gropius 1922 „FARBE“ gewissermaßen als verbindende Klammer auf dieselbe Stufe wie die Materialien Glas, Ton, Stein, Holz, Metall und Gewebe.¹⁶ Zur „Charta von Athen“, einer Zusammenfassung der auf dem CIAM-Kongress in Athen 1933 erarbeiteten Maximen zum aktuellen Städtebau, appellierte Le Corbusier 1957 mit Gedanken zur Farbe an die Studenten: „*Um ihre Albinoaugen zu schützen, hat unsere Gesellschaft der Furchtsamen die Patina und das Grau in grau propagiert. Die Gewalt der Farben der dorischen Zeit oder des Mittelalters [...] kennt man heute nicht mehr.*“ Und weiter: „*Seit 1910 glaube ich an die Spannung erzeugende und läuternde Kraft des Kalkanstrichs. Die Praxis hat mich gelehrt, daß man, um das Weiß zum Strahlen zu bringen, es mit einem Aufruhr an Farben umgeben muß. [...] Die Polychromie trägt zum Aufblühen des Lebens bei.*“¹⁷

Das 1923 erlassene Denkmalschutzgesetz der Republik Österreich konzentriert sich auf die allgemeine Feststellung des Denkmalcharakters und die Abwehr seiner

⁹ Riegl (zit. Anm. 7), S. 79.

¹⁰ Riegl (zit. Anm. 7), S. 94 und 97.

¹¹ Manfred Koller, „Freilegung“ von gefassten Skulpturen in Österreich als Problem von Kunsthistorikern und Restauratoren, in: Restauratorenblätter, Band 26, Wien 2006, S. 29–40.– Manfred Koller, Hundert Jahre „Freilegung“ gefasster Skulpturen - Rückblick und Konsequenzen, in: Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung 1/2008, Worms, S. 73–88.

¹² Max Dvořák, Katechismus der Denkmalpflege, Wien 1916, 21918, S. 41–42.

¹³ Philipp (zit. Anm. 2), S. 121.– Friedrich Kobler / Manfred Koller, Farbige der Architektur, in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Band VII, 1981 (Lieferung 1975), München, Sp. 274–428.– Mane Hering-Mitgaw, Farbige Fassaden. Die historische Putzfassung, Steinfarbigkeit und Architekturbemalung in der

Schweiz, hrsg. vom Institut für Denkmalpflege und Bauforschung der ETH Zürich, Frauenfeld 2010.

¹⁴ Bruno Taut, Frühlicht 1920–1922, Ullstein Bauwelt Fundamente 8, Frankfurt/M-Berlin 1963, S. 97.– Regina Prinz, Bruno Taut als Stadtbaurat in Magdeburg 1921 bis 1923, in: Winfried Nerdinger (Hg.), Bruno Taut, 1880–1938, Architekt zwischen Tradition und Avantgarde, Stuttgart-München 2001, S. 114–136.

¹⁵ Iain Boyd White, Der Visionär Bruno Taut, in: Nerdinger (zit. Anm. 14), S. 86, Abb. 28.– Winfried Brenne, Wohnbauten von Bruno Taut. Erhaltung und Wiederherstellung farbiger Architektur, ebenda, S. 275–298.

¹⁶ Magdalena Droste, bauhaus 1919–1933, Köln 1998, S. 35.

¹⁷ Le Corbusier, An die Studenten. Die „Charte d'Athènes“, Hamburg 1962, S. 41–42.

Bedrohungen.¹⁸ In der deutsch-österreichisch geführten Zeitschrift für Denkmalpflege der Zwischenkriegszeit und ab 1947 in der Österreichischen Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege kommt das Thema der Architekturfarbe bis in die späten 1960er Jahre kaum vor. Auch im Katalog der als Bilanz von 25 Jahren Denkmalpflege 1945–1970 in Wien gezeigten Ausstellung spielt das Farbthema nur eine untergeordnete Rolle. Der Landeskonservator von Kärnten lobt die – durch eine falsche Interpretation von Befunden auch in Wien – angewendete „*stilgerechte und bewährte Methode [...] eines Putzes nach palladianischem Rezept, wodurch sich das Färbeln erübrigt*“.¹⁹ Der steirische Landeskonservator betont zwar Bestandsaufnahme, Pläne, Fotos und Beschreibungen als ersten Schritt in der Ortsbildpflege, dem als zweiter die geförderten Fassadenaktionen mit Restaurierung und „Färbelung“ als „äußere Aufwertung des Hauses“ folgten.²⁰ Aber systematische Untersuchungen und sichere Entscheidungsgrundlagen durch Befunddokumentation waren damals nur selten im Konzept und Ergebnisse wurden zumeist nach subjektivem Empfinden interpretiert und ausgeführt.

In Cesare Brandis 1963 publizierter „Teoria del Restauro“ wird die Problematik der Polychromie von Architektur und Skulptur nicht direkt angesprochen. Dabei könnte sein Begriff der „*potentiellen Einheit*“ eines Kunstwerks auch die Oberflächengestaltung von Bauwerken umfassen (z. B. die dreifarbige Steininkrustation der Fassade des Dogenpalastes in Venedig).²¹ Der auf Athen 1933 und Paris 1957 folgende Kongress von Denkmalpflegern und Architekten in Venedig 1964 billigte die „Charta von Venedig“, in deren Artikel 6 das „*Zusammenwirken von Bauvolumen und Farbigkeit*“ als zu schützender Wert angesprochen wird. Artikel 11 rechtfertigt eine „*Aufdeckung verdeckter Zustände*“ bei nur geringem Wert des dabei eintretenden Verlustes gegenüber außerordentlichem „*historischem, wissenschaftlichem oder ästhetischem Wert und wenn sein Erhaltungszustand die Maßnahme rechtfertigt*“.²² Die massiven, mit großen Verlusten historischer Oberflächen ver-

bundenen Renovierungen der 1960er Jahre führten zum europäischen Denkmalschutzjahr 1975 und besonders zu verstärkter Erfassung von Verputzen, Farbgebungen und Baudetails. Eine erste systematische Zusammenfassung zur Begriffsbildung, zu Quellen und neueren Befunden erschien 1975.²³

Um 1980 häuften sich publizierte Studien im deutschen Sprachraum. Tilman Breuer sieht bei der „Erfassung“ die Qualität in der Erscheinung eines Denkmals vor allem in seiner „Form“. Doch ist deren „*Beschreibung auch nicht Selbstzweck, sondern Bedeutungsanalyse*“ ihrer Realien, darunter „*Materialien, Oberflächen, Maße...*“.²⁴ Aktive Denkmalpflege ist nach Georg Mörsch der „*Qualifizierung der verschiedenen Wertschichten im Denkmal verpflichtet*“ und erfordert eine „*möglichst neutrale Abwägung der Werte im Denkmal*“, vor allem bei einer zur ästhetischen Erneuerung ausgerichteten „Renovierung“. Denn „*zur Pflicht jeder Restaurierung [gehört es,] möglichst viele Spuren am Denkmal zu tradieren...*“.²⁵ Magnus Backes präzisiert die „Probleme historischer Außenfarbigkeit“ in der Festschrift für Werner Bornheim, der sich als Landeskonservator von Rheinland-Pfalz als Verfechter der Wiederherstellung historischer Farbkonzepte profilierte. Bei jeder Instandsetzung ist die „Farbgeschichte“ umfassend zu erforschen und zu dokumentieren, dabei sind aber mögliche Fehlinterpretationen besonders zu beachten. Für jede Entscheidung liefert in der Praxis immer die individuelle „Geschichtlichkeit“ den Maßstab, wenn es um „*Farbrekonstruktion*“ oder „*Verzicht auf die Wiederherstellung des Wiederentdeckten*“ geht. Im ersten Fall muss die „*Einheitlichkeit der Erscheinung*“ gewahrt und darf nicht „*archäologisch auseinanderdividiert*“ werden.²⁶ Für Österreich wurden zugleich mit der Einrichtung eines Zentrums für Baudenkmalpflege in der Kartause Mauerbach durch das Bundesdenkmalamt 1980 grundlegende Beiträge zu historischen Putzen, Farbgebungen, Fenstern und Dächern publiziert.²⁷ Zur Schweiz versammelte die Festschrift für Albert Knoepfli zwanzig Studien zur Außenfar-

18 Eva Frodl-Kraft, Gefährdetes Erbe. Österreichs Denkmalschutz und Denkmalpflege 1918–1945 im Prisma der Zeitgeschichte, in: Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege, Band XVI, Wien 1997, S. 50–64.

19 Siegfried Hartwagner, Die Restaurierung des Landhauses zu Klagenfurt, in: Denkmalpflege in Österreich 1945–1970, Ausst. Kat. Wien 1970, S. 87–90, hier S. 86 und Anm. 6 (Rezept).

20 Ulrich Oberbauer, Das Ortsbild, in: Denkmalpflege in Österreich (zit. Anm. 19), S. 145–148.

21 Cesare Brandi, Teoria del Restauro, Rom 1963, S. 41–48.– Cesare Brandi, Theorie der Restaurierung, herausgegeben, übersetzt und kommentiert von Ursula Schädler-Saub und Dörthe Jakobs. ICOMOS Hefte des deutschen Nationalkomitees XLI, München 2006, S. 53–59.

22 Charta von Venedig 1964, in: ÖZKD, XXII, 1968, S.75–76.– Alfred A. Schmid, Die Charta von Venedig (1964), in: Volker Hoffmann / Hans Peter Autenrieth (Hg.), Denkmalpflege heute

(Denkmalpflegekongress Bern 1993), Bern 1996, S. 145–162.

23 Kobler / Koller (zit. Anm. 13).

24 Tilman Breuer, Die Baudenkmäler und ihre Erfassung aus der Sicht des Kunsthistorikers, in: August Gebeßler / Wolfgang Eberl (Hg.), Schutz und Pflege von Baudenkmalern in der Bundesrepublik Deutschland. Ein Handbuch, Stuttgart 1980, S. 22–57

25 Georg Mörsch, Grundsätzliche Leitvorstellungen, Methoden und Begriffe der Denkmalpflege, in: Gebeßler / Eberl (zit. Anm. 24), S. 70–96.

26 Magnus Backes, Denkmalpflegerische Probleme historischer Außenfarbigkeit. Gedanken über Dokumentation, Interpretation und Rekonstruktion, in: Denkmalpflege in Rheinland-Pfalz. Festschrift Werner Bornheim gen. Schilling, Mainz 1980, S. 165–167.

27 Manfred Koller / Rainer Prandtstetten (Hg.), Probleme und Konservierungstechniken in der Baudenkmalpflege, in: Restauratorenblätter, Band 4, Wien 1980.

be, zu Raumfarbe und Licht sowie zur Farbe im Ensemble. Die Bedeutung der Farbe für die historische Bauplanung belegen Pläne und Quellen, darunter der Giotto zugeschriebene Plan für den Campanile des Domes in Florenz aus den Jahren 1330/35 mit seiner in Plan und Ausführung übereinstimmenden dreifarbigem Marmorinkrustation.²⁸ Die „*Abhängigkeit des Baudenkmal von der Originalsubstanz*“ zeigen nach Gottfried Kiesows Einführung in die Denkmalpflege von 1982 ebenso wie Großformen auch „*die Details, die Oberflächenbehandlung und die Farbigekeit*.“ Er beobachtet aufgrund neuerer Untersuchungen, „*dass jede Stilphase und jede Kunstlandschaft ihre eigene Farbigekeit hatte*.“ Im Zweifel wäre die bisherige Farbigekeit beizubehalten, wobei der Farbeindruck wesentlich vom Material abhängt. Da historische Kalkanstriche aber „*bei der verseuchten Luft nicht mehr haltbar*“ seien, wäre Mineralfarbe „*zur Zeit die einzige Möglichkeit für den fachgerechten Außenanstrich von Baudenkmalern...*“.²⁹ Dreißig Jahre später gab eine ICOMOS-Tagung in München (2002) einen weitgespannten Überblick zum Forschungsstand „historischer Architekturoberflächen“ in ihrer Vielfalt und Bedeutung (Mauerfugen, Dächer, Innen- und Außenbezüge, Materialgerechtigkeit, moderne Oberflächen).³⁰ Der Praxis von Rekonstruktionen werden „Reparatur“ und vorbeugende Pflege gegenüber gestellt. „Materialfarbe“ und „Bedeutungsfarbe“, glatte und strukturierte Verputze und Steinoberflächen unterstreichen als historische Begriffe den Wert und die Bedeutung der Architekturoberflächen für die Baudenkmale.³¹ Mit der erfolgreichen Rückkehr zu der seit antiken Zeiten praktizierten Kalktechnologie gelang es in den letzten Jahrzehnten, in der Baudenkmalpflege wieder an die historischen Traditionen der Reparatur und der Kontinuität periodischer Neufassungen anzuknüpfen und so den Konflikt zwischen Theorie und Praxis wesentlich zu entschärfen.³² Als prominentes Beispiel sei die Wiederherstellung der barocken Kalkfassung auf den spätgotischen Ostteilen des Passauer Domes nach Originalbefund angeführt.

28 Georg German, Der farbige Architektur-Entwurf, in: Von Farbe und Farben. Albert Knoepfli zum 70. Geburtstag, Zürich 1980, S. 187–191.– Zu archivalischen Quellen siehe *Kobler / Koller* (zit. Anm. 13).

29 Gottfried Kiesow, Denkmalpflege in Deutschland. Eine Einführung, Darmstadt 1982, zit. 3. Auflage 1995, S.160, 170–171.

30 Jürgen Pursche (Hg.), Historische Architekturoberflächen. Kalk-Putz-Farbe, ICOMOS Hefte des deutschen Nationalkomitees XXXIX, München 2003.

31 Manfred Koller, Material und Farbe in der Architekturoberfläche – Begriffe und Bedeutung, in: Pursche (zit. Anm. 30), S. 114–119.

32 Jan Menath (Hg.), Kalk in der Denkmalpflege (Bayerische Kirchenmalertagungen 2009 und 2010), Schriftenreihe des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege Nr. 4, München 2011.

33 Dazu siehe Bernd Euler, Zur Rehabilitierung des Schauwerts, in: Hans-Rudolf Meier, Ingrid Scheurmann (Hg.), DENK mal WER-

ZUR BEWERTUNG ORIGINALER FARBKONZEPTE IN DER ARCHITEKTUR

Da eine Kunstgeschichte der Farbe in der Architektur und Skulptur bislang fehlt, mangelt es auch an verlässlichen Grundlagen und Maßstäben zur Beurteilung überlieferter oder befundeter Farbkonzepte. Vor allem bieten Farbkompositionen und besondere Farbeffekte einen hohen Schau- und Erlebniswert am Denkmal, der bis zur Identifikation gehen kann (z.B. „*Goldenes Dachl*“, Innsbruck).³³ Deshalb sollen an dieser Stelle Grundzüge zu ihrer Bewertung an Beispielen aus Österreich als erster Versuch dargelegt werden.³⁴

1. *Ursprüngliche („originale“) Architekturoberflächen* haben sich – je jünger, desto öfter – bis in die Gegenwart in Bauform und Oberfläche ohne spätere Eingriffe, die über vorwiegend konservatorische Maßnahmen hinausgehen (also ohne verändernde „Restaurierungen“ oder Erneuerungen) erhalten.³⁵ Sie verbinden somit den historischen mit dem künstlerischen Wert auf authentische Weise. Daher sollten sie in jedem Fall weiter tradiert werden.

1.1 *Steinfassaden* (z. B. Wien 1, Rathaus, Universität, Parlamentsgebäude, Burgtheater, Neue Hofburg und ehemalige Hofmuseen, Postsparkasse; Wien 9, Votivkirche; Wien 14, Kirche Am Steinhof; Kärnten, Gurk, Dom).

1.2 *Ziegelfassaden* (z. B. Wien 1, Griechisch orthodoxe Kathedrale, Museum für angewandte Kunst; Wien 7, Neulerchenfelder Kirche).

1.3 *Sichtputzfassaden* ohne oder mit Kalktünche (z. B. Vorarlberg, Feldkirch, Katzenturm und Wasserturm der Stadtbefestigung; NÖ, Schwallenbach, Filialkirche; Kärnten, Lebmach bei Glantschach, Pfarrkirche (Abb. 128); Wien 6, ehemaliges Hofkullissendepot)

1.4 *Monochrome oder polychrome (angestrichene oder durchgefärbte) Putzfassaden* (z. B. NÖ, Stift Dürnstein, Stift Göttweig, Petronell, Schloßhof)

TE. Beiträge zur Theorie und Aktualität der Denkmalpflege, Berlin-München 2010, S.89–100.

34 Zum erkenntnistheoretischen Problem von Erkennen und Werten wurde der Diskurs im Rahmen der Kunstgeschichte und -philosophie ausführlich dargelegt von *Norbert Wibiral*, Wert, Rang, Geltung, in: ÖZKD, XXX, 1976, S. 36–48.

35 Für diese Kategorien sind die repräsentativen Teile, z. B. Hauptfassaden entscheidend, wenn auch – wie zumeist bei den Bauten der Ringstraße – Rückseiten und Hoffassaden sich mit Putzimitationen begnügen. Auf ergänzende Details wie z. B. nachgezogene Fugen, gleichfarbige Originaltünchen („Steinfarbe“, „Ziegelfarbe“) zur optischen Vereinheitlichung, lokale Dekorationen in Fresko oder Sgraffito und Vergoldungen von Bauornamentik muss in jeden Falle ergänzend eingegangen werden. Ebenso auf Dächer, Türen, Fenster und sonstige Baudetails. – Für Innenräume gelten dieselben Umstände.



128. Lebmach bei Glantschach, Kärnten, Pfarrkirche, Turm mit spätgotischem Oberflächenverputz ohne Bau- oder Farbgliederung, Zustand 1988

1.5 *Fassadenmalerei als Architekturgliederung und/oder bildhafte Darstellung durch Inkrustationen oder Mosaik* – betrifft meist nur Teilbereiche (z. B. Steiermark, Frauenberg bei Admont, Wallfahrtskirche Farrach, Schloss; Wien 3, Ungargasse 59–61, Haus Portois & Fix).

1.6 *Urkunden (Datierungen, Inschriften, Wappen)*, beweiskräftige Zeugnisse für einen Sachverhalt, beanspruchen höchsten historischen Wert für den Originalzustand, aber auch für spätere Bauphasen, weil sie – vor allem bei Mischzuständen – erst den aktuellen „relativen Kunstwert“ (Riegl) verständlich machen (z. B. Tirol, Innsbruck, Goldenes

Dachl: originale Datierung „1500“ und Inschriften von 1671 und 1782 mit Hinweisen auf Restaurierungen nach Erdbeben³⁶).

2. *Veränderte Architekturoberflächen* (durch Überfassungen oder Teilverluste) auf gut erhaltenen Bauformen, wo aber die Erstfassung durch materielle Befunde eindeutig gesichert ist (fallweise auch durch Schrift- oder Bildquellen bestätigt). Hier ist auch die Beibehaltung späterer Farbfassungen eine realistische Option – soweit diese konform mit der Baugestalt sind und zum vorhandenen Ensemble (Platz, Straße) passen.³⁷ Bei der Feststellung einer Erstfassung (oder auch einer späteren Fassung) von besonderer historisch-künstlerischer Bedeutung kann eine Rückführung auf die frühere Erscheinung von Oberfläche und Farbe („Freilegung“) einen Gewinn an Originalität und damit eine diesbezügliche Wertsteigerung mit sich bringen. Dazu zählen besonders auch Fälle, bei denen bisher unbekannte Unterschiede im Verhältnis der einzelnen Bauteile zueinander als absichtliche Komposition aufgedeckt werden. Diese Optionen und Abwägungen gelten nicht nur für Außenansichten, sondern ebenso für Innenräume.³⁸

2.1 *Aufdeckung bzw. Erneuerung verdeckter Originalzustände gefasster Putzfassaden:*

Spätere, verändernde Überfassungen sind die häufigsten Fälle, bei denen durch jüngere Verputz- und Farbschichten die ursprüngliche Form- und Farbgebung beeinträchtigt wurde. In wirtschaftlicher und oft auch in technischer Hinsicht sind konservatorisch einwandfreie Freilegungen nur in Ausnahmefällen oder in Teilbereichen (z. B. Stuckdekorationen) sinnvoll. Eine Wiederherstellung durch neue Oberflächen nach Altbefund sollte in Material und Technik möglichst dem Original entsprechen. Aus der Fülle der Beispiele ist hier nur eine kleine Auswahl möglich:

Wien 1, Franziskanerkirche, Peterskirche, Universitätskirche,³⁹ Reichskanzleitrakt der Hofburg;⁴⁰ Bundeskanzleramt; Wien 3, Gartenpalais Schwarzenberg; Wien 7, Mariahilferkirche, Gardegasse 7; NÖ: Klosterneuburg, Altstift;⁴¹ Melk, Stift und

³⁶ Manfred Koller, Das Goldene Dachl zu Innsbruck im Farbwandel, in: Leo Andergassen / Michaela Frick (Hg.), *Conservatum est. Festschrift für Franz Caramelle zum 70. Geburtstag*, Schlern-Schriften 363, Innsbruck 2014, S. 163–182.

³⁷ Die Situation städtischer Ensembles zwischen historischer Bildüberlieferung und aktuellen Befunden zeigen zwei von Bernardo Bellotto um 1759 gemalte Wiener Plätze – siehe Manfred Koller, *Die Architekturfarbe im historischen Stadtbild und heute: Freyung und Dr.-Ignaz-Seipel-Platz in Wien*, in: ÖZKD, LXV, 2011, S. 414–436.

³⁸ Manfred Koller, *Die Farbgestaltung historischer Räume – zum Wandel ihrer Erforschung und Restaurierung in Österreich*, in:

Räume der Kunstgeschichte (17. Österreichischer Kunsthistorikertag, Wien 2013), hrsg. vom Verband österreichischer Kunsthistoriker und Kunsthistorikerinnen, Onlinepublikation 2015, S. 8–31 (www.kunsthistoriker-in.at).

³⁹ Koller (zit. Anm. 35), S.429–431.

⁴⁰ Manfred Koller, *Die Fassaden der Wiener Hofburg. Erforschung und Restaurierung 1987–1997*, in: ÖZKD, LI, Wien 1997, S. 494–536.

⁴¹ Manfred Koller, *Sehen und Verstehen – Probleme und Geschichte von Oberfläche und Farbe in der Architektur Niederösterreichs*, in: *Denkmalpflege in Niederösterreich*, Bd. 54, St. Pölten, 2016, Abb. 2.



129. Landeck, Tirol, Pfarrkirche (Chorweihe 1521), Freilegung der Fassaden auf Rohbauniveau von 1861, Zustand 1979



130. Landeck, Tirol, Pfarrkirche, Chorpartie nach Wiederherstellung des ursprünglichen ockergelb-weißen Farbkonzepes mit gemalter Verbreiterung der gebauten Architekturgliederung und versetzten Eckquadern, Zustand 1982

Stiftskirche;⁴² OÖ: Stadl-Paura, Dreifaltigkeitskirche, Steyr, Rathaus; Kirchengasse 15; Salzburg, Altes Rathaus, Schloss Mirabell; Tirol: Innsbruck, Hofburg, Helblinghaus, Volders, Servitenkirche; Steiermark: Vorau, Stift, Westfassade.⁴³

2.2 *Wiederherstellung zerstörter Originalzustände:* Vor allem durch Purifizierungen im 19. Jahrhundert wurde bei Mittelalterbauten nicht selten das nackte Mauerwerk freigelegt, belassen oder auf vorgestellte Erstzustände reduziert oder kompiliert (z. B. NÖ, St. Pölten, Dom, Westfassade).⁴⁴ Bei gesicherter Befundlage bietet in manchen Fällen die Rekonstruktion von Verputz und Farbgebung sowohl Schutz gegen Verwitterung als auch „richtige“ Interpretation des Rohbaues durch seine erneuerte

Oberflächengestaltung (z. B. Tirol, Landeck, spätgotische Pfarrkirche: Abb. 129, 130). Auch eine ergänzende „Auffrischung“ stark verwitterter Architekturbemalungen über den Originalresten kann eine Aufwertung bieten, erfordert aber wie alles periodische Nachpflege (z. B. NÖ, Brunn am Gebirge, Pfarrkirche – wurde 1997 statt Nachpflege zerstört⁴⁵).

2.3 *Wiederherstellung besonderer Farbkompositionen von Fassaden:* Untersuchungen führen nicht selten zu unerwarteten Ergebnissen, weil sie nicht den z. B. im Barock üblichen Formeln von Farbkompositionen entsprechen. Dazu gehören Farbentausch zwischen Straßen- und Hoffassaden (z. B. Wien 7, Palais Trautson, heute Justizministerium;⁴⁶ Burgenland, Eisenstadt, Palais Esterhazy), die Heraushebung des Turmes aus einer Kirchenfassade (z. B. NÖ, Dürnstein, Stiftskirche;⁴⁷ Schwechat, Pfarrkirche) oder Farbentausch zwischen Unter- und Obergeschossen derselben Fassade (z. B. NÖ, Stift Herzogenburg). Eine weitere, bei neueren Restaurierungen zu wenig beachtete Besonderheit ist die Kongruenz der Farbkonzepes von Außenbau (Fassade) und Innenraum im Barock (z. B. OÖ, Linz, Seminarkirche – ehemaliger Deutscher Orden, außen und innen 1990 nach rosa-grauem Befund re-

⁴² Manfred Koller / Hubert Paschinger, Die Fassadenfarbigkeit von Stift Melk, in: ÖZKD, XXXIV, 1980, S. 88–95.

⁴³ Manfred Koller, Architekturoberfläche und -farbe von Stift Vorau – eine Spurensuche, in: Stift Vorau (im Erscheinen).

⁴⁴ Manfred Koller, Versuch über Rekonstruktion und Dekonstruktion in Denkmalpflege und Restaurierung, in: ÖZKD, LVIII, 2005, S. 35–41.

⁴⁵ Manfred Koller, Die Chorfassaden der Pfarrkirche Brunn am Gebirge und das kurze Gedächtnis in der Denkmalpflege, in: ÖZKD, LXVII, 2013, S. 156–165.

⁴⁶ Manfred Koller, Untersuchungen am Palais Trautson in Wien. Zur ursprünglichen Baugestalt, Fassadenfärbelung und Innendekoration, in: ÖZKD, XXII, 1969, S. 206–219.

⁴⁷ Manfred Koller, Über Stifterbilder, Fassaden und Ausstattung von Stift Dürnstein. Propst Hieronymus Übelbachers *Renovatio* im Lichte der jüngsten Restaurierungen, in: Helga Pentz / Andreas Zajic (Hg.), Stift Dürnstein. 600 Jahre Kloster und Kultur in der Wachau, Schriften des Waldviertler Heimatbundes 51, Horn-Waidhofen an der Thaya 2010, S. 182–197.

stauriert; Linz, Ursulinenkirche, Innenraum nach Barockbefund zweifarbig wiederhergestellt, auf der Fassade spätere Gelbmonochromie 1996 erneuert). Die farbige Übereinstimmung von Außen- und Innenbau ist auch für das Mittelalter häufig belegbar, aber zumeist durch spätere Veränderungen überformt (z. B. Wien, St. Stephan, 14. Jahrhundert) oder überfasst.

2.4 *Wiederherstellung verschwundener Architekturgliederungen durch Fassadenmalerei*: Schlichte, ungegliederte Bauformen hat man im Mittelalter durch Quadermalerei (z. B. NÖ: Stift Zwettl, Konventhof; Stift Lilienfeld, Dormitorium innen) und im Barock oft durch illusionistische Architekturmalerei (z. B. NÖ: Stift Heiligenkreuz, Bibliotheksfront, Badener Tor) formal und farbig gestaltet. Derartige Fresko- oder Sgraffitodekorationen interpretieren die Architektur im ursprünglichen Sinne und stellen daher einen unverzichtbaren Denkmalwert dar (z. B. Steiermark, Graz, ehemaliges Jesuitenkloster, Hoffassaden: 1993 Erneuerung der ziegelroten originalen Wandfassung, aber leider ohne die zugehörige Fugenmalerei = demonstrative Imitation von Ziegelmauerwerk).

Noch im farbenfeindlichen Klassizismus legten die Farbenlehren von Johann Wolfgang von Goethe (1808–10)⁴⁸ und Phillip Otto Runge⁴⁹ Grundlagen für eine Psychologie der Farbe und leiteten daraus sinnlich-ästhetische Wirkungen für deren Anwendung ab. Fast zeitgleich dokumentierten Quatremère de Quincy⁵⁰ und Johann Martin Wagner⁵¹ die „Vereinigung und Zusammenwirkung von Form und Farbe“ an der Architektur und Skulptur griechischer Tempel. Beide Erkenntnisse schufen vor zwei Jahrhunderten die Grundlagen für eine Neubewertung der Farbe in Malerei, Skulptur und Baukunst – auch für die historische Oberflächengestaltung und Farbigkeit von Architektur als zentralem Wert in der Theorie und Praxis der Denkmalpflege. Sie sind lebendiger Ausdruck der Architektursprache und zugleich Dokument ihrer Geschichte und Gegenwart.

⁴⁸ Johannes Pawlik, Goethe Farbenlehre, didaktischer Teil, Köln 1974.

⁴⁹ Philipp Otto Runge, Farbenkugel, Hamburg 1810 (Ausgabe Stuttgart 1959).

⁵⁰ Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy, Le Jupiter Olympien,

ou l'art de la sculpture antique considérée sous un nouveau point de vu (...), Paris 1814.

⁵¹ Johann Martin Wagner, Bericht über die Aeginetischen Bildwerke, o.O. 1817, S. 209–226.

Zum Umgang mit Fehlstellen in der Gemälderestaurierung – Zwischen Akzeptanz und Integration

Der Umgang mit Malschichtverlusten in der Gemälderestaurierung unterliegt im Wesentlichen der Sichtweise der Betrachtenden. Die Akzeptanz des Verlustes steht daher vielfach in unmittelbarer Abhängigkeit zum persönlichen Zugang, den die Betrachtenden für sich gefunden haben. Die Beeinflussung dieses Prozesses ist auch zu hohem Anteil mit der Möglichkeit der Auseinandersetzung mit Erhaltungszuständen verbunden, die in ihrem Erscheinungsbild von den allgemeinen Sehgewohnheiten abweichen. Da die Sehgewohnheiten und die daraus resultierenden Erwartungshaltungen gegenüber dem Erscheinungsbild in einer gewissen Wechselwirkung gebildet werden, unterliegt die Akzeptanz von abweichenden Erscheinungsbildern sowohl dem wiederholten Auftreten, als auch einem erweiterten Kenntnisstand über Informationen, die zur Erklärung von Schadensbildern beitragen. Die vermehrte Präsentation von Gemälden mit ersichtlichen Schadensbildern sowie die Information über das Alterungsverhalten von Gemäldeoberflächen ermöglichen daher einen von den allgemein vorherrschenden Sehgewohnheiten abweichenden Zugang, der die Sichtweise entscheidend beeinflussen kann.

Im Bereich der Gemälderestaurierung zeigt sich, dass die Sehgewohnheiten mit den damit verbundenen Erwartungshaltungen zwischen den unterschiedlichen Materialgruppen erheblich differenzieren. So finden Verluste im Bereich der Wandmalerei viel rascher und häufiger Akzeptanz als bei Gemälden auf textilen Bildträgern. Bei Gemälden auf Holztafeln kann jedoch auch vermehrt eine erhöhte Akzeptanz von sichtbaren Verlusten beobachtet werden. Dies ist zu einem Anteil auch in direktem Zusammenhang mit der Entstehungszeit der Objekte und der dadurch gegebenen Häufigkeit von wahrnehmbaren Verlusten, wie sie zum Beispiel bei mittelalterlichen Gemälden besteht, zu sehen. Hier zeigt sich bereits, dass mit der Information über einen frühen Entstehungszeitraum eines Gemäldes eine erhöhte Toleranz zu einem sichtbaren Schadensbild erkennbar wird. Dies kann letztlich soweit führen, dass durch das Fehlen oder durch den Verlust

von sichtbaren Spuren der Alterung die Authentizität eines Gemäldes leidet und in Zweifel gezogen werden kann.

Das spezifische Alterungsverhalten der unterschiedlichen Gemäldegruppen lässt sich zu einem hohen Anteil auf das Reaktionsverhalten der zur Verwendung gekommenen Materialkombinationen im Hinblick auf wechselnde Klimaeinflüsse zurückführen. Dabei bilden die Malschichten auf unterschiedlichen Bildträgern differenzierbare, materialspezifische Spuren der Alterung aus. Das daraus resultierende Craquelè wird abhängig von seiner Ausprägung zu einer bildwirksamen Komponente, deren individuelle Prägung die dem Gemälde eigenen Materialeigenschaften dokumentiert und vom Betrachter kaum mehr als Schaden wahrgenommen wird. Daraus ergibt sich, dass die Information über die Ursachen der Entstehung und die damit verbundene Logik von Schadensbildern wesentlich zu deren Akzeptanz beiträgt.

Für die Bewertung von Schäden bedeutet dies, dass mit dem Schadensbild Informationen verbunden sein können, deren Tilgung einen unmittelbaren Informationsverlust darstellt. Das Bundesdenkmalamt, Abteilung für Konservierung und Restaurierung, setzt sich daher im besonderen Maße dafür ein, dass diese Schadensdifferenzierung an Bedeutung gewinnt und verstärkt in Projekten Niederschlag findet.

Im Bereich der Gemälderestaurierung wurden bereits zahlreiche Projekte umgesetzt, die auf einer bewussten Schadensakzeptanz aufbauen. Dies betrifft im Besonderen Objekte, deren Schäden auf den ihnen eigenen Verwendungszweck hinweisen. Dazu zählen zum Beispiel Fahnen- oder Fastengemälde, aber auch Kulissen von Ostergräbern, die durch den Gebrauch und die damit verbundenen mechanischen Belastungen ein typisches Schadensbild erhalten. Diese Gebrauchsspuren sind Zeugnis von gelebten Ritualen und Traditionen, wodurch sie den Objekten einen zusätzlichen Dokumentationscharakter verleihen. Aber auch für Gemälde, die auf Grund ungünstiger Umfeldbedingungen ein ausgeprägtes Schadensbild entwickelten, werden verstärkt Wege aufgezeigt, die nach

vorwiegend konservatorischen Interventionen und einer auf ein Minimum reduzierten Fehlstellenintegration Akzeptanz am Aufstellungsort finden.

Das in diesem Rahmen entwickelte Modell basiert zu hohem Anteil auf der Information und der Einbeziehung aller maßgeblich Beteiligten in den Prozess der Projektentwicklung. Besonders bei Gemälden mit ausgeprägten bis ruinösen Schadensbildern gilt es bereits vor Projektstart, die Substanzerhaltung – unter den geringsten notwendigen, jedoch qualifizierten und nachhaltig ausgerichteten Interventionen – als vorrangiges Ziel zugrunde zu legen und zu vermitteln. Dabei gilt es auch, die Bedeutung des Gemäldes hervorzuheben und Wege der Umsetzung aufzuzeigen, deren Ausführungsgrade für sich abgeschlossene Restaurierziele definieren. Die Zielsetzung dieser Ausführungsvarianten ist mehrstufig und aufeinander abgestimmt. Das heißt, es werden klar definierte Restaurierziele erarbeitet und angeboten. Jedes der angebotenen Ziele stellt für sich eine realisierbare Lösung dar und bietet so für alle maßgeblich Beteiligten eine Grundlage, eine auf Nachvollziehbarkeit und Effizienz aufbauende Entscheidung zu treffen.

Der Aufbereitung dieser Grundlagen kommt eine wesentliche und mehrfache Bedeutung zu, da sie nicht nur der notwendigen internen Projektentwicklung dient, sondern den Verantwortlichen die Möglichkeit in die Hand gibt, das gewählte Restaurierziel auch nach außen zu vermitteln und zu vertreten. Die so aufbereitete Informationsgrundlage ermöglicht daher auch für Restaurierziele, die von den allgemeinen Sehgewohnheiten und Erwartungshaltungen abweichen, Akzeptanz zu erreichen.

Eine wesentliche Komponente der Akzeptanzbildung kommt auch der freien Wahl des Restaurierziels zu. Die Entscheidungsträger erhalten im Regelfall abhängig von den projekteigenen Gegebenheiten drei Varianten des Ausführungsgrades angeboten, von denen die erste Variante primär auf konservierende und präventive Maßnahmen ausgerichtet ist. Hierbei steht die reine Substanzerhaltung im Vordergrund, die bei Gemälden vielfach mit der Erreichung der Depotfähigkeit und der gesicherten Verwahrung geschaffen werden kann. Vorrangiges Ziel ist jedoch, das Gemälde im Gebrauch zu halten bzw. in den den Gebrauch zurückzuführen. Die folgenden Varianten betreffen primär das Ausmaß von Fehlstellenkittung und Fehlstellenintegration mittels Retusche.

Das Restaurierziel orientiert sich für alle Varianten immer am Objekt, das heißt es werden die Varianten abhängig vom Erhaltungszustand des Gemäldes an Bildabschnitten ausgerichtet, die mit mehr oder weniger Aufwand auch für geschädigte Bildkompartimente erreichbar sind. Ziel ist, die spezifische Alterung des Gemäldes in das angestrebte Restaurierziel einzubeziehen und eine stufenweise Annäherung an einen gewählten Bildabschnitt aufzuzeigen, ohne diesen zwingend anzustreben.

Ein weiteres Kriterium stellt auch das unmittelbare Umfeld des Gemäldes dar, hier wird z. B. der Erhaltungszustand des Zierrahmens, bei Altargemälden auch der Zustand der Altararchitektur und der beinhalteten Skulpturen in das Konzept einbezogen bzw. aufeinander abgestimmt.

Die Vermittlung dieser Zielsetzung gegenüber den Entscheidungsträgern beinhaltet die Wertschätzung gegenüber dem Objekt und zeigt eine ökonomisch- und praxisorientierte Projektgestaltung auf. Beginnend mit der Variante eins ist die Integration von Fehlstellen mit einem zunehmenden Zeit- und Kostenaufwand verbunden und erhält so vielfach einen projektentscheidenden Stellenwert, der zunehmend eine Entkopplung von der angestrebten Substanzsicherung erfordert.

Die Variante eins beinhaltet daher abhängig vom Erhaltungszustand, dass nach Konservierung des Originalbestandes vorrangig Gewebeerluste in geeigneter Form ergänzt werden, deren Integration sich primär auf das Eintönen der Gewebeerergänzungen entsprechend des gealterten Bildträgers beschränkt. Diese Form der Integration setzt exakte Rissbehandlungen und Gewebeerergänzungen voraus und orientiert sich an Fehlstellen im unmittelbaren Umfeld, bei denen der Bildträger bereits seit längerem Zeitraum offen liegt.

Anschließend bildet Variante zwei die restauratorische Fortsetzung in der Schließung von Fehlstellen, die bis zum Bildträger reichen. Abhängig von der Struktur der Gemäldeoberfläche wird die fehlende Grundierung flüssig aufgetragen oder mit entsprechender Konsistenz in Form einer Kittung appliziert. In jedem Fall entspricht das Ausmaß der Füllung exakt der Fehlstellenkante. Die Oberflächenstruktur der eingebrachten Ergänzung orientiert sich dabei immer an der Struktur im unmittelbaren Umfeld. Das Ziel ist, eine Struktur zu schaffen, die sowohl eine Integration der Fehlstelle durch einen untergeordneten Farbwert erlaubt, als auch den Aufbau einer zur Gänze integrierten Fehlstelle ermöglicht. Der untergeordnete Farbwert wird eher hell lasierend aufgetragen und abhängig vom Umfeld variiert. Abhängig vom vorliegenden Schadensbild kann auch eine Eintönung in Richtung einer gealterten Grundierung ausreichen, um die Schadensdominanz zurückzunehmen und die Bildbetrachtung zu unterstützen.

Mit Variante drei bietet sich die vollständige Integration der Fehlstellen an, wobei auch bei diesem verhältnismäßig hohen Aufwand Variationen möglich und notwendig sind. Abhängig vom Ausmaß der verlorenen Bildfläche und der davon betroffenen Darstellungen wird die Form der Fehlstellenintegration den Objekteigenschaften angepasst. Die Variationen in der Retusche bieten hier die Möglichkeit, aufbauend auf einer der Oberflächenstruktur des Gemäldes entsprechenden Kittung, Fehlstellen in geeigneter Form zu überbrücken. Es wird hier bewusst



131. Linz, OÖ, Stadtpfarrkirche, Fastentuch, Präsentation 8.2.–26.3.2016

nicht vom Schließen der Fehlstellen gesprochen, da der Aufbau und die Dichte der Retusche immer einen Teil des objekttypischen Schadens in das Konzept aufnehmen, bewusst erhalten oder in einer geeigneten Form imitierend fortsetzen, um nach Überbrückung der Fehlstelle einen entsprechenden Anschluss an das umgebende Schadensbild zu finden.

Eine weitere, nicht unwesentliche Komponente ergibt sich bei allen Varianten durch den gegebenen Betrachterabstand. Dabei wird keine weniger exakte Retusche angestrebt, sondern ausschließlich das Ausmaß der notwendigen Dichte einbezogen, da sich besonders bei großformatigen Gemälden mit hohem Betrachterabstand (abhängig vom Aufstellungsort circa 2 bis 8 m) eine Kostensenkung ohne Qualitätsverlust erreichen lässt.

Ein repräsentatives Beispiel zu Variante eins stellt ein aktuelles Restaurierprojekt der Abteilung für Konservierung und Restaurierung an einem barocken Fastentuch aus der Stadtpfarre Linz in Oberösterreich dar. Das großformatige Fastengemälde war aufgrund umfangreicher Schäden um 1960 außer Gebrauch geraten und unter ungünstigen Bedingungen gelagert worden. An einer Restaurierung und Wiederverwendung bestand seitens des Eigentümers kaum Interesse, da andere Projekte im Vordergrund standen. Bereits bei der Einholung der Kosten-



132. St. Lorenzen im Gitschtal, Kärnten, Lacknerkapelle, Andachtsgemälde

voranschläge wurde ein gestaffelter Ausführungsgrad zugrunde gelegt, der hinsichtlich der Fehlstellenintegration die Möglichkeiten von einer Minimalintervention bis hin zur völligen Integration aufzeigt. Nach Beauftragung und Ausführung der Variante eins wurde das Ergebnis vorgestellt und die Bildwirkung im Einvernehmen aller Beteiligten als authentisch und ausreichend geschlossen bewertet. Bereits in der darauf folgenden Fastenzeit konnte das Gemälde wieder seinen Platz im Chor der Stadtpfarrkirche einnehmen (Abb. 131).

Bei einem weiteren aktuellen Beispiel wurde die Stufe eins erreicht und vermittelt. Die beiden großformatigen Gemälde (um 1600) zeigten aufgrund einer offenen Kapellensituation in St. Lorenzen im Gitschtal in Kärnten ein fortgeschrittenes Schadensbild, das bis zum Verlust des Gewebeträgers (circa 20 dm²) reichte. Die belastende Klimasituation hatte zu unzähligen Malerschichtverlusten geführt und die Darstellungen waren nahezu unleserlich geworden. Durch die mit der Variante eins angewandten Maßnahmen konnte für die vom Verfall bedrohten Gemälde ein gesicherter und präsentabler Erhaltungszustand erreicht und begleitend dazu durch präventive Maßnahmen eine klimatische Verbesserung am Aufstellungsort eingeleitet werden (Abb. 132).

Ein Beispiel für die Variante drei bildet das kürzlich abgeschlossene Restaurierprojekt in der Pfarre Maria Lanowitz in der Steiermark. Das großformatige Stiftergemälde des Grafen Sigmund von Herberstein (um 1660), zugeschrieben Giovanni Pietro de Pomis, war durch eine offene Kapellensituation langjährig den unmittelbaren Einflüssen des Außenklimas ausgesetzt. Dies und weitere mechanische Verletzungen hatten restauratorische Eingriffe bedingt, die unter der gegebenen Klimasituation zu weiteren Schäden führten. Auch hier konnte durch die Umsetzung der unter Variante eins formulierten Maßnahmen die Konservierung des Gemäldes erreicht werden. Die hohe Qualität des Gemäldes und die relativ gerin-



133. Maria Lankowitz, Steiermark, Pfarrkirche, ehem. Antoniuskapelle, Stiftergemälde des Grafen Sigmund von Herberstein, um 1660

gen Substanzverluste am Gemälde führten dazu, dass im Zuge der Restauriermaßnahmen auch die Varianten zwei und drei zur Ausführung kamen. Wesentlich ist jedoch, dass es gelang, die belastenden Aufstellungsbedingungen abzuwenden, indem der Aufstellungsort von der offenen Kapelle in das geschützte Kircheninnere verlagert wurde (Abb. 133).

Die Varianten sind bewusst so gewählt, dass mit Variante eins alle zum Erhalt notwendigen Maßnahmen zu den geringst möglichen Kosten abgedeckt sind. Die Stafelung der weiteren Varianten dient vorwiegend der Aufbereitung einer möglichen, jedoch nicht grundsätzlich notwendigen Weiterführung der Restaurierung und deren schrittweisen Umsetzung. Die Gliederung des Finanzierungsaufwands ermöglicht auch eine Kostenteilung, wobei der freien Wahl des angestrebten Ausführungsgrades und der dadurch gegebenen direkten Einflussnahme auf das zu erreichende Restaurierziel eine nicht unwesentliche Bedeutung zukommt.

Ziel ist, dass das Gemälde durch die zur Ausführung gekommenen Maßnahmen einen Erhaltungszustand erreicht, der durch eine möglichst breite Akzeptanz und Wertschätzung den weiteren Erhalt sichert.¹

¹ Bei den angeführten Fallbeispielen hat das Bundesdenkmalamt, Abteilung für Konservierung und Restaurierung, die finanziellen Mittel für die Variante eins in die Projekte eingebracht, um beispielhaft Möglichkeiten aufzuzeigen, die bei vergleichbaren Projekten zur Anwendung kommen können.

Früher Kirchenbau in Kärnten – Geschichte archäologisch freigelegt und interdisziplinär neu geschrieben. Eine Zusammenschau

BEGINNENDES CHRISTENTUM UND DAS ARIANISCHE GLAUBENSBEKENNTNIS

Mit der im Jahre 313 n. Chr. erfolgten Mailänder Vereinbarung zur Religionsfreiheit der Christen durch Kaiser Konstantin war eine wesentliche Voraussetzung für den Kirchenbau in Kärnten geschaffen. Spätestens seit dem Dekret des Jahres 380, mit dem das Christentum zur römischen Staatsreligion erklärt und die Ausübung heidnischer Kulte unter Strafe gestellt wurde, galt die Verkündigung des Evangeliums als Auftrag zur Missionierung; und im Römischen Reich wurde sie mit großem Engagement betrieben. Kaiser Konstantin schenkte den Christen in Rom Bauland und förderte den Bau christlicher Basiliken, etwa im Lateran und im Vatikan. Aber auch in Aquileia, der Metropole des oberen Adria-raums, entstanden um 310/320 die ersten Kirchenbauten. Für den Ostalpenraum ist noch um die Mitte des 4. Jahrhunderts eine derartige Bautätigkeit nicht bekannt.¹ Nachdem aber 342/43 ein norischer Bischof beim Konzil von Serdica (Sofia) erwähnt wird, darf mit einer beginnenden Bautätigkeit im sakralen Bereich um diese Zeit gerechnet werden. Der Missionserfolg stand in engem Verhältnis zur städtischen römischen Kultur und Zivilisation.² So lässt sich auch erklären, dass der lateinische Begriff „pagani“ (Landbewohner) ausschließlich zur Bezeichnung der Heiden diente und dies heute in slowenischer Sprache „pogani“ noch immer tut. Virunum (am Zollfeld) als Hauptstadt

Binnennoricums hat bis Ende des 4. Jahrhunderts für stabile Verhältnisse im Land gesorgt und dürfte danach von Teurnia (St. Peter in Holz) als Hauptstadt abgelöst worden sein. Einige Hinweise sprechen dafür, dass Ravenna bereits nach 400 die Grenzsoldaten entlang des Limes an der Donau nicht mehr bezahlen konnte und die römische Herrschaft ab den späten 460er Jahren im Noricum zu Ende ging. Mit der zunehmenden Bedrohung Binnennoricums durch germanische Wanderstämme zog sich die römische Bevölkerung auf stark befestigte Höhensiedlungen, die meist eine Kirche oder Basilika als Zentrum hatten, zurück. Diese Zufluchtsorte lagen vorrangig in Osttirol und Kärnten.³ Der Zeitpunkt der Verlegung der Provinzhauptstadt von Virunum nach Teurnia ist nicht bekannt, muss aber vor der ostgotischen Belagerung Teurnias im Jahr 467 erfolgt sein.⁴

Im Gegensatz zum antiken Tempel, der Sitz der Gottheit und ihres Kultbildes war, wurde die christliche Kirche zum Versammlungsraum für die Christengemeinde. In Kärnten treffen wir vor allem langgestreckte Säle mit einer Apsis als Chorhaupt an. Diese Hervorhebung des Platzes diente der Aufnahme der halbrunden Klerusbank und/oder des Reliquiengrabes. Damit einhergehend erhielt der Platz auch eine Abschränkung.

Mit ihrem 36 × 28 m großen Hauptschiff darf die Bischofskirche von Virunum als die wohl größte Kirche Noricums bezeichnet werden.⁵ „Unmittelbar daneben lag eine zweite, kleinere Kirche, die für Firmungen bzw. den

¹ Franz Glaser, Frühes Christentum im Alpenraum. Eine archäologische Entdeckungsreise, Graz-Wien-Köln-Regensburg 1997, S. 22.

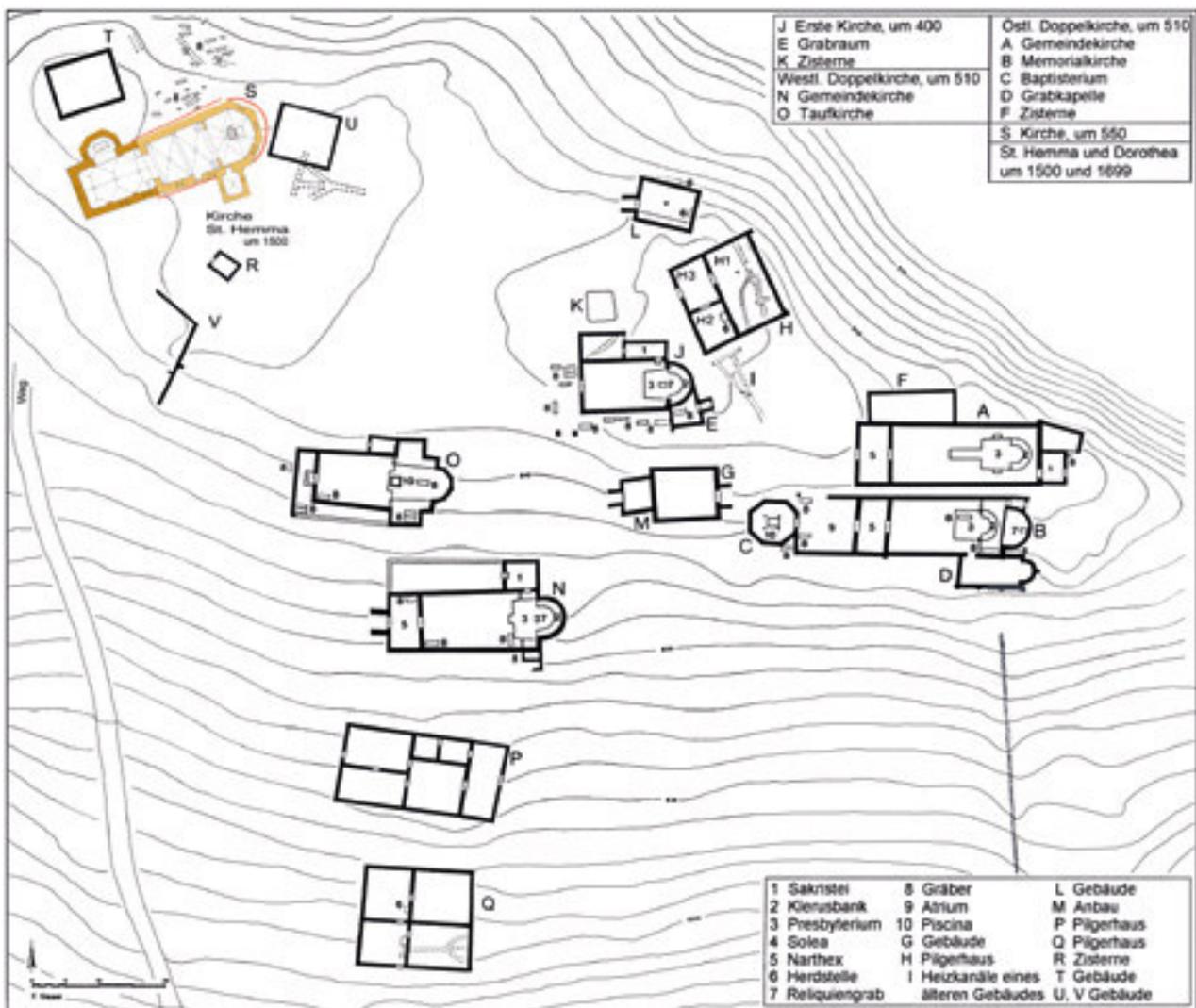
² Ebenda, S. 20.

³ Peter Heather, Der Untergang des Weströmischen Reiches, Reinbek bei Hamburg 2011, S. 471.

⁴ Heiko Steuer / Volker Bierbrauer (Hg.): Höhensiedlungen zwischen Antike und Mittelalter von den Ardennen bis zur Adria.,

Reallexikon der Germanischen Altertumskunde, Ergänzungsband 58, Berlin u. a. 2008.

⁵ Unter der Leitung von Heimo Dolenz wurde zwischen 2006 und 2012 die nahe dem so genannten Prunnerkreuz liegende und seit 1978 bekannte Kirche ausgegraben. Zwei in das Prunnerkreuz eingemauerte Steinfragmente dürften aus der Basilika stammen. Der erste konkrete Hinweis auf das Episkopat von Virunum ist in



134. Hemmaberg, Kärnten, Plan des Pilgerheiligtums, J – erste Kirche um 400; A, B – östliche Doppelkirche; N, O – westliche Doppelkirche, Anfang 6. Jahrhundert

Unterricht von Taufwerbern (Katechumenen) gebraucht wurde. Die Datierung der Doppelkirchenanlage in die Zeit zwischen 380 und 400 liegt jedenfalls nahe, dass die römische Provinzhauptstadt zur Zeit der beginnenden Völkerwanderung als Siedlung noch intakt war⁶. Die kleinere der beiden Kirchen wird als Ursprungsbau und Gemeindefkirche wohl kaum vor der Mitte des 4. Jahrhunderts entstanden sein. Ein Münzfund im Fundamentbereich aus der Zeit Constantius I. Chlorus (293–305/6) schließt dies aber nicht aus.⁷ Mit einer nordöstlich gelegenen (noch nicht ausgegrabenen) dritten Kirche ist die Stadt unzweifelhaft als bedeutendes Kirchenzentrum ausgewiesen.

Mit der Aufgabe der römischen Straßenstation Iuenna bei Globasnitz im Jauntal zog die spätantike Bevölkerung um 400 auf den nahe gelegenen Berg (heute Hemmaberg) und errichtete dort eine Apsidenkirche. (Abb. 134, J). Dieser Bau war bereits voll entwickelt, er besaß eine Klerusbank, ein erhöhtes Presbyterium, eine Reliquiengrube unterhalb des Altars, eine Sakristei und einen weiteren Raum mit Heizkanal (Skriptorium?) sowie südostseitig einen Grabraum und eine offene Vorhalle. Er deckte somit die vielfältigen liturgischen und kultischen Erfordernisse ab.

Etwa ein Viertel der frühchristlichen Kirchen besitzt einen geraden Chorschluss.⁸ Als architektonisches Aus-

der Bittschrift der raetischen und venetischen Bischöfe an Kaiser Maurikios im Jahre 591 ersichtlich.

⁶ Erwin Hirtenfelder (mit Zitaten von Heimo Dolenz), Der erste Stephansdom lag im Zollfeld, Kleine Zeitung vom 2.9.2013; siehe auch http://www.zobodat.at/pdf/Rudolfinum_2006_0083-0093.pdf (3. 2. 2017).

⁷ Heimo Dolenz / Jacopo Bonetto / Desiree Ebner-Baur / Andrea Fia-

mozzi / Christof Flügel / Karl Strobel (numismatischen Appendix), Der Bischofssitz und die spätantike Stadt Virunum, in: Neue Ergebnisse zum frühen Kirchenbau im Alpenraum. Akten des Internationalen Kolloquiums Klagenfurt 6.–7. Dezember 2013, Römisches Österreich 39, Graz 2016, S. 47–172, S. 148 ff.

⁸ Eine der kleinsten Kirchen dieses Typus war mit gut 83 m² Grundfläche jene am Kathreinkogel/Gemeinde Schiefing am

drucksmittel steht der gerade ostseitige Abschluss gleichwertig neben der Apsis. Franz Glaser nennt als Beispiel die um 500/Anfang des 6. Jahrhunderts erbaute östliche Doppelkirche auf dem Hemmaberg (Abb. 134 A,B,C). Das Märtyrergrab wird dabei mittels einer Apsis hervorgehoben.⁹ In Teurnia sind es bei der Begräbniskirche sogar zwei Seitenkapellen, die Märtyrergräber aufnahmen und jeweils mit einer Apsis im Osten abschlossen. Anspruchsvollere Baukonzepte mit querhausähnlichen Annex-Räumen „finden sich erwartungsgemäß in den Städten und an Pilgerorten“.¹⁰ Diese frühen Kirchen zeichnen sich mitunter durch ein hohes Formenrepertoire römischer Architektur aus. Innovative und eigenständige architektonische Lösungen waren aber auch vom Bauplatz abhängig. Innerhalb der verbauten Städte sind nicht selten einfachere Lösungen anzutreffen als außerhalb. In Teurnia ließ etwa der Bischof seine Begräbniskirche im Tal unterhalb der Stadt errichten. Die Bischofskirche selbst kam zu Beginn des 5. Jahrhunderts (1. Bauperiode) innerhalb der Befestigungsmauer der Höhensiedlung zur Ausführung.

Pilgerorte wie der Hemmaberg zeichnen sich durch das Vorhandensein von Kirchenensembles noch besonders aus (Abb. 134). Vier Kirchen (A, B, N, O), die etwa gleichzeitig um 500/Anfang 6. Jahrhundert errichtet wurden, unterschieden sich in ihren wesentlichen Gestaltungsmerkmalen, wie dies der Grundriss auf Abb. 134 andeutet, auch hinsichtlich der Baukubatur und Ausstattung. So war der Memorialkirche ein achteckiges Baptisterium vorgebaut, während die westlich gelegene Taufkirche als Langhausbau ausgeführt wurde. Um die besondere Verehrung des Märtyrers auszudrücken, wurde eine Doppelkirche errichtet, der gewaltige Terrassierungsmaßnahmen vorausgegangen waren. „In den drei Sakralbauten wurden der Bereich der Eucharistiefeier, des Märtyrergrabes und der Taufe als wesentliche Punkte der Liturgie durch Mosaikböden hervorgehoben. Der Symbolgehalt in der Architektur ist nicht zu übersehen. Märtyrergrab und Baptisterium liegen wie zwei Pole einander gegenüber und sind mit dem Auferstehungsgedanken verbunden. Deutlich wird auch hier die Bedeutungssteigerung von Westen nach Osten, der Richtung zum Paradies.“¹¹ Anhand der Mosaikornamente ist davon auszugehen, dass Werkstätten aus dem oberen Adria-raum für die Ausgestaltung herangezogen wurden.

See, deren Fundamente 1984/85 unter der Leitung von Manfred Fuchs freigelegt wurden. *Manfred Fuchs*, Die Ausgrabungen auf dem Kathreinkogel, Gemeinde Schiefing am See in Kärnten, in: *Archäologie Alpen Adria 1*, Klagenfurt 1988, S. 109–119.

⁹ Glaser (zit. Anm. 1), S. 37.

¹⁰ Ebenda, S. 23.

¹¹ Ebenda, S. 55.

¹² Die germanischen Könige zur Zeit des hl. Severin (gest. 482), aber auch der Ostgotenkönig Theoderich der Große (gest. 526) waren

Auffassungsunterschiede in Glaubensfragen dürften am Hemmaberg zusätzliche Bauaktivitäten hervorgerufen haben. So haben die Arianer, ausgehend von den Lehren des Presbyters Arius von Alexandria (gest. nach 335), die Dreieinigkeit Gottes nicht anerkannt. Insbesondere die germanischen Stämme (Goten, Langobarden, Rugier, Vandalen, Burgunder usw.) nahmen den arianischen Glauben an. Mit der Übernahme der römischen Verwaltung richteten die Ostgoten (493–536) eine kirchliche Organisation ein, sodass in den Städten jeweils ein katholischer und ein arianischer Bischof residierten.¹² Für Poetovio (Ptuj) ist dies z. B. bereits für die Zeit um 380 n. Chr. bekannt. Das Vorhandensein zweier Baptisterien in einer Stadt, wie es in Ravenna oder Grado der Fall war, spricht sehr für die Existenz einer katholischen und arianischen Gemeinde. Dies trifft zu Beginn des 6. Jahrhunderts auch für den Hemmaberg zu. Unterschiedlichste Kultbauten wurden verdoppelt¹³ (Abb. 134 N,O). Analog zu dieser Situation könnte in Teurnia die Bischofskirche als Versammlungsort der katholischen Gemeinde gedient haben, während in der Friedhofskirche die Arianer ihre Gottesdienste abhielten. Vielleicht gehen auch die Vergrößerung und die repräsentative Ausgestaltung der Bischofskirche mit einem Trikonchos auf eine Kirchenspaltung, nämlich das Schisma des „Drei-Kapitel-Streites“, zurück.¹⁴

Mit Zunahme der Völkerwanderung verlor Virunum seine Vormachtstellung und vergleichbar mit anderen Orten entstanden im nahen Umfeld Höhensiedlungen. Während am Ulrichsberg lediglich eine Kirche des 5./6. Jahrhunderts geortet wurde, sind am 3 km entfernten Grazerkogel bei St. Michael zwei Kirchen ergraben, wovon eine wahrscheinlich in die Zeit der ostgotischen Herrschaft reicht und somit der arianischen Christengemeinde diente.¹⁵

Im Gegensatz zu Nordtirol, wo keine slawische Landnahme erfolgte und daher die Kirchenstandorte kontinuierlich auch in der früh- und hochmittelalterlichen Zeit beibehalten wurden, trifft dies für Kärnten nicht zu.¹⁶ Lediglich bei der gotischen Kirche am Hemmaberg (hll. Hemma und Dorothea) konnte zwischen 2009 und 2013 ein frühchristlicher Vorgängerbau festgestellt werden.¹⁷ Das ebenfalls befundete keltisch-römische Heiligtum weist diesen Platz als ehemaliges Tempelland unter

für ihre religiöse Toleranz bekannt.

¹³ Glaser (zit. Anm. 1.), S. 59.

¹⁴ Abspaltung der westlichen Bischöfe vom Papst – nach 553 auch der Bischöfe Norikums. Hauptproblem war die Ablehnung des Begriffes „Gottesgebärende“ für Maria.

¹⁵ Glaser (zit. Anm. 1), S. 121.

¹⁶ Ebenda, S. 132.

¹⁷ *Josef Eitler*, KG Globasnitz, in: *Fundberichte aus Österreich 50*, 2011, Wien 2012, S. 219.

staatlicher Verwaltung aus. Laut Glaser war die ostgotische Herrschaft sehr darum bemüht, weder die Arianer, noch die Katholiken zu bevorzugen, weshalb dieser Platz erst mit der Übergabe der Provinz an die Franken im Jahr 536 zur freien Verfügung stand. Die am Kirchenbau orientierten Gräber, eines mit der Darstellung einer Hiebwanne in Form eines Kurzsax, sowie die historischen Rahmenbedingungen lassen eine Datierung der Kirche um die Mitte des 6. Jahrhunderts als sehr wahrscheinlich erachten.¹⁸ Die nahezu idente Abmessung des bestehenden gotischen Baukörpers legt nahe, dass „noch erkennbare Mauerreste des ehemaligen Gotteshauses für die Wahl des Bauplatzes und die Dimensionen der gotischen Kirche ausschlaggebend“ waren.¹⁹

Im Sommer des Vorjahres wurden auf dem Burgbichl in Irschen Spuren einer spätantiken Höhensiedlung mit einer Umfassungsmauer und an der höchsten Stelle einer frühchristlichen Apsidenkirche in den Ausmaßen von circa 18,5 × 11,5 m freigelegt. Der kreuzförmig angelegte Saalraum mit Apsisschluss erhielt in einer zweiten Bauphase zwei schmälere Seitenschiffe/Memorialskapellen(?) inklusive einer Sakristei. Mit dem Burgbichl liegt nunmehr ein weiteres Beispiel des Kirchenbaus aus der Zeit der Völkerwanderung in Kärnten vor.²⁰

DIE ZWEITE MISSIONIERUNG IM FRÜHMITTELALTER. REPRÄSENTATIVER KIRCHENBAU DER SLAWENFÜRSTEN

Um das Jahr 590 fand die spätantike Kirchenorganisation im Binnennoricum durch die Landnahme der Alpendslawen ihr Ende.²¹ Dies hatte einen beträchtlichen Rückgang der römischen und romanisierten Bevölkerung, somit auch des Christentums zur Folge. Kleine christliche Refugien erhielten sich, wie dies in weiterer Folge am Beispiel von Molzbichl aufgezeigt wird. Immer mehr wird heute davon ausgegangen, dass die slawische Immigration stattgefunden hat, als „die spätantike Verwaltung be-

reits ohne slawisches Zutun ihr Ende gefunden hatte.“²² Profane Nachnutzung von Kirchen am Hemmaberg in der 2. Hälfte des 6. Jahrhunderts und mangelnde Hinweise auf gewaltsame Zerstörungen der spätantiken Bauten²³ bestärken diesen Ansatz. Dass die Landnahme nicht ganz ohne militärische Kampfhandlung stattfand, bezeugt die Schlacht bei Aguntum (Lienz) im Jahre 610 zwischen den Bayern und Slawen. Wohl erst danach drangen die Slawen in die Täler Osttirols vor. In weiterer Folge ist von einer polyethnisch strukturierten Gesellschaft aus autochthonen Gruppen (römisch/romanischen, ostgotisch/germanischen und einheimisch/norischen) und zugewanderten Slawen auszugehen.²⁴ An die Spitze dieser heterogenen Gesellschaft setzte sich die wahrscheinlich zahlenstärkste slawische Gruppe, weswegen dieses Gebiet von Außenstehenden als slawisches Territorium angesehen wurde.²⁵

Dieses zu Anfang des 7. Jahrhunderts gegründete Fürstentum wurde in weiterer Folge als „Carantana“ bezeichnet. Davon ausgehend haben Historiker und Namensforscher das Machtzentrum Karantaniens mit dem gleichnamigen Berg, heute Ulrichsberg, und der an seinem Fuß liegenden Karnburg, gleichgesetzt. Obwohl nur spärliche Funde vorliegen, kann heute von einer nachantiken Beeinflussung der frühchristlichen Höhensiedlung auf dem Ulrichsberg durch slawische Neuankömmlinge ausgegangen werden. Der umlaufende Wall könnte ein Neubau dieser Zeit sein.²⁶ Eichert nimmt daher eine militärische Nutzung an, die mit den Ereignissen der Zeit zwischen 740 und 828 in Verbindung steht. Für die Karnburg ist eine Entstehungszeit im 8. Jahrhundert auf Grund einer C14-Datierung ebenfalls wahrscheinlich.²⁷ Abgesehen davon konnten hier bisher keine eindeutigen Spuren der alpendslawischen Präsenz nachgewiesen werden.²⁸

Die wachsende Bedrohung durch die vom Osten heranrückenden Awaren veranlasste Fürst Borut (Borough) vor 743, die Bayern um Hilfe zu rufen. Somit gerieten die Karantanen in bayrische Abhängigkeit, später unter fränkischer Oberherrschaft. Boruts Sohn Gorazd (Cacatius) und sein Vetter Hotimir (Cheitmar) wurden als Geiseln

¹⁸ Ebenda, S.219.- Josef Eitler, KG Globasnitz, in: Fundberichte aus Österreich 52, 2013, Wien 2014, S.179 plädiert für eine Datierung in die 2. Hälfte des 6. Jahrhunderts.

¹⁹ Eitler 2014 (zit. Anm. 18), S.180.

²⁰ Gerald Grabherr, <https://www.uibk.ac.at/archaeologien/projekte/grabherr-gerald/grabherr-irschen/grabherr-irschen.html> (3.2.2017).

²¹ Anlässlich der Synode von Marano (590) war kein einziger Bischof aus Noricum mehr anwesend.

²² Stefan Eichert, Die frühmittelalterlichen Grabfunde Kärntens. Die materielle Kultur Karantaniens anhand der Grabfunde vom Ende der Spätantike bis ins 11. Jahrhundert, in: Aus Forschung und Kunst Bd. 37, Klagenfurt am Wörthersee 2010, S. 157.

²³ Sabine Ladstätter, Von Noricum Mediterraneum zur Provincia Scablorum. Die Kontinuitätsfrage aus archäologischer Sicht, in: Rajko Bratož (Hg.), Slowenien und die Nachbarländer zwischen Antike und karolingischer Epoche. Die Anfänge der slowenischen

Ethnogenese, Situla 39, Ljubljana 2000, S. 219–240 (S. 236).

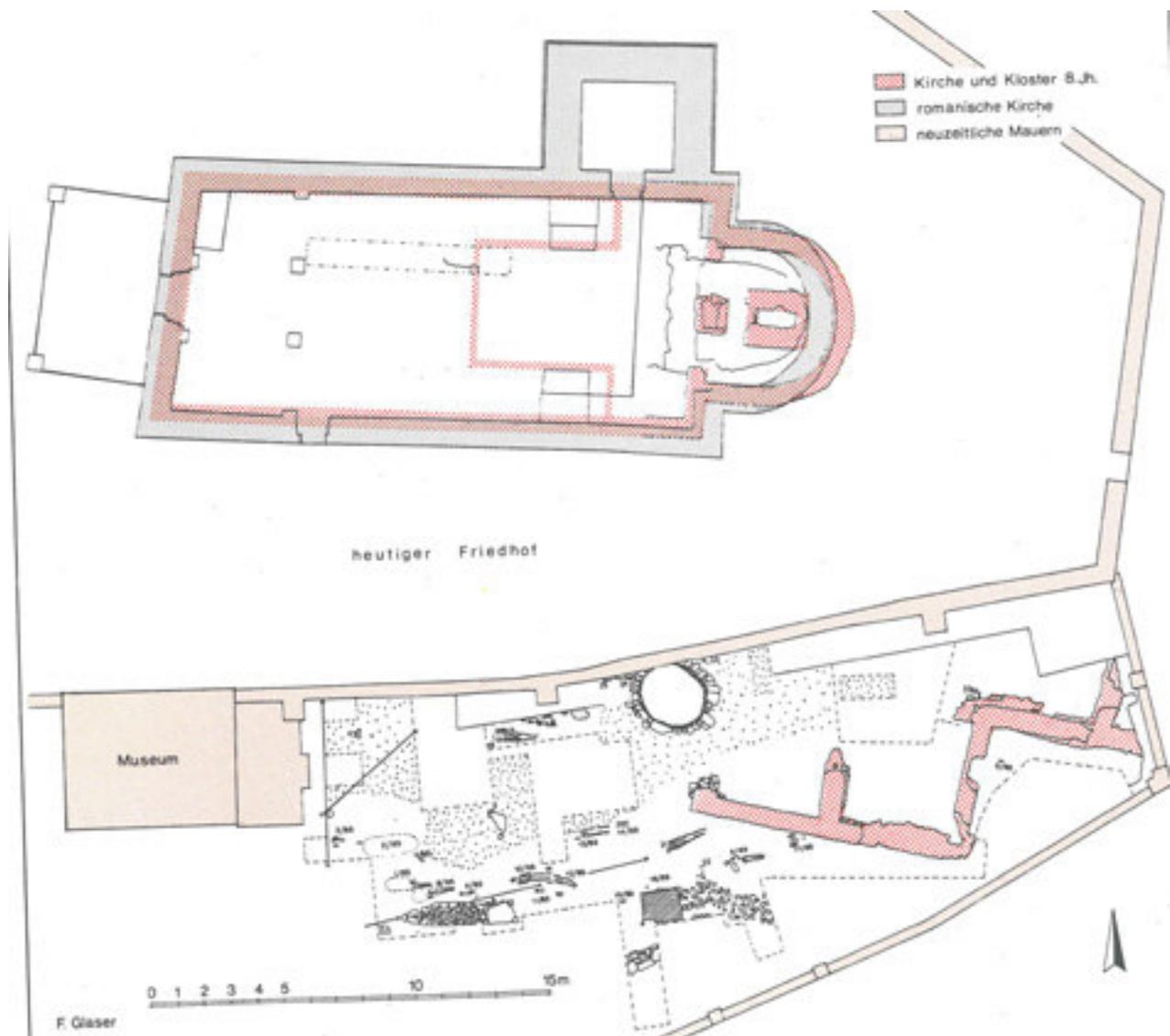
²⁴ Hans Dieter Kahl, Der Staat der Karantanen. Supplementum zu Situla 39, Anfänge der slowenischen Ethnogenese, Ljubljana 2002, S. 79 ff.

²⁵ Eichert (zit. Anm. 22), S. 158.

²⁶ Eichert (zit. Anm. 22), S. 119 ff.

²⁷ Wie bereits Eichert (zit. Anm. 22) S. 72, anmerkt, haben Dolenz und Baur dem C14-Datum (ETH-36570) einer Holzfaser im Mörtel des nördlichen Chorfundaments der Peter und Paul-Kirche in Karnburg mit der Zeitspanne von 610–780 (95,4%) keine sonderliche Beachtung geschenkt. Heimo Dolenz/Christoph Baur, Die Karnburg. Forschungen zu Kärntens Königspfalz 2006–2010, in: Kärntner Museumsschriften 81, Klagenfurt a.W. 2011, S. 121 u. S. 284 Fig. 41/9.

²⁸ Die Provenienz eines Karnburger Flechtwerksteines im Landesmuseum Kärnten ist nicht eindeutig abgesichert.



135. Molzbichl, Kärnten, Plan von Kirche und Kloster des 8. Jahrhunderts und Gräbern des 10. Jahrhunderts

im bayrischen Kloster Herrenchiemsee christlich erzogen und ermöglichten nach ihrer Rückkehr und Einsetzung als Fürsten den Beginn der zweiten Missionierung durch Bischof Virgil von Salzburg. Als Chorbischof wurde um 757 der irische Missionar Modestus zusammen mit vier Priestern, einem Diakon und weiteren Klerikern eingesetzt. Von den drei erwähnten Kirchengründungen²⁹ wird die Marienkirche von der Forschung traditionell mit jener in Maria Saal gleichgesetzt und eine weitere Kirche im Lurnfeld (St. Peter in Holz) verortet. Zweifelsohne hat Salzburg hier bewusst Standorte in Anlehnung an die einst

bedeutenden Kirchenzentren von Virunum und Teurnia ausgewählt. Da aber die beiden Städte wegen der bäuerlichen Lebensweise der Karantanen die längste Zeit einem Schrumpfungs- und Verfallsprozess ausgeliefert waren, ist es unwahrscheinlich, dass Modestus die dort noch bestehenden Kirchenruinen wieder „in Betrieb“ genommen hätte. Vielmehr ist anzunehmen, dass die Kirchen leicht abseits dieser Örtlichkeiten errichtet wurden; für Maria Saal,³⁰ das etwa 2,5 km von der ehemaligen Bischofskirche in Virunum entfernt und leicht erhöht über dem Zollfeld liegt, trifft dies ebenso zu wie für St. Peter in Holz. Letzte-

²⁹ *Conversio Bagoariorum et Carantanorum*, um 870 in Salzburg verfasst, nennt „...*ecclesiam Sanctae Mariae et aliam Liburnia civitate, seu ad Undrimas et in aliis plurimis locis...*“, somit – aller Wahrscheinlichkeit nach – Kirchen in Maria Saal, in Oberkärnten westlich der Lieser und beim Pölshals in der Obersteiermark. Vgl. *Herwig Wölflam*, Salz-

burg, Bayern, Österreich. Die *Conversio Bagoariorum et Carantanorum* und die Quellen ihrer Zeit, Wien-München 1995.

³⁰ Erstaunlich, dass bisher niemand die Sichtung der Vorgängerbauten an diesem Standort mittels archäologischer Maßnahmen betrieben hat.



136. Molzbichl, Kärnten, ehemalige Klosterkirche, Marmorrelikt mit Maske und Flechtwerkdekor

re Kirche befindet sich direkt im Bereich Teurnias. Einer lokalen Tradition nach war hier auch der hl. Nonnosus bestattet.³¹ Zudem verweisen frühmittelalterliche Gräber im nächsten Umfeld auf einen Vorgängerbau aus dem 9. Jahrhundert. Bei diesen ersten Kirchen ist vielleicht von Holzbauten auszugehen. Die unsicheren politischen Verhältnisse haben jedenfalls noch keine Prestigebauten zugelassen. Maria Saal wurde Sitz des Chorbistums und der Überlieferung nach wird Modestus hier in einem spätantiken Kindersarkophag verehrt.

Die Missionierung der karantanischen Slawen hat nach dem Tode von Modestus (gest. 763) und im Jahre 765 zu Aufständen geführt, die vom Fürsten Hotimir umgehend niedergeschlagen wurden. Der dritte und letzte Aufstand begann nach dem Tod des Fürsten im Jahre 769 und wurde erst vom bayrischen Herzog Tassilo III. im Jahre 772 beendet. Unter dem neuen Fürsten Valtunc (Waltunc) wurde die kurzzeitig unterbrochene Mission der Karantaner fortgesetzt. Der Anteil Salzburgs mit zwei Priestern und einem Diakon fiel jedoch spärlich aus. Bereits 769 ließ Tassilo III., wohl noch in vermittelnder Haltung zur Slawenmission, das Kloster Innichen gründen.

Mitte der 80er Jahre des 20. Jahrhunderts wurden auf Initiative von Kurt Karpf archäologische Grabungen in Molzbichl, einer 1065/1066 erstmals erwähnten Eigenkirche der Eppensteiner, die im Ort „Munstiure“ (Münster)

liegt, in die Wege geleitet (Abb. 135).³² Die Entdeckung eines Klosters mit dazugehöriger Kirche aus dem 8. Jahrhundert hat völlig neue Erkenntnisse über diese urkundlich kaum erfasste Zeit erbracht. Der Ort liegt etwa 13 Kilometer östlich von St. Peter in Holz (Teurnia) an der alten Römerstraße. Die ergrabenen Reste der frühmittelalterlichen Kirche weisen im Wesentlichen die Grundriss-Ausmaße des bestehenden längsrechteckigen Apsidensaales der Romanik auf. Der Vorgängerbau besaß Chorschranken, die bis zur Mitte der Kirche reichten und sie somit eindeutig als Klosterkirche ausweist. Mit den über 70 gefundenen Flechtwerksteinen ist die Abschränkung gut rekonstruierbar (Abb. 136). Ein hinter dem Altar aufgefundenes Grab, das wegen seiner Größe offenkundig der Aufbewahrung eines Behälters mit Knochen diente, wurde mittels ebenfalls freigelegter Inschriftenplatte als Reliquienkammer identifiziert. Die Inschrift verweist auf den Diakon Nonnosus und lässt aufgrund der genauen Beschreibung das (ursprüngliche) Bestattungsdatum mit dem Jahr 532 festlegen. Somit ist davon auszugehen, dass sich auch nach der Einwanderung der Slawen eine christliche Restbevölkerung erhalten hat und im Zuge der zweiten Christianisierung die „Martyrergebeine“ (aus St. Peter in Holz?) in die neu errichtete Kirche des 8. Jahrhunderts verbracht wurden. Die Gebeine des Kirchenpatrons (hl. Tiburtius) hingegen wurden im Altar deponiert. Wegen des für Ös-

³¹ Eichert (zit. Anm. 22), S.65 ff.

³² Franz Glaser/Kurt Karpf, Ein karolingisches Kloster. Baiarisches Missionszentrum in Kärnten, Molzbichl 1989.

terreich einzigartigen Patroziniums wird angenommen, dass die Mönche aus dem bairischen Kloster Pfaffmünster bei Straubing, dessen Kirche dem gleichen Heiligen geweiht ist, gekommen sind.³³ Stilistische Parallelen mit Oberitalien und Bayern einerseits und der Umstand, dass Herzog Tassilo III. mit Liutberg, der Tochter des Langobardenkönigs Desiderius, verheiratet war, andererseits legen nahe, dass ein Austausch von Steinmetzen aus Oberitalien stattgefunden hat. Reste des Klostergebäudes wurden südöstlich unterhalb der Kirche ergraben. Eine zeitliche Einordnung ist mit der Niederschlagung des letzten Slawenaufstandes 772 und der Gründung der Klöster von Innichen (769) und Kremsmünster (777) möglich. Jedenfalls muss noch vor der Absetzung Tassilos III. im Jahre 788 diesen beiden an der Grenze zu Karantanien liegenden Klöstern mit Molzbichl ein erstes Kloster im Kernbereich des Fürstentums zur Seite gestellt worden sein. Als Stifter dieser Anlage kommt nur eine hochangesehene Person aus der karantanischen Führungsschicht in Frage. Einen Hinweis dazu bietet das nahe gelegene Millstatt. Der Legende nach soll auf einer Anhöhe südseitig des Millstätter Sees die slawische Burg des heidnischen Herzogs Domitian gestanden haben. Nach dem frühen Tod seines Sohnes ließ er sich taufen und errichtete eine Kirche, die später zum Mittelpunkt des Ortes Millstatt wurde. Eine vor 25 Jahren entdeckte Grabinschrift³⁴ beweist, dass Domitian zur Zeit Karls des Großen (768–814) tatsächlich existiert hat. Die reich geschmückten Flechtwerksteine aus Millstatt sind somit augenscheinlich Reste der dort um 800 erbauten Kirche.³⁵ Der Inschriftenstein selbst dürfte aber nach Ansicht von Kurt Karpf aus einer zweiten Kirche, die als Memorialbau konzipiert war, stammen. Ob nun Domitian oder ein anderer Adelige als Stifter von Molzbichl auftrat, ist nicht feststellbar. Fest steht aber, dass diese Region eines der slawischen Machtzentren in Oberkärnten war.³⁶ Spätestens im 10. Jahrhundert wurde das Kloster aufgelassen und bis auf die Grundmauern abgerissen, um den Bereich forthin als Friedhof zu verwenden. Dies deutet auf eine Etablierung des Christentums und Umnutzung der Klosterkirche als Kirche mit Begräbnisrecht hin.

In seiner Aufarbeitung der frühmittelalterlichen Flechtwerksteine in Kärnten³⁷ vermutet Karpf in der Doppelkirchenanlage von Zweikirchen einen weiteren klösterlichen Missionspunkt mit einer Laienkirche und einer

Mönchskirche. Mangels noch ausstehender archäologischer Untersuchungen konnte dazu noch kein Beweis angetreten werden. Es spricht aber vieles dafür, dass dem Missionszentrum in Oberkärnten ein eben solches im Unterkärntner Raum zur Seite gestellt wurde. Offenkundig ist hingegen die Konzentration von insgesamt sechs bis sieben Fundorten (Kirchen mit Marmorausstattung)³⁸ im näherem Umfeld des Zollfeldes und somit die massivste Ansammlung im Bereich des karantanischen Machtzentrums. Berücksichtigt man noch zwei weitere Fundorte in der Nähe von Molzbichl (Fratres und Millstatt) sowie Oberlienz in Osttirol, zeichnet sich deutlich ein Bereich ab, der mit der Kernzone des Fürstentums übereinstimmt.

Wie bereits Karpf festgestellt hat, deutet alles darauf hin, dass Tassilo III. selbst die Initiative in der Karantanenmission übernommen hat.³⁹ Diese eigenständige Kirchenpolitik wird natürlich in der salzburgischen Jubelschrift (Conversio) verschwiegen. Es ist davon auszugehen, dass ein intensives Zusammenwirken zwischen Tassilo III. und der slawischen Herrschaftsschicht in Karantanien stattgefunden hat. Das Kloster Herrenchiemsee dürfte bereits zu Anfang einen mächtigen Eindruck bei den künftigen Fürsten Gorazd und Hotimir hinterlassen haben. Aber vor allem vom Prestigekloster Kremsmünster beeindruckt, setzte die Nachahmung durch den slawischen Adel ein. Die Klostergründungen von Molzbichl und (eventuell) Zweikirchen im unmittelbaren Herrschaftsbereich slawischer Würdenträger stellten „neben religiösen Aspekten vor allem auch einen politischen Akt dar, der dem Bayernherzog die Loyalität der Karantanen zum Ausdruck bringen sollte. Kirchenbauten des christlich-slawischen Adels machten den religiös-politischen Wandel sichtbar. Typisch für diese Gotteshäuser ist die repräsentative Innenausstattung mit Marmor und Flechtwerkdekor, für deren Errichtung nur die erste Adelsgaritur mit ihren wirtschaftlichen Möglichkeiten und dem notwendigen politischen Einfluß sorgte.“⁴⁰ Diese Kirchen markieren slawische Verwaltungsmittelpunkte des späten 8. und frühen 9. Jahrhunderts und liegen im Zentrum jener Regionen, „die schon in der Antike politische Einheiten bildeten und heute noch geographische Unterteilungen darstellen, nämlich Unterkärnten, Oberkärnten und Osttirol.“⁴¹

Von den acht bis zwölf in Frage kommenden Kirchen mit prächtigem Marmordekor besitzt St. Peter am Bichl, unweit von Zweikirchen auf dem Weg nach Karnburg liegend, vergleichbar zu Millstatt, auch beschriftete Stein-

³³ Ebenda, S. 9.

³⁴ Franz Glaser, Eine Marmorinschrift aus der Zeit Karl des Großen in Millstatt, in: Carinthia I 183, Klagenfurt 1993, S. 303–318.

³⁵ Kurt Karpf, Frühmittelalterliche Flechtwerksteine in Karantanien. Marmorne Kirchengestaltungen aus tassilonisch-karolingischer Zeit, in: Falko Daim (Hg.), Monographien zur Frühgeschichte und Mittelalterarchäologie 8, Innsbruck 2001, S. 41 f.

³⁶ Kurt Karpf/Therese Meyer (mit weiteren Beiträgen von Franz Glaser, Christiane Rogl und Stefan Eichert), Sterben in St. Peter. Das

frühmittelalterliche Gräberfeld von St. Peter bei Spittal/Drau in Kärnten, Spittal 2010, S. 38 f.

³⁷ Karpf (zit. Anm. 35), S. 49.

³⁸ Moosburg, St. Lorenzen bei Gurk, Karnburg(?), St. Peter am Bichl, Zweikirchen, St. Veit an der Glan, St. Martin bei Niedertrixen.

³⁹ Karpf (zit. Anm. 35), S. 58.

⁴⁰ Ebenda, S. 58

⁴¹ Ebenda, S. 55

fragmente.⁴² Es handelt sich dabei sowohl um Reste einer Grab- wie auch Stifterinschrift. Letztere überliefert den Namen Otker Radozla(v). Otker ist deutscher Herkunft und steht für Edgar oder Ottokar, während Radozlav ein slawischer Name ist. Sollte es sich um einen Doppelnamen handeln, so wäre Otker der germanisch-christliche Taufname eines karantanischen Adligen. Es ist sehr verlockend anzunehmen, dass es sich hierbei um den letzten eigenständigen, in der *Conversio* genannten Karantanenfürst „Etkar“ handelt.

Im Jahre 788 wird Tassilo III. von Karl dem Großen entmacht und Karantanien zu einer Grenzmark des Frankenreichs. Formal war Karantanien fränkischen Reichsbeamten unterstellt und ab 799 als Teil der *Marcha orientalis* vom bairischen Ostlandpräfekten mit Sitz in Lorch an der Enns verwaltet. Die Einsetzung einheimischer Stammesfürsten slawischer Abstammung wur-

de von diesen jedoch zunächst noch geduldet. Erst mit der Ermordung des aufständischen Slawenfürsten Ljudovit (Liudewit gest. 823), der in Siscia (Kroatien) residierte und einen Teil der Karantaner sowie der Krainer-Slawen für sich gewinnen konnte, kam es im Jahr 828 zur Entmachtung der slawischen Herrscherschicht. Die darauf folgenden bayrisch-fränkischen Grafen setzten Verwalter ein und die alten und neuen Eigenkirchen entwickelten sich zu Seelsorgemittelpunkten für die Untertanen ohne repräsentativen Anspruch. Ab nun mussten die Kirchen nur dem Mindeststandard liturgischer Anforderungen gerecht werden. St. Peter bei Spittal ist ein typisches Beispiel dieser Entwicklung.⁴³ Bei der heutigen, im Kern romanischen Ferialkirche wurde 1995 ein Vorgängerbau mit längsrechteckigem Langhaus und eingezogenem Rechteckchor aus dem 9. Jahrhundert freigelegt. Die ältesten Gräber stammen aus der Mitte des 9. Jahrhunderts.

⁴² Franz Glaser, *Inschrift karantanischer Kirchenstifter*, in: *Archäologie Österreichs* 10/1, Wien 1999, S. 19–22.- Siehe auch: *Karpf*

(zit. Anm. 35), S. 81.- *Eichert* (zit. Anm. 22), S. 57 ff.
⁴³ *Karpf/Meyer* (zit. Anm. 36), S. 38f.

Wandlungen eines Denkmals – die Heiligen-Geist-Kapelle in Bruck an der Mur

IM ANFANG WAR DIE KAPELLE

Man kann sich die Situation in der Stadt Bruck an der Mur wenige Jahre vor Ende des fünfzehnten Jahrhunderts gut vorstellen. Von der geografischen Lage an der Kreuzung internationaler Handelswege stark begünstigt, hatte sich Bruck in diesem Jahrhundert als Handels- und Verkehrsstadt für damalige Verhältnisse besonders gut entwickelt und sollte in den nachfolgenden Jahrzehnten seinen Höhepunkt in der Bedeutung als Stadt erreichen, auch wenn es von den nicht seltenen Katastrophen wie Bränden, Pest oder dergleichen in unterschiedlichen Ausmaßen heimgesucht wurde. Wenig verwunderlich, dass es auch eine Reihe von Bürgern gab, die durch Handel reich und einflussreich geworden waren. Proponenten wie die Hammerherrenfamilie Kornmeß, deren prominent am Hauptplatz positioniertes Haus mit seiner heutigen Bezeichnung „Kornmesserhaus“ immer noch an sie erinnert, waren in der Lage, mit ihrem Reichtum das Stadtbild zu prägen und ihren sozialen Rang adäquat nach außen hin darzustellen, zeittypisch im Kontext religiöser Normen, Vorstellungen und Anforderungen.

Dies muss man sich bei der weiteren Betrachtung jedenfalls vor Augen halten, denn ohne diese sozialhistorische Komponente ist die Geschichte der Heiligen-Geist-Kapelle im Süden der Stadt, relativ weit außerhalb des nördlich der Mur liegenden historischen Stadtraumes, nur schwer verständlich.

Nach dem bisherigen, offenbar weitgehend auf Forschungen des vorvorletzten Jahrhunderts basierenden Wissensstand ging man immer davon aus, dass die Heiligen-Geist-Kapelle entweder aus einem an dieser Stelle bereits um 1420 errichteten und 1480 bei Türkeneinfällen zerstörten Vorgängerbau entstanden ist oder zumindest an dessen Stelle zu stehen kam und in Zusammenhang

mit dem außerstädtischen Siechenhaus zu betrachten war.¹ Nach neueren Forschungen des Grazer Historikers Hannes Naschenweng,² die er im Rahmen eines Vortrags am 2. Juni 2016 in Bruck an der Mur publik machte, handelt es sich dabei allerdings um eine Fehlinterpretation infolge falscher Objektzuschreibung. Vielmehr ist nach derzeitigem Informationsstand davon auszugehen, dass die Heiligen-Geist-Kapelle zwischen 1494 und 1497 als gänzlicher Neubau an zuvor nicht bebauter Stelle errichtet wurde. Diese Annahme deckt sich auch mit der Bauforschung der Zechner Denkmal Consulting GmbH aus Graz, die bei dem auf Felsengrund stehenden Sakralbau keine Spuren eines Vorgängers festgestellt hat. Näher liegt somit die Vorstellung, dass die Heiligen-Geist-Kapelle im unmittelbaren Nahbereich wichtiger Durchgangswege der Steiermark als imponierender Neubau konzipiert war. Er sollte zweifellos die wesentliche Komponente religiöser Wertvorstellungen kommunizieren, ebenso zweifellos aber auch die Bedeutung seiner Stifter demonstrieren, deren Namen „himmelsnah“ hoch gelegen in den Gewölbereichen verknüpft mit religiösen Sprüchen angeführt sind. Pankraz Kornmeß, Leonhart Schierling, Michel Holzapfel und Albert Dyem sind nach momentanem Stand lesbar. Dazu wurde auch noch die von einem noch nicht identifizierten, von den Initialen „M.L.“ flankierten Wappen begleitete Inschrift *„Anno 1495 Ist angefangen die kapelln und mit gwelb volbracht im 1497 jar“* kürzlich freigelegt. Zweifellos stellen sich hier die wirtschaftlich erfolgreichen Handels- und Hammerherren dar, Vertreter eines sich im ausgehenden Mittelalter entwickelnden selbstbewussten Bürgertums.

Sie konnten sich als private Mäzene auch einen Entwurf leisten, der bislang kaum vorstellbar war, sie entschieden sich für einen Zentralbau mit drei gleichartigen Altarbereichen. Eine ganz eigenständige Lösung auf

¹ Kurt Woisetschläger/Peter Krenn, Dehio-Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs, Steiermark (ohne Graz), Wien 1982, S. 61.

² Hannes Naschenweng, unpubl. schriftliche Zusammenfassung des Vortrags vom 02.06.2016, beim Vortrag verteilt.

einem gleichseitig dreieckigen Grundriss mit drei Eingängen, darüber prächtigen Maßwerkfenstern, nach Erwin Reidingers³ Ansicht sogar geographisch orientiert und mit zwei möglichen Orientierungsdaten im Jahr 1494 konnotiert.⁴ Abgeschrägte Ecken ermöglichten innen drei durch triumphbogenartige Spitzbögen definierte Altarnischen und der daraus resultierende, ebenfalls gleichseitig sechseckige zentrale Kernraum wird von einem bemerkenswerten spätgotischen Sternrippengewölbe überfangen. Der Grazer Theologe Philipp Harnoncourt sieht demzufolge die räumliche Ausrichtung nicht im geographischen Sinn, „die ausschließliche Orientierung nach Oben war ursprünglich noch verstärkt durch ein steiles Dach mit dreieckigen Dachflächen, die in ihren Maßen dem Grundriss entsprechen haben.“⁵

Die Wirkung auf die Menschen muss beeindruckend gewesen sein, so einen Sakralbau hatten sie noch nie gesehen, die mit rund zwölf an den Langseiten beziehungsweise mehr als drei Metern an den Eckenschrägen nicht gerade kleine Kapelle stellte eine weithin gestaltwirksame Markierung in der Landschaft dar. Nebengebäude und –räume gab es nicht, sie hätten wohl den zentralen Charakter beeinträchtigt. Die Utensilien für die liturgischen Feiern mussten daher jedes Mal aus der Stadtpfarre mitgebracht werden.

DER WECHSEL VOM GOTTES- ZUM WIRTS- UND WOHNHAUS SOWIE DAS DROHENDE ENDE

Die Kapelle stand rund dreihundert Jahre lang bis in die 1780er Jahre für kirchliche Feiern in Verwendung, wurde dann aber aufgegeben und sollte nach der Profanierung durch den Bischof von Leoben 1794 abgetragen werden.⁶ Für die Stadtpfarre wirtschaftlich sinnvoller erwies sich aber eine Veräußerung durch Versteigerung, die der damalige Brucker Postmeister Ignaz Weigel als Meistbieter für sich entschied. Weigel ließ den früheren Kapellenraum mit einigen baulichen Eingriffen wie Trennwänden und Fensterdurchbrüchen als Wirtschaftsgebäude umge-

stalten, in dem er Postpferde samt Futtermitteln unterbringen konnte.

1817 bekam das Gebäude mit einem weiteren Umbau eine gänzlich andere Nutzung. Es wurde in ein Wirtshaus umgewandelt, wirtschaftliche Nebengebäude entstanden und Aussehen wie Ambiente änderten sich grundlegend. Vom ursprünglichen Kapellenbau verblieb nur mehr an der Südwestseite im Eingangsbereich eine Ahnung von früherer baukünstlerischer Gestaltung.⁷ Der „Geistwirt“ war bis in die 1920er Jahre in Betrieb, danach folgten umfangreiche Ausbauten zu einem Wohnhaus, das die Stadt Bruck an der Mur 1955 für Angestellte der Gemeinde erwarb.

Mitte der 1970er Jahre begann sich im Süden der Stadt ein Straßenbau anzukündigen, der ohne Rücksicht auf Kulturlandschaft und Lebensraum dem Primat des Individualverkehrs huldigte. Er sollte Anfang des folgenden Jahrzehnts zur Errichtung des Bruck an der Mur heute noch schwer beeinträchtigenden Schnellstraßenknotens, aufgeständert auf Betonpfeilern mit Brückenkonstruktionen und Verbindungsschleifen, führen. Der damalige Landeskonservator Ulrich Ocherbauer ahnte dies in einem Schreiben an die Zentrale des Bundesdenkmalamtes voraus,⁸ in dem er um Unterstützung auf höchster Ebene für die Verhinderung dieser massiven Beeinträchtigung der Landschaft und damit der unter anderem unmittelbar betroffenen Heiligen-Geist-Kapelle ersuchte. Die Intervention war erfolglos, man konnte von Glück sprechen, dass die Kapelle nicht den Bauarbeiten in irgendeiner Weise zum Opfer fiel. Die Führungen der Autobahntrassen und auch die südliche Eisenbahnlinie schnürten die Heiligen-Geist-Kapelle jedenfalls vollständig ein. Sie verschwand damit optisch in einem Geflecht von Verkehrswegen und verlor zwangsläufig jegliche Wohnqualität mit der Folge, dass das Wohnhaus ab 1999 leer stand und wegen seiner nunmehr isolierten Lage gerade noch für Vandalismus und als illegale Obdachlosenunterkunft taugte, ungepflegt und von der Gesellschaft grosso modo nicht mehr wahrgenommen. Versuche des Bundesdenkmalamtes, sie unter Hinweis auf ihre einzigartige architektonische Bedeutung doch in irgendeiner Art und Weise

³ Erwin Reidinger, Die ehemalige Heiliggeistkirche in Bruck an der Mur – Bauanalyse und Archäoastronomie, in: Günther Buchinger/Friedmund Hueber (Hg.), *Bauforschung und Denkmalpflege*, Festschrift für Mario Schwarz, Wien-Köln-Weimar 2015, S. 345 ff.

⁴ Eine Orientierung des Baukörpers scheint inhaltlich allerdings der Idee der zentralisierenden Gleichzeitigkeit ohne Ausrichtung grundsätzlich entgegen zu stehen.

⁵ Philipp Harnoncourt, Sanierung der Heiligen-Geist-Kapelle Bruck an der Mur, Besonderheit, in: <http://www.bruckmur.at/hgk/besondere.htm> (20.10.2016)

⁶ Historische Daten nach: Irmengard Kainz, Sanierung der Heiligen-Geist-Kapelle Bruck an der Mur, Geschichte, in: <http://www.bruckmur.at/hgk/geschichte.htm> (20.10.2016)

⁷ Die dortigen Maßwerkreste im vermauerten Fenster über dem Portal stellten sich jüngst indes als sekundär dort eingebrachte Elemente heraus, die nicht von diesem Baukörper stammten. Ihre Provenienz ist noch unbekannt.

⁸ Ocherbauer sprach in dem Schreiben vom 4. November 1975 davon, dass „ein Autostraßendreieck gigantischen Ausmaßes geplant ist, welches die Autoschnellstraßen aus den Richtungen Leoben, Mürztal und Graz vereinigen soll. [...] Bei der Straßentrasse im Bereich Hl. Geist-Kapelle, die einen zwar zu Ende des 18. Jahrhunderts profanierten und veränderten, doch weit und breit einmaligen gotischen Zentralbau auf sechseckigem Grundriß darstellt, führt eine Stützmauer in einer Entfernung von 1, 40 m und in einer Höhe von 3,50 m vorbei, so daß diese Kapelle auf das Ärgste in Mitleidenschaft gezogen wird.“



137. Bruck an der Mur, Steiermark, Heiligen-Geist-Kapelle von Sieden 1986, noch als Wohnhaus genutzt

zu beleben, scheiterten immer wieder. Der Verfallsprozess war evident, das Gebäude hatte scheinbar keine Zukunft (Abb. 137).

DIE WANDLUNG ZUM BESSEREN

Im Sommer 2011 „entdeckte“ der Grazer Theologe Philipp Harnoncourt die Heiligen-Geist-Kapelle im Rahmen einer universitären Symposions-Exkursion „neu“. Sie war ihm wohl schon aus Jugendtagen bekannt, wie er selbst erzählte, aber erst die in dieser Zeit intensive theologische und philosophische Auseinandersetzung mit Symbolik und Bedeutung von Dreizahl und Dreieck führte ihm vor Augen, dass sich in diesem verfallenden, unscheinbaren Bau inmitten von Straßen etwas ganz Besonderes verbarg. Harnoncourt machte es sich zur persönlichen Aufgabe, dieses architektonische Kleinod zu retten und neuer Bedeutung zuzuführen. Er konnte die zuständigen Gemeindevertreter/innen von seinen Ideen überzeugen, nahm Kontakt mit dem Bundesdenkmalamt auf, veranlasste die Gründung eines Fördervereins und startete die inhaltliche Auseinandersetzung mit dem Bauwerk.⁹

Unumstritten war die Festlegung, dass ohne Bauforschung bei diesem Objekt keine seriöse Intervention ge-

rechtfertigt wäre. Die Umbauten hatten den Baukörper so weit verändert, dass man ohne umfassende Analysen sowohl am Bau selbst als auch mittels begleitender historischer und archivalischer Recherchen brauchbare Erkenntnisse gewinnen hätte können. Differenzierter war die denkmalpflegerische Herangehensweise zu betrachten, verbunden mit Fragen nach der Bewertung des gewachsenen substanziellen Zustandes kontextuell zu seiner Zeitschiene: Wie geht man mit einem Bauwerk um, das einerseits eine dreihundertjährige Geschichte als einzigartiges Architekturdokument aufzuweisen hat, andererseits aber auch schon zweihundert Jahre Banalität ertragen musste, „vom Schwan in das hässliche Entlein verwandelt“? Ist es korrekt, diese Bedeutungsebene, die ebenso ein historisches Dokument ist und von spezifischer Geisteshaltung zeugt, zu eliminieren? Wenn ja, wie viel der Ursprünglichkeit kann noch herausgeschält werden und wie geht man mit den Ergebnissen um?

In den weiteren Überlegungen stand vorweg die Definition der neuen, nun schon fünften Bedeutungsebene. Es war nicht intendiert, wieder eine kirchlich genutzte Kapelle zu errichten, vielmehr sollte der Bau als allgemein verständliches, zeitgemäßes Mahnmal für die Umwelt losgelöst von Konfessionen Menschen aller Geisteshaltungen ansprechen und einen spezifischen Besinnungsort bieten.

Substanzbezogen war die gemeinsam erarbeitete Zielsetzung ein Herausarbeiten der ursprünglichen Architekturkanzeption durch Erneuerung des Dachkörpers, interpretiert nach historischen Abbildungen, Entfernung

⁹ Philipp Harnoncourt, gut vernetzt in Gesellschaft, Wirtschaft, Wissenschaft, Kunst und Kultur, war bislang auch die treibende Kraft in der Aufbringung der erforderlichen Finanzmittel.



138. Bruck an der Mur, Steiermark Heiligen-Geist-Kapelle, Eingang mit rekonstruiertem Portalgewände (rechts) während der Restaurierung 2015

der Einbauten und Fassadenveränderungen sowie die grundsätzliche Wiederherstellung des Raumcharakters. Die drei Erschließungsbereiche sollten durch Öffnung der Steinportale und der spitzbogigen Fensteröffnungen wieder als solche definiert und die späteren Wohnraumfenster rückgebaut werden. Im Inneren war abgesehen von der Restaurierung der gesamten Raumschale nicht nur die Wiederherstellung des Zentralraums mit Blick zum Sternrippengewölbe beabsichtigt, sondern auch die Rekonstruktion der Altarnischen¹⁰ in den Gebäudeecken. Dabei sollte Originalmaterial, soweit vorhanden oder als Spolien aus den Innenwänden gelöst, verwendet werden. Fehlende Werksteinteile sollten darüber hinaus gleichsam im Sinne von Dombauhütten nachgebaut werden, wenn sie sich zwingend auf originale Vorbilder stützen konnten. Bereiche, für die solche Vorlagen nicht mehr vorhanden waren, sollten dafür einer Neuinterpretation unterzogen werden, um nicht dem Risiko einer historisierenden Annäherung und fehlerhaften Interpretation zu unterliegen.

¹⁰ Sie wurden jedoch nur als räumliche Struktur verstanden, sollten also keine neuen Altäre erhalten.

Im Besonderen betraf dies die Fenster, deren Maßwerke abgekommen waren. Als disponibel erwies sich auch der irrelevante Betonboden.

Für dieses Weiterentwickeln wurde 2014 ein künstlerischer Wettbewerb mit sechs geladenen Teilnehmer/innen durchgeführt, den das Architektenpaar Alexandra Stingl-Enge und Winfried Enge aus Trofaiach für sich entscheiden konnte. Deren Projekt sah eine transparente gläserne Fenster- und Torlösung vor, in der mit Linienteilungen in den Scheiben, die dem Verlauf der benachbarten Straßenzüge nachempfunden sind, eine Binnenstrukturierung erzielt und damit ein spezifisches Nachempfinden gotischer Leichtigkeit erreicht wird. Im Inneren motiviert ein organisch geschwungener, seitlich zu Sitzbänken hochgezogener Holzboden mit seitlichen Abständen zum Mauerwerk zum Verweilen. Insgesamt ist eine einladende, private Atmosphäre angestrebt. Korrespondierend dazu wird auch die Gestaltung der Umgebung in Betracht gezogen, soweit die räumlichen Gegebenheiten dies ermöglichen.

Bis Herbst 2016 konnten viele Anteile des Gesamtprojektes umgesetzt werden. Nach Entkernung des Inneren folgte mit Neuerrichtung des Dachstuhls und grauer Steinschindeldeckung, diese zwar ohne konkretes objektbezogenes Vorbild, aber als generelle Möglichkeit der Spätgotik für hochwertige Bauten ausgewählt, die erste stark außenwirksame Maßnahme, die in der Öffentlichkeit von Bruck an der Mur auf reges Interesse gestoßen ist, nicht unwichtig für das Lukrieren erforderlicher Spendengelder. Die Arbeiten wurden weiter im Außenbereich gehalten, bei der Entfernung des rezenten Putzes tauchten gotische Putzreste auf, an denen sich nach Fertigstellung diverser mauertechnischer Maßnahmen die Neuverputzung orientieren konnte. Die erwähnten Steinmetzarbeiten in den Portal-/Fensterachsen wurden bis Herbst 2016 fertig gestellt, dabei freigelegten Anteilen entsprechende Ergänzungen hinzugefügt und die Steinoberflächen nach Befund gefasst (Abb. 138).

Wurde hier noch ausschließlich Steinmaterial für die Ergänzungen verwendet, erfolgte im Inneren bei der Rekonstruktion der Altarnischenbögen eine Kombination von echten, originalen Werksteintrommeln und in Kunststein nachgegossenen Elementen, die nach Versetzung für ein gleichmäßiges Erscheinungsbild steinmetzmäßig handwerklich nachbearbeitet wurden. Die Bogenkrümmungen bildete man mit nach Befund geformten Ziegelsteinen aus.

Der weitere Prozess der Innengestaltung mit Restaurierung der Wandflächen und des Gewölbes sowie dem Einbau von Toren, Fenstern und Boden, ist noch nicht abgeschlossen. Das bisher Erreichte verleiht der ehemaligen Kapelle jedoch bereits jetzt ein gänzlich anderes Bild als noch vor kurzer Zeit. Der Zentralbau wird sowohl von den Autobahnen als auch von den passierenden Zügen



139. Bruck an der Mur, Steiermark, Heiligen-Geist-Kapelle von Süden 2016

aus wahrgenommen und ist erstmals in der Lage, sich in dieser Umgebung zu behaupten und neuerlich als „landmark“ zu funktionieren (Abb. 139).

Das Interesse der Bevölkerung ist nach wie vor sehr hoch, der Bau wieder ins Blickfeld gerückt. Es ist anzunehmen, dass er nach seiner Fertigstellung rasch in den regionalen Kulturraum reintegriert sein wird.

DENKMALPFLEGERISCHE ÜBERLEGUNGEN ZUM KONZEPT

Die bislang getätigten Arbeiten können als Erfolgsgeschichte betrachtet werden. Aber kann sie als modellhaft im Umgang mit stark überformter Denkmalsubstanz angesehen werden oder handelt es sich möglicherweise um eine Fehlentwicklung, getrieben von Sehnsucht nach der ursprünglichen Architekturqualität? Darüber mag diskutiert werden. Wie oben erwähnt stellt sich die Frage, ob die Bedeutung als einzigartiges architektonisches Dokument der Spätgotik so schwer wiegt, dass die weitere Geschichte nach dem späten 18. Jahrhundert einfach ausgeblendet werden darf. Oder begeht man hier eine Geschichtsverfälschung, eine Ausblendung soziohistorischer Entwicklungen und Sichtweisen, die ihrerseits ebenfalls eine Zeitschiene und Bewertungsebene des Gebäudes darstellen? Hätte, als weiterer Aspekt, der herausgearbeitete ursprüngliche Bestand ohne kopierende Ergänzungen in einer anderen Art der Erzählung präsentiert werden können oder sollen, in einer spezifischen Art Ruinenästhetik,

in der das jahrhundertelange Schicksal der Kapelle, ihre Bedeutungs- und Funktionsänderung, ihr langsamer Verfall, letztlich auch ihre Missachtung nachvollziehbar wären? Den Faden weitergesponnen, ist es denkmalpflegerisch begründbar, Teile, wenngleich in belegter Form, nachzubauen, noch dazu teilweise in anderer Materialität, nur damit das Bild des Ursprünglichen lesbar gemacht und der Raum auf emotionaler Ebene erlebbar wird, in einer neuen Identität, die nur scheinbar original ist? Ist es gar ein unbewusster Versuch, auf komplexe Anforderungen der Reiz- und Informationsüberflutung des frühen einundzwanzigsten Jahrhunderts zu reagieren, in welcher Aufmerksamkeit erreicht, wer sich perfekt darstellt und am „lautesten schreit“, dabei leise, differenzierte Töne leicht ungehört verhallen?

Oder ist es schlicht so, dass durch fundiertes Wissen um historische Momente, Materialien und Ideen rekonstruktive Elemente nicht mehr als verpönte historisierende interpretative Stilphantasien zu brandmarken sind, sondern verstanden werden wollen als nachvollziehbare Interventionen zugunsten einer neuen narrativen Ästhetik, zu denen sich in diesem Fall noch ein spezifisches Weiterbauen im Bestand gesellt. Ein Spiel von Formen und Materialien zwischen alt und neu in einer sich gegenseitig positiv beeinflussenden Spannung, in der das denkmalrelevant Dokumentarische des Altbestandes selbstbewusst zur Geltung kommt. Mit der Schöpfung eines „neuen“ Denkmals in einer so hochwertigen architektonischen, künstlerischen Qualität, dass es gerechtfertigt ist, die zweihundertjährige „profane“ Geschichte dieses Denkmals lediglich als dokumentierte Fußnote weiterbestehen zu lassen.

„...Männern die mit echter u wahrer Liebe zum Werke schreiten.“ Das Ringen um Fortschritt und Pazifikation in der Restaurierung um 1900 – Der Wandmalereizyklus im Franziskanerkloster in Schwaz*

„Wir finden heute im Kreuzgang von Schwaz drei recht verschiedenartig wirkende Bildergruppen, erstens neun Bilder, die noch unbefreit von der Übermalung der Familie Hettinger sind und die einen stark beschädigten, fleckigen Eindruck machen, ferner zehn Bilder der Siber-Untergasserschen Restaurierung, mit stark farbiger Gesamtwirkung, endlich die fünf Bilder, die nur die Originalzeichnung schwarz auf dem weißen Verputzgrunde aufweisen.“¹ Der Landeskonservator von Tirol, Josef Garber, beschrieb mit diesen Zeilen 1920/21 den Zustand der Wandbilder im Kreuzgang des Franziskanerklosters in Schwaz als Ergebnis eines der spannendsten Projekte in der Geschichte der Wandmalerei-restaurierung in Österreich.

EINLEITUNG

Das Kloster wurde 1507 mit der Bewilligung des damaligen Kaisers Maximilian I. gegründet. Der Kreuzgang und die am Ostflügel angrenzende Bonaventurakapel-

le wurden zwei Jahre später eingeweiht² (Abb. 140). Der künstlerisch bedeutsame Wandmalereizyklus wurde vermutlich zwischen 1519 und 1526 gemalt³ und besteht aus insgesamt 24 Bildern, die zu den Kreuzgewölben mit einer ornamentalen Dekoration und seitlich durch gemal-

* Ein großer Dank ergeht an dieser Stelle an Frau Anneliese Schallmeiner, die die Regesten zu diesem Akt im Archiv der Hofburg erarbeitet und mir diese freundlicherweise zur Verfügung gestellt hat.

¹ Josef Garber, Zur Geschichte der Erhaltung der Wandmalereien Tirols, in: Mitteilungen des Staatsdenkmalamtes II, III, Heft 4, Wien 1920/21, S. 78.

² Die Kreuzgangfenster an der innenliegenden Mauerwand waren ehemals mit bunten mittelalterlichen Glasgemälden ausgestattet, wovon nur mehr ein Glasgemälde im Ferdinandeum in Innsbruck erhalten ist. Artur Rosenauer, Malerei der Donauschule, in: Artur Rosenauer (Hg.), Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Spätmittelalter und Renaissance 3, München-Berlin-London-New

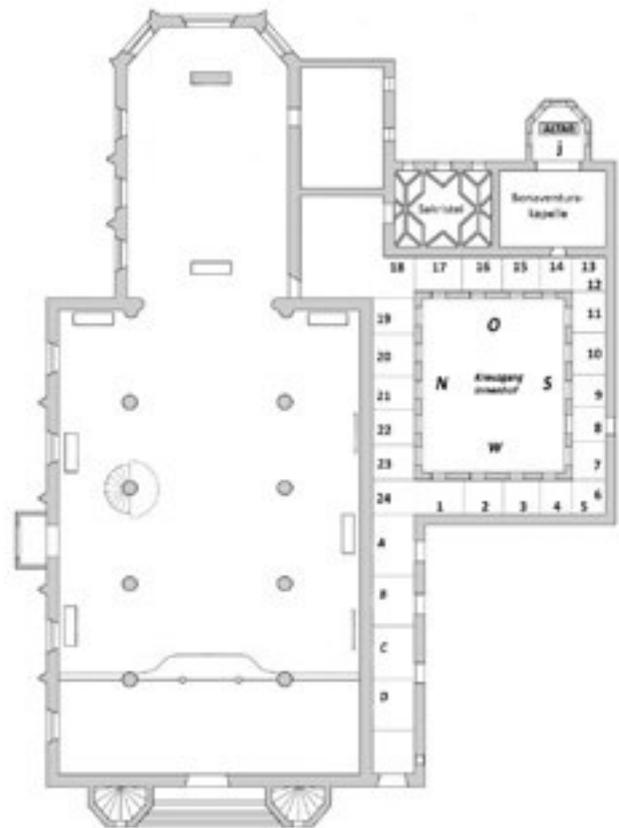
York 2003, S. 459 f.

³ Ilg hat in seinem Beitrag von 1881 als älteste Jahreszahl 1516 angeführt, die sich laut restauratorischer Untersuchung auf einer älteren Übermalungsschicht befand. Albert Ilg, Zur Erforschung der Schwazer Kreuzgang-Gemälde, in: Mitteilungen der k.k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale (MZK), Wien 1881, VII N.F., S. CXXIV.–Jörg Riedel, Franziskanerkreuzgang, 6130 Schwaz, Bericht zur Zustandserhebung an den Wandmalereien, 2016, S. 4 f. (im Archiv der Abteilung für Konservierung und Restaurierung des Bundesdenkmalamtes).

te Säulen eingerahmt sind. Dargestellt sind Szenen aus der Passion Christi sowie zwei Franziskusszenen.⁴ Die Ausführung der einzelnen Wandbilder folgte dabei nicht der Chronologie der Heilsgeschichte, vielmehr wurden die Szenen den jeweiligen zeitlich unterschiedlichen Stiftungen entsprechend durcheinander ausgeführt.⁵ In einem Totenbuch der verstorbenen Mitbrüder der Franziskaner in Wien wird der Frater Wilhelm von Schwaben als Schöpfer der Malereien angeführt.⁶ Mit großer Wahrscheinlichkeit waren jedoch mehrere Künstler daran beteiligt. In der Klosterchronik, die um 1626 begonnen wurde, ist von drei Künstlern die Rede, die in der Szene „Geißelung Christi“ auf der Fensterbrüstung der Bogenhalle halbfigurig dargestellt sein sollten und „ob ihrer sprechenden Realität sicher die [...] Maler [sind]“.⁷

Für die malerische Ausführung wurde eine Kalkglätte auf die Putzoberfläche⁸ aufgetragen, in die dann semifresko die graphisch hochdifferenzierte Unterzeichnung aufgemalt wurde⁹ (Abb. 141). Für die in der Wandmalereigeschichte so einzigartig fein gearbeitete Pinselunterzeichnung verwendete man feinkörnigen Ruß, der auch als Schwarzpigment eingesetzt wurde. Anschließend erfolgte in einzelnen Bildbereichen der Farbauftrag in einer Art Mischtechnik, die teils in Kalk- und teils in Seccotechnik ausgeführt wurde. Metallapplikationen aus Gold und Silber differenzierten das entstehungszeitliche Erscheinungsbild noch und wurden auf einer öligen Anlegemasse aus Bleiweiß und Bleizinn gelb gearbeitet.¹⁰

Schon bald nach der Fertigstellung dürften den Überlieferungen zufolge erste Schäden an den Bildern aufgetreten sein, die um 1580 behoben wurden.¹¹ Der Zustand



140. Schwaz, Tirol, Franziskanerkloster, Plan von Kreuzgang und Bonaventurakapelle

verschlechterte sich offenbar weiter, was zu zwei größeren Interventionen zwischen 1652–53 und 1687–1688 durch die Schwazer Künstlerfamilie Hettinger führte.¹² Das 1652

⁴ Zur inhaltlichen Darstellung siehe: *Erich Egg*, Die Fresken im Kreuzgang des Franziskanerklosters zu Schwaz, in: Schwazer Buch. Beiträge zur Heimatkunde von Schwaz und Umgebung, Schlern-Schriften 85, Innsbruck 1951, S. 197–209.– *Erich Egg*, Die Passionsfresken im Kreuzgang des Franziskanerklosters in Schwaz, in: Alte und neue Kunst 1982, S. 522–527.

⁵ Die Wappen oder Stifterporträts der Schwazer Kaufleute, Händler, Bürger etc. sind teils heute noch erhalten. *Rosenauer* (zit. Anm. 2), S. 459, 460 und *Egg* (zit. Anm. 4), S. 13–17.

⁶ „Fr. Gulielmus de Suevia Sac. (Sacerdos), qui ambitum in Schwatz excellentis ingenii picturis adoravit. In ultimo coecus factus“. 1487/1900 Regesten, Franziskanerkloster und Kirche, Schwaz, Tirol, Topografische Materialien, BDA-Archiv (= Archiv-Hofburg, Regesten Schwaz).

⁷ 1487/1900 (= Archiv-Hofburg, Regesten Schwaz). Zu den Künstlern siehe auch *Rosenauer* (zit. Anm. 2), S. 459 f.

⁸ Der einschichtige Kalkmörtelputz ist bindemittelreich und geglättet aufgetragen worden und weist neben vereinzeltem Ziegelsplitt und kupferhaltigen Partikeln auch zahlreiche Frühschwundrisse und ungelöschte Kalkteile, sogenannte Kalkspatzen, auf. *Riedel* (zit. Anm. 3), S. 6.

⁹ Die materialwissenschaftlichen Analysen ergaben, dass die Linien der Unterzeichnung gut versintert sind. *Hubert Paschinger*, Die Wandmalerei im Kreuzgang des Franziskanerklosters in Schwaz/Tirol, in: Wiener Berichte über Naturwissenschaft in der Kunst 1,

Wien 1984, S. 263.

¹⁰ Ebenda, S. 262, 263. In der Literatur wurde immer wieder vermutet, dass es sich um eine reine aus der Unterzeichnung bestehende graphische Wandmalerei handelte, die einem Holzschnitt gleichkommt, was *Paschinger* 1984 aufgrund der materialwissenschaftlichen Analysen wiederlegen konnte.– Siehe dazu auch *Manfred Koller*, Zur Vorgeschichte von Salzbelastungen am Denkmal, in: Salzsäuren an Wandmalereien, Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege 78, München 1996, S. 11–14.

¹¹ *Paschinger* versuchte diese doch auffallend frühen Schadensbildungen zu benennen, indem er für den West- und Südflügel aufsteigende Feuchtigkeit in Verbindung mit bauschädlichen Salzen im Mauerwerk und Putz sowie zusätzlich in allen Bereichen Schäden durch Vergipsung der Putz- und Malschicht vermutete. Gerade in Schwaz mit seinem damaligen Erzabbau war vermutlich eine besonders hohe SO₂-Belastung vorhanden. *Paschinger* (zit. Anm. 9), S. 260–270.– Siehe dazu auch *Ilg* (zit. Anm. 3), S. CXXIV.– *Oswald Trapp*, Die Kunstdenkmäler Tirols in Not und Gefahr, Berichte des Landeskonservators über die Geschehnisse in den Jahren 1938–1945, Innsbruck, Wien 1947, S. 138.

¹² *Ilg* führte 1881 zwei Renovierungsinchriften an: Im Stifterwappen bei „Christus in der Vorhölle“ stand „1652 Renovatum [...] de novo 1688“, und beim „Jüngsten Gericht“ an einer Säule „Has Picturas Anno 1652 renovarunt Georgius et Andreas Hettinger filius illius et Anno 1687 iterum idem Andreas et Joannes Georgius Filius



141. Schwaz, Tirol, Franziskanerkloster, Kreuzgang, Detailaufnahme mit der fein ausgeführten Pinselunterzeichnung

in der Kirchenchronik beschriebene Restaurierprogramm benennt Substanzen, wie Laugen, Seifen und Salze,¹³ die bereits im Zuge ihrer Anwendung Schäden an Wandmalereien verursachen oder in der Folge in Verbindung mit anderen Faktoren Schadensprozesse auslösen können. Darüber hinaus entfernten sie nicht gut anhaftende originale Malschichten mit einem Messer. Im Anschluss wurden die Bilder mehr oder weniger vollständig übermalt. Diese Übermalungen waren 30 Jahre später aber bereits so schadhaft, dass sie erneut überarbeitet wurden, diesmal durch Andreas Hettinger, und seinen Enkel Johannes Gregorius Hettinger. Um den Malereien wieder einen Glanz zu verleihen, wurden sie mit Eiklar imprägniert.¹⁴ Die mit einem öligen Bindemittel in barocker Manier ausgeführten Übermalungen orientierten sich an der mittelalterlichen Komposition, wichen jedoch in der farblichen Interpretation oft von der Ursprünglichen ab.¹⁵ Gut

erhaltene Bereiche der mittelalterlichen Malerei, wie die Köpfe oder Hände, wurden teils unbehandelt belassen oder nur geringfügig überarbeitet.¹⁶ Diese beiden Interventionen stellten einen massiven Eingriff in den Bestand dar und verursachten an den mittelalterlichen Malereien nicht nur Schäden, sondern durch die Übermalungen erfolgte auch eine gravierende Umgestaltung.

RESTAURIERUNG 1899 BIS 1914

Vor diesem Hintergrund muss die folgende Diskussion über die Verhandlungen um das Restaurierziel und die Erhaltung der Bilder gesehen werden. Sie setzte in der Phase des beginnenden Paradigmenwechsels in der Denkmalpflege um 1900 ein und verdeutlicht das Ringen und Suchen nach neuen methodischen Vorgehens-

ejus Pictores Suazenses. Nagler (f.n.) nennt sie Höttinger., Ilg (zit. Anm. 3), S. CXXII und S. CXXIII.

¹³ Siehe Exzerp von Pater Johannes von Kreuz aus der Kirchenchronik über die Restaurierungsarbeiten, fol. 109 ad annum 1652.– Siehe auch Koller (zit. Anm. 10), S. 13.

¹⁴ In der Klosterchronik wurde zu dem Restaurierprotokoll der Zusatz gemacht „hat aber kein Bestand“. Garber (zit. Anm. 1), S. 69.

¹⁵ Garber (zit. Anm. 1), S. 69, 70.

¹⁶ Siber beschreibt in seinem Restaurierbericht die Überarbeitungen der Hettingers. 1487/1900 (= Archiv-Hofburg, Regesten Schwaz), 1900.



142. Schwaz, Tirol, Franziskanerkloster, Kreuzgang, Ostflügel, Wandbilder Auferstehung und Christus in der Vorhölle, Zustand 1985

weisen, die jedoch nicht nur innerhalb der k.k. Zentralkommission (= ZK), sondern auch bei den handelnden Künstler-Restauratoren sowie der Kirche als Eigentümerin kritisch betrachtet wurden. In den 1860er Jahren rücken die Wandbilder im Kreuzgang in den Fokus der Öffentlichkeit und der ZK. Der Franziskaner und Korrespondent Bertrand Schöpf veröffentlichte 1863 einen ersten kunstwissenschaftlichen Beitrag¹⁷ und 1881 verfasste der Kunsthistoriker Albert Ilg eine genaue Beschreibung der einzelnen Bildszenen, Wappen und Inschriften.¹⁸ 1866

beginnt man, erste schwarz-weiß Fotos sowie Pausen in Originalgröße von einzelnen Wandbildern anzufertigen,¹⁹ damit sie „wenigstens in Abbildungen der Zukunft erhalten [bleiben]“.²⁰ 1887 veranlasste auf der Grundlage dieser Fotos und Federzeichnungen der damalige „Fachmann für Malerei“ in der ZK, Josef Matthias Trenkwald,²¹ dass eine Zustandserhebung durch einen Sachverständigen sowie eine vollständige zeichnerische Aufnahme des Zyklus erfolgen sollte.²² Daraufhin entsendete die ZK im September des gleichen Jahres den „Kustos und Vorstand

¹⁷ Bertrand Schöpf, Über die Wandmalereien im Kreuzgang zu Schwaz und über die Urheber derselben, in: Mittheilungen der k.k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale VIII, Wien 1863, S. 108–111.

¹⁸ Ilg (zit. Anm. 3), S. CXIX–CXXIV.

¹⁹ Die aus mehreren Einzelteilen bestehenden Pausen wurden zusammengeführt und mittels eines Gitternetzes im Maßstab verkleinert. Fehlende Bereiche wurden anschließend vor dem Bild nochmals kontrolliert und gegebenenfalls ergänzt. 252/1866 und 203/1867 (= Archiv-Hofburg, Regesten Schwaz), 1866 und 1867. Zum Thema Dokumentation im 19. Jahrhundert siehe auch Markus Santner, Bild versus Substanz. Die Restaurierung mittelalterlicher Wandmalerei im Spannungsfeld zwischen Theo-

rie und Praxis (1850–1970). Entwicklungslinien in Kärnten und Österreich, Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege XXIV, Wien-Köln-Weimar, 2016, S. 25–30.

²⁰ Schöpf hat den von Thaur bei Gall stammenden Künstler Franz Pernalcher für die Anfertigung der Pausen vorgeschlagen, der „ein außerordentliches Gefühl [hatte], archäologische Bilder zu kopieren“. 252/1866 und 203/1867 (= Archiv-Hofburg, Regesten Schwaz), 1866 und 1867.

²¹ Der „Fachmann für Malerei“ war in gewisser Weise die Vorgängerfunktion des späteren Generalkonservators und heutigen Fachdirektors des Bundesdenkmalamtes. Santner (zit. Anm. 19), S. 29 f. und S. 41–45.

²² 618/1887 (= Archiv-Hofburg, Regesten Schwaz), 1887.

der Restaurierschule der Gemäldesammlung des Allerhöchsten Kaiserhauses“, Karl Schellein,²³ nach Schwaz. In seinem „Bericht über den Zustand der Gemälde im Kreuzgange [...]“ attestierte er den Malereien einen allgemein guten Erhaltungszustand, hält jedoch fest, dass die Wandbilder im Zuge der Restaurierung durch die Hettingers stark beschädigt wurden.²⁴

Schäden an den Bildern seien jedoch auch infolge des großen Brandes in Schwaz 1809 entstanden, wo viele Obdachlose im Kloster Zuflucht gesucht hatten.²⁵ Eine restauratorische Behandlung im Sinne einer „Stil-Restaurierung“ schloss Schellein aufgrund des ruinenhaften Charakters der Wandbilder jedoch aus. Anhand einer Probearbeit könnte man aus seiner Sicht klären, ob durch die Entfernung der barocken Übermalungen „das alte Original [noch] zur Geltung zu bringen [wäre]“²⁶ (Abb. 142). Für diese sensible Arbeit muss unbedingt ein qualifizierter Fachmann beauftragt werden, denn nur einem „geschulten Künstler“ könne man diese Arbeit übergeben, „Männern die mit echter u wahrer Liebe zum Werke schreiten“.²⁷ Trenkwald schloss sich der Meinung Schelleins an und unterstützte auch dessen Vorschlag einer kleinen Arbeitsprobe.²⁸ Leider konnte Schellein die ihm von der ZK übertragene Probearbeit nicht mehr ausführen, da er im darauffolgenden April verstarb. Offenbar ermuntert durch die Planungen, machte man sich von Seiten des Konventes auf die Suche nach einer restauratorischen Ersatzkraft. Daraufhin versuchte die ZK in einem Schreiben an den Konvent,²⁹ diesen von seinem Vorhaben abzubringen, da es sich um künstlerisch so außerordentlich bedeutsame Wandbilder handelte, die bereits von „erprobte[n] Fachmänner[n] über eine Restaurierung“ untersucht wurden und die zu dem Ergebnis kamen, dass „es weitaus empfehlenswerther erscheint, wen der Status quo unverändert [...] erhalten bleibe“; denn eine Restaurierung sollte „eine pietätvolle, das Bestehende schonende [sein]“ und die Kommission „theilt diese Auffassung vollkommen u[nd] bittet daher dringest um Schonung der alten verblichenen Bildercyclus bezw. um Belassung desselben“.³⁰ Die ZK traf 1889 damit eine weitsichtige Entscheidung, das vermutlich nicht sehr ansehnliche Aussehen der Wandbilder unberührt zu belassen. Damit konnte der Konvent offenbar überzeugt werden, da man vorerst keine weiteren Schritte unternahm.

Erst zehn Jahre später, 1898, unterrichtete der aus Schwaz stammende und in der ZK damals hoch angesehene Künstler-Restaurator Alfons Siber die Kommission von dem Vorhaben des Konventes, den Kreuzgang durch den ortsansässigen Maler Ertl restaurieren zu lassen und dass er hinsichtlich der Qualifikation des Kollegen Zweifel hätte. Siber wurde daraufhin von der ZK mit einer Proberestaurierung am Wandbild „Auferstehung Christi“ im Ostflügel beauftragt, wobei das Restaurierprogramm auf die Entfernung der barocken Übermalungen und einer Reinigung beschränkt wurde. Siber führte die Arbeiten jedoch nur unter der Voraussetzung durch, dass er eine Hilfskraft für die „unteren Arbeiten“ hinzuziehen dürfe.³¹ In der ZK war man hinsichtlich einer Gesamtrestaurierung aufgrund der hohen Kosten und fehlenden finanziellen Mittel skeptisch. Kritik an den geplanten Maßnahmen kam vom damaligen Direktor der Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums und Leiter der dortigen Restaurieranstalt, August Schaeffer von Wienwald,³² der nochmals das Gutachten Schelleins in Erinnerung rief und darauf hinwies, dass man zu späterer Zeit fortschrittlichere Restauriermethoden entwickeln werde und damit vielleicht ein besseres Restaurierergebnis erzielen könne. Schaeffer unterstützte jedoch auch das Vorhaben, anhand einer Proberestaurierung die Möglichkeiten des Restaurierziels auszuloten. Wichtig war ihm, dass die Restaurierarbeiten von einem Konservator begleitet und vor Beginn der Arbeiten eine fotografische Dokumentation des Bildes erfolgen sollte.³³ Von dem Ergebnis seiner Proberestaurierung im darauffolgenden Jahr fertigte Siber eine Aquarell(?) - Kopie an, die er an die ZK in Wien zur Kontrolle übermittelte. Mit der Arbeit war man nicht nur in der ZK, sondern auch in Schwaz zufrieden, da kurz darauf vom Altbürgermeister Josef Spornberger finanzielle Mittel für die Restaurierung von drei weiteren Wandbildern zur Verfügung gestellt wurden, die Siber ausführte.³⁴ Der Konvent war nun bestrebt, die Restaurierungsarbeiten voranzutreiben. Da weitere finanzielle Mittel jedoch fehlten, überlegte man, den Ordensbruder Pater Johann Maria Reuter mit der Fortsetzung zu betrauen, was von der ZK jedoch strikt abgelehnt wurde. Der Konservator Josef Deininger wurde daraufhin beauftragt, das Kloster davon zu überzeugen, dass zwecks eines einheitlichen Gesamtergebnisses die Arbeiten von Siber weitergeführt werden müssen. Zudem wurde dem Kloster eine staatliche Subvention in

23 Theodor Brückler/Ulrike Nimeth, Personenlexikon zur Österreichischen Denkmalpflege (1850–1990), Wien 2001, S.236.

24 Siehe Auszug aus dem Bericht Schelleins an die ZK am 8.10.1887. 925/1887 (= Archiv-Hofburg, Regesten Schwaz), 1887.

25 925/1887 (= Archiv-Hofburg, Regesten Schwaz), 1887 – Schöpff (zit. Anm. 17), S. 108.

26 925/1887 (= Archiv-Hofburg, Regesten Schwaz), 1887.

27 Ebenda.

28 925/1887 (= Archiv-Hofburg, Regesten Schwaz), 1887.

29 899/1889 (= Archiv-Hofburg, Regesten Schwaz), 1887.

30 Ebenda.

31 372/1898 (= Archiv-Hofburg, Regesten Schwaz), 1898.

32 Brückler/Nimeth (zit. Anm. 23), S. 234.

33 Als Hilfskraft beschäftigte Siber einen gewissen Untergasser. 372/1898 (= Archiv-Hofburg, Regesten Schwaz), 1898.

34 Es handelt sich u.a. um die Szene der „Himmelfahrt“ und die Szene „Christus und Thomas“. 1581/1899 (Archiv-Hofburg, Regesten Schwaz), 1899.

Aussicht gestellt.³⁵ Aus dem Restaurierbericht³⁶ Sibers geht hervor, dass er die barocken Übermalungen entfernte und die Wandbilder anschließend mit Schmierseife reinigte. Farbliche Ergänzungen führte er in Eitempera durch, Vergoldungen wurden durch neues Blattgold ersetzt und dem Alterungszustand passend patiniert. Im Konvent war man mit den Arbeiten Sibers zufrieden und wünschte sich die gleiche restauratorische Wiederherstellung für alle Wandbilder. Bei den drei restaurierten Wandbildern handelte es sich um die am besten erhaltenen mit noch originalen Farbresten, da sich Siber gegen eine farbliche Ergänzung bei den übrigen Bildern aussprach, zumal dies einen Verlust der Unterzeichnungslinien bedeutet hätte.³⁷ Kritik an der Arbeit Sibers beschränkte sich darauf, dass die Falten der Apostelgewänder zu „wenig [...] gothisch“ gemalt seien, oder dass „die Gesichter [...] schöner sein [sollten]“. ³⁸ Daraufhin entflammte eine Diskussion über den Erhaltungszustand sowie die ursprüngliche Werktechnik, wobei die Frage aufkam, wieviel an farbigen Malschichten ursprünglich überhaupt vorhanden waren, oder ob nicht die sehr fein modellierte Pinselzeichnung Teil des entstehungszeitlichen Erscheinungsbildes gewesen sei. In der ZK überlegte man an einem Wandbild ausschließlich die Unterzeichnungslinien zu konservieren,³⁹ bzw. hinsichtlich einer möglichst langfristigen Erhaltung die Pinselunterzeichnung durch einen neuen Farbauftrag exakt nachzuahmen, um sie damit besser zu erhalten.⁴⁰ Widerspruch kam erneut von Schaeffer hinsichtlich der Annahme, dass das ursprüngliche Aussehen der Wandbilder von der schwarzen Unterzeichnung geprägt war. Er stellte dabei einen Vergleich mit Tafelbildern in der Gemäldegalerie an, wo auch Konturen teils durch die Malschicht hindurch sichtbar seien, jedoch diese als „Grundlinien“ angesehen werden.⁴¹ Aufgrund der unterschiedlichen Ar-

gumentationen herrschte große Unklarheit darüber, wie nun weiter vorzugehen sei. Daraufhin beschloss der damalige Präsident der ZK, Joseph Alexander von Helfert, den Wandmalereizyklus vor Ort durch eine kleine Kommission untersuchen zu lassen.⁴²

Der Generalkonservator der ZK und Kunsthistoriker, Alois Riegl, sowie der Tiroler Kunsthistoriker und Korrespondent, Hans Semper, reisten im Oktober 1902 nach Schwaz.⁴³ Riegl und Semper halten in ihrem Gutachten fest, dass fünf gut erhaltene Wandbilder im Westflügel von der barocken Überarbeitung befreit und konservatorisch⁴⁴ ohne jedwede farbige Retusche, die übrigen Bilder dem Wunsch des Konventes folgend, in der Art und Weise einer Stil-Restaurierung (wie der Siber'schen), behandelt werden sollten. Die die Bildszenen umfassenden Einrahmungen, Dekor und Rahmen, sollten ebenso in stilgerechter Art wiederhergestellt werden. Großer Wert wurde auf die Dokumentation der mittelalterlichen Pinselunterzeichnung gelegt, die anhand von Pausen oder Fotos zu erfolgen hätte. In der ZK wurde dieser Restaurierungsvorschlag als einer „rationelle[n] Denkmalpflege entsprechende[n] und vor allem den Alterswert berücksichtigende[n] [Vorgehensweise]“ angesehen.⁴⁵ Im Konvent war man mit diesem Vorschlag nicht einverstanden und wollte alle Wandbilder in Siber'scher Manier restauriert haben.⁴⁶ Nach langen zähen und mündlichen Verhandlungen konnte sich Riegl schließlich gegenüber Pater Lechthaler mit seinem Vorschlag durchsetzen.⁴⁷

Nach dem Tod Riegls 1905 übernahm der Kunsthistoriker Joseph Neuwirth die Funktion des Generalkonservators der zweiten Sektion in der Zentralkommission. 1909 berichtete Neuwirth, dass die 1904 getroffenen Vereinba-

35 2064/1899 (= Archiv-Hofburg, Regesten Schwaz), 1899.

36 Siehe den Bericht Sibers an die ZK. 1487/1900 (= Archiv-Hofburg, Regesten Schwaz), 1900.

37 Ebenda.

38 Im Oktober 1901 schließt Siber die Restaurierung eines weiteren Wandbildes ab, das mit finanzieller Hilfe der Sparkasse erfolgen konnte. 1444/1901 und 94/1901 (= Archiv-Hofburg, Regesten Schwaz), 1901.

39 Dieser Vorschlag stammte von Deininger. 745/1902 (= Archiv-Hofburg, Regesten Schwaz), 1902.

40 Dieser Vorschlag wurde bereits einmal von Siber und nun erneut von Pater Lechthaler der Kommission unterbreitet. 745/1902 (= Archiv-Hofburg, Regesten Schwaz), 1902.

41 „Es ist auch bis jetzt noch Niemanden eingefallen, die Malereien zu beseitigen, und die derselben zu Grunde liegende Zeichnung als selbständiges Kunstobject hervorzurufen.“ Schaeffer am 4.06.1902. 745/1902 (= Archiv-Hofburg, Regesten Schwaz), 1902. In der Zwischenzeit wurden zusätzliche finanzielle Mittel für ein weiteres Wandbild „Kreuzigung“ aufgebracht, dass von Siber restauriert wurde. 1587/1902 (= Archiv-Hofburg, Regesten Schwaz), 1902. Pater Lechthaler kritisierte auch die geplanten Restauriermaßnahmen und Subventionen der Kommission für

die Fassadenmalerei am Fugger-Haus in Schwaz, die er als reine Verschwendung ansah. 745/1902 (= Archiv-Hofburg, Regesten Schwaz), 1902.

42 Ebenda.

43 Siehe das Protokoll des Besuches von Semper und Riegl in Schwaz, 1902. MZK 3, 2, 1902, Sp. 351.

44 Hinsichtlich der Farbwirkung und Erhaltung der Unterzeichnungslinien überlegte man, diese noch mit einem zu erprobenden Material zu festigen. 2340/1904 (= Archiv-Hofburg, Regesten Schwaz), 1904.

45 Schreiben der ZK am 25.01.1904 an den Konvent. 2030/1904 (= Archiv-Hofburg, Regesten Schwaz), 1904.

46 Antwortschreiben Lechthalers an die ZK am 14.5.1904. 981/1904 (= Archiv-Hofburg, Regesten Schwaz), 1904. Im September teilt Siber der ZK mit, dass er das Wandbild „Auferstehung“ abgeschlossen hat. 1986/1904 (= Archiv-Hofburg, Regesten Schwaz), 1904.

47 Schreiben der ZK an das Ministerium, 2.03.1905. 323/1905. (= Archiv-Hofburg, Regesten Schwaz), 1905. Siber restaurierte im Herbst 1905 noch ein weiteres Wandbild. Schreiben Siber an die ZK, 3.09.1905, 1832/1905. (= Archiv-Hofburg, Regesten Schwaz), 1905.

rungen zwischen dem Konvent und der ZK nicht umgesetzt wurden. Daraufhin entbrannte eine Diskussion über die fehlende Finanzierung zwischen dem Konvent, der Stadtgemeinde Schwaz, dem Land Tirol, der Zentralkommission und dem Ministerium.⁴⁸ Nachdem man die Gelder für die Gesamtrestaurierung offenbar nicht aufbrachte, entschied die ZK, zumindest eine Arbeitsprobe an einem Wandbild im Westflügel (Vereinbarung 1904) zu erproben. Beauftragt wurde ein in der ZK angesehener junger Restaurator, Hans Viertelberger⁴⁹. Sollte das Ergebnis dieser Proberestaurierung nicht zufriedenstellend sein, überlegte man, den überlieferten Zustand zu belassen und Kopien „auf Leinwand in abklappbaren Rahmen darüber aufzuhängen“.⁵⁰ Der Restauratorenwechsel geht einher mit einer seit 1900 zunehmend kritischen und ablehnenden Haltung gegenüber den historisierenden Stil-Restaurierungen sowie einer veränderten Auffassung hinsichtlich der anzuwendenden Methoden in der Denkmalpflege und Restaurierung.⁵¹ Siber, der als ein energischer und aufbrausender Zeitgenosse beschrieben wird, legte in einer „*Denkschrift bezüglich der Normen für die Restauration alter Fresken*“⁵² seinen Standpunkt dar, wo er die neuen Restauriermethoden kritisch hinterfragte.⁵³ 1911 teilte Siber der ZK mit, dass er mit der Restaurierung eines weiteren Wandbildes begonnen hatte. Die Kommission forderte ihn daraufhin umgehend auf, die Arbeiten sofort zu unterbrechen und ihnen mitzuteilen, um welches Bild es sich handelt und nach welcher Restauriermethode er vorzugehen gedachte.⁵⁴ Zu spät, wie es schien, da Siber die Kommission im nächsten Schreiben bereits über die Fertigstellung des Wandbildes „*Geißelung Christi*“, dass er gleich den anderen Bildern restaurierte, unterrichtete.⁵⁵

Viertelberger hingegen unterbreitete der ZK als Restaurierungsvorschlag, den überlieferten Zustand – mit Aus-

nahme der barocken Übermalungen – weitestgehend zu erhalten.⁵⁶ Die verblassten Pinselunterzeichnungen sollten zudem gefestigt werden, wobei das anzuwendende Mittel noch zu erproben wäre. Wichtig für Viertelberger erschien jedoch das Problem der aufsteigenden Feuchtigkeit im Sockelbereich zu sein, wofür er Luftgräben andachte, die man später abdecken könnte.⁵⁷ Im Konvent und wohl auch in der Schwazer Bevölkerung gab es erneut einen entschiedenen Widerstand gegenüber dieser geplanten Vorgehensweise. Pater Lechthaler intervenierte erneut in einem Schreiben an die ZK, indem er sich für die Fortsetzung in stilgerechter Manier und einer Beauftragung Sibers aussprach.⁵⁸ Siber scheint jedoch nicht mehr die erste Wahl für besondere Restaurierungen gewesen zu sein. Siber zählte, wie auch ein Theophil Melicher oder ein Eduard Gerisch zu den von der ZK am häufigsten für Stil-Restaurierungen eingesetzten Künstler-Restauratoren und genoss lange Zeit ein hohes Ansehen. Durch den Paradigmenwechsel änderten sich die Anforderungen an die methodische Vorgehensweise in der Restaurierung, und jene Künstler-Restauratoren, die jahrelang zur vollsten Zufriedenheit der ZK gearbeitet hatten, erfüllten nun nicht mehr deren Erwartungen.⁵⁹

Im Mai 1912 reisten Neuwirth und Deininger nach Schwaz, um mit Pater Lechthaler die weitere Vorgehensweise zu verhandeln. Man einigte sich erneut auf das bereits 1904 festgelegte Programm, fünf Wandbilder im Westflügel konservatorisch, alle übrigen in stilgerechter Art und Weise zu restaurieren. Der untere Sockelbereich sei bis auf eine definierte Höhe abzuschlagen und Maßnahmen für eine Trockenlegung zu veranlassen. Viertelberger sollte mit den Arbeiten betraut werden, die man mit staatlichen Subventionen unterstützen wollte.⁶⁰ Die Probearbeit Viertelbergers wurde von Neuwirth im Juni

48 2659/1909, 3469/1910, 4886/1919, 5816/1910, 6036/1910. (= Archiv-Hofburg, Regesten Schwaz), 1909–1910. Die Kommission überlegte, den jungen Restaurator Hermann Ritschl zusätzlich zu engagieren, damit dieser mit Siber die Arbeiten weiterführen könne. 6036/1910 (= Archiv-Hofburg, Regesten Schwaz), 1910.

49 Zur Person Viertelberger siehe Santner 2016 (zit. Anm. 19), S. 96–98.

50 Anmerkung Neuwirths am 23.03.1911. 1206/1911 (= Archiv-Hofburg, Regesten Schwaz), 1911.

51 1903 widmete Riegl in seinem bekannten Werk „Der Moderne Denkmalkultus: Sein Wesen und seine Entstehung“ einem Abschnitt der Frage der Restaurierung von Wandmalereien: *Alois Riegl, Zur Frage der Restaurierung von Wandmalerei* [1903], in: Ernst Bacher (Hg.), *Kunstwerk oder Denkmal? Alois Riegls Schriften zur Denkmalpflege*, Wien 1995, S. 34–172. Weiter siehe auch Santner (zit. Anm. 19), S. 34–126 (mit weiterer Literatur).

52 4425/1910 (= Archiv-Hofburg, Regesten Schwaz), 1910.

53 Siehe dazu Santner (zit. Anm. 19), S. 93–95 und Anhang 6.1 Quellentexte zur Wandmalereirestauration, Teil II: 1900–1920, II.13.

54 Schreiben der ZK an Siber am 21.08.1911. 3602/1911 (= Archiv-Hofburg, Regesten Schwaz), 1911.

55 Gleichzeitig wollte er von der ZK wissen, ob er noch ein gewisses Ansehen genieße und wenn nicht mehr, würde er gerne wissen, wie er diese verloren habe. Schreiben Siber an die ZK am 27.08.1911. 4621/1911 (= Archiv-Hofburg, Regesten Schwaz), 1911.

56 Die Entfernung der Übermalungen müsste sehr sorgfältig geschehen, „da die Zeichnung ursprünglich mit Lasurfarben getont, die Wirkung eines colorierten Satzchnittes hatten. Nachdem diese Vorzeichnungen nicht al fresco auf den naßen Verputz ausgeführt sind, so sind leider die unteren Partien im Laufe der Zeit schon stark verbläßt und teilweise sogar verloren gegangen“. Schreiben Viertelberger an die ZK am 20.01.1912. 361/1912 (= Archiv-Hofburg, Regesten Schwaz), 1912.

57 Ebenda.

58 Lechthaler führte in seinem Schreiben auch die Normen an, nach welchen Siber im Einverständnis mit dem Konvent die Restaurierung ausgeführt hätte. 1. Die Beibehaltung der aufgefundenen Konturzeichnung, 2. Die vollständige Restauration der Umräumung, des Sockels und des Plafonds und 3. Farbliche Ergänzungen an der Rückseite. Schreiben Lechthalers an die ZK am 29.04.1912. 2171/1912 (= Archiv-Hofburg, Regesten Schwaz), 1912.

59 Siehe dazu Santner (zit. Anm. 19), S. 93 f.

60 Bericht von Deininger und Neuwirth am 11.05.1912, 2408/1912

vor Ort überprüft und als zufriedenstellend eingestuft. Durch die Abnahme aller barocken Übermalungen stellte er auch fest, dass „[...] die Bildumrahmung rein zeichnerisch und nicht farbig behandelt ist, weshalb es als das Natürlichste erscheint, den zurückgenommenen Ursprungszustand auch festzuhalten und nicht neuerlich zu verdecken.“⁶¹ Anders noch als Riegl und Semper, die die Rahmen und den Dekor in stilgerechter Wiederherstellung behandelt wissen wollten. Daraufhin überlegte man in der ZK, die Wandbilder im Ostflügel ebenfalls nach der neuen Restauriermethode durchzuführen und forderte Viertelberger auf, dies dem Konvent näher zu bringen.⁶² Unterstützung erhielt die ZK dabei von Professor Hagenmüller aus München, der über den Zustand der Malereien und des Kreuzganges berichtete und das Ergebnis der Viertelbergerrestaurierung als sehr gelungen bezeichnete.⁶³

Im November 1912 berichtete der zum Landeskonservator für Tirol und Vorarlberg berufene Franz Wieser von Wiesenhort vom vergeblichen Versuch, die Franziskaner davon zu überzeugen, die restlichen Wandbilder im Sinne des Westflügels zu restaurieren.⁶⁴ Neuwirth pflichtete Wieser bei, dass ein Nichteinhalten der Vereinbarungen mit dem Konvent die ZK als unseriös erscheinen lasse und „in großen Misskredit bringen würde.“⁶⁵ Riegl und Neuwirth mussten bei ihren jeweiligen Verhandlungen Kompromisse eingehen, an die man sich eben zu halten hätte.

In der ZK und im Ministerium war man jedoch alles andere als glücklich mit diesem Kompromissvorschlag und diskutierte eingehend über die weitere Vorgehensweise.⁶⁶ Ende des Jahres 1912 schloss Viertelberger seine Restaurierarbeiten an den fünf Bildern im Westflügel ab.⁶⁷ Im September 1913 entschied das Ministerium eine Subvention für die Bilder im Ostflügel anzuweisen, wenn Viertelberger mit den Arbeiten beauftragt werde.⁶⁸ Siber hat sich in einem Schreiben über die an seiner Arbeit geäußerte Kritik gerechtfertigt, worin er u.a. wiederum die Arbeitsweise Viertelbergers in Frage stellte.⁶⁹

(= Archiv-Hofburg, Regesten Schwaz), 1912.

61 Bericht Neuwirth am 15.06.1912. 3130/1912 liegt bei 3299/1912 (= Archiv-Hofburg, Regesten Schwaz), 1912.

62 Schreiben der ZK an Viertelberger am 26.06.1912. 3130/1912 liegt bei 3299/1912 (= Archiv-Hofburg, Regesten Schwaz), 1912.

63 Bericht von Hagenmüller am 10.10.1912. 5625/1912 (= Archiv-Hofburg, Regesten Schwaz), 1912.

64 Schreiben von Wieser an die ZK am 4.11.1912. 5762/1912 und 5797/1912 (= Archiv-Hofburg, Regesten Schwaz), 1912.

65 „Der leitende Gedanke Riegls war, gegen Opfer im Ostflügel die denkmalpflege-einwandfreie Sicherung des Westflügels zu erwirken. [...] Da die früheren Arbeiten von Siber ausgeführt wurden, dessen Ausführungsart auch Riegl bei dem Kompromisse vorschwebte, wäre es zunächst zu versuchen, ob die Lösung in der vom Landeskonservator angeregten Weise erfolgen könne.“ Äußerung Neuwirths am 15.01.1913. 5762/1912 und 5797/1912 (= Archiv-Hofburg, Re-

FAZIT

Die geplante Fortsetzung der Restaurierung an den restlichen Wandbildern fand nicht mehr statt, was möglicherweise auch im Zusammenhang mit dem Ausbruch des 1. Weltkrieges stand. Damit hinterließ man die Wandbilder im Kreuzgang in einem äußerst heterogenen Zustand, mit dem Ergebnis dreier unterschiedlicher restauratorischer Behandlungen. Das Gesamterscheinungsbild konnte insgesamt nicht befriedigend gewesen sein, wie das Garber 1920/21 auch treffend formulierte (Zitat zu Beginn des Textes). Um das Restaurierziel wurde in Schwaz zwischen der ZK und dem Kloster besonders hart gekämpft, wobei es einerseits um die bestmögliche Erhaltungsstrategie und andererseits um die Zufriedenstellung des Konventes ging. Ein Kompromiss, wie er in der Denkmalpflege oft einzugehen ist, war das zwischenzeitliche Ergebnis. Was an diesem Projekt so eindrucksvoll nachvollzogen werden kann, ist die Umgewichtung in der methodischen Ausrichtung, von der restauratorisch-wiederherstellenden zur konservatorisch-bewahrenden Linie, begleitet von einem parallel verlaufenden Generationenwechsel. Dass man bereits 1887(!) die Entscheidung traf, den überlieferten Zustand (vorerst) unberührt zu belassen, zeigt, wie fortschrittlich in manchen Überlegungen gehandelt und dass nicht in jedem Fall für eine stilgerechte Wiederherstellung entschieden wurde. Die Restaurierung des Wandmalereizyklus in Schwaz weist einige sehr bemerkenswerte Fakten auf, die in engem Verhältnis mit den Veränderungen in der Denkmalpflege um 1900 stehen. Eine Entrestaurierung von 1937 bis 1944 und eine weitere Restaurierung von 1980 bis 1993 veränderten das Aussehen der Bilder erneut, was jedoch als eine andere Geschichte zu erzählen wäre.

gesten Schwaz), 1912.

66 Abschrift Schreiben der ZK an das Ministerium f. K. u. U. am 10.07.1913. 5762/1912 und 5797/1912 (= Archiv-Hofburg, Regesten Schwaz), 1912.

67 Bericht Viertelberger an die ZK am 7.01.1913. 135/1913 (= Archiv-Hofburg, Regesten Schwaz), 1913.

68 4585/1913 (= Archiv-Hofburg, Regesten Schwaz), 1913.

69 „Ich habe die Bilder des Kreuzganges nach meiner Überzeugung richtig restauriert, nur das letzte Bild musste ich gegen meine Überzeugung restaurieren, wiewohl ich wusste, dass das Bild auf der durchsinterten Mauer verloren war. Viertelberger hat dann meine Arbeit übernommen und hat die schöne alte Vergoldung des XVI. Jahrhdt. mit späteren Übermalungen entfernt.“ Abschrift eines Ausschnittes aus dem Restaurierungsprotokoll von 1914. 652/1914 (= Archiv-Hofburg, Regesten Schwaz), 1914.

Die Konservierung der Kirchenruine von Sankt Peter in Kals. Ein scheinbar einfacher Fall.

Alles, was wir tun, hat eine Folge. Aber das Kluge und Rechte bringt nicht immer etwas Günstiges und das Verkehrte nicht immer etwas Ungünstiges hervor.
(J. W. von Goethe in einem Brief an J. W. Eckermann, 25.12.1825)

Im Jahr 2010 führte mich der Bürgermeister der Gemeinde Kals am Großglockner gemeinsam mit einem befreundeten Archäologen zu einer Kirchenruine auf dem so genannten „Köfele“, einem auf knapp 1700 m. ü. M. gelegenen Felsplateau am sonnseitigen, bewaldeten Berghang oberhalb der Fraktion Burg. Das Objekt war mir bis zu diesem Zeitpunkt aus der Literatur bekannt, ein näheres Bild des Umfeldes besaß ich nicht. Der Grund des Besuches war eine Spenderin die mit einem nennenswerten Beitrag die Erhaltung der Ruine ermöglichen wollte. Während der alte, heute nur mehr erahnbare Weg steil vom Tal in Serpentina direkt nach oben führte, gelangt man nunmehr von einem wenige hundert Meter nördlich davon gelegenen Forstweg über einen schmalen, den steilen Abhang entlang führenden Steig von der Rückseite zur kleinen Ruine. Am Ort angekommen, fesselt vorerst ein atemberaubender Blick in eine hochalpine Kulturlandschaft die Aufmerksamkeit (Abb. 143). Ohne die Ruine näher betrachtet zu haben, war der *genius loci* des Ortes spürbar. Mit dem Blick zum Kirchlein überraschte eine alte Gartenbank mit einem merkwürdig zusammengebauten Schutzdach aus Wellblech. Sie nahm den Platz der vormaligen Altarmensa ein (Abb. 144). Die befremdend anmutende, die Idylle störende Besetzung des Platzes irritierte und hatte im selben Augenblick etwas Erhel-

lendes. Die Besonderheit des Ortes hatte den Eigentümer des Waldstückes, auf dem die Kirchenruine steht, veranlasst, diesen mit seinen bescheidenen Mitteln zu besetzen. Der Ort besaß somit mehr als nur ein paar alte Mauerreste und war tief bei den Menschen der Talschaft verankert, aber nicht nur dort, sondern weit darüber hinaus.¹ Ein nachfolgendes Gespräch zur Einschätzung der vorerst überschaubaren konservatorischen Notwendigkeiten (einfache Kronensicherung, einige kleine Vernadelungen, ein Stützpfiler) nährte den Wunsch der Gemeinde, die Kirchenruine St. Peter für die Nachwelt zu erhalten. Erste Schritte wurden eingeleitet. Die lokale Agenda 21 der Gemeinde Kals² bereitete den politischen Boden, eine Unterschutzstellung des Bundesdenkmalamtes³ schuf 2011 die rechtliche Grundlage für eine nachhaltige Konservierung, nicht zuletzt auch als Voraussetzung für finanzielle Unterstützungen. Ein denkmalfachlich, wie im Hinblick auf die exponierte Lage organisatorisch abgestimmter Konservierungsplan wurde erstellt und die Arbeiten nach einem für Ruinen normalen Prozedere mit verformungsgerechten Bestandsaufnahmen,⁴ archäologischer Grabung⁵ und bauhistorisch-konservatorischer Aufnahme⁶ noch im selben Jahr begonnen.

Die kleine Kirche entstand in ihrer überlieferten Form in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Sie steht – wie bereits erwähnt – auf einem Felsporn, dessen Fläche auf ein längliches, kaum 100 m² großes Plateau geglättet und bergseitig geweitet worden war, um Platz für den kleinen Bau zu schaffen und das Baumaterial aus dem schiefrigen Felsen zu gewinnen. Erstmals erwähnt wird das Kirchlein 1609 als Zukirche und taucht bald danach 1614 und dann

¹ Wie die späteren Erkundungen zeigen sollten, findet sich im Ruinenareal ein häufig frequentiertes Geocache-Versteck.

² Gemeinde Kals am Großglockner (Hg.), LA21 – Gemeinsam die Zukunft gestalten, Kals 2010–12, S 33.

³ Bescheid der Unterschutzstellung vom 24.02.2011, BDA GZ 54252/1/2011.

⁴ Planaufnahmen u. Bewegungsmessungen: Peter Lackner, Kitz-

büchel/Robert Trenkwalder, Kals a. Gr. /Rudolf Neumayr, Lienz, 2011–2016.

⁵ Thomas Tischer, Bericht zur archäologischen Ausgrabung in der Kirche St. Peter in Kals am Grossglockner, GP 1589, Söll 2012; Bericht im BDA GZ 54252/4/2016.

⁶ Barbara Lanz, Kals a. Gr., Kirchenruine St. Peter in Burg, Dokumentation, 2016; Bericht im BDA GZ 54252/5/2016.



143. Kals am Großglockner, Tirol, Blick vom Plateau der Kirchenruine Richtung Südwesten, links unten der Ortskern

1676 in Visitationsprotokollen auf, u. a. weil dort jeweils am 22. Februar und 1. August Messen für Wetterschäden gelesen und Kreuzgänge am Florianitag im Mai abgehalten wurden. Unter Kaiser Joseph II. gesperrt, wurde sie 1794 wieder eröffnet und nach 1798 durch einen neu angelegten Kreuzweg nochmals als Wallfahrtsziel belebt. Um 1825 durch einen Blitzschlag in Brand gesetzt begann der allmähliche Verfall des Kirchleins im Laufe des 19. Jahrhunderts, geriet aber nie in Vergessenheit.⁷

⁷ *Martha Fingernagel-Grüll*, Kirchenruine St. Peter in Burg, in: Österreichische Kunsttopografie Band LVII, Teil 3, Osttirol - Politischer Bezirk Lienz, Iseltal, Defregental, Kalsertal, Virgental, Horn 2007, S. 342 f.- Hans Wurzer erwähnt die Zerstörung durch einen Blitzschlag nach dem das Kirchlein nicht mehr instandgesetzt wurde. Seine zeitliche Angabe variiert dabei zwischen ca. 1820 und 1825 ohne Angabe näherer Quellen. (*Hans Wurzer*, in: Osttiroler Bote, Jg. 35, Nr. 24, 1980, S. 34). Das Visitationsprotokoll aus dem Jahr 1875 bemerkt, „daß wegen Einsturzgefahr und lebensgefährlicher Wegverhältnisse keine Messe mehr gelesen wird“. In der vagen Erinnerung der Bewohner der Fraktion Burg soll das Bauwerk noch bis in die 1930er Jahre als solches bestanden haben, nähere Dokumente dazu fehlen (Freundliche Mitteilung Josef Haidenberger, Ortschroinist).

⁸ Von der Tür in der Westmauer fehlen die Gewändesteine. Sie sind im Negativ aber noch gut ablesbar. Beim südseitigen Türgewände hat sich ein eingemauertes Türriegelholz zum Einschlagen der Schlossfalle erhalten (Querschnitt 11 × 11 cm). Dieses besitzt nur eine geringe Zahl an augenscheinlich breiten Jahrringen. Eine



144. Kals am Großglockner, Tirol, ein merkwürdig anmutender Sitzplatz besetzt die kleine Ruine und bekundet die Anziehungskraft des Ortes

Der in seinen Raumabmessungen nur etwa 3,70 × 5,15 m große, von Westen über eine Tür⁸ axial erschlossene, einheitlich errichtete Bau besaß einen annähernd quadratischen Grundriss mit einem leicht asymmetrischen 3/8-Chorschluss.⁹ Das etwa 70 cm starke Mauerwerk aus plattigen Bruchsteinen blieb mit Ausnahme der südlichen Längswand bis in etwa 2,5 / 3,0 m Höhe erhalten und lässt im Bereich des Chores noch die Ansätze einer Einwölbung erkennen. Die Südwand, die den kleinen Sakralraum einst über zwei Fensteröffnungen belichtete¹⁰, war vermutlich bereits in der ersten Hälfte des 20. Jahrhundert abgestürzt und das Gelände dort nach dem Einsturz angeböschd worden. Die Nordwestecke, vom Chorbestand abgerissen, hatte sich im Laufe der Zeit gegen Nordwesten gesenkt. Ein vor Jahrzehnten im Bauschutt geborgenes, seit den 1970er Jahren in Privatbesitz befindliches Fragment einer Fensterlaibung mit dem eingemeißelten Wappen der Familie von Graben¹¹ blieb bislang das einzig zeitlich genauer bestimmbare Bauelement und weist die Errichtung des Kirchleins in die zweite Hälfte

dendrochronologische Bestimmung wäre nicht sehr aussagekräftig gewesen und hätte wohl nur einen sehr wagen terminus post quem ergeben, weshalb auf eine Beprobung verzichtet wurde.

⁹ Von seiner Größe her wäre der Bau eindeutig als Kapelle anzusprechen. Er wurde in den Quellen stets als Kirchlein bezeichnet, so bei seiner Erstnennung als Zukirche, im Visitationsprotokoll von 1614 sogar von der Filialkirche St. Peter. Hans Fink, spricht in den Kirchenpatrozinien Tirols von einem Kirchlein (*Hans Fink*, Die Kirchenpatrozinien Tirols, Ein Beitrag zur tirolisch-deutschen Kulturgeschichte, Passau, 1928, S. 55). Der Umstand, dass der Bau unter Josef II. geschlossen wurde, weist auch auf eine gewisse Bedeutung. Nach dem röm. kath. Kirchenrecht ist das kleine Bauwerk aber eher nicht als Kirche zu deuten.

¹⁰ Die fragmentarischen Ansätze der Laibungen je eines Fensters in der südlichen Apsiswand und in der Südwand des Kapellenraumes sind noch erkennbar.

¹¹ Das Wappen deutet auf Christoph von Graben zum Stain, 1543–1578 Pfarrer in Kals, der möglicherweise mit der Errichtung des Baus in Zusammenhang steht. Siehe dazu: *Meinrad Pizzinini*,

des 16. Jahrhunderts, was dem vorgefundenen Bauegefüge durchaus entspricht.

Mit der archäologischen Grabung sollte die Geschichte des Bauplatzes beleuchtet und die Bodenniveaus vor der Sicherung der Mauern archäologisch gesichtet werden. Hierzu wurde ein Kreuzschnitt durch den Kirchenraum gelegt und jeweils an den Enden in die Plateaufläche hinausgeführt. Die Stratigrafie zeigte alsbald, dass das Plateau für den Kirchenbau im 16. Jahrhundert abgearbeitet worden war und damit alle erwarteten Spuren einer älteren Nutzung des Ortes beseitigt worden waren. Die Schnitte blieben fundarm, keines der spärlichen Artefakte (wie etwa eine Pilgerplakette) reichte vor das 17. Jahrhundert zurück.¹² Mit der Sondierung konnte allenthalben die Anbindung des fragmentiert erhaltenen Mörtelbodens an die noch in spätgotischer Tradition stehenden kellengeglättet verputzten, mit mehreren Anstrichintervallen gepflegten Wandflächen erfasst werden. Mit der Tiefersetzung der Sondageflächen auf den unmittelbar anstehenden Felsen änderte sich der Informationsgehalt der Archäologie im Konservierungsprojekt. In den Schnitten zeigten sich massive Spaltenbildungen im Felsuntergrund, die gemeinsam mit den darin eingesackten jungen Bodenschichten erkennen ließen, dass der Bergrücken noch in Bewegung sein musste und nicht – wie vorab angenommen – ältere Setzungen für die starke Neigung der Nordwand verantwortlich waren. Diese archäologischen Indizien wurden von einem Geotechniker¹³ überprüft, der die Ursache des kontinuierlichen Einsturzes bestätigten konnte. Mit dieser Erkenntnis änderte sich die Gemengelage gänzlich. Ein überschaubares Konservierungsprojekt verlor im wahrsten Sinne des Wortes den Boden unter den Füßen. Die erste Einschätzung war eine Fehleinschätzung.

Für die Gemeinde Kals änderten sich mit einem Schlag die Vorzeichen. Das Thema hieß nun nicht mehr die kleine Ruine zu retten, sondern den Berg darunter zu sichern – eine Umkehrung im Wertebild mit allen, nicht zuletzt ökonomischen Auswirkungen. Spätestens jetzt war klar, dass neu über die Erhaltung der Kirchenreste nachzudenken war. Der Vernunft folgend und getreu den Idealen von Ruine und Landschaft, wäre das Aufstellen einer Hinweistafel BETRETEN VERBOTEN und damit den Ort am Berg sich selbst zu überlassen, eine naheliegende Entscheidung gewesen. Die bereits geleisteten Vorarbei-

ten hätten bei dieser Festlegung der Erforschung des Ortes vor dessen Zerstörung durch die Natur genüge getan, das Ergebnis die Gemeindechronik um eine Facette bereichert, der Denkmalschutz sich auf den archäologischen Standpunkt zurückgezogen und das Projekt wäre zu einem Ende gekommen.

In der Talschaft gab es aber etwas wie einen *common sense* für die Erhaltung von St. Peter. Auch wenn ein solcher eigentlich auf Vernunft aufbaut und dies bis zu diesem Moment auch tat, mehrten sich auch hier die Zweifel, nicht zuletzt der inhaltlichen wie finanziellen Machbarkeit wegen. So geschieht, was in Zeiten schier unbegrenzter Möglichkeiten immer eintritt – man befragt vorerst einmal die Technik. Ist es möglich und mit welchem Aufwand, den Felsporn so zu sichern, dass die Ruine erhalten werden kann? Und wie würde sich ein solches Szenario in diese Micro-Ruinenlandschaft integrieren?

Nach einer ersten geotechnischen Evaluierung zeigte sich, dass Bewegungen am Felskopf für die fortschreitende Zerstörung der Ruine verantwortlich waren. Wie und in welchem Umfang dem angemessen entgegengewirkt werden sollte, konnte nur eine mehrjährige Messkampagne klären, die nicht zuletzt im Hinblick auf die Sicherheit für den darunterliegenden Ortsteil noch 2011 begonnen wurde. Am Ort des Geschehens selbst kehrte dann für knapp vier Jahre Ruhe ein. Die Ruinenfläche wurde provisorisch abgedeckt, der Zugang formell gesperrt. Von den damit betrauten Personen einmal abgesehen, erkundigte sich einzig die Spenderin hin und wieder nach dem Stand der Dinge. Der Ort wurde weiterhin besucht.

Besondere Orte – und dazu zählen Ruinenplätze – besitzen eine eigene Anziehung, eigene Regeln, losgelöst von allem, was sonst schwer wiegt. Georg Simmel schrieb in einem Essay zur Faszination des Menschen über Ruinen vom „*Vergangenheitscharakter*“ dieser Orte und meinte dazu, dass die Faszination des Menschen für Ruinen, etwa im Gegensatz zu Naturdenkmalen darin läge, dass „... [eine Ruine] die Stätte des Lebens [ist], aus der das Leben geschieden ist ...“¹⁴ und sah darin deren besondere Anziehungskraft. Nur so ist es auch zu erklären, dass eine vorläufige Absperrung für Leib und Leben lediglich der rechtlichen Absicherung nachkommen konnte, der Ort aber weiterhin rege besucht wurde.

Osttirol: Der Bezirk Lienz. Seine Kunstwerke, historischen Lebens- und Siedlungsformen, Salzburg 1974, S. 153 f.– Fotografie des Werkstückes aus dem Jahr 1971 bei Harald Stadler, in: Hilda Antonia Leimser, Geschichte von Kals am Großglockner durch die Jahrhunderte. Kals am Großglockner 1998, S. 257 (Abb. 19).

¹² Tischer (zit. Anm. 5).

¹³ Thomas Marcher, Kirchenruine Kals St. Peter, Geotechnisches

Gutachten Zwischenbericht, Innsbruck 2012. Bericht im BDA GZ 54252/2/12.– Thomas Marcher, Kirchenruine Kals St. Peter, Geotechnisches Gutachten Abschlussbericht, Innsbruck (GZ. 54252/2/2014).– Thomas Marcher., Schlussbericht, Innsbruck (GZ. 54252/3/2015).

¹⁴ Georg Simmel, Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908. Frankfurt am Main 1993, S. 129.

DIE STANDARDS DER RUINENKONSERVIERUNG UND DIE KIRCHENRUINE VON ST. PETER:

Ruinenkonservierung ist ein weites Feld. Dokument und Monument, Substanz und Erscheinung sind wie kaum in einem anderen Bereich der Denkmalpflege in einem ähnlich fragilen Gleichgewicht. Archäologisch ergrabene wie auch obertägig erhaltene Ruinen bedürfen nachhaltiger wie sensibler Konservierungsmaßnahmen und besitzen mitunter bereits ein schweres konservatorisches Erbe, obgleich es zumindest schon seit Beginn des 20. Jahrhunderts konservatorische Vorgaben der Denkmalpflege gab.¹⁵ Im Jahr 2012 startete daher die Abteilung für Archäologie im Bundesdenkmalamt parallel zur Entstehung der *Standards der Baudenkmalpflege*¹⁶ einen Prozess zur Entwicklung von *Standards für die konservatorische Behandlung von archäologischen Funden*.¹⁷ Der Konservierung von archäologischen Stätten und Ruinen wurde darin ein eigener Abschnitt gewidmet, um Archäologen, Bauhistorikern, Denkmalpflegern, Technikern, Handwerkern, aber auch Kulturvereinen, Eigentümern etc. eine Orientierung zu geben. Der Grundsatz daraus, der auch die nachfolgenden Maßnahmen für Kals nach diesen Standards ordnen soll, sei hier nochmals vorangestellt:

„Ruinen wie archäologische Stätten beinhalten Bauwerke und Strukturen in unterschiedlichen Verfallsstadien, die sich über Jahrhunderte gebildet haben. Der Verfallzustand ist ihr wesentliches Merkmal und er ist untrennbar mit ihrer Erscheinung verbunden (Mauern, Schuttkegel, Bewuchs etc.). Ruinenlandschaften stellen mit allem, was sie umgibt, einen Wert an sich dar und geben mit ihren malerischen Eigenschaften ein Bild von Vergangenheit und Zeitenlauf wieder. Darin liegt ein wesentlicher allgemeiner inhaltlicher Ansatz der Gedankenwelt der Denkmalpflege. Ruinenszenarien besitzen Reservatcharakter und sollen möglichst so bewahrt werden, wie sie sind. Im Unterschied zu intakten Bauwerken

darf keine umfassende Langzeitkonservierung von sichtbar erhaltenen oder aufgedeckten baulichen Überresten im freien Gelände erwartet werden. Die Erfahrungen aus der Konservierungspraxis zeigen insbesondere in alpinen Klimazonen, dass nur wenige Jahrzehnte genügen, um Freigelegtes und mit bester Absicht Konserviertes wieder verfallen zu lassen (Erosion, Labilität, Konservierungs- und Benutzungsschaden, Vandalismus, Verödung, Bewuchs etc.). Maßnahmen zur Erhaltung können daher nur von begrenzter Dauer sein und verlangen nachhaltige Pflegemodelle anstelle einmaliger Instandsetzungen. Pflege bedeutet auch Ressourcenbindung. Dies gilt insbesondere für archäologisch freigelegte bodennahe Baustrukturen. Hier kann die nachhaltigste Form der Konservierung (substanzuell wie finanziell) die Wiederverfüllung und Vermittlung der Vergangenheit mit anderen Mitteln sein. Obertägige Bestände (Bauteile, Schutthalde, Gräben, Wälle etc.), aber auch archäologisch erschlossene Bereiche, in denen eine Wiedereinfüllung aus gesellschaftlich-kulturellen Interessen (identitätsstiftende Elemente, museale Aspekte, touristische und wirtschaftliche Interessen, aber auch Sicherheitsaspekte etc.) nicht möglich ist, bedürfen spezieller Konservierungskonzepte, die bereits im Vorfeld zu entwickeln sind. Ziel jeder Konservierung ist es, den überlieferten Bestand möglichst unverändert zu erhalten. Bei allen Maßnahmen hat die Konservierung der bestehenden Substanz Vorrang. Restauratorische wie bautechnische Eingriffe sind anhand der historisch-ästhetischen Erscheinung, der technisch-konstruktiven Erhaltungsperspektive und der bauphysikalischen Auswirkung zu beurteilen. Dabei muss stets die ›Erzählung‹ der Ruine in ihrer Wahrnehmung wie im historischen Quellenwert im Blickfeld bleiben. Änderungen bzw. Ergänzungen an konstruktiven Bauteilen sind Maßnahmen, die entstandene Fehlstellen infolge natürlicher Einbußen (Verfall) oder infolge früherer bzw. aktueller Eingriffe konsolidieren. Ziel ist die Sicherung der Erosionsschäden und nicht die Ergänzung des Bestandes (z. B. Konservierung von Mauerwerk ohne Rekonstruktion von Architektur und Oberflä-

15 In den Mitteilungen der K.K. Zentralkommission 1910 wurden zur Sicherung von Ruinen eigene Direktiven gegeben, die sich der Mauer- und Mauerkronenkonservierung gewidmet haben und deren Vorgaben, sieht man von einem differenzierten Materialdiskurs einmal ab, noch heute Gültigkeit haben: „[...] Zunächst wären die sichtbaren Flächen des Mauerwerks zu untersuchen und lose Steine zu entfernen. Danach die Steine mit Verwendung von halbhydraulischem Mörtel wieder einzusetzen, und wenn notwendig, die Fugen auszuwickeln (auszukeilen). [...] wobei darauf zu achten ist, daß der verwendete Mörtel nur zur vollständigen Verschließung der Fugen dienen soll, aber nie bis an die Oberfläche der Mauer vortreten darf, so daß die Schatteneinwirkung der Fugen nicht zerstört und die Mauer nicht mit Mörtel verschmiert wird. Etwa vorhandene größere ausgebrochene Stellen, welche zu einem Weitergreifen der Zerstörung Anlaß geben könnten, sind am besten mit Ziegeln und halbhydraulischem Mörtel auszumauern. Dadurch wird die Neuvermuerung als solche kenntlich gemacht und der malerische Reiz der alten Mauer nicht zerstört, sondern eher erhöht. Die größte Sorgfalt ist dem Schutz der Mauerkrone zuzuwenden.

Von dieser sind alle losen Steine [...] in hydraulischem Kalkmörtel neu zu versetzen und die nach oben gelockerten Fugen mit hydraulischem Mörtel oder Zement zu schließen und nach Art des Feldsteinpflasters mit in Zement gelegten kleinen Steinen dicht zu verkeilen. Hierbei ist Ausgleichung der Oberfläche zu einer horizontalen Ebene zu vermeiden, vielmehr der vorhandene meistens zackige Bruch der Mauerkrone zu belassen [...]. Ein Übergießen der Mauerkrone mit Zement sei wegen des tigerartigen häßlichen Aussehens der entstehenden Zementkruste unbedingt zu vermeiden. Dies habe auch keine konservierende Wirkung, weil er sich sehr bald wieder schalenartig ablöst.“ In: Mitteilungen der K.K. Zentralkommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst und Historischen Denkmale, 3. Folge, 9. Bd, Wien 1910, S. 25. Freundliche Mitteilung: Martha Fingernagel, Wien.

16 Bundesdenkmalamt (Hg.), *Standards der Baudenkmalpflege*, 1. Fassung 1.6.2014, Wien 2014.– inzwischen 2. Auflage 2015.

17 Bundesdenkmalamt (Hg.), *Standards für die konservatorische Behandlung von archäologischen Funden*, 1. Fassung 21.1.2016, Wien 2016.



145. Kals am Großglockner, Tirol, Plateau bzw. Bauplatz der Kirchenruine während der Sicherungs- und Restaurierungsarbeiten, 2015

che). Die gesetzten Maßnahmen müssen sich dabei dem Bestand technisch wie ästhetisch unterordnen. Im Gefüge wie in der Oberfläche ist Materialkontinuität anzustreben. Authentische, im Bestand bereits verwendete Ergänzungsmaterialien sind möglichen Ersatzmaterialien vorzuziehen. In technischer Hinsicht ist die zyklische Wiederholbarkeit gesetzter Maßnahmen wichtiger als der Haltbarkeitsanspruch einzelner Interventionen. Um all dies zu gewährleisten, sind aktuelle Baunormen denkmalfachlich abzuwägen und es ist objektspezifisch zu prüfen, ob ein vorgegebenes bautechnisches Normenziel am Baudenkmal nicht auch durch eine Summe von punktuellen Änderungen hinlänglich erreicht bzw. substituiert werden kann. Konservierungsaufgaben an Ruinen und archäologischen Stätten bedürfen einer interdisziplinären Ausrichtung und einer besonderen fachlichen Qualifikation (BauforscherInnen, ArchäologInnen, ArchivarInnen,

speziell geschulte HandwerkerInnen, RestauratorInnen etc.). Freilegungen am historischen Bestand sind grundsätzlich bau- und bodenarchäologisch zu begleiten. Für die Erhaltung künstlich angelegter Ruinen (z.B. beliebt im 18. und 19. Jahrhundert) gelten sinngemäß dieselben Grundsätze und Regeln“¹⁸

Konservierungsmaßnahmen an Ruinen sind immer gut gemeint, nicht selten am Ende aber wirklich gut. Dies gilt nicht zuletzt für statische Sicherungen an Bauteilen oder am Untergrund – häufig unterschätzte Aspekte, mitunter aber von großer Wirkung. Geotechnische Maßnahmen sind in der Regel auf die ihnen übertragenen Sicherheitsaufgaben abgestimmt, von einer landschaftlich integrativen Vorgangsweise sind sie dabei oft weit entfernt. Davon kann so manche Fels- und Hangsicherung

¹⁸ Der Entwicklung der Standards zur Konservierung von Ruinen und archäologischen Stätten ist eine jahrelange unmittelbare Beschäftigung mit Fragen der Ruinenkonservierung, vor allem der Restaurierung alter Restaurierungen in Österreich vorausgegangen. Die Erfahrungen fanden Eingang in die Abschnitte zu Ruinen und archäologischen Stätten innerhalb der Richtlinien für

Baudenkmalpflege (Ruinen / archäologische Stätten / Schutzbauten, [zit. Anm. 16], S. 278–287) und innerhalb der Standards für die konservatorische Behandlung von archäologischen Funden (Maßnahmen an archäologischen Stätten und Ruinen, [zit. Anm. 17] S. 37–44). Die Autorenschaft für diese Abschnitte lag beim Autor dieses Beitrages.

am Straßenrand erzählen, die wegen der Wirkmächtigkeit der Maßnahmen zu einer Wunde in der Landschaft wurde. Dass es in St. Peter im Hinblick auf die kleine Ruine und den mächtigen Felssporn neuerlich zu einem Missverhältnis kommen konnte, war eine berechtigte Sorge.

Nach zwei Jahren, also drei Messintervallen später, lagen erste Ergebnisse zu den Felsbewegungen und ein Sicherungskonzept mit Kostenstellen vor. Das Konzept ließ erkennen, dass eine (ruinen)landschaftsgerechte Lösung möglich war, die Gesamtprojektkosten sich jedoch deutlich auf über 100.000 Euro erhöhen, also vervierfachen würden.¹⁹ Aus der Erhaltung des Denkmalobjektes würde ein Kulturlandschaftsprojekt werden, sozusagen ein Ausgriff in die Landschaft nach denkmalfachlichen Maßgaben – ein zusehends (wieder) moderner Gedanke.

Nach einer Nachdenkpause der Gemeindeverantwortlichen²⁰ wog der Wunsch nach der Bewahrung des besonderen Ortes höher als die praktische Vernunft. Insbesondere das Wissen darum, dass die Heilung des Felssporns ohne große Narben von statten gehen würde, aber auch die Besonderheit, dass es sich um eine der wenigen Kirchenruinen in Tirol handelt,²¹ überzeugte und bewog Denkmalpflege und Fördergeber, allen voran das Land Tirol, dazu, die Entscheidung fachlich wie auch finanziell mitzutragen.

Mit den komplexen Anforderungen an die Konservierung stand gleichsam die Richtlinie zur Konservierung von archäologischen Stätten und Ruinen auf dem praktischen Prüfstand. Die gesuchte interdisziplinäre Ausrichtung von Archäologie, bauhistorisch-restauratorischer Aufnahme, Geotechnik, felssicherungstechnischer wie restauratorischer Umsetzung und letztlich Renaturierung der winzigen Plateaufläche war eine Herausforderung.²² Schon die Logistik vor Ort konnte dabei eine Gefahr für die Umgebung darstellen. Es wurden Bohr- und Verpressungsequipment, Gerüste, Wasser, Baustahl, Bindemittel, Sand, Lehm und anderes mit dem Hubschrauber vor Ort gebracht und auf eigens dafür errichteten auskragenden Holzbühnen gelagert (Abb. 145). Der Baubetrieb verursachte bisweilen einen Aufwand, der bei allen technischen

Erleichterungen, vergleichbar war mit jenem während der Erbauung des Kirchleins im 16. Jahrhundert.

DIE MASSNAHMEN NUN IN REIHENFOLGE DER STANDARDS:

KONSERVATORISCHES KONZEPT – SITE MANAGEMENT: Nach der Sicherung des Felssporns und der sich neigenden Nordostecke der Ruine sollte die ursprüngliche Geländesituation wieder so hergestellt werden, dass von den konstruktiven Maßnahmen nichts mehr zu sehen war. Dies zum einen aus historisch-ästhetischen Erwägungen, zum anderen aus konservatorischen Notwendigkeiten zum Schutz der archäologisch angeschnittenen Schichten, aber auch aus Fragen einer nachhaltigen Wartung des Plateaus. Daneben waren eine Sicherung des schmalen Steigs zur Ruine und der Schutz desselben sowie des Plateaus durch eine Absturzsicherung notwendig. Sichtbare Informationen zur Ruine sollten des maleischen Orts wegen auf ein Minimum beschränkt werden. An eine tiefergehende, nicht zuletzt einfach fortschreibbare Informationsvernetzung via QR-CODE zur Homepage der Gemeinde war gedacht.²³

DOKUMENTATION: Die Dokumentation erfasst den archäologisch untersuchten wie den obertägig sichtbaren Ruinenbestand sowohl vor, wie während und auch nach den gesetzten Maßnahmen und dokumentiert in Bericht und Kartierung die Bauhistorie, den Bau- und Oberflächenzustand sowie die Konservierungsmaßnahmen (Tafel 1 / 2).²⁴

SPOLIEN, ARCHITEKTURTEILE: Im Baubestand haben sich in situ keine Werksteine erhalten. Im Versturz fand sich ein Fragment des Tuffsteingewändes einer Fensterlaibung das von einem der beiden Fenster in der Südwand stammte. Als einzige Architekturelemente haben sich die Innenlaibungsreste der Zugangstüre mit dem kleinen Türriegelholz erhalten. Bei allen Konsolidierungen wurde auf eine formgebende Ergänzung der Architek-

¹⁹ Die Konservierungsarbeiten der Ruine waren 2011 mit EUR 25.000,- geschätzt worden. Die letztlich umgesetzten Maßnahmen beliefen sich auf EUR 113.800,-, davon betraf die Sicherung des Felssporns EUR 79.800,-, die Konservierung der Ruine EUR 34.000,- und stand damit in einem Verhältnis von 2,3:1.

²⁰ Insbesondere galt der damalige Bürgermeister Klaus Unterweger als ein konsequenter Befürworter den Ruinenort am Berg zu erhalten.

²¹ Im „Heiligen Land Tirol“ gibt es lediglich vier Kirchenruinen. Die barocke, von Josef II. aufgehobene Kirche und Einsiedelei am Wiesele auf 1700 Meter oberhalb von Prutz im Tiroler Oberland; die Kirchenruine einer nie fertiggebauten Kirche aus dem 19. Jahrhundert in Hörbrunn bei Hopfgarten im Brixental und in Osttirol neben St. Peter in Kals die archäologisch ergrabene und

rekonstruierte frühchristlichen Bischofskirche am Kirchhügel von Lavant.

²² Felssicherung, 2015, FST Felbermayr-Spezialtiefbau Lienz; Bauleitung 2015/16: Robert Trenkwalder, Kals a. Gr.; Sicherheitskoordinator: Otto Unterweger, Thurn; Ruinenrestaurator 2015–16: Franz Brunner, Thaur.

²³ Aktuell unter: http://www.kalskommunikation.at/index.php?option=com_content&view=article&id=1048&Itemid=1091 (Zugriff 25.02.2017).

²⁴ Lanz (zit. Anm. 6).- Die Tafeln besitzen ihre Gültigkeit für den denkmalfachlichen wie geotechnischen Beitrag zur Ruine von St. Peter, verwenden daher eine Tafelnummerierung 1–4 und sind zwischen den beiden Beiträgen geblockt.

turöffnungen über ein konservatorisches Maß hinaus verzichtet. Holzfragmente wurden im Bestand belassen.

TEMPORÄRE KONSERVIERUNG: Nach der archäologischen Untersuchung wurde die gesamte Binnenfläche des Kirchleins mittels Latten und Folien über den langen Unterbrechungszeitraum vor Wassereintritt und Frosteinwirkung im Untergrund geschützt um die Gleitgefahr in den Felsspalten nicht noch zusätzlich zu erhöhen.

HISTORISCHER BAUSCHUTT: Das Plateau rund um das Kirchlein ist sehr abschüssig, der Bauschutt des Südwanneinsturzes war schon vor Jahren zu einem schmalen südseitigen Umgang angeböschert worden und verblieb so. Die Schuttkegel im Kircheninnenraum hingegen wurden dem Ruinencharakter folgend nach den Konservierungsmaßnahmen an den Mauern zum Schutz bodennaher Putzbereiche wieder angeböschert.

WIEDEREINFÜLLUNG / TEILEINFÜLLUNG: Zur Versiegelung des Bodens und der Felsspalten vor eindringendem Wasser sind die Binnenflächen mit 4 m³ eigens angelieferten lokalem Lehm überdeckt und die Felsspalten zuvor mit Geotextilauflagen gegen Wurzeltrieb abgeschirmt worden. Die leicht modellierte Lehmoberfläche wurde anschließend dünn mit losen Steinen und Kieselsteinen aus dem Versturzmateriale vor Ort überschüttet und mit Grassamen zu einem Schotterrasen eingesät.

BEWUCHS UND BIOLOGISCHER BESATZ, BIOTOPE: Die Mauerkronen erhielten nach der Konsolidierung wieder eine dünnlagige, partielle Bedeckung mit Grasnarben, weniger zum Schutz der Mauerkronen, sondern als Renaturierungsmaßnahme. Die Gerüstholzkanäle verblieben als Nistplätze offen (nicht zuletzt, um auch weiterhin als Depot für Geocaching-Besucher genutzt zu werden). Zur Renaturierung wurden auch die restlichen Bereiche des Plateaus, die von Baueingriffen betroffen waren - etwa die Ankerstellen - wieder eingeebnet und mit Grassamen eingesät. Im Randbereich der Ruine ist der Bewuchs reduziert und damit die Sichtbarkeit vom Tal verbessert worden.

GEOTECHNIK UND STATISCHE SICHERUNG: Die denkmalfachlich wie landschaftsgerechte geotechnische Sicherung des Felskopfes wurde zum Schwerpunkt des Projektes. Sie verdient eine eigene Betrachtung und ist Gegenstand einer Miscelle von Thomas Marcher im Anschluss an diesen Beitrag. Denkmalfachliche Vorgabe war es eine Lösung zu entwickeln die eine unsichtbare Sicherung des Felskopfes und gleichzeitig die Stützung der stark nach außen geneigten Nordwestecke ermöglichte (siehe Tafel 3 / 4). Für diese Ecke war bereits im Erstkon-

zept ein Strebepfeiler vorgesehen gewesen, der nun in das Ankerungskonzept eingebunden wurde. Für die Position des sich nach oben verjüngenden Strebepfeilers aus Stahlbeton nutzte man eine Mulde im Gelände. Seine Oberfläche wurde in Spitztechnik dem Umgebungsgefüge soweit angepasst, dass dieser im Ruinenkontext nicht auffällt. Zur Stabilisierung der Nordwand wurde die Bruchstelle mit Rücksatz vermauert, im Kronenbereich eine Vertikalnadelung mit 50 cm tief eingebohrten v2a-Gewindestangen hergestellt und diese durch eine horizontale Verbügelung im Kronenbett verbunden.

MAUERWERK UND MAUEROBERFLÄCHEN: Der historische Mörtel ist grünlich, verwendet Feinsand vom Tal und den Feinbruch des anstehenden Felsens. Er besitzt eine reiche Durchmischung mit Kalkspatzen. Für die Reparatur der Mauerflächen wurde Sand mit 0–8 mm aus einer regionalen Schottergrube in Kals / Unterlesach angeschafft, getrocknete Sumpfkalkspatzen beigemischt und mit hydraulischem Kalk als Bindemittel (NHL5) im Mischungsverhältnis 1:3 verarbeitet. Bei größeren Fehlstellen wurde lokaler Bruch beigemischt. Das verwendete Steinmaterial ist vor Ort gesammelt bzw. bergseitig neu gebrochen worden. Um neu gemauerte Stellen zu kennzeichnen, wurde ein kleiner Rücksprung eingehalten (circa 5 cm). Das ergänzte Fugenbild ist dem umgebenden ausgewitterten Bestand angenähert. Die Putzreste erhielten eine Anböschung mit Kalkmörtel.

MAUERKRONEN: Die Sicherung der Mauerkrone erfolgte durch eine Neuaufmauerung der losen Steinlagen dem Ruinenverlauf folgend unter Verwendung von hydraulischem Kalkmörtel (NHL5)²⁵ bei Beachtung einer guten plattigen Steinauswahl in der Deckschicht, die mit entsprechender Seitenneigung für eine gut verteilte Ableitung des Oberflächenwassers von der Krone sorgte.

WERKSTEINE, BAUPLASTIK: Der in den 1970er Jahren in Teile zersägte und geborgene Gewändestein aus Rauhawacke, der das Wappen des vermutlichen Bauherrn zeigt, wurde im Zuge des Projektes an die Gemeinde Kals aus Privatbesitz zurückgegeben und wird einen Platz im örtlichen Museum finden. Zuvor ist er abgeformt und abgegossen und dann sozusagen als Spolie – vor möglichem Vandalismus fest im Boden verankert – in den Ruinenbereich zurückgebracht worden. Zur Kenntlichmachung der Kopie wurde nur der dem ursprünglichen Original in

²⁵ Der Verzicht auf einen geringen salzarmen Weißzementzusatz (circa 15% vom Bindemittel), der sich in der Regel für die Kronenbereiche bewährt, ist der besonderen Situation geschuldet. Große plattige Decksteine, die schmale, späterhin einfach wartbare Mauerkrone, das eher gleichmäßige Mikroklima vor Ort wie genügend Abbindezeit des Mörtels im Herstellungsjahr haben den Verzicht möglich gemacht.



146. Kals am Großglockner, Tirol, Ansicht der Kirchenruine vom Steig von Norden kommend, Zustand vor und nach der Konservierung, 2011 und 2016



147. Kals am Großglockner, Tirol, Gesamtansicht der Kirchenruine von oben, Zustand nach der Konservierung, 2016

Größe entsprechende Teil exakt kopiert, der Rest im Abguss als Rohwerkstein belassen. Das zweite Fragment verblieb, ebenso im Boden verankert, im Original vor Ort.

BODENBELÄGE: Der in vielen Bereichen des Kirchenraumes noch fragmentarisch erhaltene Estrichboden verblieb unter dem neu aufgebrachtten Lehmboden und wurde so konserviert.

HOHLRÄUME: Erdanliegende Hohlräume im engeren Sinne gab es keine. Ein kleiner Hohlraum infolge einer fesspaltenüberbrückenden Fundierung in der Nord-

wand wurde durch die Felsankerung versiegelt und als Basis für den Strebepfeiler genutzt.

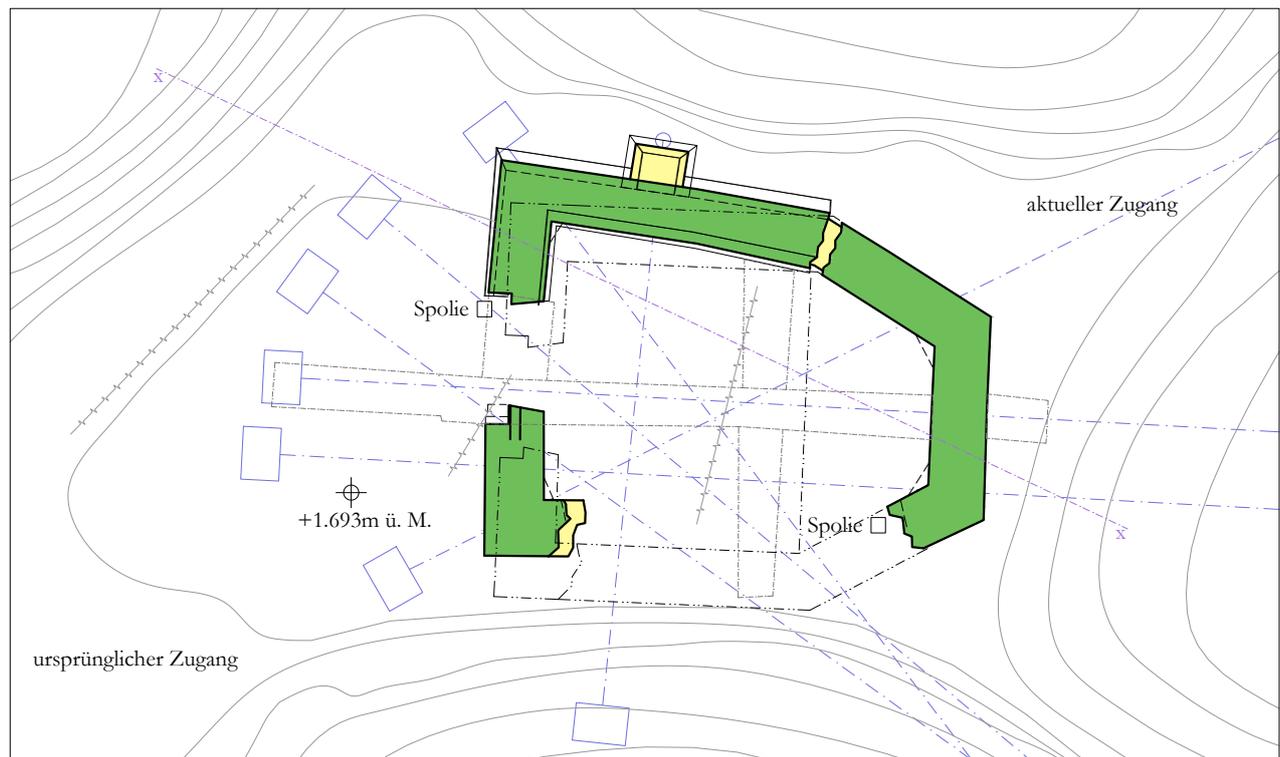
REKONSTRUKTIONEN: Rekonstruktionen gab es nur soweit sie für die Stabilisierung von Mauerkronen und Mauerkanten notwendig waren. Dabei wurde stets die Ruinenkontur beachtet und keine Architekturkanten ergänzt.

SCHUTZBAUTEN / EINBAUTEN: Klassische Schutz- bzw. Einbauten gab es keine. Die notwendigen Schutzmaßnahmen gegen Absturz sollten keinesfalls an Geländer erinnern und wurden daher dem Typus von

Seilsicherungen im Hochgebirge entlehnt. Die eingangs erwähnte Bank fand in neuer Form als Sitzbrett wieder zurück an den Ort und wurde mittels eingeklebten Konsolen der Kirchenwestwand vorgesetzt.

Sankt Peter zeigt sich heute trotz der im Baugeschehen sichtbar werdenden Vielzahl an Maßnahmen wieder so, als ob sich oben am Berg in all den Jahren nichts geändert hätte (Abb. 146). Die Maßgaben der *Standards der Konservierung von archäologischen Stätten und Ruinen* konnten die äußeren Rahmenbedingungen für die Kirchenruine ausreichend abbilden und haben insofern den Praxistest bestanden. Der unmittelbare Erfolg besitzt aber eine davon unabhängige Dimension. Kleine Baudenkmale leben mehr als andere vom Kontext zur Umgebung, sei es die bauliche Nachbarschaft oder die Landschaft – und je unbedeutender ein Objekt im Detail, desto mehr bedarf es der Aufmerksamkeit, damit die stillen Besonderheiten erhalten bleiben. Die Erhaltung der unscheinbaren Kirchen-

ruine von St. Peter ist ein Paradebeispiel dafür. Nie hätte man an anderer Stelle diesen Aufwand in Kauf genommen, der nach gewöhnlichen Maßstäben schwer nachvollziehbar ist. Die Vernunft hätte gesagt, alles ist sterblich, eine Ruine verkörpert dies per se. Auch hätte man die Weichen nie in Richtung bewahren stellen dürfen, wäre nicht allen Beteiligten bewusst gewesen, was dies im Detail bedeuten würde, und hätten nicht alle diesen Weg in vollem Umfang mitgetragen. Der „scheinbar einfache Fall“ war keiner, es ging letztendlich um etwas Größeres, um die Erhaltung einer Ecke der alpinen Kulturlandschaft Osttirols. Die Bewahrung und Erschließung der historischen und ästhetischen Denkmalwerte besitzt hier eine eigene Bedeutung. Das Kluge und Rechte, das Günstige und Verkehrte haben ihre Rollen getauscht. Der Besucher der heute wieder an diesen Ort kommt und die jüngste Geschichte nicht kennt, ob Einheimischer oder Fremder, wird nach wie vor aufatmen und glauben, die Zeit ist stehen geblieben – und das ist gut so (Abb. 147).



0 1 2 3m Grundriss  Norden

- Legende
-  Geschnittene Bauteile
 -  Sichtbare Bauteile
 -  Projizierte Bauteile
 -  Rekonstruierte Lage der Kirche
 -  Archäologische Suchschnitte
 -  Schnittführung kinematische Modellbildung
 -  Ankerachsen
 -  Bruchlinien Fels

- Bauphasen
-  Errichtung Kirche St. Peter, 2. Hälfte 16. Jh.
 -  Ergänzungen Restaurierung 2015/16
- Dokumentationszeitraum: 2011-2016
 Plangrundlagen: R. Trenkwalder - Kals, R. Neumayr - Lienz,
 P. Lackner - Kitzbühel, T. Tischer - Söll
 Fotos: B. Lanz - Innsbruck, F. Brunner - Thaur, BDA Tirol



Detail Mauerfläche mit Verputzresten

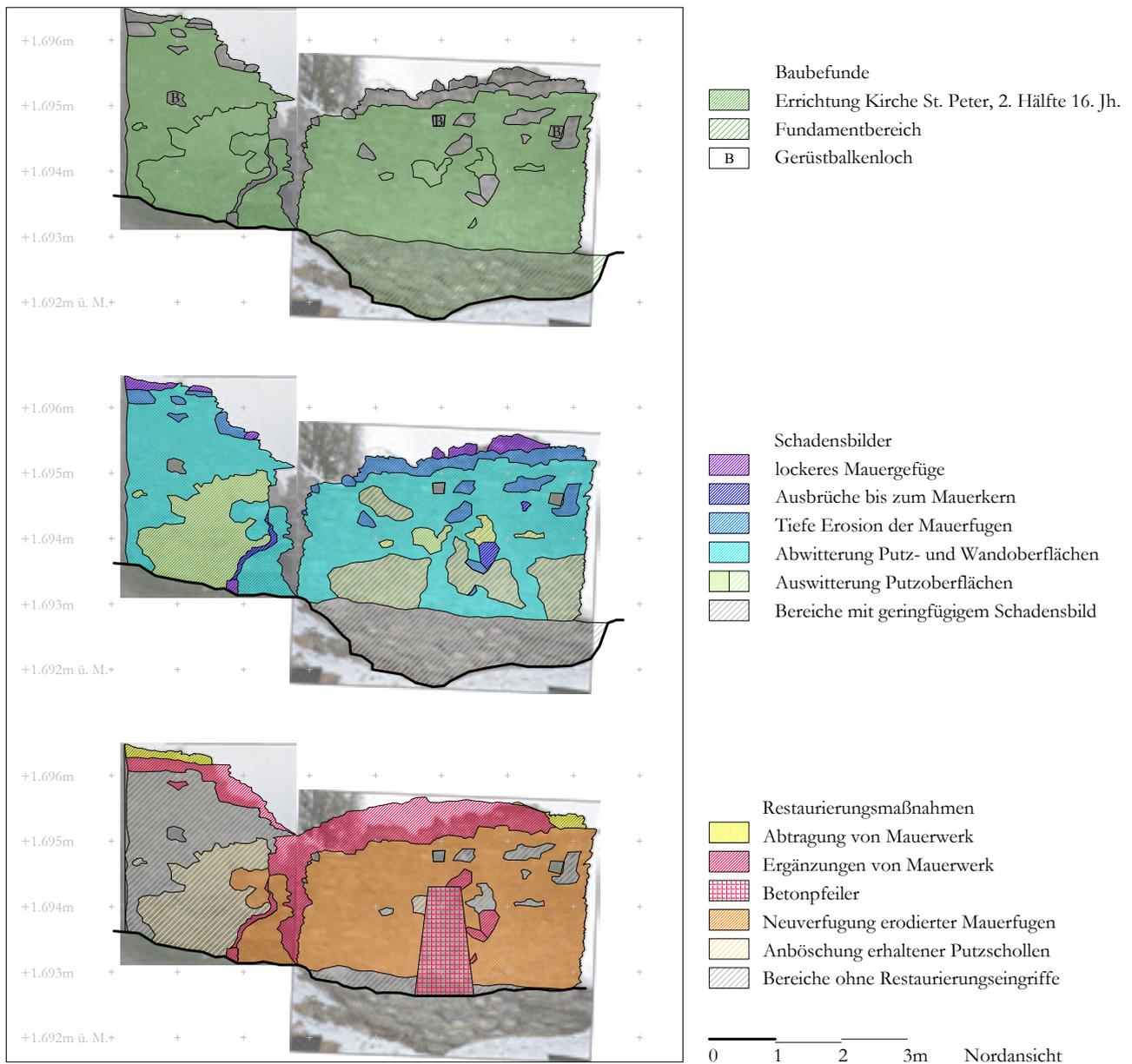


Detail Mauerkrone mit Armierung



Abguss der Wappenspolie

Tafel 1. Systematik der bauhistorischen und restauratorischen Dokumentation der Kirchenruine von St. Peter (Erstellung: Barbara Lanz)

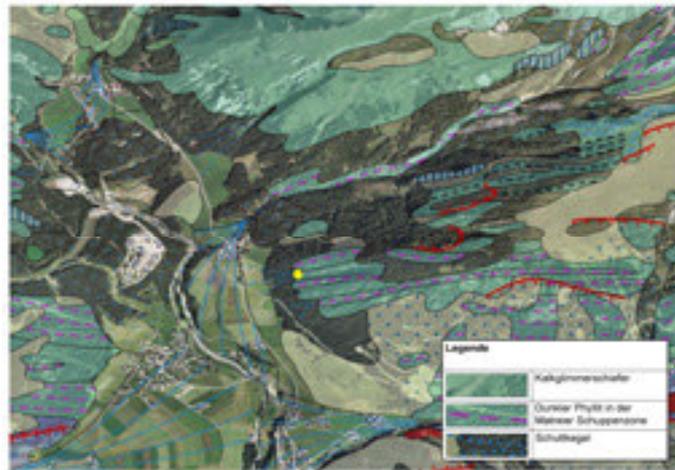


Nordmauer: Ansicht von Nordosten mit Stützpfiler

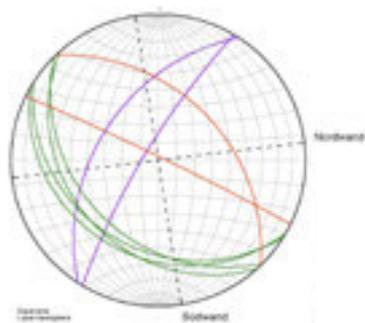


Nordmauer: Ansicht von Süden mit vermauertem Riss

Tafel 2. Systematik der bauhistorischen und restauratorischen Dokumentation der Kirchenruine von St. Peter (Erstellung: Barbara Lanz)

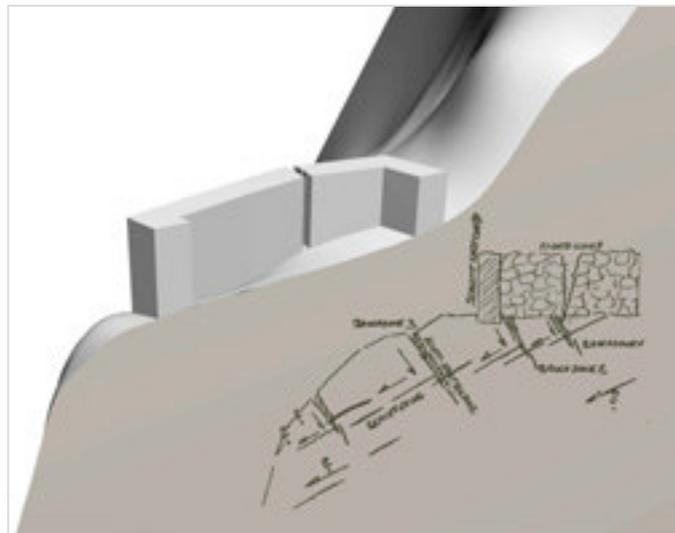


a. Geolog. Rahmen Kals a.GG. [Auszug Tiris - ● : Kirchenruine St. Peter]

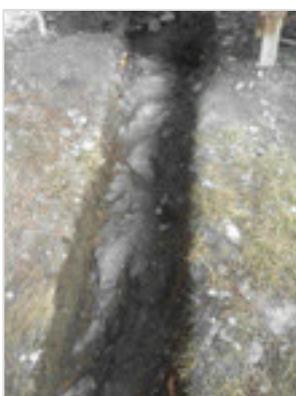


	Wp direction	Wp
Schwerkungsrichtung	212	39
	210	34
	206	30
	205	40
Kluft/Spaltrichtung	26	88
	46	53
Zusätzliche Kluft	323	58
	301	82

b. Lagekugeldarstellung der Trennflächen in Bezug auf Lage der Süd-Nordwand



c. kinematisches Modell der Bewegungen auf Trennflächen



d. Erkundungsschnitt

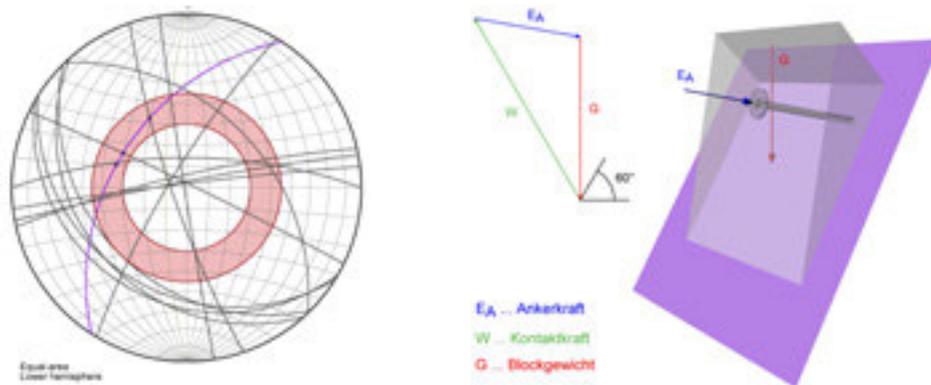


e. luftseitige Bruchzone

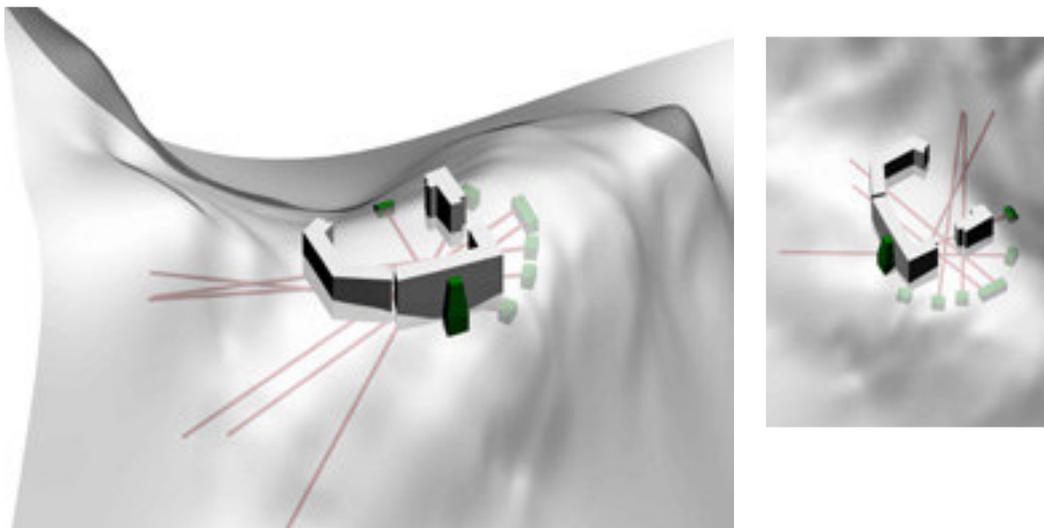


f. Säbelwuchs

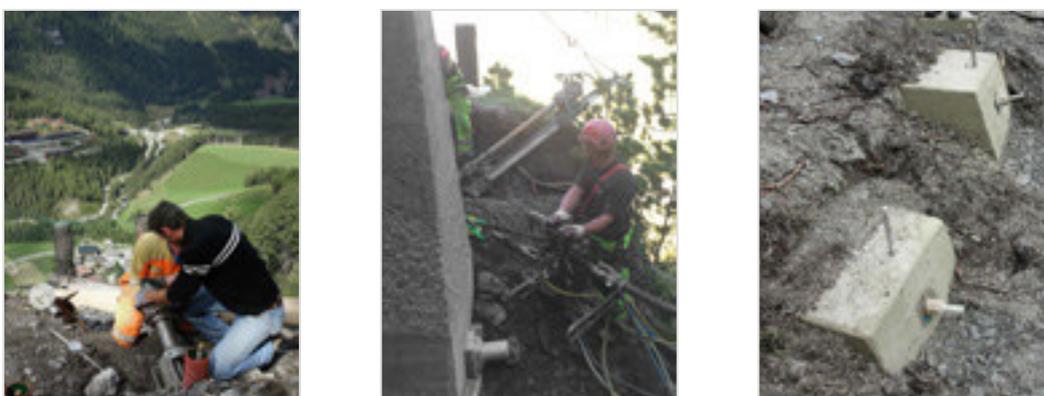
Tafel 3. Geologisch/ geotechnischer Befund (Erstellung: Thomas Marcher/Laurin Hauser)



a. Verschneidungslinien potentiell instabiler Blöcke der Neigung 45°-60° und grafische Ermittlung der Stützkraft (Ankerkraft).



b. Lage der Anker aus zwei verschiedenen Blickrichtungen



c. Auszüge aus den Felssicherungsarbeiten im Sommer 2015

Tafel 4. Dimensionierung und Ausführung der Sicherung des Felssporns (Erstellung: Thomas Marcher/Laurin Hauser)

Thomas Marcher

Die felsstatische Konservierung der Kirchenruine Kals – St. Peter. Eine geotechnische Sicherung des Felsspornes als dauerhafte Fundierung für das Peterskirchl

Geotechnik ist ein Oberbegriff für verschiedene Einzeldisziplinen im Bauingenieurwesen, die sich mit dem Bauen auf bzw. in oder mit Boden oder Fels befassen und in Einzeldisziplinen, wie Bodenmechanik, Felsmechanik, Erd- und Grundbau, Fels- und Tunnelbau, sowie Bergbau unterteilt werden können. Die Geotechnik versteht sich als Bindeglied zwischen den klassischen Geowissenschaften (Geologie, Hydrogeologie) und dem konstruktiven, bautechnischen Ingenieurwesen. Sie befasst sich mit dem Verhalten von Gesteinen und dem des Gebirges entsprechend den genetisch bedingten Materialeigenschaften und ihrer erdgeschichtlichen Entwicklung. Die gemeinsamen Ziele aller zur Geotechnik beitragenden Fachkomponenten sind die Erkundung, die Nutzung und auch der Schutz der Erdoberfläche, sowie die Stabilität von Gebäuden, Verkehrswegen, Berghängen oder Deponien.

Geotechnische Konzepte sollen dabei nicht nur auf eine technische Sicherung ausgerichtet sein. Vielmehr können sie landschaftsgerechte Lösungen implizieren. Geotechnik besitzt damit eine spezifische Bedeutung in der Erhaltung der Kulturlandschaft für den Naturraum wie für das Baudenkmal; dies soll in vorliegender Miszelle gezeigt werden. Dass dem oft nicht so ist, liegt in der Regel an den „zu technisch ausgelegten“ Anforderungen und an der bauingenieurorientierten Ausbildung, bei der der Fokus im Bauen mit Baustoffen (Beton, Stahl) und weniger im Bauen mit verfügbaren Ressourcen (Boden, Fels)

bzw. in der Integration der Baumaßnahme in den Boden/Untergrund liegt. Spezifische geotechnische Anforderungen im Bereich des Kulturgüterschutzes wurden daher in den *Standards der Baudenkmalpflege* ein eigenes Kapitel gewidmet.²⁶ Geotechnik findet sich heute u. a. bei Überplattungen von archäologischen Zonen²⁷ wie an Baudenkmalen (z. B. Stabilisierung / Konservierung von Mauerwerk²⁸), Felssicherungen (z. B. Schutz von Objekten vor Steinschlag), sowie von Fundierungen (z. B. Unterfangungen von Objekten für unmittelbar angrenzenden Neubauten/Umbauten).

DIE KIRCHENRUINE ALS ZU SCHÜTZENDES OBJEKT

Nicht immer erschließen sich geotechnische Aspekte unmittelbar. Insbesondere bei Ruinen werden geotechnische/felsmechanische Aspekte, die zum Verfall mitbeitragen mitunter unterschätzt. Oftmals wird das Ruinenbild schlicht auf Erosion bzw. Steinraub zurückgeführt. Die Ruine der Kirche St. Peter in Kals ist ein gutes Beispiel dafür.

Eine archäologische Vorerkundung des Untergrundes innerhalb der Ruine, die stellenweise den anstehenden Felsen freilegte (siehe Tafel 3, Abb. d),²⁹ zeigte Spaltenbildungen, die einen Zusammenhang mit dem massi-

²⁶ Bundesdenkmalamt Wien (Hg.), Die Standards der Baudenkmalpflege, 1. Fassung 1.6.2014, inzwischen 2. Auflage 2015. S 296–301.

²⁷ Thomas Marcher / Johannes Pöll / Mathias Schranz, Ein physischer Schutz für das spätbronzezeitliche Brandgräberfeld Vomp, in: Fachgespräch „... zum physischen Schutz des archäologischen Erbes“ in: Fundberichte aus Österreich (FÖ) 2015.

²⁸ Workshop Aguntum 2014: Herausforderungen und Lösungsansätze der Konservierung / Archäologischer Landschaftspark Aguntum – Zukunftsperspektiven.

²⁹ Die Tafeln besitzen ihre Gültigkeit für den denkmalfachlichen wie geotechnischen Beitrag zur Ruine von St. Peter, verwenden daher eine fortlaufende Tafelnummerierung 1 – 4 und sind zwischen den beiden Beiträgen geblockt.

ven, vertikal verlaufenden Riss in der Nordwand erkennen ließen. Durch die ausfallenden Schieferflächen und die senkrecht dazu stehenden Klüfte lag die Vermutung nahe, dass Felsschollen auf den Schieferflächen abfahren könnten. Zur näheren Klärung der felsstatischen Erstbefundung wurden daher fixe Messpunkte im unbewegten Gelände hinter und unter der Ruine, sowie Messmarken an den Mauerzügen für Bewegungsmessungen gesetzt und ein mehrjähriger Messzyklus begonnen.

GEOLOGISCH-GEOTECHNISCHE BEDINGUNGEN

Geländemorphologie: Die Kirchenruine St. Peter liegt auf dem sogenannten „Köfele“, einem kleinen Felsplateau, direkt über dem Ort Burg in der Gemeinde Kals am Großglockner auf einer Höhe von 1693 m.ü.M (Tafel 3, Abb. a). Das enge Felsplateau wurde hangseitig durch Felsausbruch erweitert, um Platz für den Kirchenbau zu schaffen (Tafel 3, Abb. c).

Geologischer Rahmen: Aus geologischer Sicht liegt das Gebiet im Mittelteil des Tauernfensters, einer west-östlich ausgedehnten, durch Erosion aufgebrochenen Überschiebungszone. Der Großglockner selbst besteht aus magmatischen Gesteinen und Sedimenten, die unter dem hohen Druck der Tiefe zu den heutigen besonders harten kristallinen Schiefen umgewandelt wurden.

Das Großglocknergebiet ist umgeben von mächtigen Schichten des Bündnerschiefers, die an der Nordflanke des Glockners, an der Glocknerwand, am Glocknerkamp und Hohenwartkopf zu Tage treten und aus Kalkglimmerschiefer bestehen (Tafel 3, Abb. a). Das glimmer- und glanzschieferdominierende Felsplateau selbst neigt zu Abbruchvorgängen, insbesondere durch starke Eiswirkungsvorgänge (Spalteis) und Starkregenereignisse (Erosionsbrüche).

UNTERGRUNDERKUNDUNG UND SCHADENSBILD

Der massive Riss in der Nordwand und die starke auswärts gerichtete Neigung der Mauer stehen in einem ursächlichen Zusammenhang mit der beobachteten Spaltenbildung im Felsuntergrund.³⁰ Die Untergrundverhältnisse werden dominiert durch die ungünstig ausfallenden

Schieferungsrichtungen und die dazu senkrecht stehenden Kluft- bzw. Spaltenbildungen (Bergzerreißenflächen). Die potentielle Felsscholle mit der Nordmauer hat sich um mehr als 50 cm Richtung Nordwesten bewegt. Der südliche Teil der Westmauer wandert ebenfalls auf einer eigenen Scholle Richtung Westen. Die fehlende Südmauer ist ein Indiz dafür, dass dort eine Scholle vermutlich Richtung Südwesten abgefahren ist.

Der umgebende Baumbestand (Säbelwuchs, siehe Tafel 3, Abb. d) und der Zustand der Klüfte weisen darauf hin, dass Bewegungen der einzelnen Felsschollen (vermutlich vermehrt und schubweise) in den letzten Jahrzehnten stattgefunden haben. Diese Bewegungen bestätigt auch eine Fotografie aus dem Jahr 1971, die noch einen wesentlich geringer geneigten Mauerwinkel an der Nordwestecke der Ruine zeigt.³¹

GEOTECHNISCHE MODELLBILDUNG

Für die Entwicklung des geotechnischen Modells (siehe Skizze Tafel 3, Abb. c), das ein vereinfachtes mechanisches Abbild der Wirklichkeit darstellen soll, werden zum einen die Aufnahmen der Trennflächengefüge (Klüfte, Schichtung bzw. Schieferungsflächen im Fels, wie in Tafel 3, Abb. b dargestellt) und zum anderen die Ergebnisse der Verformungsmessungen, welche die Messperiode seit November 2011 berücksichtigen, herangezogen. Ausgehend von diesen Grundlagen wird ein Starrkörpermodell entwickelt, das die Basis für die Dimensionierung der für die Sicherung des Untergrundes der Kirchenruine erforderlichen Stützmittel bildet.

Die Analyse der Bewegungsmessungen der installierten Messmarken an den Mauerzügen zeigten über Messperioden von einem Jahr bereits signifikante Verschiebungen von mehreren Zentimetern. Tendenziell ergibt sich aus den Messungen an der Oberfläche eine Translation in nordwestliche Richtung sowie eine rechtsdrehende Rotation als maßgebender Mechanismus.

MASSNAHMENDEFINITION

Aufbauend auf dem kinematischen Blockmodell werden die Größe der Keile sowie die für die Stabilisierung erforderlichen Stützkräfte ermittelt und die notwendigen Stützkräfte mittels grafischer Methode bemessen.³²

³⁰ Im örtlichen Befund konnte festgestellt werden, dass sich die bestehenden Mauerwerksreste generell auf verwitterten Felsformationen befinden.

³¹ Harald Stadler, in: Hilda Antonia Leimser, Geschichte von Kals

am Großglockner durch die Jahrhunderte, Kals am Großglockner 1998, S. 257 (Abb. 18).

³² Ulrich Smolczyk, Grundbautaschenbuch Teil 1 bis Teil 3, 6. Auflage, Berlin 2001.

Eine beispielhafte Ermittlung der Stützkräfte ist in Tafel 4, Abb. a dargestellt.

Die Dimensionierung³³ verfolgt das Konzept, dass die maximale Stützkraft durch die Zusammenwirkung der gewählten Anker mobilisiert wird. Dies bedingt, dass alle Anker kraftschlüssig mit dem Gebirge verbunden sind. Die Anker werden in drei Richtungen an Standorten innerhalb eines Winkels von 90° im westlichen Bereich kreisförmig um die Kirchenruine herum angeordnet (Tafel 1, Grundriss). Die Widerlager der Anker bestehen aus Stahlbeton und sind vollständig in das Felsgelände eingetieft. Zur Gewährleistung der Kippsicherheit des nördlichen Teils der Kirchenruine wird ein vertikal stehender im Fels verankerter Betonriegel hergestellt (Tafel 1, Strebpfeiler), welcher im unteren Bereich durch einen zusätzlichen Anker gehalten wird. Der Anker wird auf der südlichen Seite mit einem weiteren Widerlagerblock verbunden (Tafel 1, Grundriss).

UMSETZUNG DER BAUMASSNAHMEN

Für die Ausführung der Arbeiten im Sommer 2015 wurde zur Felsicherung ein zweiphasiges Konzept erarbeitet, welches aus insgesamt 13 Felsankern besteht. Diese Teilung ermöglichte, die Eingriffe in das Umfeld wie die Herstellungskosten steuerbar und so gering wie möglich zu halten. Die ersten 7 Anker werden in der ersten Sicherungsphase gesetzt (Tafel 4, Abb. c). Für den Transport der Arbeitsmaterialien (im Wesentlichen vorgefertigte Felsanker mit Ankermörtel, Beton für die Widerlager, etc.) waren Hubschrauberflüge notwendig, die Lagerung erfolgte auf zwei mobilen Plattformen unter extrem beengten Verhältnissen direkt an der Kirchenruine. Wie aus Tafel 4, Abb. b hervorgeht, wurden die Ankerpositionen entsprechend der Bewegungen und Lagerung des Felsens am Fuß der Ruine ringförmig angelegt. Die Anker haben eine Länge von 16 m, werden mit Widerlagern aus Beton ausgeführt, um 10–30° nach unten geneigt angelegt und zur Gewährleistung einer kraftschlüssigen Verbindung der Widerlager mit dem Untergrund leicht vorgespannt. Die restlichen Anker werden nur dann in einer zweiten (späteren) Sicherungsphase eingebracht, sollten die Kontrollmessungen nicht das Ziel erreichen, die verbleibenden Verformungen des Untergrundes soweit zu homogenisieren, dass die Kirchenruine von der bisherigen Zerreißung gesichert ist³⁴.

Für die Herstellung der Widerlager wurde die Felsoberfläche freigelegt und ein in die entsprechende Rich-

tung geneigtes Widerlager erstellt. Die Definition der Ankerbohrpositionen und das Anspannen der Ankerspanne sowie die Festlegung der Vorspannkräfte erfolgten vor Ort. Die sichtbaren Bereiche des nördlichen Betonstrebpfeilers wurden mit einer speziellen, mit Verzögerer hergestellten, Betonoberfläche behandelt, diese zusätzlich oberflächlich gespitzt. Die Stahlbewehrung wurde dabei durch eine erhöhte Betondeckung gewährleistet. Die Bohrung der Anker erfolgte mittels Drehbohrung mit Imlochhammer. Für die Anker wurde vorinjizierter Gewindestahl Durchmesser 32 mm ST950/1050 verwendet. Um unkontrolliertes Abfließen des Injektionsguts zu vermeiden, wurden sie mit einem Gewebestrumpf eingebaut.

Die Betonwiderlager der Anker konnten am Ende renaturiert/ingeschüttet werden. Im Bereich der archäologischen Grabungen in und um die Kirchenfläche wurde am Ende der Bauarbeiten auf eine entsprechende Versiegelung des Untergrundes mit Lehm mit einem Mindestgefälle von 1:10 geachtet und dabei das Gelände leicht eingeebnet.

Die Kontrollmessungen zeigten keine signifikanten Untergrundbewegungen mehr. Damit konnte die zweite Phase der Verankerungen ausgesetzt werden. Aufgrund des stattfindenden geologischen Prozesses einer Gebirgszerreiung auf dem so genannten „Köfele“ sind die Verformungen aber weiterhin periodisch zu messen und die Standsicherheit der Kirche, der Umgebung sowie des Untergrundes in regelmäßigen Abständen zu interpretieren.

Die Restaurierung der erhaltenen Mauerzüge hatte entsprechend dem denkmalpflegerischen Konzept vor allem konservierenden Charakter. Neben Maßnahmen zum Schutz der Mauerkronen und Wandflächen vor weiterer Erosion wurden als statische Maßnahmen die Errichtung eines Stützpfilers und das Schließen des Risses an der Nordmauer notwendig (Tafel 1 / 2).

Die geotechnische Sicherung des Felsspornes als Fundierung der Kirchenruine St. Peter bedeutete eine Gratwanderung zwischen den normbehafteten Bedürfnissen der Technik und den Aspekten der Denkmalpflege. Die felsstatischen Maßnahmen konnten in einer Art und Weise durchgeführt werden, dass diese im Endzustand unsichtbar im Untergrund liegen und die kulturlandschaftliche Dimension des Standortes unverändert zu erhalten waren. Somit konnte durch den im Vordergrund stehenden Erhalt des Bestehenden gezeigt werden, dass konstruktive Normen nicht a priori unangemessene Eingriffe bedeuten. Gleichzeitig konnte illustriert werden, dass ein solch spezifisches Konzept nicht unbedingt teurer sein muss als eine gewöhnliche Standardfelsicherung.

³³ Die Dimensionierung der Sicherungsmittel wurden in Anlehnung an die gültigen Normen und Regelwerke vorgenommen (im Wesentlichen ÖNORM EN 1997 (Eurocode 7), ÖNORM EN 1992 (Eurocode 2) und ÖNORM EN 1993–1 (Eurocode 3), so-

wie die entsprechenden nationalen Ergänzungen.

³⁴ Vermeidung der bisher aufgetretenen, unterschiedlichen Verformungsvektoren auf Fundamentniveau der Kirchenruine.

Depotoffensive in Stift Neukloster

Sammlungspflege als praktisches Forschungsfeld

Neben der klassischen Einzelrestaurierung setzte das Institut für Konservierung und Restaurierung der Universität für Angewandte Kunst in den letzten zehn Jahren einen Arbeitsschwerpunkt auf Sammlungspflege und präventive Konservierung. Ziel der präventiven Konservierung ist die langfristige Erhaltung von Kunst- und Kulturgut durch die Beeinflussung und Optimierung des Umfelds ohne direkte invasive Eingriffe am Objekt. Dazu gehört die Kontrolle von Klima, Licht, Schadstoffen oder Schädlingen ebenso wie die Planung von Einrichtung und Depotausstattung. Die Sammlungspflege definieren wir als das praktische Experimentier- und Forschungsfeld der präventiven Konservierung. Im Zuge der Pflege werden theoretische Empfehlungen durch Restaurator/innen in der musealen und denkmalpflegerischen Praxis individuell und nachhaltig umgesetzt. Um den Studierenden die Möglichkeit zu geben, sich mit diesen zukünftigen Perspektiven im Berufsleben auseinanderzusetzen, werden am Institut regelmäßig maßgeschneiderte Projekte in Museen und Sammlungen durchgeführt. Durch die vorbildhafte Initiative des Landes Niederösterreich „Schätze ins Schaufenster – Qualitätsoffensive Museumsdepots“ bündelten sich die Aktivitäten in den letzten drei Jahren in sieben Museen bzw. Sammlungen: im Kraheuletz-Museum in Eggenburg, im Stadtmuseum Korneuburg, im Museum Retz, im Heimatmuseum Rother Hof in Pottendorf, im Museum im Ledererhaus in Purgstall, in Stift Zwettl sowie in Stift Neukloster in Wiener Neustadt.¹ Diese Sammlungen wurden 2013 für die Depotoffensive vom Museumsmanagement Niederösterreich zur Förderung

ausgewählt. Jede Institution formulierte ein Projekt zur langfristigen Erhaltung der Bestände, das die computerunterstützte Inventarisierung, die Neuschaffung oder die Verbesserung von Depots und konservatorische Maßnahmen an gefährdeten Objekten umfasste.² Das Institut für Konservierung und Restaurierung fungierte 2013–2016 als Konsulent und Partner für die Planung und Umsetzung der Maßnahmen.³

Nachfolgend soll auf das vielseitigste und anspruchsvollste Projekt in Stift Neukloster in Wiener Neustadt exemplarisch eingegangen werden, bei dem nicht nur Depot- und Ausstellungsplanung, sondern auch die Forschung im Vordergrund stand.⁴ Hier gingen Theorie und Praxis Hand in Hand, da die Sammlung zum ersten Mal seit ihrem Bestehen im Fokus des wissenschaftlichen Interesses stand. Die Erkenntnisse über den Bestand waren Start- und Angelpunkt der Planung und lieferten die Grundlage für Entscheidungen über die Planung und Umsetzung von neuen Depots und Ausstellungsräumen sowie die Pflege bzw. Restaurierung der Objekte.

DIE SAMMLUNG VON STIFT NEUKLOSTER

Mit der Zusammensetzung aus Antiquaria (Altertümer), Artificialia (Objekte des Kunsthandwerkes), Scientifica (Wissenschaftliches), Naturalia (Objekte der Natur), Exotica (Exotisches) und Erinnerungsstücken ist die Sammlung des Neuklosters eine typische Kunst- und Wunderkammer. Sie entstand zum größten Teil in der

¹ Diese Arbeiten werden in einer Publikation mit dem Titel „Depotoffensive“ in der Reihe des Instituts für Konservierung und Restaurierung im Böhlau Verlag zusammengefasst. Die Publikation wird 2017 erscheinen.

² Die Förderung des Landes Niederösterreich im Rahmen der Qualitätsoffensive Museumsdepots deckt 50% der Kosten ab, die restlichen Mittel müssen von der jeweiligen Institution getragen werden.

³ Ein kurzer Überblick über die Tätigkeiten des Instituts im Rahmen der Depotoffensive findet sich hier: Johanna Wilk/Gabriela Krist, Treasuries on Display – Applied Collection Care in Lower Austria, in: *News in Conservation* 52/2016, S. 15–16.

⁴ Im Rahmen des Projekts entsteht die Dissertation von Mag. Johanna Wilk unter der Betreuung von Prof. Gabriela Krist, siehe: Gabriela Krist et. al. (2015), Konservierungswissenschaftliche Dissertationen an der Universität für angewandte Kunst Wien, in: *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung* (ZKK) 29/2, Worms 2015, 305–328.– Johanna Wilk/Gabriela Krist, Entscheidungsprozesse in der Sammlungspflege, 5000 Objekte in drei Jahren, in: Österreichischer Restauratorenverband (Hg.), *Tagungsband, Wege und Ziele. Entscheidungsprozesse in der Restaurierung*, Wien 2015, S. 167–175.

barocken Blütezeit des Stifts im 18. Jahrhundert.⁵ Eine Kunst- und Wunderkammer ist durch ihren universalen Anspruch charakterisiert. Objekte unterschiedlicher Herkunft, verschiedener Materialien und Kunstgattungen werden in einer derartigen Sammlung zusammengefasst, um in einem enzyklopädischen Sinn ein Abbild der Welt im Kleinen, einen Makrokosmos im Mikrokosmos,⁶ zu veranschaulichen. Solche Schätze waren in ganz Europa nicht nur in Klöstern, sondern auch an Fürsten- und Kirhhöfen sowie bürgerlichen Haushalten vorhanden. Viele Sammlungen existieren heute jedoch nicht mehr. In Stift Neukloster ist rund die Hälfte der Bestände⁷ als bedeutendes und aussagekräftiges Zeugnis der Klosterkultur des Bewahrens und des Sammels im 18. Jahrhundert erhalten. Die künstlerische und kunsthandwerkliche Qualität ist herausragend. So reicht die Bandbreite der Objekte von Gemälden, Elfenbeinschnitzereien, Steinschnittgefäßen und Globen bis hin zu antiken Vasen, Steinen, Muscheln und Bildern aus Spinnweben. Einige der erhaltenen Möbel dienen teilweise seit mehr als hundert Jahren zur Lagerung und Präsentation der Objekte. Insgesamt handelt es sich um rund 5100 Einzelstücke, davon circa 1000 Kunstkammerobjekte, 200 Gemälde und 400 Paramente.

Im Zweiten Weltkrieg wurden die Museumsräumlichkeiten des Neuklosters durch einen Bombentreffer zerstört, ein großer Teil der Objekte blieb jedoch erhalten. Seit den 1980er Jahren wurde die Kunst- und Wunderkammer in nicht zugänglichen Räumlichkeiten des Klosters gelagert. Mit dem Start des Projekts im Jahr 2013 war sie der Öffentlichkeit weitgehend unbekannt, kaum dokumentiert und vergessen. Die Objekte waren inadäquat gelagert und mit sammlungsfremden Gütern vermischt. Neben der Kunst- und Wunderkammer verfügt das Neukloster über eine große Sammlung an wertvollen Paramenten aus dem 17. und 18. Jahrhundert mit über 400 Einzelstücken. Sie waren unter ähnlich ungünstigen Bedingungen im Erdgeschoss in der „Paramentenkammer“, einem feuchten Raum in desolaten Kästen gelagert. Die größten Ge-

fahren und Risiken für die Sammlung stellten die dichte Lagerung, die inadäquaten Lagerungsmöbel, die fehlende Übersicht über die Bestände und vor allem die in den als Paramentenkammer genutzten Räumlichkeiten ungünstigen klimatischen Bedingungen dar. Durch diese Mängel waren die Bestände des Neuklosters akut gefährdet und es bestand dringender Handlungsbedarf. Als Antwort auf die Situation entwickelten Prior Walter Ludwig, das Stift Heiligenkreuz und das Land Niederösterreich gemeinsam mit dem Institut für Konservierung das größte und ambitionierteste Projekt im Rahmen der Depotoffensive.

ANGEWANDTE SAMMLUNGSPFLEGE:

Inventarisierung, Depot- und Ausstellungsplanung

Am Beginn des Projekts in Stift Neukloster stand die Inventarisierung. Die Kunstkammer war zuletzt 1855 katalogisiert worden,⁸ für die Paramente existierten Aufzeichnungen der Erzdiözese Wien aus den 1990er Jahren. Die Inventarisierung konnte im Rahmen von drei Projektwochen mit bis zu 20 Studierenden vor Ort durchgeführt werden. Jedes Objekt ist nun mit einer individuellen Inventarnummer versehen, die mit einem Eintrag in einer eigens erstellten Datenbank verbunden ist. Es wurden Material, Technik, Maße und Zustand erfasst sowie kunsthistorische Informationen verzeichnet. Gleichzeitig mit der Inventarisierung wurde eine erste Verbesserung der Lagerung der Sammlungsbestände in den alten Depots vorgenommen.⁹ Im Fall der Paramente wurden diese in eigens angeschaffte Boxen umgelagert und temporär in ein Zwischenlager verbracht.¹⁰

Bevor die Räume eingerichtet werden konnten, erfolgte deren bauliche Sanierung. In der Paramentenkammer zeigten die Klimamessungen,¹¹ dass Maßnahmen zur Senkung der Luftfeuchtigkeit notwendig waren. Zur Vermeidung von aufsteigender Feuchte wurde ein Wandtemperiersystem eingebaut. Zusätzlich ist auch ein Entfeuchtungsgerät in Betrieb, um die Höchstwerte im Sommer zu

⁵ Zur Entstehung der barocken Kunst- und Wunderkammer: *Josef Mayer*, Das Stift zur heil. Dreifaltigkeit (Neukloster) in Wiener-Neustadt und seine Kunstbestrebungen von 1683 bis 1775, in: *Berichte und Mitteilungen des Alterthums-Vereines zu Wien* 29, Wien 1893, S. 1–35.– *Wendelin Boheim*, Das Museum im Neukloster zu Wiener Neustadt, in: *Die Presse*, 23. Juli 1887, S. 1–2.– *Bernhard Schwindl*, Verzeichnis der Kunstgegenstände und anderer Merkwürdigkeiten im Stift Neukloster zu Wiener Neustadt. Archiv Neukloster, K413, 1855.– *Benedict Kluge*, Das Cisterzienserkloster zur heiligsten Dreifaltigkeit (ad sanctissimam Trinitatem) in Wiener-Neustadt, in: *Sebastian Brunner* (Hg.), *Ein Cisterzienserkloster*, Würzburg 1881, S. 220–279.– *Adolf Höggerl*, 500 Jahre Stift Neukloster. Geschichte und Kunstdenkmäler des Neuklosters in Wiener Neustadt, Wiener Neustadt 1946, S. 57.

⁶ Siehe hierzu: *Andreas Grote* (Hg.), *Macrocosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800*, Wiesbaden-Opladen 1994.

⁷ *Laut Vergleich des letzten Inventars aus dem Jahr 1855 mit den heutigen Beständen: Schwindl* (zit. Anm. 5).

⁸ *Schwindl* (zit. Anm. 5).

⁹ *Projektleitung: Prof. Gabriela Krist; Projektkoordination der Blockveranstaltungen: Mag. Johanna Wilk, Mag. Eva Putzgruber, Mag. Marija Milchin, Mag. Susanne Sandner, Mag. Kathrin Schmidt, Mag. Britta Schwenck, Mag. Barbara Eisenhardt.*

¹⁰ *Bei den Boxen handelte es sich um Bestände des Kunsthistorischen Museums Wien, die von dort angekauft werden konnten.*

¹¹ *Die Klimamessungen wurden von Dr. Günther Fleischer vom Österreichischen Forschungsinstitut für Chemie und Technik (OFI) durchgeführt.*



148. Wiener Neustadt, NÖ, Stift Neukloster, Paramenten-kammer, Paramente vor, während und nach der Depottoffensive, 1013–2016



149. Wiener Neustadt, NÖ, Stift Neukloster, neues Depot, Lagerung, Umlagerung und Pflege der Gemälde vor, während und nach der Depottoffensive, 2013–2016

senken. Eine automatisch gesteuerte Lüftungsanlage soll in Zukunft den Entfeuchter ersetzen.¹² Das neu geplante Schranksystem für die liturgischen Gewänder orientiert sich an den Maximalmaßen der einzelnen Objektgruppen und bietet genug Platz für eine sichere liegende Lagerung der Objekte. So ist etwa der maßangefertigte Plu-

vialschrank 300 cm breit und 160 cm tief.¹³ Im Frühjahr 2016 wurden die inventarisierten Paramente im Rahmen einer Blocklehrveranstaltung von der Textilkasse in die neu eingerichteten Räume verbracht und nach konservatorischen Anforderungen gelagert (Abb. 148).¹⁴

¹² *Das Konzept zur Verbesserung des Klimas in der Paramenten-kammer wurde von Dr. Wolfgang Kippes und Dr. Jochen Käferhaus erstellt.*

¹³ *Die Möblierung der Paramenten-kammer wurde von der Firma Erka ausgeführt: Rudolf Kirner ERKA Metallwarenfabrik Gesellschaft m.b.H., Bonygasse 1, 1120 Wien.*

¹⁴ Projektleitung: Prof. Gabriela Krist; Projektkoordination: Dipl.-Rest Tanja Kimmel, Mag. Johanna Wilk. Das Lagerkonzept für die Paramente wurden im Rahmen eines Vordiploms diskutiert: Birgit Läbe, Die Paramentensammlung von Stift Neukloster in Wiener Neustadt. Sammlungsanalyse und Konzeptempfehlungen



150. Wiener Neustadt, NÖ, Stift Neukloster, neues Depot, Lagerung, Umräumung und Pflege der Kunstkammerobjekte vor, während und nach der Depotoffensive, 2013–2016

In den Räumlichkeiten im ersten Stock des Klosters wurden ein Ausstellungsraum als Schaudapot und neue Depots für die Objekt- und die Gemäldesammlung geplant. Diese Maßnahmen werden nun umgesetzt. Das Gemäldedepot wurde mit einem Gitterzugsystem nach aktuellen Standards ausgestattet¹⁵ und im Oktober 2016 mit den Beständen befüllt. Somit sind nun alle Gemälde des Neuklosters sicher gelagert (Abb. 149).

Die Kunst- und Wunderkammer soll im Frühjahr 2017 wieder aufgestellt werden. Ein interdisziplinäres Team, dem auch Fachkräfte aus dem Stift Heiligenkreuz, dem Neukloster, dem Museum für angewandte Kunst/ Gegenwartskunst und dem Institut für Konservierung und Restaurierung angehören, arbeitet an der Konzeption und Umsetzung des neuen Schaudepots.¹⁶ Geplant ist eine moderne schlichte Einrichtung, die die hochwertigen Objekte in den Vordergrund stellt. Die historischen Schaukästen werden miteinbezogen, sodass sich Neues mit Altem zu einem harmonischen Ganzen verbindet (Abb. 150).¹⁷ Der erweiterte Rundgang für Besucher durch das Kloster, der mit der Ausstellung verbunden sein wird, beinhaltet auch die barocke Bibliothek mit Fresken von Johann Bergl und den Chor der Kirche mit Blick auf den Hochaltar.



151. Wiener Neustadt, NÖ, Stift Neukloster, die Kunst- und Wunderkammer nach Ihrer Eröffnung im Mai 2017

Neben den bisher erfolgten vier Arbeitseinsätzen in Stift Neukloster wurde eine Vielzahl an Objekten, die in Zukunft ausgestellt werden, in allen vier Fachklassen des Instituts – Stein, Objekt, Textil und Gemälde – konserviert und restauriert. Mit Abschluss des Projekts umfasst die Liste der restaurierten Kunstschatze mehr als 50 Objekte. Die Pflege der übrigen Sammlungsbestände erfolgte vor Ort. Dies bot den Studierenden intensives konservatorisches Training.

zur Neugestaltung der Paramentenkammer, unpublizierte Vordiplomarbeit, Institut für Konservierung und Restaurierung, Universität für angewandte Kunst Wien, 2014.

¹⁵ Die Möblierung des Gemäldedepots wurde von der Firma Erka ausgeführt: Rudolf Kirner ERKA Metallwarenfabrik Gesellschaft m.b.H., Bonygasse 1, 1120 Wien.

¹⁶ Team für die Konzeption des neuen Schaudepots: Prof. Gabriela Krist,

Mag. Johanna Wilk, Prior Walter Ludwig OCist., Ing. Arnold Link, Hofbaumeister Stift Heiligenkreuz, Dr. Renate Madritsch, HR Mag. Manfred Trummer, Dr. Günther Fleischer, Dipl. Ing. Gunther Ferenccsin.

¹⁷ Die Möblierung der Ausstellungsräumlichkeiten erfolgt durch das Hofbaumeisteramt des Stiftes Heiligenkreuz unter der Leitung von Ing. Arnold Link.

RESÜMEE UND AUSBLICK

Im Jahr 2017 wird die Kunst- und Wunderkammer der Öffentlichkeit zugänglich gemacht (Abb. 151). Die neuen Depoträume, die Pflege- und Konservierungsmaßnahmen und nicht zuletzt die Inventarisierung bildeten die Basis für eine langfristige Erhaltung der Sammlung und für eine fortlaufende wissenschaftliche Bearbeitung des Bestands.

Die Depotoffensive in Stift Neukloster bot dem Institut und der Lehre vielfältige Arbeitsschwerpunkte und brachte Diplomarbeiten,¹⁸ Vordiplome¹⁹ und Dissertationsvorhaben hervor. Die zahlreichen Arbeitseinsätze und Lehrveranstaltungen führten zu einem Kompetenzzuwachs auf den Gebieten der Sammlungspflege und der präventiven Konservierung und bereiteten die junge her-

anwachsende Generation von RestauratorInnen auf eine zukünftige wichtige Berufsperspektive vor.²⁰

Mit jedem restaurierten Objekt, mit jedem neu eingerichteten Raum stieg das öffentliche Interesse an der Sammlung und damit auch an ihrer Erhaltung. Die Arbeiten des Instituts im Rahmen der Depotoffensive wurden von einem ORF-Team begleitet²¹; auch zahlreiche regionale Medien berichteten. Darüber hinaus wurden laufend wissenschaftliche Publikationen zum Thema veröffentlicht. Die in den letzten drei Jahren durchgeführten Projekte des Instituts im Rahmen der niederösterreichischen Depotoffensive in den sieben ausgewählten Museen und Sammlungen werden im Jahr 2017 in einer Publikation zusammengefasst und dienen somit Folgeprojekten als Richtlinie und Leitfaden.

¹⁸ Jin Yi Lee, *Eine barocke Collage auf bemaltem Alabaster aus dem Stift Neukloster, Wiener Neustadt. Untersuchung, Konservierung und Restaurierung unter besonderer Berücksichtigung der Ergänzungsmöglichkeiten*, DA Universität für angewandte Kunst Wien, 2015.

¹⁹ Läbe (zit. Anm. 14). – Glynis Gale-Schodterer, *Die Gemäldesammlung des Stifts Neukloster zu Wiener Neustadt, Niederösterreich. Bestandserfassung und Lagerungskonzept*, unpublizierte Vordiplomarbeit, Institut für Konservierung und Restaurierung, Universität für angewandte Kunst Wien, 2014.

sität für angewandte Kunst Wien, 2014.

²⁰ Die Publikationsreihe des Instituts legte in einem aktuellen Band den Schwerpunkt auf das Thema Sammlungspflege und dokumentiert so die Fortschritte der letzten Jahre: Gabriela Krist (Hg.), *Collection Care – Sammlungspflege. Konservierungswissenschaft. Restaurierung. Technologie*, Band 12, Wien 2015.

²¹ *NÖ heute, Serie „Kulturerbe“*, Leitung: Mag. Sabine Daxberger.

Tabubruch in Schloss Schönbrunn.

Anmerkungen zur Konservierung und Restaurierung der beiden chinesischen Kabinette

Es ist hinlänglich bekannt, dass die kaiserlichen Residenzen in der Wiener Hofburg und in Schloss Schönbrunn ständig – bisweilen im Rhythmus von nur einigen wenigen Jahrzehnten – steten baulichen Veränderungen ausgesetzt waren. Die Gründe hierfür liegen auf der Hand: Jeder Thronwechsel, aber auch jeder Todesfall oder jede Hochzeit im engeren Kreis der kaiserlichen Familie sowie sich ändernde zeremonielle Erfordernisse führten zu meist tiefgreifenden Neuordnungen der Appartements und naturgemäß zu Umbauten sowie Um- und Neugestaltungen der künstlerischen Raumausstattungen. Beredtes Beispiel hierfür ist etwa die zweigeschossige Josephskapelle im Leopoldinischen Trakt der Hofburg, die in den Jahren zwischen (nach) 1668 und 1772 gleich zweimal gänzlich abgebrochen und im Zuge dessen auch einmal ihr Standort verlegt wurde. Solche „Husarenstücke“ führten bisweilen zu gewaltigen Problemen mit der Baubsubstanz. So notiert der kaiserliche Hofarchitekt Nicolaus Pacassi, der von Maria Theresia mit der Errichtung der noch heute bestehenden Kapelle beauftragt wurde, dass die Mauern des Leopoldinischen Traktes *„wegen bisherig vielmahliger Abänderung [...] dergestalt geschwächt [worden war], [...] daß ich gezwungen ware, [...] die Pfeiler von Quater steinen aufführen, und Steinern Trage Gurten machen zu lassen, um diesen Trakt des Burg Gebäude in sicheren und dauerhaften Stand herzustellen.“*¹ Kam es, wie an diesem Beispiel, in den darauffolgenden Jahrzehnten und Jahrhunderten zu keinen weiteren gravierenden Umbauten, so bedeutete dies aber noch nicht, dass es auch zu keinen Veränderungen der künstlerischen Ausstattungen kam. Im Gegenteil: Um bei der Josephskapelle zu bleiben, erfolgten allein zwischen den Jahren 1832 und 1879 zwei vollflächige Überfassungen der Wände mit figürlicher Malerei.² Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang,

dass im Zuge solcher Übermalungen üblicherweise die jeweils ältere(n) Fassung(en) nicht entfernt, sondern in der überwiegenden Zahl der Fälle erhalten blieb(en).

So nimmt es nicht wunder, dass im Rahmen von Untersuchungen im Vorfeld geplanter Restaurierungen wahre „Schätze“ zum Vorschein kommen können und regelmäßig auch kamen. Hier ist nun Vorsicht geboten: Denn offensichtlich liegt es in der Natur des Menschen, dass, je bedeutender die erwarteten Funde sind, desto größer die Versuchung wird, diese Schätze zu heben. So geschehen wiederum in der Josephskapelle, als im Zuge einer umfassenden Restaurierung in den Jahren 1967 und 1968 die bereits erwähnten (im übrigen vollkommen intakten) figürlichen Übermalungen von 1832 und 1879 zur Gänze abgenommen und damit wertvolle „Jahresringe“ zerstört wurden, um in diesem Fall einen fragwürdigen, weil in großen Teilen verlorengegangenen bzw. stark beeinträchtigten „Originalbestand“ zu gewinnen.³

Um solchen „Versuchungen“ endgültig eine Riegel vorzuschieben, gilt speziell für künstlerisch hochwertig ausgestattete Räume und Raumfolgen in der Hofburg und in Schloss Schönbrunn (aber natürlich auch für jedes andere unter Denkmalschutz stehende Objekt) ein zwar ungeschriebenes, dafür umso eherneres, im übrigen schon in der Charta von Venedig eingefordertes Gesetz: Dieses sieht – allgemein formuliert – die uneingeschränkte Erhaltung des „gewachsenen“ Zustandes eines Denkmals vor. Mit anderen Worten: Jede künstlerisch (aber etwa auch programmatisch) intendierte Veränderung – sei es eine Überformung oder Überfassung eines Ganzen oder nur von Teilen desselben – ist ausnahmslos zu respektieren und substantiell zu bewahren.

Wie konsequent diese Linie verfolgt wird, kann an einem „Grenzfall“ illustriert werden: dem Schlaf- bzw.

¹ Friedrich Dahm, Die Bau- und Ausstattungsgeschichte der Josephskapelle in der Wiener Hofburg, in: Friedrich Dahm (Hg.), Die Josephskapelle in der Wiener Hofburg, Focus Denkmal, Bd. 1, Horn-Wien 2016, S. 15–29, mit älterer Lit., Zitat auf S. 16.

² Ebenda.- Zur Malerei siehe Hans Hoffmann, Die Restaurierung der Wandmalereien in der Josephskapelle, in: Dahm (zit. Anm. 1), S. 67–115.

³ Ebenda., S. 67–115.



152: Wien 13, Schloss Schönbrunn, Schlaf- und Sterbezimmer Kaiser Franz Josephs, Vergoldungen an Deckenstück und Wandvertäfelungen wurden auf Veranlassung von Kaiser Karl 1917 in der Wandfarbe überstrichen

Sterbezimmer Kaiser Franz Josephs in Schloss Schönbrunn (Abb. 152). Gleich nach dem Tod seines Großonkels am 21. November 1916 ordnete Kaiser Karl an, „daß die Wohnzimmer seines Vorgängers und der ganze Hietzinger Flügel für ihn [= Kaiser Karl] und die Seinen als ständiger Aufenthaltsort herzurichten sei.“⁴ Schon am 3. April 1917 schreibt die Schlosshauptmannschaft von Schönbrunn und Hetzendorf an den Obersthofmeister: „Im Allerhöchsten Auftrage Ihrer Majestät wurde [...] die Einteilung der Wohnappartements auf der Hietzinger Schloßseite [...] besprochen, sodann in einem Plan eingezeichnet, welcher Ihrer Majestät unterbreitet wurde. Ihre Majestät hat diesem Plan die Genehmigung erteilt, mit dem Auftrage die erforderlichen Arbeiten sogleich in Angriff zu nehmen.“⁵ Wie aus einer weiteren Quelle hervorgeht, waren neben Eingriffen in die Bausubstanz auch und vor allem radikale Veränderungen an den Innenraumgestaltungen vorgesehen – Veränderungen, die vom überlieferten Dekorationsschema in Form und Farbe strikt abweichen sollten. Aus dem hier auszugsweise zitierten Schreiben der Schlosshaupt-

mannschaft vom 20. April 1917 an das Oberhofmeisteramt geht hervor: „[...] Bei der letzten Begehung hat nun Seine Exzellenz Graf Esterhazy, den Allerhöchsten Intentionen Ihrer Majestäten entsprechend, den Wunsch geäußert, daß in einigen AH. Wohnappartements die Vergoldung an den Wänden und Plafond beseitigt werde – einerseits, um eine Monotonie der vergoldeten Räume zu vermeiden – andererseits bei der Möblierung mit guten alten Empire- und Biedermeier-Möbeln eine größere Bezugsfreiheit zu erlangen. Aus diesen Gründen besteht die Absicht, die Appartements vom Nußbaumzimmer angefangen bis inklusive zum ehemals gemeinsamen Schlafzimmer – mit Ausnahme des Terrassenkabinetts – die Vergoldungen an den Türen, Lamperien und am Plafonds zu kassieren und diese Ornamente in einer leichten, der zukünftigen Stoffbespannung anzupassenden Abtönung zu behandeln.“⁶ Die Neugestaltung der Räume sollte sich also nicht nur, wie Elfriede Iby hervorhebt, darauf beschränken, die Vergoldungen an Decken und Wänden zu „kassieren“ – und zwar „aus Mangel an qualifizierten Vergoldern und vermutlich wohl auch auf-

⁴ Erwein Lobkowitz, *Erinnerungen an die Monarchie*, Wien-München 1989, S. 216.

⁵ Eva B. Ottillinger, *Schönbrunn und Hetzendorf 1835 bis 1919*, in: Eva B. Ottillinger/Lieselotte Hanzl, *Kaiserliche Interieurs*. Die

Wohnkultur des Wiener Hofes im 19. Jahrhundert und die Wiener Kunstgewerbereform, in: Ilsebill Barta-Fliedl/Peter Parenzan (Hg.), *Museen des Mobiliendepots*, Bd. 3, Wien-Köln-Weimar 1997, S. 223 mit Angabe der Quelle.



153. Wien 13 , Schloss Schönbrunn, chinesisches Rundkabinett, Einblick

grund bestehender finanzieller Engpässe,⁶⁷ vielmehr sollte, auf die Tilgung der Vergoldungen abgestimmt, auch die bestehende Einrichtung gegen Empire- und Biedermeiermobiliar ausgetauscht und die textilen Wandbespannungen, Vorhänge und Möbelbezüge in neuen Mustern und Farben erneuert werden.⁶⁸ In Summe belegen diese Maß-

⁶ Ebenda, S. 224 mit Angabe zur Quelle.

⁷ Elfriede Iby, Schreibzimmer Franz Josephs; Schlaf-/Sterbezimmer Franz Josephs, in: Wolfgang Kippes/Franz Sattler (Hg.), Schloss Schönbrunn Kultur und Betriebsges. m. b. H. 20 Jahre Denkmalpflege 1992 – 2012, Wissenschaftliche Reihe Schönbrunn, Bd. 10, Wien 2012, S. 148–151, bes. S. 148. – Elfriede Iby, Die kaiserlichen Appartements in Schönbrunn von 1835 bis 1918, in: Werner Telesko (Hg.), Die Wiener Hofburg 1835 – 1918. Der

Ausbau der Residenz vom Vormärz bis zum Ende des „Kaiserforums“, Wien 2012, S 492–503, bes. S. 478.

Elfriede Iby bezieht sich bei ihrer Auslegung der Quelle lediglich auf den ersten Passus des Schreibens. Dieser lautet: *„Die Beseitigung des alten Leimfarbenanstrichs in den Apartements Weiland Seiner Majestät kann, wie bei der Ausführung beobachtet wird, nicht ohne starke Beschädigung der vergoldeten Teile ausgeführt werden. Für die Wiederinstandsetzung der Vergoldung würde eine Ausbesserung nicht ausreichen, dieselbe käme vielmehr einer vollständigen Neuvergoldung gleich. Für letztere Arbeiten reichen jedoch im Hinblick auf andere unvermeidliche Vergoldungsarbeiten die Anzahl der Vergolder nicht aus, um in der gegebenen Zeit eine Qualitätsarbeit zu vollenden.“* Tatsächlich war also zunächst eine „*Auffrischung*“ der Zimmer im historischen Bestand angedacht. Sodann aber hat Kaiser Karl seine Meinung geändert und eine radikale Neugestaltung der Räume gefordert, wie aus dem zweiten Teil desselben Schreibens unmissverständlich hervorgeht; siehe dazu das wörtliche Zitat dieses Passus samt Auslegung oben im Haupttext.

nahmen, dass Kaiser Karl fest entschlossen war, von dem sogenannten blondel'schen Stil als bisherigem Ausdruck imperialer Repräsentation abzurücken und stattdessen die „Wohnkultur des Wiener Biedermeier [...] als ‚wienerscher aller Stile‘ an seine Stelle“ treten zu lassen.⁹ Bekanntlich wurde nur ein geringer Teil der Planung umgesetzt; lediglich die Übermalung der Vergoldungen gelangte zur Ausführung. Und dennoch: Als 2012 an das Bundesdenkmalamt das Ansuchen herangetragen wurde, die Vergoldungen im Schlaf- bzw. Sterbezimmer wieder herzustellen, wurde dies mit der Begründung abgelehnt, dass es sich bei dem dort überlieferten Zustand um den „Rest“ einer künstlerisch und auch programmatisch intendierten Veränderung eines Interieurs im Auftrag des letzten Kaisers von Österreich handelt. Auch wenn aufgrund der historischen Ereignisse der „große Wurf“ weitgehend ausblieb, so ist auf Grundlage dieser Entscheidung ein in seiner geschichtlichen Bedeutung für Schloss Schönbrunn wichtiges Dokument erhalten geblieben (Abb. 152).

Wo aber ist nun der Tabubruch im kaiserlichen Schloss? Diese Frage führt zu der gerade in Gang befindlichen Konservierung und Restaurierung der beiden chinesischen Rundkabinette (Abb. 153). Von Kaiserin Maria Theresia (vor) 1760 in Auftrag gegeben, zählen diese mit ihrem verschwenderisch auf kleinsten Raum komprimierten Reichtum an kostbaren Ausstattungsstücken unterschiedlicher Materialien und Herkunft zu den bedeutendsten Raumschöpfungen Österreichs und Europas.¹⁰ Unübertroffen ergibt sich ein atmosphärisch dichtes, geradezu flirrend anmutendes Gesamterscheinungsbild, das das Auge des Betrachters rasch von Detail zu Detail zwingt und damit nicht zur Ruhe kommen lässt. Konkret: Matt schimmernde ostasiatische Lacktafeln wechseln mit golden verzierten Boiserien, inmitten liegen reich geschnitzte Konsolen mit südostasiatischen Porzellanfürgürchen und -gefäßen sowie reich und farbig emaillierte Wandappliken und Luster; Kamine mit Spiegelaufsätzen, der kleinteilige Intarsienparkett und das mit illusionisti-

schen Effekten überhöhte Deckenfresko runden das überwältigende Bild ebenso ab, wie die originalen, mit chinesischer Seide überzogenen Sitzmöbel.

Aufgrund dieser überragenden Bedeutung wurden vor Inangriffnahme der Arbeiten an den Kabinetten mehrjährige Untersuchungen durchgeführt. An erster Stelle stand ein von der Schloss Schönbrunn Kultur- und Betriebsgesellschaft sowie der Wiener Universität für angewandte Kunst (Studienrichtung Konservierung und Restaurierung) beantragtes und begleitetes Projekt des Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung, das sich speziell mit der Einordnung und Konservierung der Porzellane sowie deren sicheren und gleichzeitig zerstörungsfreien Fixierung auf den Konsolen intensiv auseinandersetzte und maßgeschneiderte Lösungen hervorbrachte.¹¹ Zudem konnte – neben anderen hochqualifizierten Restauratorinnen und Restauratoren – auch Silvia Miklin-Kniefacz für das wichtige Projekt gewonnen werden: Sie hatte in Japan einschlägige Erfahrung im Umgang mit historischen ostasiatischen Lacktechniken gesammelt und ihre vertieften Kenntnisse auch schon in Schloss Schönbrunn bei der Restaurierung des Vieux-laque-Zimmers in den Jahren von 1993 bis 2003 eingebracht.¹² Ihr Hauptaugenmerk lag auf der restaurierungswissenschaftlichen Untersuchung der Tafeln, jedoch sollte auch anhand von Bild- und Schriftquellen die Geschichte der Kabinette samt ihren Ausstattungen im Wandel der Jahrhunderte erforscht werden.¹³ Und in der Tat zeigte bereits ein erster Vergleich von Schwarzweiß-Fotografien aus der Zeit des ausgehenden 19. Jahrhunderts mit dem aktuellen Bestand gravierende Unterschiede vor allem im Blick auf die großen hochrechteckigen, in den Boiserien eingelassenen Vieux-laque-Tafeln (Abb. 154, 155).¹⁴ Waren es vormals nämlich Goldlacktafeln mit bewegten, in phantasievollen Landschaften eingebetteten szenischen Darstellungen, so waren es danach Tafeln mit bunten, stilisiert wiedergegebenen Pflanzenmotiven. Offensichtlich erfolgte also zu einem noch unbekanntem Zeitpunkt um bzw. nach 1900

⁸ Die Planung für die Neugestaltung der Appartements muss im Mai 1917 schon sehr weit gediehen sein. Dies geht indirekt aus einem Schreiben von Anton Strohmayer, dem Leiter der k. u. k. Verwaltung des Hofmobiliens- und Materialdepots, vom 26. Mai 1917 hervor, in dem er für insgesamt 10 Zimmer detailliert nicht nur sämtliche Stoffe für Wände, Möbel und Vorhänge samt zugehörigen Fransen auflistet, sondern auch bereits die jeweiligen Lieferanten nennt. Die Angebote müssten überdies schon vorgelegen haben, da Strohmayer schon die Gesamtkosten angibt. Siehe: *Ottillinger* (zit. Anm. 5), S. 200–226, bes. S. 224–225.

⁹ Zit. nach *Ottillinger* (zit. Anm. 5), S. 224 mit Literaturverweis. Zum „blondel'schen“ Stil und der Abkehr von demselben siehe *Eva B. Ottillinger*, Vom „blondel'schen“ zum „Maria-Theresien-Stil“, in: *Ottillinger/Hanzl* (zit. Anm. 5), S. 259–317

¹⁰ *Géza Hajós*, Schönbrunn, in: Peter Pötschner (Hg.), *Wiener Geschichtsbücher*, Bd. 18, Wien-Hamburg 1976, S. 55–57, bes. S. 56.– *Elfriede Iby/Alexander Koller*, Schönbrunn, Wien 2000, S. 107–110.

¹¹ *Birgit Müllauer*, Konservierung der wandverbundenen Keramiken in den „chinesischen Kabinetten“ in Schloss Schönbrunn. Bericht zum FWF-Projekt „Ostasiatische Raumausstattungen in Schloss Schönbrunn“ (Leitung: Prof. Gabriela Krist), Wien 2015.– Siehe auch den Tagungsband zu der am 4. und 5. Juli 2013 in Schloss Schönbrunn abgehaltenen internationalen Fachtagung: *Gabriela Krist/Elfriede Iby* (Hg.), *Investigation and conservation of east asian cabinets in imperial residences (1700 – 1900)*. Lacquerware & Porcelain, Wien-Köln-Weimar 2015.

¹² *Silvia Miklin-Kniefacz* (Hg.), *Zur Restaurierung der Vieux-laque-Tafeln in Schönbrunn: Grundlagen und Vorarbeiten*, in: *Wissenschaftliche Reihe Schönbrunn*, Bd. 1, Wien 1995.

¹³ *Silvia Miklin-Kniefacz/Richard Miklin*, Untersuchungsbericht und Maßnahmenkonzept. Lacktafeln in den chinesischen Kabinetten. Schloss Schönbrunn, April – Dezember 2013 (Bericht in den Akten des Bundesdenkmalamtes unter der GZ 14800/7/2014).

¹⁴ Ebenda, Abb. auf S. 11.



154. Wien 13, Schloss Schönbrunn, chinesisches Rundkabinett, historische Fotografie vor der Restaurierung 1899/1900, zwei Wandvertäfelungsachsen, in die „Goldlacktafeln“ mit szenischen Motiven eingelassen sind



155. Wien 13, Schloss Schönbrunn, chinesisches Rundkabinett, Zustand 1899/1900 bis 2016, anstelle der Goldlacktafeln nun Lacktafeln mit floralem Muster eingelassen, orthogonal entzerrte Fotografie von 2013 vor Beginn der Restaurierung 2015



Abb. 156. Wien 13, Schloss Schönbrunn, chinesisches Rundkabinett, Zustand Februar 2017 nach Rückführung der „Goldlacktafeln“ mit szenischen Motiven (Wiederherstellung des Zustandes von ca. 1760 bis 1899/1900)

ein Tausch der Tafeln.¹⁵ Einen genaueren Aufschluss über die Vorgänge gab sodann eine Schriftquelle: Basierend auf den umfassenden Archivrecherchen von Oskar Raschauer 1926¹⁶ gelang es Richard Miklin, ein für die Geschichte der Kabinette schicksalsträchtiges Dokument aufzufinden und einzusehen.¹⁷ Es handelt sich hierbei um die „Copie“ einer im Haus-, Hof- und Staatsarchiv unter den Akten der Schlosshauptmannschaft als Beilage zu Zl. 1108/1900 angeschlossenen Rechnung des k. u. k. Hof- und Kammer-Lieferanten Sándor Járay und seinem Atelier für Kunstindustrie und Decorations-Gegenstände. Das mit 6. Juni 1900 datierte Dokument zeichnet, wie schon angedeutet, ein vielfältiges Bild tiefgreifender, bereits 1899 begonnener Maßnahmen in beiden Kabinetten. Neben allgemeinen Reparatur- und Ausbesserungsarbeiten an Türen und Fenstern sowie an den Anstrichen und Vergoldungen werden die Montage von insgesamt 48 „neue[n] japanische[n] Füllungen“ und die Restaurierung von weiteren 49 bestehenden „japanische[n] Füllungen“ aufgelistet. Von besonderem Interesse, auch und vor allem im Hinblick auf die hier zentrale Frage nach der Definition des Restaurierungsziels, sind schließlich die im Folgenden angeführten Positionen: „14 Stk. große Füllungen gespalten, auf Pappelholz aufgeleimt und restauriert“ (Ovalkabinett) bzw. „17 Stk. japanische Füllungen“, die „auseinandergeschnitten und restauriert“ wurden (Rundkabinett)¹⁸. Was war geschehen? Offensichtlich konnte man nach Auslösen der großen hochrechteckigen Tafeln feststellen, dass nicht nur deren Vorderseite, sondern, wie bei chinesischen Paravents üblich, auch die jeweiligen Rückseiten – also die den Kabinettwänden zugewandten Flächen – bemalt waren. Nun liegt es auf der Hand, dass sich diese Malereien, die über einen Zeitraum von circa 140 Jahren weder mechanischen Belastungen noch dem Licht ausgesetzt waren, in einem vergleichsweise weit besseren Erhaltungszustand als ihre „Pendants“ befanden. So traf man schließlich die Entscheidung, die Tafeln zu „spalten“ bzw. „auseinanderzuschneiden“ und künftig die ehemaligen Rückseiten zu präsentieren. In Kauf zu nehmen war dabei allerdings, dass nun nicht mehr Goldlacktafeln mit szenischen Darstellungen,

¹⁵ Eine ähnliche Beobachtung schon bei *Jorinde Ebert*, *Asiatische Lacke des 17. – 20. Jahrhunderts im Schloss Schönbrunn, Wien 2012* (ungedrucktes Manuskript); sie geht von einem Wenden der Tafeln aus.

¹⁶ *Oskar Raschauer*, *Geschichte der Innenausstattung des Lustschlosses Schönbrunn. Eine denkmalkundliche Darstellung mit besonderer Berücksichtigung des Mariatheresianischen Schönbrunn und mit Ergänzungen zur allgemeinen Baugeschichte des Schlosses*, I. Teil. Die Ausstattung, phil. Diss. Wien 1926, S. 298.

¹⁷ *Miklin-Kniefacz/Miklin* (zit. Anm. 13), S. 10.

¹⁸ Tatsächlich handelt es sich bei der Mehrzahl der in der Rechnung angeführten japanischen Tafeln um chinesische Lackarbeiten. Japanischen Ursprungs sind lediglich die kleinen, in den Türen sowie die meisten der in der Sockelzone eingelassenen Paneele; unter letztere mischen sich auch einige wenige europäische „Imitate“.

sondern, wie schon erwähnt, eben florale Bildmotive zur Schau­stellung gelangten.

Natürlich konnte – an diesem Punkt angelan­gt – die Frage nach dem Verbleib der ehemaligen Vorderseiten nicht ausbleiben. Selbst unverbesserliche Optimisten räumten dem Erfolg eines Auffindens der seit 116 Jahren verschollenen Tafeln nur wenige bis gar keine Chancen ein. So war die Sensation perfekt, als es Silvia Miklin-Kniefacz und Richard Miklin tatsächlich gelang, im Hofmobiliendepot sämtliche ehemaligen Vorderseiten der Paneele zu entdecken und sie im Vergleich mit den histo­rischen Fotos zweifelsfrei als aus den beiden chinesischen Kabinetten stammend zu identifizieren.¹⁹ Und mehr noch: Nach eingehenden Befundungen der Tafeln und dem An­legen kleinerer Musterflächen stand überdies fest, dass für den Fall einer sorgsam­en Konservierung und Restaurierung mit einem ausgezeichneten Gesamtergebnis gerech­net werden könnte.²⁰

So konnte es also nicht ausbleiben, dass eine zunächst leise, dann immer schwerer wiegende Versuchung am Ho­rizont erschien: Wäre es denn nicht denkbar, die auf „wun­dersame“ Weise aufgetauchten Tafeln wieder dorthin zu­rückzuführen, wo sie seit Kaiserin Maria Theresia bis zum Jahr 1900 die Wände der kostbaren Kabinette schmück­ten? Andererseits: Würde dies aber nicht den Bruch mit einer (für Schönbrunn eisern) geltenden methodischen Regel bedeuten, jede bis zum Ende der Monarchie vorge­nommene und künstlerisch intendierte Veränderung von Raumausstattungen zu respektieren (Stichwort: Sterbe­zimmer Kaiser Franz Josephs)? Dem entgegen: Liegt dem Tausch schadhafter chinesischer Tafeln gegen unversehrte chinesische Tafeln tatsächlich eine künstlerische Intenti­on zugrunde? Und wiederum: Mag schon sein, dass diese Vorgangsweise von einem pragmatischen Gedanken getra­gen wurde; könnte es aber nicht auch sein, dass das florale Muster der „neuen“ Paneele dem damaligen Geschmack näher kamen, als die kleinteilig komponierten Goldglanz­tafeln, von denen es im übrigen an anderen Stellen der Kabinette noch genügend gab? Viele Fragen also ohne Aussicht auf überzeugende Antworten!

Nur eines schien klar: Sollte es über den Tausch der Ta­feln hinaus noch andere, zweifelsfrei künstlerisch inten­dierte Veränderungen an der Ausstattung der Kabinette gegeben haben – etwa eine andere, auf die neuen Paneele abgestimmte Farbgebung der Boiserien –, so wäre dies

ein zwingender Ausschließungsgrund für eine Rückfüh­rung der „alten“ Lacktafeln gewesen. Doch sämtliche naturwissenschaftlichen Untersuchungen und Analysen an den Fassungen wie auch Vergleiche von Ansichten (un­mittelbar) vor und nach den Maßnahmen von 1899/1900 erbrachten, wie die umfangreichen Untersuchungen von Isabella Kaml ergaben,²¹ keinen Nachweis einer Verände­rung des Erscheinungsbildes. Zwar wurden Ausbesserun­gen, kleinere Ergänzungen, ja sogar eine partielle Neufas­sung der Wandvertäfelungen vorgenommen, doch geschah dies nachweislich im überlieferten Farb- und Gestaltungs­kanon. Der Weg in beide Richtungen – Beibehaltung des status quo versus Tausch der Paneele – war also gegeben.

Nun, wie ging der Fall aus? Der Titel des Beitrags deut­et schon den (erst- und wohl auch letztmaligen) Tabu­bruch in Schönbrunn an: Der Tausch wurde vollzogen (Abb. 156)! Ein Grund hierfür war sicherlich der vollkom­men unerwartete „Jahrhundertfund“, der alle am Ent­scheidungsprozess Beteiligten buchstäblich überrumpel­te. Weiters wäre anzumerken, dass sich die in oft winzige Details verlierenden Bildkompositionen der „alten“ Ta­feln weit harmonischer in die verschwenderische Pracht der kleinteilig gegliederten und strukturierten barocken Raumschöpfungen fügen. Hinzu kam noch, dass mit den heutigen verfeinerten Methoden bei der Restaurierung der Tafeln ein nachweislich hervorragendes Ergebnis er­zielt werden kann.²² Und schließlich fiel auch der Begriff der Reversibilität; keine Frage: Mit den Jahren und Jahr­zehnten in der Praxis der Denkmalpflege erfüllt den Au­tor dieser Zeilen die Anwendung dieses Begriffs als Be­gründung für oft weitreichende Entscheidungen mit wachsender Skepsis. Nicht selten erscheint die technische Durchführbarkeit einer vollkommen zerstörungsfreien Rückführung auf einen früheren Zustand als zumindest hinterfragenswert und sollte im gegebenen Fall jedenfalls einer eingehenden naturwissenschaftlichen Evaluierung unterzogen werden.

In dem hier geschilderten Fall ist eine solche Skep­sis allerdings nicht gegeben. Zwei geschulte Hände und ein Schraubenzieher reichen aus, um binnen kurzer Zeit den Zustand von 1900 bis 2016 tatsächlich ohne jeden Schaden wiederherzustellen. Theoretisch könnte, so ge­wünscht, dies also schon morgen, übermorgen, in einem Jahr oder aber „wann auch immer“ geschehen.

¹⁹ *Silvia Miklin-Kniefacz/Richard Miklin*, Zuordnung von Lackta­feln des Bundesmobiliendepots zu den chinesischen Kabinetten in Schloss Schönbrunn, August 2013 (Bericht in den Akten des Bundesdenkmalamtes unter der GZ 14800/5/2013).

²⁰ *Silvia Miklin-Kniefacz*, Befundung, Chinesische Lacktafeln aus den Chinesischen Kabinetten in Schloss Schönbrunn, derzeit Bundesmobiliendepot, Februar – Mai 2014 (Bericht in den Akten des Bundesdenkmalamtes unter der GZ 14800/15/2014).

²¹ *Isabella Kaml*, Untersuchungsbericht. Fassung an der hölzernen

Vertäfelung im runden und ovalen Kabinett Schloss Schönbrunn, Wien, September 2014 (Bericht in den Akten des Bundesdenkma­lamtes unter der GZ. 14800/14/2016).

²² *Silvia Miklin-Kniefacz/Richard Miklin*, Restaurierbericht. Mus­terrestaurierung der chinesischen Lacktafeln MD 012315, MD 012320, MD 012327 und MD 070596/013 aus den chinesischen Kabinetten in Schloss Schönbrunn, derzeit Bundesmobiliendepot, April 2015 (Bericht in den Akten des Bundesdenkmalamtes unter der GZ 14800/5/2013).

Cut & Paste in der Klosterkirche Muri*

Für Schweizer Tourismusverbände ist das ehemalige Benediktinerkloster Muri im Aargau ein dankbares Objekt.¹ Es lässt sich mit dem Hinweis auf die älteste und zugleich auch auf die jüngste Habsburger Grablege bewerben.² Die Klosterkirche ist zudem landesweit der größte barocke überkuppelte Zentralbau und mit ihren drei Emporenorgeln aus dem 17. und 18. Jahrhundert auch ein „Orgelmekka“³. Als vielschichtiges Monument ist die Klosteranlage Dokument ihrer bewegten Historie, zu welcher auch eine wechselvolle Restaurierungsgeschichte zählt (Abb. 157).

ROMANISCHE KRYPTA, SPÄTGOTISCHER KREUZGANG, BAROCKE KUPPEL

– so ließe sich die Baugeschichte wohl twittern, die im Folgenden keineswegs umfassend, aber doch etwas ausführlicher dargestellt sei.⁴ Gegründet wurde das Kloster Muri, folgt man den *Acta Murensia*, 1027 durch Ita von Lothringen, der Gemahlin von Graf Radbot von Habsburg, mit der Unterstützung des Straßburger Bischofs

Werner als Sühne für die Entrechtung der ansässigen Freien durch die Habsburger.⁵ Muri gilt damit als die älteste Hausstiftung der Grafen von Habsburg. Nach der Besiedlung mit Mönchen aus Einsiedeln weihte der Konstanzer Bischof Rumold die Klosterkirche 1064 dem Hl. Martin von Tours. Der romanische Sakralbau, in dem die Stifter Radbot zusammen mit dem früh verstorbenen Sohn Adalbert und Ita ihre letzte Ruhestätte fanden, lässt sich als dreischiffige Basilika mit zweitürmigem Westbau und Vorkirche sowie einem Querschiff im Osten und gerade schließendem Chor mit darunterliegender Krypta rekonstruieren. Um 1083 ist dem Männerkloster ein Frauenkonvent angegliedert worden, der aber Ende des 12. Jahrhunderts ins nahe Hermetschwil verlegt wurde. Über die Entwicklung des Klosters im 12. und 13. Jahrhundert ist wenig bekannt.⁶ 1415 endete hier mit der Eroberung der Stammlande durch die Eidgenossen die habsburgische Herrschaft.

Die Reformationszeit überstand das Kloster verhältnismäßig unbeschadet. Abt Laurenz von Heidegg (1508–1549) begann 1509 mit dem Umbau der mittelalterlichen Klosteranlage und auch der Kirche, deren Chor um 1510

* Michael Kaufmann, Restaurator, und Doris Amacher, Eidgenössisches Archiv für Denkmalpflege, sei für wertvolle Auskünfte herzlich gedankt.

1 <http://www.myswitzerland.com/de-ch/kloster-muri-und-habsburger-grablege.html> (30.10.2016)

2 Brigitta Lauro, Die Grabstätten der Habsburger. Kunstdenkmäler einer europäischen Dynastie, Wien 2007, S. 9–12. In der vom Kreuzgang aus zugänglichen Loretokapelle wurde 1971 die Familiengruft für die direkten Nachkommen Kaiser Karls I. eingerichtet.

3 http://www.muri.ch/xml_1/internet/de/application/d4/d88/d287/f95.cfm (30.10.2016). Zu den Orgeln vgl. Dieter Meier, Die Orgeln der Klosterkirche Muri: Geschichte, Beschrieb, Orgelbauer, Baden 2010.

4 Die Literatur zu Muri ist zu umfangreich, um hier vollständig aufgeführt zu werden. Meine Zusammenfassung der Baugeschichte stützt sich auf: Martin Kiem, Geschichte der Benediktiner Abtei Muri-Gries, 2. Bde. Stans 1888/1891.– Otto Markwart, Die baugeschichtliche Entwicklung des Klosters Muri, in: Argovia 20, Aarau 1889, S. 1–99.– Erwin Friedrich Treu, Die Kirche des ehemaligen Benediktinerklosters Muri. Eine baugeschichtliche Monographie mit besonderem Beitrag zur romanischen und barocken Bauetappe (unpubl. Diss. Univ. Basel), Basel 1955.– Peter Felder, Über das Werden und die Schicksale der Klosteranlage von Muri, in: Argovia 72, Aarau 1960, S. 154–169.– Georg Germann, Die

Kunstdenkmäler des Kantons Aargau, Bd. V: Der Bezirk Muri (Die Kunstdenkmäler der Schweiz, Bd. 55, hrsg. von der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte), Basel, 1967, S. 209–452.– Helvetia Sacra, Abt. III, Bd. 1, 2. Teil begründet von P. Rudolf Henggeler, weitergeführt von Albert Bruckner, hrsg. vom Kuratorium der Helvetia Sacra, Bern 1986, S. 896–952.– Peter Felder, Das Kloster Muri, Kanton Aargau (Schweizerische Kunstführer GSK, Nr. 692), Bern 2001.– Bruno Meier, Das Kloster Muri. Geschichte und Gegenwart der Benediktinerabtei, Baden 2011.

5 Aarau, Staatsarchiv Aargau, AA/4947: Acta Murensia; <http://www.e-codices.unifr.ch/de/list/one/saa/4947> (30.10.2016). Neben den in einer Abschrift aus dem 14. Jh. überlieferten Acta Murensia, einer Quelle, um deren Zuverlässigkeit seit dem 17. Jh. gestritten wird, berichtet auch das wohl um 1085 verfasste Testament des Bischofs Werner von Straßburg über die Klostergründung.

6 Die Beziehungen des Klosters zum Stiftergeschlecht schwächte in jener Zeit die mit dem Erwerb der Herzogtümer Österreich und Steiermark durch Rudolf 1278/82 verbundene Verschiebung des habsburgischen Machtschwerpunkts nach Osten. Zudem wurde im Gebiet der Stammlande nach der Ermordung Albrechts I. 1308 das neu gegründete Kloster Königfelden nicht nur zur Grablege seiner Witwe Elisabeth, sondern auch zum systematisch geförderten Memorialort der Habsburger.

ein Sterngewölbe erhielt. Das 1531 im zweiten Kapeller Krieg beschädigte Kloster wurde im folgenden Jahr rekonstruiert. Der Kreuzgang erfuhr 1534/35 eine Neugestaltung, seine Maßwerkfenster wurden ab 1554 mit Glasgemälden geschmückt.

Die Überführung der Gebeine des hl. Leontius aus Rom im Jahr 1647 machten Muri zu einem Wallfahrtsort. In der Folge wurde die Ausstattung zum Teil erneuert, so entstand unter anderem 1650–57 das von Simon Bachmann angefertigte Chorgestühl. Abt Placidus Zurlauben (1684–1723) ließ schließlich innerhalb von nur zwei Jahren, 1695–1697, das Langhaus der romanischen Basilika zu einem durchaus ungewöhnlichen achteckigen Kuppelraum umbauen. Die Bauakten lassen darauf schließen, dass der Tessiner Giovanni Battista Bettini (1687–1701 als Stuckateur und Baumeister nachgewiesen) der verantwortliche Architekt gewesen ist, während der Einsiedler Klosterbruder Caspar Moosbrugger (1656–1723) als Gutachter fungierte.⁷ Bettini zeichnete auch für die Stuckierung der Kuppel verantwortlich, die wesentlich ihre Gesamtwirkung mitprägt. Die zugehörigen Malereien von Francesco Antonio Giorgioli (1655–1725) zeigen ein benediktinisch geprägtes Bildprogramm, dessen Blickfang das zentrale Kuppelfresko mit der Darstellung der *Ecclesia triumphans* bildet. 1697 weihte der apostolische Nuntius Michelangelo Conti, der spätere Papst Innozenz XIII., die Kirche. Dem Repräsentationswillen des baufreudigen Abtes kam die Erhebung in den Reichsfürstenstand 1701 durch Kaiser Leopold I. (1640–1705) gewiss entgegen. Die Beziehung der Fürstabtei zum Hause Habsburg manifestierte sich fortan auch ikonographisch in Muri. Am eindrücklichsten zeigt sich dies im Stifterdenkmal, das 1750 unter Fürstabt Gerold I. Haimb (1678–1751) vom fürstenbergischen Hofschreiner Matthäus Baisch (um 1700–1761) und dem Fassmaler Johann Nikolaus Spiegel (um 1706–1759) geschaffen wurde. Die Skulpturen werden dem Holzbildhauer Joseph Anton Hops (1720–1761) zugeschrieben. Der Habsburgerepith bildete auch den Schlusspunkt der 1744 von Baisch und Spiegel begonnenen Erneuerung der nahezu gesamten hölzernen Innenausstattung, die vom Kredenztschchen bis zum 1745 geweihten Hauptaltar reichte.

KLOSTERSTREIT UND KLOSTERBRAND

Die Ausrufung der Helvetischen Republik brachte 1798 eine politische Neuordnung, in deren Folge die Ab-

⁷ Die Meisterfrage – Bettini, Moosbrugger oder gar der Misoixer Architekt Viscardi – wurde in der Fachliteratur vielfach diskutiert. Ich folge *Germann* (zit. Anm. 4), S. 242–246, 254–255. Das wesentliche Quellenmaterial ist bereits publiziert worden von *Adelhelm Rast*, Die Klosterkirche Muri und ihr Architekt im Lich-



157. Muri, Schweiz, ehem. Benediktinerklosteranlage, Flugaufnahme 2001.

tei Muri 1803 zum neu gegründeten Kanton Aargau kam. 1841 hob das Aargauer Parlament alle Klöster, die sie zuvor bereits unter staatliche Verwaltung gestellt hatte, nach Aufständen wegen Aufwiegelei und Fortschrittsfeindlichkeit auf und zog deren Vermögen ein.⁸ Die daraus resultierenden Auseinandersetzungen zwischen liberalen und konservativen Kräften gingen als „Aargauer Klosterstreit“ in die Geschichte ein. Der Murenser Abt Adalbert Regli (1838–1881) und die Konventualen hatten das Kloster umgehend zu verlassen und fanden in Sarnen im Kanton Obwalden eine erste Zuflucht. Auch das österreichische Kaiserhaus bot den Patres von Muri Asyl an und ermöglichte ihnen die Übernahme des ehemaligen Augustiner-Chorherrenstiftes in Gries bei Bozen, wo Abt Regli 1846 den neuen Konvent von Muri-Gries konstituierte.

So schnell die Aufhebung des Klosters Muri erfolgte, so wenig hatte der Staat ein Konzept für den Umgang mit dem umfangreichen Gebäudebestand. Die Klosterkirche, die nun Staatseigentum war, blieb vorerst geschlossen, erst 1850 wurde hier wieder ein Gottesdienst gefeiert. Die Kirchengemeinde anerkannte sie 1863 als Pfarrkirche und musste sich bereits im folgenden Jahr gegen den geplanten Verkauf des Silbertabernakels durch den Kanton zur Wehr setzen. Zahlreiche andere Gebäudeteile blieben vorerst ungenutzt, verschiedene Umnutzungsprojekte scheiterten und 1889, Teile der Klostergebäude dienten als

te neuester Funde, in: *Neue Zürcher Nachrichten*, 4. November 1954, Bl. 4.

⁸ Vgl. zu diesem Abschnitt: *Memorial Muri. Zur aargauischen Klösteraufhebung von 1841*, hrsg. von Kulturstiftung St. Martin, Baden 1991.



158. Muri, Schweiz, ehem. Benediktinerklosterkirche, Hochaltar vor der Innenrestaurierung von 1929/1934

Schule, andere als Kranken- und Pflegeanstalt, zerstörte ein Feuer erhebliche Teile des Ostflügels sowie die Abtskapelle und die Sakristei hinter dem Chor der Klosterkirche. Selbst der Hauptaltar wurde in Mitleidenschaft gezogen und sein Altarbild wurde durch eine Kopie nach Tizians *Assunta* von Karl Rauber (1866–1909) ersetzt. Der mit einem Notdach versehene Ostflügel nahm 1909 die von gemeinnützigen Gesellschaften gegründete und bis heute aktive Kantonale Pflegeanstalt Muri auf. Für die Kirche ersuchte die Kirchengemeinde den Kanton immer wieder um die Durchführung von kleineren Reparaturarbeiten, ein Vorstoß für eine umfassende Instandstellung blieb 1923 jedoch noch ungehört.

⁹ Vgl. *Martin Allemann*, Das Schicksal der Klosteranlage und die Neubesiedlung, in: *Memorial Muri* (zit. Anm. 8), S. 205–283.

¹⁰ *Bernd Euler-Rolle*, Die Rezeption des Barock in der Geschichte der Denkmalpflege und Restaurierung, ‚Stilgerechte‘ Restaurierungen einst und jetzt, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, Bd. LV/LVI (Barock in Mitteleuropa. Werke, Phänomene, Analysen, Hellmut Lorenz zum 65. Geburtstag, hrsg. von Martin Engel/Martin Pozsgai/Christiane Salge/Huberta Weigl), Wien-Köln-Weimar 2006/2007, S. 459–474, hier S. 468f.

¹¹ *Josef Zemp*, Die Wallfahrts-Kirchen im Kanton Luzern (Festschrift zur 50. Jahresversammlung des Historischen Vereins der Fünf Orte), Luzern 1893. Als Referenzwerke diente ihm neben der von Cornelius Gurlitt 1887–1889 publizierten Geschichte des Ba-

RESTAURIERUNGEN UND RE-RESTAURIERUNGEN

Die heutige Gestalt der Klosterkirche ist nicht nur das Resultat benediktinischer Baufreude und behobener Brandschäden, sondern ebenso jenes von drei großen Restaurierungskampagnen im 20. Jahrhundert.⁹ Der Blick auf die Restaurierungsgeschichte zeigt, wie Bernd Euler-Rolle so treffend festgestellt hat, dass „*sich unsere Wahrnehmung der Vergangenheit danach richtet, worauf wir durch das künstlerisch geformte Sehvermögen der Gegenwart geprägt sind, und das bedeutet in weiterer Folge, daß auch jeder Umgang mit den Denkmälern, also jede Restaurierung eine schöpferische zeitgenössische Perspektive auf ihren Gegenstand einschließt.*“¹⁰

Nachdem der Kanton lange Zeit nur die notwendigen Unterhaltsarbeiten in der ehemaligen Klosterkirche hatte ausführen lassen, fielen am 28. November 1928 Stuckaturteile von der Kuppel herab. Dies löste eine umfassende Innenrestaurierung unter der Leitung des Aargauer Hochbaumeisters Johann Wipf aus, die 1929 bis 1934 durchgeführt wurde. Wipf ersuchte, wie in solchen Fällen üblich, die 1915 gegründete Eidgenössische Kommission für Denkmalpflege um Subventionen. Die Kommission bestimmte daraufhin Josef Zemp (1869–1942) und Hans Lehmann (1861–1946) als Experten, welche die Arbeiten fachlich begleiteten. Zemp hatte als Pionier der schweizerischen Barockforschung 1893 eine Studie über *Die Wallfahrts-Kirchen im Kanton Luzern* vorgelegt.¹¹ Das Oktogon von Muri würdigte er schon 1916 als eines „*der hervorragendsten, überaus geistvoll komponierten Werke der Barockkunst in der Schweiz*“, ja als „*wohl überhaupt die genialste Raumschöpfung, die die Schweiz aus dem 17. Jahrhundert besitzt.*“¹² Zemp war zudem ein anerkannter Denkmalpfleger, der bei Restaurierungen so bedeutender Bauten wie des Klosters St. Johann in Müstair mitgewirkt und seine Position zu Theorie und Methoden der Denkmalpflege 1907 in einem kleinen Aufsatz über *Das Restaurieren* dargelegt hatte.¹³ Auch Lehmann, langjähriger Direktor des Schweizerischen Landesmuseums, war mit dem Bau bestens vertraut. Er hatte 1887–94 als Bezirkslehrer in Muri gewirkt und 1892 über die verbrannten Bilder des Mu-

rockstiles, des Rococo und des Klassicismus in Belgien, Holland, Frankreich, England die 1888 von Heinrich Wölfflin vorgelegte Studie *Renaissance und Barock*.

¹² Eidgenössisches Archiv für Denkmalpflege (= EAD)-Eidgenössische Kommission für Denkmalpflege (= EKD) 1/4: Josef Zemp, 20. März 1916, Bericht über das Gesuch um einen Bundesbeitrag an die Kosten der Restaurierung des ehemaligen Benediktinerklosters Muri.

¹³ *Josef Zemp*, Das Restaurieren, in: *Schweizerische Rundschau*, Heft 4, 1907, S. 249–258 (Nachdruck Bern 1948). – *Josef Zemp*, Das Restaurieren, in: *Schweizerische Bauzeitung* 1907, S. 134–136, 173–75. Der Text erfuhr durch den Nachdruck als Flugschrift des Dürer-Bunds 1908 auch internationale Rezeption.

renser Hochaltars einen Aufsatz publiziert. In diesem berichtet er, dass Pater Leodegar Kretz (1805–1871), der „*kein glücklicher Restaurator*“ gewesen sei, sich zwar nicht an das Hochaltargemälde gewagt hätte, aber umso „*schrecklicher verwüstete er [1831] die Fresken, mit denen einst Francesco Antonio Giorgioli's kundiger Pinsel die mächtige Kuppel und die übrigen Gewölbe geziert hatte.*“¹⁴ Da nun bei der Innenrestaurierung neben der Krypta aufgrund der Schäden dem Oktogon das hauptsächliche Augenmerk galt, waren nicht nur die Stuckaturen zu festigen, sondern es stellte sich auch die Frage, nach der Freilegung der mit Leimfarbe übermalten Fresken. Lehmann befürwortete sie und plädierte erfolgreich dafür, dass „*die Reinigung der Gemälde in der Kuppel den Anfang bilden sollte zu einer Reinigung sämtlicher Deckengemälde, die alle von P. Leodegar in gleicher Weise überschmiert wurden, und es kaum anginge, die in der Kuppel wiederherzustellen und die andern in ihrem gegenwärtigen Zustande zu belassen.*“¹⁵ Zemp wies dann während der Arbeiten die Dekorationsmaler Caspar Meyer und Hubert Wegener darauf hin, dass „*die notwendigen Retouchen der Fresken nicht etwa zu kräftig gehalten werden sollten, da sonst leicht diejenigen Teile der alten Malerei, die keiner Retouchen bedürfen, etwas matt erscheinen könnten.*“¹⁶ Auch dachte Zemp beim Anstrich an „*ein Weiss, das in ein warmes Grau gebrochen wird (ungefähr wie das Papier in alten Büchern)*“, denn es galt darauf zu achten, dass „*dieser Anstrich sich gut mit dem gedämpften Ton der alten Fresken verträgt.*“¹⁷ Brachte die Freilegung im Oktogon das ursprüngliche barocke Bildprogramm wieder ans Tageslicht, so gingen die Eingriffe beim Chorgewölbe noch weiter (Abb. 158). Wipf berichtete 1932: „*Die beiden Frescobilder südl. & nördl. in der Chormitte des Gewölbes der Klosterkirche Muri sind nun von Maler Meyer auf Leinwand abgenommen worden. Darunter befinden sich gothische Malereien, jedoch keine Fresken, trotzdem sind die Bilder zl [=ziemlich] gut erhalten. [...] Es entsteht nun die Frage, ob diese gothischen Malereien erhalten fixiert & ergänzt oder die Fresken wieder aufgemacht werden sollen. Die Farben der gothischen Bilder sind derart, dass sie aus dem üb-*



159. Muri, Schweiz, ehem. Benediktinerklosterkirche, Hochaltar, Zustand 1972.

rigen Gesamten nicht herausfallen, sodass die Belassung dieser gothischen Malereien sehr wohl riskiert werden kann.“¹⁸ Wohl auch da die künstlerische Qualität der Fresken im Chor abfiel, entschied man sich die ursprüngliche Wirkung der Raumfassung des Altarhauses mit seinem Sternengewölbe durch eine Freilegung der spätgotischen Malereien zu stärken (Abb. 159).¹⁹ Gleiches hatte bereits Zemp's Lehrer Johann Rudolf Rahn (1841–1912) bei der Restaurierung des Verenamünsters 1900/1901 in Bad Zurzach erprobt, wo sich seither der barocke Altar harmonisch in das

¹⁴ Hans Lehmann, Die Altargemälde in der ehemaligen Abteikirche zu Muri, in: Anzeiger für schweizerische Alterthumskunde (=ASA) 1892, S. 310–311 und 339–340, hier S. 311. Siehe auch Zentralbibliothek Zürich, Nachlass Hans Lehmann: 10.2 Benediktinerabtei Muri: Notizen, Berichte, Korrespondenz im Zusammenhang mit ihrem Brand 1889.

¹⁵ EAD-EKD-1036 1/4: Schreiben von Hans Lehmann an Josef Zemp vom 30. April 1929. Zemp trug diesen Entscheid mit wie seine Baustellennotizen zum Restaurierungsprogramm vom 5. Juni 1930 belegen, EAD-EKD-1036 1/4

¹⁶ EAD-EKD-1036, 2/4: Schreiben von Josef Zemp an Johann Wipf vom 3. Juni 1931.

¹⁷ EAD-EKD-1036, 2/4: Schreiben von Josef Zemp an Johann Wipf vom 11. Mai 1930.

¹⁸ EAD-EKD-1036, 2/4: Schreiben von Johann Wipf an Josef Zemp vom 28. Juli 1932. Die Bilder wurden wohl im Strappo-Verfahren abgenommen. Dieses Verfahren wandte Zemp schon

1908/1909 in der Klosterkirche von Müstair an, vgl. Hans-Rudolf Meier, Konventionelle Pioniere: Robert Durrer, Josef Zemp und die ‚Rahn-Schule‘, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte (=ZAK), Bd. 69, Zürich, S. 381–390, hier S. 385. Die abgenommenen Murenser Malereien haben heute einen schlechten Zustand. Sie befinden sich in der ehem. Klosterkirche auf der Empore der Epistelorgel.

¹⁹ Giorgioli hatte die Fresken im Chor aufgrund von Schäden wahrscheinlich schon 1719 erneuern müssen, vgl. Elisabeth Keller-Schwarz, Francesco Antonio Giorgioli (1655–1725). Ein Beitrag zur Geschichte der schweizerischen Barockmalerei, Zürich 1972, S. 77. Aus den von mir bis dato konsultierten Quellen lassen sich die Überlegungen, die zur Abnahme der Fresken führten, nicht vollumfänglich rekonstruieren, so dass hier nur Vermutungen angestellt werden können. Jedoch ist die künstlerisch mindere Qualität ein Argument, das in späteren Berichten mehrmals genannt wird.

auf seine gotischen Oberflächen zurückgeführte Chorraum einfügt.²⁰ Die Arbeiten in Muri lobte Linus Birchler (1893–1967), Zemp's Schüler, der bis 1935 als Redaktor der Kunstdenkmälerreihe wirkte, in „*Anbetracht der fast unzähligen systematischen Verrestaurierungen barocker Kirchen*“ als eine „*mustergültige Renovation*.“²¹

Nachdem der Kanton 1941 der Kirchgemeinde Muri die Klosterkirche und einen Baufonds übergeben hatte, erfolgte in Zusammenarbeit mit der 1954 ins Leben gerufenen kantonalen Denkmalpflegefachstelle von 1953 bis 1957 die Außenrenovierung unter Einbezug des Kreuzgangs. Mit den Maßnahmen bei den kleinen Organen begann 1962 eine umfassende Restaurierung der hölzernen Innenausstattung, die mit der Beendigung der Arbeiten am Hochaltar 1980 ein erstes Etappenziel erreichte. Als Bundesexperte wirkten Albert Knoepfli (1909–2002), der erste Thurgauer Denkmalpfleger und Mitbegründer des Instituts für Denkmalpflege an der ETH Zürich, und anfänglich auch Emil Maurer (1917–2011). Für die Kantonale Denkmalpflege begleitete Peter Felder (1924–2011) die Arbeiten. Als gelernter Holzbildhauer und Restaurator war Josef Brühlmann (1935–2015) diesem Kirchenbau verbunden. Schwierigkeiten bereitete die Verfestigung des wurmstichigen Holzwerks.²² Nicht unumstritten innerhalb der Kirchgemeinde war zu Beginn die „*Entfernung des unter Wärmeeinflüssen gelb gewordenen Firnisses (Mastix mit Kopal-, möglicherweise auch Dammarharz), dem die ‚schön‘ alterstrübe, schildplattähnliche grüne Fassung der marmorierten Flächen zugeschrieben werden musste*“.²³ Für die naturwissenschaftliche Diagnostik, die in der Nachkriegszeit nun zum Bestandteil denkmalpflegerischer Grundlagenermittlung wurde, zeichnete Bruno Mühlethaler vom chemisch-physikalischen Labor des Schweizerischen Landesmuseums verantwortlich.²⁴ Doch wie Knoepfli zu Recht feststellte, liefern „*der Physiker, der Chemiker, der Materialkenner [...] wertvolle Informationen, sozusagen ‚Einzelrädchen‘, von denen Restaurator und Denkmalpfleger in etwa wissen sollten, an welcher Stelle des Gesamtgetriebes sie sitzen und welche Dinge sie mitbewegen. Es sind Entscheidungshilfen, die uns niemals von der letz-*



160. Muri, Schweiz, ehem. Benediktinerklosterkirche, Hochaltar, Montage des restaurierten Altarbildes 1962.

ten Entscheidung selbst zu dispensieren vermöchten.“²⁵ Die Firnisabnahme brachte schließlich nicht nur in den Augen des Bundesexperten eine „*eigentliche kunsthistorische Offenbarung*“ und erlaubte es „*die verlorengegangene Konkordanz mit den Gewölbefeldern*“ zurückzugewinnen.²⁶ Dies gilt auch für den 1745 geweihten Hochaltar von Matthäus Baisch und Niklaus Spiegel mit seiner malerischen Schaufront.²⁷ Beim Brand 1889 waren die sechs älteren Wechselbilder von Francesco Torriani (1612–1683) zerstört und auch das Holzwerk in Mitleidenschaft gezogen worden. Brachte die Restaurierung nun den reichen Farbklang der überwiegend blau-weißen, hier zudem auch grünen Marmorierung wieder ans Tageslicht, so wurde das 1890 von Karl Rauber angefertigte Hauptbild – „*das hier verfehlt wirkende Gemälde à la Tizian*“²⁸ – nun zum ästhetischen Problem. Und dies wohl nicht nur, da es „*1962 durch Julius Fürst aus Wien [...] restauriert, (lies übermalt)*“

20 Vgl. Isabel Haupt, Dokument und Monument. Denkmalverständnis und Handeln am Baudenkmal, in: ZAK Bd. 71, 1/2014, S. 61–76, hier S. 63–66.

21 Linus Birchler, Nachrichten, in: ASA 1934, Heft 1, S. 69–72, hier S. 69.

22 EAD-EKD-1038: Schreiben von Emil Maurer an Linus Birchler vom 3. September 1962: „*Wir haben uns mit den Instituten in Verbindung gesetzt, die in diesen Fragen am meisten Erfahrung haben [...], Österreichisches Bundesdenkmalamt, Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege usw., aber Niemand konnte uns taugliche und auf lange Sicht verantwortbare Anweisungen geben.*“

23 Albert Knoepfli, Schweizerische Denkmalpflege. Geschichte und Doktrinen (Beiträge zur Geschichte der Kunstwissenschaft in der Schweiz 1), Zürich 1972, S. 71, Farbabb. S. 72–73.

24 Archiv der Kantonalen Denkmalpflege Aargau (=DPAG), R 25-

MUR002-61-01/002, Bericht von Bruno Mühlethaler, Landesmuseum Zürich, vom 10. Januar 1964.

25 Albert Knoepfli, Das organische Gesamtkunstwerk des Barock und die Gefahr des ‚Auseinanderrestaurierens‘, in: Albert Knoepfli u. a., Der Altar des 18. Jahrhunderts. Das Kunstwerk in seiner Bedeutung und als denkmalpflegerische Aufgabe, Berlin 1978, S. 9–52, hier S. 48.

26 Knoepfli (zit. Anm. 23), S. 71.

27 Vgl. Germann (zit. Anm. 4), S. 267–270.

28 EAD-Nachlass Albert Knoepfli, Dossier: Muri: Experten-Bericht von Albert Knoepfli vom 8. April 1983 betreffend Gesamtrestaurierung des Hochaltars. Knoepfli schreibt dort: „*Problematisch vor allem die Tiziankopie, für die nun in einer Oelbergdarstellung vortrefflicher Qualität (Hungertuch? Rollbild?), die im Kloster Fabrun genützt auf dem Estrich lag, ein Ersatz gefunden werden kann-*



161. Muri, Schweiz, ehem. Benediktinerklosterkirche, Erschaffung des ‚neuen‘ Altarbildes: Schnittmuster zur Formatreduktion / Zwischenzustand nach Reduktion, doublieren und kitten / Endzustand, 1979/1980.

worden war (Abb. 160).²⁹ Im Gegensatz zum Oberblatt von Franz Joseph Spiegler (1691–1757), das eine Anbetung der Könige zeigt, fügte es sich ästhetisch nicht mehr ein. Die aus heutiger denkmalpflegerischer Sicht ausgesprochen erstaunliche Entdeckung bzw. Erschaffung des „neuen“ Altarbildes schildert Josef Brühlmann in seinem Restaurierungsbericht. Der Berner Gemälderestaurator Hans A. Fischer, der 1979 an einem Profanbau in Muri tätig war und von Brühlmann Gerüstmaterial geliehen bekam, lud diesen zum Dank zu einem Abendessen ins Kloster Fahr ein, wo er in den 1960er Jahren die barocken Malereien an der Kirchenfassade restauriert hatte. *„Unverhofft traf wir dort Pater Hilarius Estermann, den Propst des Klosters. In freundschaftlichem Gespräch erkundigte er sich u. a. bei mir nach dem Stand der Restaurierungsarbeiten in Muri. Und da war es Hans Fischer, der von unserer Sorge um ein neues Hochaltarbild sprach. Pater Propst erinnerte sich sofort, dass auf dem Dachboden des Klosters Fahr grosse Bilder lie-*

te. Um dieses Leinwandbild auf das Mass von 434/237 zu bringen, konnte es leider nicht umgefaltet werden, sondern musste es beschnitten werden, was eine allf. Reversibilität weniger beeinträchtigt als das gefährliche Umbiegen und Einrollen.“

²⁹ DPAG, R164-MUR002-61-01/018, Klosterkirche Muri AG, Hochaltar, Restaurierungsbericht von Josef Brühlmann vom September 1981, S. 8.

*gen“.*³⁰ Bald folgte der Augenschein mit dem kantonalen Denkmalpfleger. *„Die erwähnten Bilder waren schon ausgerollt [...]. Von der farblichen Übereinstimmung mit der Marmorierung des Altarprospekts und der Darstellung her (unter den sechs auswechselbaren Bildern von Torriani zum Hochaltar Muri war ein Ölberg [...]) waren wir sofort begeistert. Die massliche Überbreite von 12 cm machte uns kein Kopfzerbrechen. Aber das Bild war 126 cm zu hoch“.*³¹ Im Hinblick auf eine baldige Wiedereröffnung eines Priorates in Muri schenkte das Benediktinerinnenkloster Fahr dieses um 1750/1755 vielleicht vom Wurzacher Maler Gabriel Weiß (um 1682–1760) geschaffene Hungertuch der Kirchengemeinde.³² Nun musste es aber noch dem Altar eingepasst werden. Um die Formatreduktion am Gemälde möglichst klein zu halten, wurde der Bildrahmenteil des Altars verändert und um circa 35 cm verlängert. Mithilfe von Fotomontagen näherte man sich der neuen Form des Gemäldes an. Schließlich wurde neben der un-

³⁰ Ebda., S. 9.

³¹ Ebda., S. 9.

³² Vgl. Peter Hoegger, Die Kunstdenkmäler des Kantons Aargau, Bd. VII: Der Bezirk Baden II (Die Kunstdenkmäler der Schweiz, Bd. 87, hrsg. von der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte), Basel 1995, S. 298, 301.



162. Muri, Schweiz, ehem. Benediktinerklosterkirche, Blick aus dem Oktogon zum Hochaltar

teren auch die mittlere Bildpartie beschnitten (Abb. 161). Der Restaurator war sich sicher, dass „das Bild auf diese Weise besser erhalten bleibt, als wenn es im Estrich liegen geblieben wäre.“³³ Solch überraschend tief eingreifender Akt schöpferischer Denkmalpflege ist wohl auch seinerzeit nur in einem barocken Gesamtkunstwerk denkbar gewesen, denn hier entsteht der „Wert [...] vorherrschend erst durch die sich gegenseitig in der Wirkung steigernden Elemente, er liegt in der Disposition des Ganzen, im Ensemble. Die Bedeutung der Formgemeinschaft überragt die der Formindividuen.“³⁴ Schauwert vor Substanzerhalt muss man angesichts dieser Operation, die „für den Betrachter, der

nicht davon weiss, überhaupt nicht zu erkennen“³⁵ ist, wohl resümieren (Abb. 162).

Die Bewahrung des Denkmals als historisches Dokument mit seiner relevanten Substanz und seine Erschließung als Monument mit ästhetischen Werten ist immer eine denkmalpflegerische Gratwanderung. Die zeitgebundenen Entscheide bringen nicht nur die „Farbe ins Barock“, sondern transformieren in sehr speziellen Fällen auch ein Hungertuch zu einem Altarbild und tragen wohl auch damit zur „Stilbildung durch Denkmalpflege“³⁶ und zur Prägung oder auch Bestätigung unserer Sehgewohnheiten bei.

³³ DPAG, R222-MUR002-61-01/020, Klosterkirche Muri AG, Hochaltar, Restaurierungsbericht von Hans A. Fischer vom 11. August 1980, S. 2.

³⁴ Knoepfli (zit. Anm. 25), S. 12.

³⁵ Jürg Baumann, Das Hungertuch von Fahr in der Klosterkirche Muri. Kunstschatz lag im Klosterestrich, in: Freiamter Kalender, 1982, S. 37.

³⁶ Bernd Euler-Rolle, Wie kommt die Farbe ins Barock. Stilbildung durch Denkmalpflege, in: Jürgen Pursche (Hg.), Stück des 17. und 18. Jahrhunderts. Geschichte, Technik, Erhaltung (ICOMOS 50), Berlin 2010, S. 44–53.

„Lieb-Gewinnen“ – Der Kunstkalender Schleswig-Holstein 1911 und 1912

Im Jahr 1911 gibt Ernst Saueremann (1880–1956) – der spätere Provinzialkonservator Schleswig-Holsteins – erstmals den *Kunstkalender Schleswig-Holstein* heraus (Abb. 163, 164). Dieser als Broschüre gestaltete Buch-Kalender zu Themen wie der schleswig-holsteinischen Kunst, Architektur sowie des Kunsthandwerkes, ist heute ein nur noch wenig beachtetes, doch in jenen Jahren wichtigstes Organ der Denkmalpflege, der »heimischen« Kunstgeschichte und der Heimatschutzbewegung. Er hatte wesentlichen Einfluss auf das Baugeschehen, die Malerei sowie das Kunstgewerbe des Landes und wandte sich an alle, „die künstlerisch als Schleswig-Holsteiner und in Schleswig-Holstein bewußt tätig sind, an alle, die an dem künstlerischen Leben in Schleswig-Holstein ein Interesse nehmen.“¹ Als eine Art Jahrbuch konzipiert, sollte er über das Vergangene aufklären und das Gegenwärtige im Blick haben, „er will zusammenfassend einen Überblick bieten über Entwicklungslinien unserer heimischen Kunst und Künstlerpersönlichkeiten, er will aufklärend wirken über künstlerischen Aufgaben, welche es zu lösen gilt, und unbefangene Stellung nehmen zu den Lösungen, welche gefunden oder nicht gefunden sind.“²

Die Kunst- und Baugeschichte des Landes galt damals als wenig erforscht, wenn auch zum Beispiel der damalige Provinzialkonservator Richard Haupt (1846–1940) die Provinz einer Inventarisierung unterzogen hatte. Saueremann kam aufgrund des Denkmalbestandes zu der Auffassung, dass Werke der Großarchitektur und Malerei nur in geringem Maße vorhanden seien: „Große Baumeister hat unser Land nicht hervorgebracht.“³ Dennoch sah er eine künstlerische (Bau-)Kultur in Schleswig-Hol-

stein, die im Vergleich zu anderen Ländern zwar bescheiden, aber „nicht weniger stark“ gewesen sei. „Das ganze Volk war ihr Träger: Ritterschaft, Bürger- und freies Bauern-tum. Ein Rückblick auf das Überlieferte in unseren Kirchen, Museen und Privathäusern bringt uns immer wieder die Bestätigung! Auch die anspruchslosen alten Bauwerke, Kirchen-, Stadt- und Bauernhäuser können in diesem Sinne als Beleg herangezogen werden.“⁴

Im Gegensatz zum Denkmalpfleger Haupt bezog Saueremann, der sich hier als Heimatschützer und Leiter eines Kunstgewerbe-Museums zu Wort meldet, auch die bäuerliche und bürgerliche Kultur mit in die Betrachtung ein. In der Kunst des 19. Jahrhunderts sah er eine „rapide Abwärtsbewegung“ und diese Erkenntnis müsse notwendig den Drang nach einer neuen, nationalen Kunst verstärken. „Die Bewegung läuft schließlich aus in dem Erwachen eines neuen Lebensgefühls, in der aus ihr geborenen neudeutschen Kunst, der Moderne!“⁵

Die Ideen der Reformbewegung – des Heimatschutzes und der Moderne – werden durch den in Heidelberg Kunstgeschichte studierten Saueremann nun gebündelt nach Schleswig-Holstein transportiert. Gemeinsam mit einer Reihe Verbündeter aus unterschiedlichen Kreisen und Berufszweigen versucht er für die ganze Bau- und Kunstgeschichte des Landes Verständnis zu wecken. Gegen ein mangelndes Denkmalverständnis kämpft derweil der Denkmalpfleger Haupt, ein aus Hessen zugereister Oberschullehrer und Philologe, der 1880 der Provinzialregierung angeboten hatte, das Land zu inventarisieren. Der dritte in diesem losen Bund der Kulturschaffenden war Gustav Brandt – damaliger Leiter des Kieler Thaulow

1 Ernst Saueremann, Zum Geleit, in: Ernst Saueremann (Hg.), Kunstkalender Schleswig-Holstein 1911, Altona-Ottensen 1910, S. 1–3, hier S. 1. Zu den grundlegenden Schriften zum Thema Heimatschutz zählt Edeltraut Klueting (Hg.), Antimodernismus und Reform, Darmstadt 1991. Zur Person Ernst Saueremann siehe Thomas Scheck, Saueremann, Ernst, in: Biographisches Lexikon für Schleswig-Holstein und Lübeck, hrsg. im Auftrag der Gesellschaft für Schleswig-Holsteinische Geschichte und des Vereins für Lübeckische Geschichte und Altertumskunde, Bd. 10, Neumünster 1994,

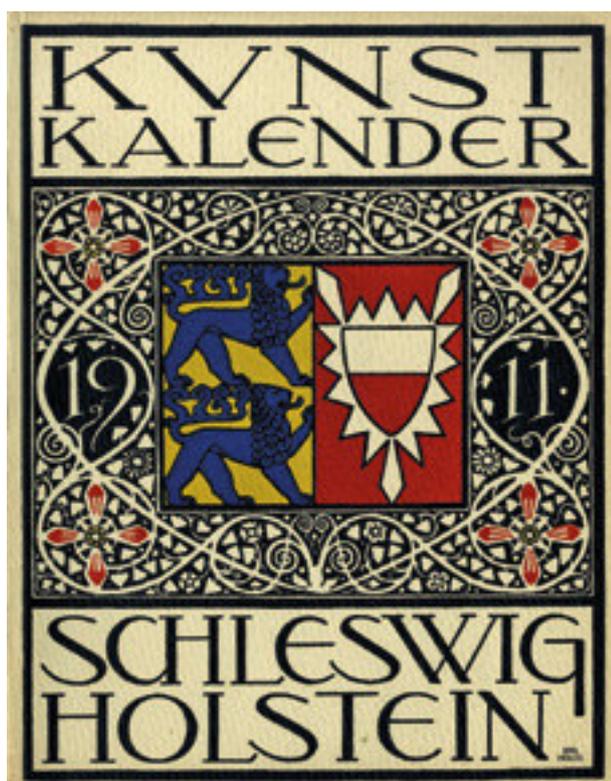
S. 330–336. Es muss besonders erwähnt werden, dass Saueremann sich zunehmend für den Nationalsozialismus begeisterte und seit 1933 Parteimitglied war. Andererseits wandte er sich gegen die zunehmende Einflussnahme und Gleichschaltung. Die Herausgabe des Kalenders gab er deshalb auf.

2 Ebenda, S. 330 ff.

3 Saueremann (zit. Anm. 1), S. 1.

4 Ebenda, S. 2.

5 Ebenda, S. 3.



163. Kunst Kalender Schleswig-Holstein, Titelblatt 1911 gestaltet von Johann Holtz



164. Kunst Kalender Schleswig-Holstein, Titelblatt 1912 gestaltet von Johann Holtz

Museums –, der eine stattliche Sammlung schleswig-holsteinischer Kunst betreute. Wie Sauer mann trat auch er voller Leidenschaft für den Heimatschutz ein, während Haupt der Bewegung gegenüber zurückhaltend blieb. Dies mag dem Generationenunterschied geschuldet sein.

Ernst Sauer mann war 1904 nach Flensburg zu rückgekehrt. Der plötzliche Tod des Vaters machte den wissenschaftlichen Hilfsassistenten am Museum zum kommissarischen Leiter des Kunstgewerbe-Museums. Seit 1906 fest als Museumsleiter installiert, übertrug man ihm dann 1920 die Leitung des „Thaulow-Museums“ in Kiel, das unter ihm zum Schleswig-Holsteinischen Landesmuseum avancieren sollte. Dieses, im Zweiten Weltkrieg

fast völlig zerstörte, Museum wurde nicht wieder aufge baut. Stattdessen eröffnete man 1950 mit dessen Bestän den das Landesmuseum auf Schloss Gottorf in Schleswig.⁶

Also zunächst nicht als Denkmalpfleger, sondern als Museumsdirektor suchte Sauer mann auf den Erhalt und die Wertschätzung des „Denkmälerbestandes“ Einfluss zu nehmen. Haupt wiederum, der seit 1893 die Aufga be des Provinzialkonservators wahrnahm, widmete sich weiterhin der Inventarisierung des Landes, wobei wie ge sagt ausschließlich öffentliche und kirchliche Bauten Be rücksichtigung fanden.⁷ Zunehmend war Haupt auch mit Gutachten zu Veränderungen und Abbrüchen beschäftigt.

⁶ Jan Drees, Das erste Museum. Vom Thaulow-Museum zu Schleswig-Holsteinischen Landesmuseum Kiel, hrsg. von Jürgen Fischen und Jürgen Jensen, Kiel 2011 (Sonderveröffentlichung der Gesellschaft für Kieler Stadtgeschichte 66).- Siehe *Gustav Brandt*, Führer durch die Sammlung des Thaulow-Museums in Kiel, des Kunstgewerbe-Museums der Provinz Schlesw.-Holstein, Graphische Kunstanstalt L. Handorf, Kiel o. J.

⁷ *Hartwig Beseler*, Denkmalpflege in Schleswig-Holstein, in: Landesamt für Denkmalpflege (Hg.), Denkmalpflege in Schleswig-Holstein, Neumünster 1993, S. 45.

Im Auftrage der provinzialständischen Verwaltung bearbeitete Richard Haupt: I. Bd. Kreise Altona, Apenrade, Norderdithmarschen, Süderdithmarschen, Eckernförde, Eiderstedt, Flensburg, Hadersleben, Husum, Kiel, Stadtkreis Kiel. Kiel 1886, VIII u. 576 S., 828 Abb., 37 Taf.; II. Bd. Kreise Oldenburg, Pinneberg,

Plön, Rendsburg, Schleswig, Segeberg, Sonderburg, Steinburg, Stormarn, Tondern. Kiel 1888, IV u. 686 S., 854 Abb., 72 Taf., 3 Farbdrucke; III. Bd. Nachträge und Berichtigungen, Ortsverzeichnis, Nachweis der benutzten Quellen und Hilfsmittel, Meisterverzeichnis, Sachübersichten, Wörterbuch. Kiel 1889, XIV u. 231 S.; IV. Bd. Die Bau- und Kunstdenkmäler im Kreise Herzogtum Lauenburg. Dargestellt von Dr. Richard Haupt und Friedrich Weyßer. Herausgegeben im Auftrage der Kreisstände. 1. Heft. Ratzeburg 1890, VIII u. 210 S., 168 Abb., 7 Taf. - I. Ergänzungsheft. Ratzeburg 1890, 8 S., 8 Taf.; V. Bd. Geschichte und Art der Baukunst im Herzogtum Schleswig. Dargestellt von Richard Haupt. Heide 1924, XII u. 788 S., 1042 Abb., 40 S. Register; VI. Bd. Geschichte und Art der Baukunst in Nordelbingen in den Herzogtümern Holstein und Lauenburg sowie den Fürstentümern Lübeck und Ratzeburg. Dargestellt von

Bei der praktischen Denkmalpflege musste er eine Reihe von Verlusten hinnehmen: Mittelalterliche Ausstattungen wurden nicht selten entfernt oder gar verbrannt, romanische Dorfkirchen abgerissen und durch historistische Neubauten ersetzt. Sehr eindrücklich beschreibt Hartwig Beseler anhand dessen Aufzeichnungen und Reisetagebüchern die Wahrnehmung und Reaktion Haupts auf solche Ereignisse.⁸ Resignation, dass er gegen die mangelnde Achtung gegenüber dem Alten nichts auszurichten vermochte, sei hier herauszulesen. Dennoch bleibt er bis 1924 – als er mit 73 Jahren in Ruhestand geht – ein unermüdlicher Denkmalpfleger mit einer reichen Hinterlassenschaft an Denkmalerkenntnissen und -instandsetzungen. Zeugnis hiervon legen nicht zuletzt seine Beiträge im Kunstkalender Sauermanns ab. In seinem Aufsatz „Über unsere Denkmäler und ihre Inschriften“ wendet er sich einerseits gegen die Entstellung älterer Denkmäler durch jüngere, gemeint sind historistische Eingriffe, wie auch gegen die Menge neuer Denkmäler in eben diesem Gewand. Nicht gegen die Fülle der Denkmäler sei etwas einzuwenden, so Haupt, vielmehr gegen ihre Monumentalität. Monumental müssten sie nicht an Größe, sondern „in der Gesinnung“ sein.⁹ Beklagt wird ein künstlerisches Unvermögen aus dem Geist der Zeit heraus: Es ist die unermüdliche Anklage gegen den Historismus.

Ähnlich auch sein Text mit dem fast schon anachronistischen Titel „Turmbauten in den Elbherzogtümern“ im Kunstkalender 1912. Türme, so könnte man es zusammenfassen, gehören mit wenigen Ausnahmen nicht zur Baukultur in den Herzogtümern: „Neben der turmlosen Kirche das hölzerne Glockenhaus, das ist das Typische bei uns.“¹⁰ Selbst der klassizistische Kirchenbau eines Christian Frederik Hansen (1756–1845) in Husum, 1829–33 errichtet, findet nicht sein Wohlwollen, ebenso wenig die historistischen Turm-Anbauten, wie z. B. der des Schleswiger Domes: „Erst die ganz neue Zeit, und fremde Baumeister haben es [die Turmlosigkeit] wesentlich verschoben. Es zeigt sich Angesichts der unentwegten Leistungen eines Alder, Otzen, Hillebrand, anderer zu geschweigen, die ins Land hohe und höchste Türme, selbst solche aus Stein bis oben hinauf, gepflanzt haben, von denen insbesondere der Schleswiger Domturm sicherlich von dem Probste Petersen für das Muster des reinen Prahlwerkes erklärt werden würde, und die nun fast alle schon verfallende Greise sind, ehe sie ein kräf-

tiges Mannesalter gehabt haben, daß man doch gegen den Geist des Landes nicht zu frech sündigen sollte. Verständige Rücksicht wird von unserem Klima verlangt [...]“¹¹ Während Haupt hier die Aufgabe übernimmt, dem Leser Bauten und Bauaufgaben aus denkmalpflegerischer Sicht näher zu bringen, bleibt es anderen Autoren im Kalender überlassen, sich z. B. dem – weil von der Denkmalpflege eben noch nicht beachteten – ländlichen Bauen sowie dem Bürgerhaus zuzuwenden.

Den Auftakt des Buches bildete in den ersten wie in den folgenden Jahrgängen ein künstlerisch gestaltetes Kalendarium, bestehend aus 12 Blättern, die einem Themenfeld wie etwa hier den Stadt- oder Adelswappen gewidmet sind. Diesem folgen die so genannten „Literarischen Beiträge“ mit Abbildungen und schließlich ein abschließender Bildanhang. Die erste Ausgabe hatte tatsächlich einen so großen Anklang gefunden, dass eine Fortsetzung des Projektes, nämlich für die „heimische Kunst insonderheit, [...] durch Rückblick und Ausblick in Wort und Bild Liebe und Verständnis“ wecken zu wollen, geboten schien.¹² Eindeutiges Ziel war es, der Heimatschutzbewegung ebenso wie den Ideen der Lebensreform ein Forum zu geben. Sauermann schreibt: „In der Allgemeinheit ist das Verständnis für die große Bewegung der letzten Jahrzehnte noch nicht erwacht. Die Kunstempfindsamkeit unserer Vorfahren ist uns noch nicht wieder lebendig geworden. [...] Es ist aber unsere Pflicht, als sehende Menschen, nicht nur innerlich teilzunehmen an dem großartigen Schauspiel, das sich in der Entwicklung zur neudeutschen Kunst darbietet; wir haben auch Veranlassung, dankbar zu sein für die Wiedergeburt unserer heimischen Kunst und diesen Dank insbesondere in eine warmherzig empfundene Würdigung umzusetzen. Diese Erkenntnis muß sich der Allgemeinheit mitteilen.“¹³

Dem Kieler Regierungsbaumeister Robert Charton bleibt es im Kalender von 1911 vorbehalten, die „Heimatschutzbewegung in Schleswig-Holstein“ vorzustellen. In dem für diese Zeit üblichen Muster von Beispiel und Gegenbeispiel beschreibt er die Veränderungen des Landes durch die Neubauten des 19. Jahrhunderts, die sich „parvenümäßig“ an die Stelle „der schmucken und traulichen“ Häuser gesetzt hätten.¹⁴ „Die auf allen Gebieten schnell wechselnden Moden und der moderne Götze, der Verkehr, dem man jedes Opfer zu bringen sich gewöhnt hat, haben

Richard Haupt, Heide 1925, XVI u. 776 S., 1000 Abb., 40 S. Register. Zur Denkmalpflege in Schleswig-Holstein s. a. Thomas Scheck, Denkmalpflege und Diktatur im Deutschen Reich zur Zeit des Nationalsozialismus, Berlin 1995.

⁸ Beseler 1993 (zit. Anm. 7) S. 47 ff.

⁹ Richard Haupt, Über unsere Denkmäler und ihre Inschriften, in: Ernst Sauermann (Hg.), Kunstkalender Schleswig-Holstein 1911, Kiel 1910, S. 30–36, hier S. 33 f. Hier auch der Passus, in dem Haupt sich gegen Heinrich Heine wendet, der nie in einem „Denkmal der deutschen Nation vorgeführt werden“ dürfe.

¹⁰ Richard Haupt, Turmbauten in den Elbherzogtümern, in: Ernst Sauermann (Hg.), Kunstkalender Schleswig-Holstein 1912, Kiel 1911, S. 59–65, hier S. 59.

¹¹ Ebenda, S. 60.

¹² Ernst Sauermann, Redaktionelle Anmerkung, in: Ernst Sauermann (Hg.): Kunstkalender Schleswig-Holstein 1912, Kiel 1911, o. S.

¹³ Sauermann (zit. Anm. 1), S. 3.

¹⁴ Robert Charton, Die Heimatschutzbewegung in Schleswig-Holstein, in: Ernst Sauermann, Kunstkalender Schleswig-Holstein 1911, Kiel 1910, S. 41–44, hier S. 44.

es fast erreicht, daß alle Eigenheiten der Tracht, der Gebräuche, der Sprache und Ortsbenennungen völlig entschwunden sind, und wenn wir diesem alles gleichmachenden Zuge der Zeit nicht mit starker Hand Einhalt gebieten, dann werden auch die letzten Besonderheiten unserer meerumschlungenen Heimat bald dahin sein und mit ihnen Heimatgefühl, Vaterlandsliebe und manche andere Tugenden die in ihnen ihren Ursprung hat“, so Charton. Die „heimische Bauweise“ zu fördern ist nun Ziel des Landesvereins für Heimatschutz, der am 15. Oktober 1908 in Kiel – Saueremann war Gründungsmitglied, Haupt hingegen nicht – gegründet worden war. In allen Teilen der Provinz war man nun darum bemüht, Bauberatungsstellen zu gründen, bei denen sich Architekten und Handwerker beraten und ihre Entwürfe überarbeiten lassen können. Auch die städtischen und staatlichen Behörden schlossen sich dieser Bewegung indirekt an. Das „Gesetz gegen die Verunstaltung von Ortschaften und landschaftlich hervorragenden Gegenden“ vom 15.7.1907 ermöglichte es nun den städtischen und staatlichen Behörden, auf die Gestaltung der Fassaden dort, wo es notwendig war, es aber an anderen Gesetzesgrundlagen – wie beispielsweise an Denkmalschutzgesetzen – fehlte, Einfluss zu nehmen.¹⁵ Auf ein die Belange des Umgebungsschutzes regelndes Denkmalschutzgesetz konnte man sich damals in Schleswig-Holstein noch nicht stützen. Und wenngleich der amtierende Provinzialkonservator zwar die gemeinsamen Wurzeln von Denkmalpflege, Heimat- und Naturschutz sehr wohl sah, war er doch einer – heute würden wir sagen – ganzheitlichen Betrachtung gegenüber nicht aufgeschlossen. Die gesetzlichen Beschränkungen auf kirchliche und öffentliche Gebäude grenzten sein Handeln zudem entsprechend ein.¹⁶ Bei den Bauberatungsstellen wurde der Schwerpunkt darauf gelegt, dass „modernes Denken und Fühlen“ in dem „alten uns lieb gewordenen Gewande“ erscheint – was nichts anderes als eine Abkehr vom Historismus in Stadt und Land bedeuten sollte.¹⁷ Die Aufgabe, dieses Alte und „Lieb-Gewonnene“ zu erfassen, hatte inzwischen die Denkmalpflege für sich erkannt und begann überall Inventare anzulegen. Doch nicht allein, um den historischen Bestand zu kennen, sondern um ein Bewusstsein für ihn zu schaffen: „Durch die Anlegung der Inventare oder sachgemäße Einordnung in Klassen ist nicht nur ein fester Anhalt für die Unterstellung des Denkmälerbestandes unter die gelten-

den Gesetze und Bestimmungen gewonnen, sondern das Volk wird auch auf seinen Denkmälerschatz aufmerksam gemacht, [...] gewinnt ihn lieb und wird angeregt, sich sein Studium und seinen Schutz angelegen sein zu lassen“, heißt es 1899 in der ersten Ausgabe der Zeitschrift „Die Denkmalpflege“.¹⁸

Diesem „Lieb-Gewinnen“ der Heimat mit seinen Denkmälern und deren Werten galt auch die Herausgabe des Kalenders. Seine künstlerische Gestaltung oblag in den ersten Jahren Johann Holtz, einem in Berlin tätigen schleswig-holsteinischen Künstler der mit seinen farbigen Umschlag- und Kalenderzeichnungen ein breiteres Publikum ansprechen sollte. Saueremann wiederum sprach in seinen flammenden Plädoyers für die „heimische Architektur“ ebenfalls nicht ein Fachpublikum, sondern die „breite“ Masse, in Schleswig-Holstein freilich eine geringe Zahl an Bildungsbürgern und den Adel, an.¹⁹

„Nur die Bauten sind nicht gut“ zitiert er aus einer Rede Ludwig Dettmanns von 1911 (1865–1944)²⁰ und schreibt weiter „[...] Nicht wahr, simpler läßt sich das nicht sagen und es zittert leise wie ein Web in diesen Worten. Wie oft schon entfuhr es so oder ähnlich dem durch die heimischen Fluren ziehenden Künstler, dem Wanderer, dessen Augen sich erquickten an der herrlichen Natur unserer Heimat, abtastend dem Gelände folgen und gekränkt wurden durch die entsetzlich verunstaltenden neueren Bauten, die fremd sind unserer Landschaft, fremd unserem Volkscharakter, unserem Wesen, fremd unserer ganzen baulichen Vergangenheit. Wir haben uns selbst verloren“, lautet Saueremanns Resümee. Wie alle Heimatschützer, tritt auch er für die Wiederaufnahme regionaler Bautraditionen ein,²¹ erläutert anhand einer kurzen Charakteristik der Architektur des Landes die typischen Erscheinungsformen und lässt anschließend die Bilder sprechen. Bilder der Bauten, die in den ersten Jahren nach Gründung der Baupflege in Schleswig-Holstein bereits entstanden waren und als künstlerische Vorbilder für das zukünftige Bauen im Lande wirken sollten.

Zu deren besseren Verbreitung initiierte Saueremann 1912 schließlich die „Flensburger Bauausstellung“ (Abb. 165).²² Diese stellte für ihn einen Beitrag Schleswig-Holsteins zur Entwicklung der Architektur im Deutschen Reich dar, also einen Beitrag zur Heimatschutzbewegung, die das ganze Land erfasst habe.²³ Saueremanns Ziel war es, nicht die Heimatschutzbewegung zur Regi-

15 Charton (zit. Anm. 14), S. 44.– Siehe auch Beseler 1993 (zit. Anm. 7), S. 57.

16 Charton (zit. Anm. 14), S. 44.

17 Ebenda, S. 44.

18 Otto Sarrazin/Oskar Hofffeld: Zur Einführung, in: Die Denkmalpflege 1, Berlin 1899, Nr. 1, S. 1–2.

19 Ernst Saueremann, Zur heimischen Architektur, in: Saueremann (zit. Anm. 12), S. 86–88, hier S. 87.

20 Saueremann zitiert hier aus einer Rede, die Ludwig Dettmann zur Einweihung der Kieler Kunsthalle am 15.11.1909 hielt. Zur Per-

son Ludwig Dettmann in: Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker (AKL), Bd. 26, München 2000, S. 489.

21 Vgl. z. B. Eugen Grandmann, Heimatschutz und Landschaftspflege, Stuttgart 1910, S. 128 ff.

22 Astrid Hansen, Die Flensburger Bauausstellung 1912. Eine Rekonstruktion, in: Bernd Köster (Hg.), Grenzwerte/Grænsverdier. Baukultur in Süddänemark und Schleswig-Holstein/Bygningskultur i Syddanmark og Slesvig-Holstein, Handewitt 2013, S. 12–53.

23 Ebenda, S. 12 ff.



165. Flensburg 1912, Bauausstellung, Siegelmarke gestaltet von Johann Holtz

onalisierung Schleswig-Holsteins innerhalb Preußens zu missbrauchen,²⁴ vielmehr spricht die Tatsache, dass er für die Ausstellung Akquise unter anderem in Stuttgart und München betrieb, für seine stets überregionale Betrachtungsweise – ebenso die Tatsache, dass Sauer mann nach Kopenhagen reiste, um sich dort mit den neuesten Entwicklungen vertraut zu machen und entsprechend Exponate in Flensburg ausstellte.²⁵ Sauer mann war in diesen Jahren zwar von einer deutsch-nationalen und konservativen Grundhaltung bestimmt, seine Haltung gegenüber Dänemark aber dürfte sich erst nach dem Ersten Weltkrieg, als es zu einer aggressiven Grenzlandpolitik kam, negativ verändert haben. Sehr wohl aber nahm auch er, wie viele andere Kulturschaffende in diesen Jahren, die kulturelle Überlegenheit des Nachbarlandes wahr.²⁶ Die Flensburger Ausstellung beeinflusste über den Ersten Weltkrieg hinaus das Baugeschehen im Land.

Nach dem Krieg wird aus dem Kalender das Schleswig-Holsteinische Jahrbuch. Die fortlaufenden Ausgaben sind weiterhin der Kunst und dem Kunstgewerbe gewidmet, bis 1927 ein weiteres Mal die zeitgenössische Archi-

²⁴ Florian Greßhake, *Deutschland als Problem Dänemarks. Das materielle Kulturerbe der Grenzregion Sønderjylland – Schleswig seit 1864*, Göttingen 2013, S. 86 f. Greßhake bezieht sich u. a. auf die Ausführungen von Hans Günther Andresen: *Bauen in Backstein. Schleswig-Holsteinische Heimatschutzarchitektur zwischen Tradition und Reform*, Heide 1989, S. 9. Dessen beschönigende



166. Schleswig-Holsteinischer Kunstkalender, Titelblatt 1927 gestaltet von Johann Holtz

tektur in den Mittelpunkt gestellt wird, um nicht nur dem Land, sondern „ins Reich eine Vorstellung zu vermitteln, welche Baukünstler in Schleswig-Holstein wirken und welcher Art die Bauaufgaben gewesen sind, die in den letzten Jahren zu bewältigen waren [...]“ (Abb. 166) Dass dabei – im reichsweiten Vergleich – weiterhin ein „provinzieller Charakter“ den Bauten anhaftet, gesteht Sauer mann ein, betont aber zurecht, dass Schleswig-Holstein einen wesentlichen Beitrag zur Architektur der „Moderne“ geleistet habe. Und nun – seit 1924 auch Provinzialkonservator – macht Sauer mann noch etwas Weiteres deutlich: Es geht nicht mehr nur um die Betrachtung des einzelnen Objektes, sondern vielmehr entsteht ein „Stadt bild durch eine Summe von Einzelhäusern“ und „jedes gut gebaute Haus [ist] eine Verschönerung, jedes schlecht gebaute Haus eine Verschandelung des Stadtbildes [...]“. Mit Sauer mann beginnt in den 1920er Jahren – fortschrittlich für die gesamte Denkmalpflege – aufgrund seiner umfassenden Ausbildung und seiner vielfältigen Interessen ein ganzheitliches Denken gegenüber den Bau- und Stadt denkmälern. Hatte er im Kunstkalender die Aufmerksamkeit auf alle künstle-

Betrachtung der schleswig-holsteinischen Heimatschutzbewegung ist allerdings durchweg sehr kritisch zu sehen.

²⁵ Hansen (zit. Anm. 22), S. 43.

²⁶ Ernst Sauer mann, *Das Thaulow-Museum und seine künftige Entwicklung*, in: *Schleswig-Holsteinisches Jahrbuch*, 18, 1928/1929, Kiel 1929, S. 11.

rischen Ausdrucksformen gelegt, so übertrug er dies nun auf die Denkmalpflege. Dabei suchte er nicht nur das Äußere des Baudenkmals zu beachten, sondern auch dem Inneren größte Aufmerksamkeit angedeihen zu lassen.²⁷

Als 1947 Saueremann aus dem Dienst ausscheidet und Peter Hirschfeld Landeskonservator wird, da plagen diesen Denkmalpfleger andere Sorgen. Heimatschutz und Denkmalpflege gehen von nun an getrennte Wege – das „lieb-gewonnene“ Denkmal ist vielfach zerstört.

Die Architektur der Heimatschutzbewegung in Schleswig-Holstein wurde lange nicht als Teil des Denkmalbestandes verstanden, sodass vieles heute verloren gegangen ist. Hätte man nicht diesen Beitrag des Heimatschutzes als einen ursprünglichen Teil der Denkmalpflege des Landes verstehen müssen und wäre somit zu einer früheren Sicherung des Bestandes gekommen? Mit diesem Verlust ist auch der Verlust von „Identitäten“ verbunden.²⁸

²⁷ Beseler 1993 (zit. Anm. 7), S. 83.

²⁸ Anke Spoorendonk, Begrüßung zum 83. Tag für Denkmalpflege, in: Landesamt für Denkmalpflege (Hg.), Denkmalpflege braucht Substanz, Beiträge zur Denkmalpflege in Schleswig-Holstein, 6, Kiel 2017, S. 14: „Identität bewahren, Kultur pflegen und Heimat ermöglichen: Das ist ein Dreiklang, der die Basis für eine menschliche Zukunft unserer Gesellschaft sein kann. Eine Gesellschaft, die

sich selbstbewusst auf diese Basis stellt, wird sich auch dem Neuen öffnen können, wird bereit sein, scheinbar Fremdes nicht auszugrenzen, sondern als Bereicherung anzunehmen. Dann geht es möglicherweise nicht um Kultur, sondern um Kulturen, nicht um Identität, sondern um Identitäten. Vielleicht ist auch der Begriff »Heimat« im Zuge einer solchen Entwicklung offen für den Plural.“

My / Marianne Ullmann und ihre Arbeiten für die Firma Backhausen

Marianne Ullmann wurde 1905 als Tochter des Seidenhändlers Franz Ullmann und ältestes von vier Kindern in Wien geboren. Der Großvater war Steinmetzmeister der Olmützer Domhütte, der Vater hatte Architektur studiert und die Mutter war Konzertpianistin. Das Studium an der Kunstgewerbeschule, das sie 1921 begann, war daher ganz im Sinne ihrer Eltern. Sie besuchte zunächst neben Bildhauerei und Glasmalerei den Ornamentkurs von Franz Čížek und kurz darauf dessen Klasse für „Ornamentale Formenlehre“ an der Wiener Kunstgewerbeschule.

Čížek, 1865 in Leitmeritz / Litoměřice geboren, hatte ab 1885 an der Akademie der bildenden Künste studiert und war 1906–34 Professor an der Kunstgewerbeschule. Sein reformpädagogisches Konzept, das auf „schöpferischem Gestalten statt bloßem Abbilden“ im Unterricht – wie er selbst sagte – basierte, wirkte sich auch prägend auf seine Schülerinnen und Schüler aus. So setzten sich in den frühen 1920er Jahren die Studierenden mit dem Kubismus, aber auch mit dem italienischen und russischen Futurismus auseinander und es entstand der Wiener Kinetismus (abgeleitet vom griechischen Wort *kinesis* = Bewegung). Das Ziel war, Formen und Farben in rhythmisierende Bewegungen zu versetzen und in Bewegungsabläufe zu zerlegen. So wurde Čížeks Klasse für einige Jahre zum Schmelzpunkt der Wiener Avantgarde. Die „Stars“ der Bewegung, auch als „Trio infernale“ bezeichnet, waren die durch persönliche und künstlerische Eigenwilligkeit herausragenden Schülerinnen Erika Giovanna Klien, Elisabeth Karlinsky und Marianne Ullmann.¹

Seit etwa 1922 signierte Ullmann, ganz im Sinne der neuen Bewegung, ihre Arbeiten mit „My“, der lateinischen Transkription des griechischen Buchstaben M, der für die Initialen ihres Vornamens Marianne steht. Und obwohl sie ihr freizügiger Lebenswandel in Schwierigkeiten an der Kunstgewerbeschule brachte, wurde ihr im Ab-

gangszeugnis 1926 eine „außergewöhnliche ornamentale und koloristische Begabung“² attestiert. 1927 nahm Ullmann zusammen mit Erika Giovanna Klien an der Ausstellung „Künstler und Kunsthandwerk in der Industrie“ im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie teil. Die Klasse Čížek war auch 1929 an der Ausstellung „Kunstgewerbeschule Wien: 60. Bestandsjahr“ im selben Museum vor allem durch ältere Arbeiten der kinetischen Schule vertreten, unter anderem durch solche von Ullmann, Klien und Karlinsky.

1930 übersiedelte Ullmann nach München, wo sie am Stadttheater als Bühnen- und Kostümbildnerin tätig war, lebte dann seit 1933 in Berlin und arbeitete als Malerin, Bühnenbildnerin und Reklamechefin des Schuhhauses Leiser. Nach einem kurzen Aufenthalt in Lübeck und Danzig in den letzten Kriegsjahren übersiedelte sie dann wieder nach München und nahm ein Engagement an die Bayerische Staatsoper an. Ab 1960 betrieb sie in Münster das Atelier „My studio“. Ullmann starb 1995 in Konstanz am Bodensee.

Bei aller künstlerischen Freiheit, die Franz Čížek seinen Schülerinnen und Schülern zugestand, war er doch bemüht, die künstlerischen Errungenschaften auch in die angewandte Kunst, etwa Tapeten- oder Stoffgestaltung, fließen zu lassen. Es ging ihm auch darum, aus der Kunst heraus das Ornament zu erneuern und für die Technologie des Kunstgewerbes nutzbar zu machen. Und so schuf die Arbeit der Kinetisten an elementaren, rhythmischen Bildstrukturen die Basis für die Verwendung im Bereich des Kunstgewerbes. Daher kann es nicht weiter verwundern, dass Marianne / My Ullmann zwischen 1927 und 1929 auch für die Wiener Firma Backhausen Entwürfe lieferte.

1849 hatten die Brüder Johann und Karl Backhausen die Firma Johann und Karl Backhausen & Co gegründet

¹ Diesem lange Zeit stiefmütterlich behandelten und fast in Vergessenheit geratenen Abschnitt der österreichischen Kunstgeschichte widmeten sich in letzter Zeit immerhin einige größere Ausstellungen, so 2006 im Wien Museum „Kinetismus. Wien entdeckt die

Avantgarde“ und 2011 in der Österreichischen Galerie Belvedere „Dynamik! Kubismus/Futurismus/Kinetismus“ [zu letzterer vgl. Gerald Bast et al. (Hg.), Wiener Kinetismus, Ausst.kat., Wien 2011].



167. My / Marianne Ullmann, für Backhausen Entwurf Dessin Nr. 10324, 1927

det – wobei das Unternehmen als Firma für Bekleidungsstoffe ihres Vaters Franz Backhausen schon früher bestand. 1873 wurde die Firma dann in Johann Backhausen & Söhne umbenannt. Schon immer war die Führung der Firma um höchste Qualität bemüht, doch wurde nicht nur an einer traditionellen Linie festgehalten, sondern man wandte sich auch Neuem zu, vor allem um die Wende zum 20. Jahrhundert dem Jugendstil. So war bei der Winterausstellung des Museums für Kunst und Industrie 1901 Backhausen die einzige inländische Firma, die Stoffe nach dem neuen Geschmack zeigte. 1903 begann der Kontakt zur neugegründeten Wiener Werkstätte und bald setzte Backhausen die erworbenen Künstlerentwürfe in großem Stil um, darunter von namhaften Künstlern wie Josef Hoffmann, Kolo Moser, Dagobert Peche und Otto Prutscher. Backhausen erzeugte jedoch nicht nur Stoffe nach angekauften Entwürfen, sondern beschäftigte auch vie-

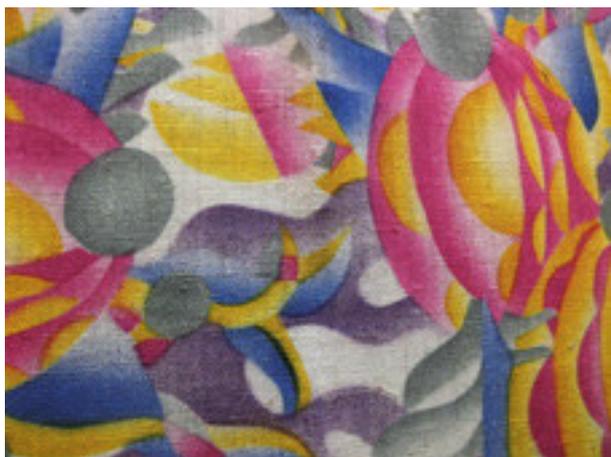
le Musterzeichner im eigenen Atelier. Nach dem Ersten Weltkrieg und einem Generationenwechsel in der Firma wandte man sich wiederum den neuen Stilrichtungen zu, dem Art Deco und dem Kinetismus; enge Kontakte gab es auch mit dem Bauhaus. Und so arbeiteten auch zwischen 1920 und 1930 zahlreiche bedeutende Künstler mit Backhausen zusammen.

Im Backhausen-Archiv³ haben sich auch 19 Entwürfe von My Ullmann aus den Jahren 1927 bis 1929 erhalten. Sie sind fast alle bezeichnet mit „Frl. Ullmann“, „Entw. Ullmann“ oder auch „M. Ullmann“, einer noch genauer mit „My Ullmann Wien 3/III. Marokanerg. 3“. Die Entwürfe wirken insgesamt ungemein dynamisch und weisen größtenteils kräftige, manchmal sogar fast schreiende Farben auf. Die Bandbreite der Darstellungen ist groß: von total abstrakten Mustern über mehr oder weniger stilisierte Blumen bis zu Vögeln, Fischen, Bäumen, Gebäu-

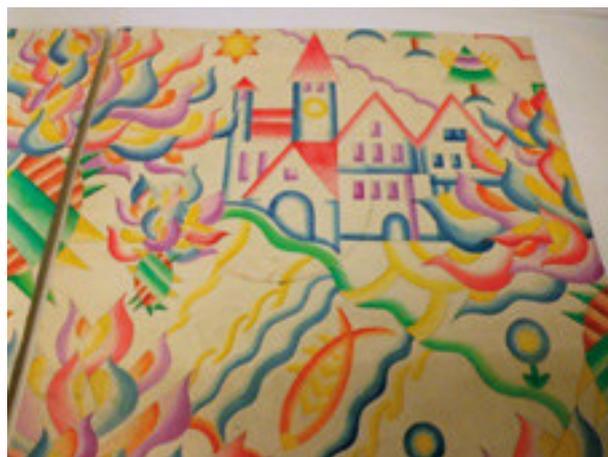
² Zitiert in: Kinetismus. Wien entdeckt die Avantgarde, Katalog der Ausstellung im Wien Museum 2006, S. 66.

³ Die Bestände des Backhausen-Archivs, das neben gezeichneten und gemalten Entwürfen auch diverse handschriftliche Verzeichnisse der Firma, Stoffmusterbücher, Stoffmuster usw. umfasst,

konnten vom Bundesdenkmalamt erfasst werden. Dafür ist vor allem dem Engagement und Entgegenkommen der Besitzerin Luise Kiesling zu danken, aber auch Sabine Bauer (BDA) und Ursula Graf (Fa. Backhausen).



168. My / Marianne Ullmann, für Backhausen Dessin Nr. 10324, Stoffmuster Druck auf Leinen, Farbvariante 10324-1



169. My / Marianne Ullmann, für Backhausen Entwurf Dessin Nr. 10340, 1929, Detail

den und sogar einer Stadtansicht. Auf den Blättern finden sich zum Teil auch nähere Angaben, wofür die Entwürfe bestimmt waren, wie: „Spritzdruck“, „Knüpfer“, „Druckstoff auf Leinen“ oder „f. Ausstellung“. Dass die Entwürfe von Backhausen auch umgesetzt wurden, zeigen einerseits einige nicht kolorierte Federzeichnungen mit Quadrierung sowie etlichen Maß- und Farbangaben auf den Entwürfen. Insgesamt kann man die Arbeiten gut mit einem Ausspruch von Ullmanns Lehrer Čížek charakterisieren: *„Bei einer Bewegung hat die Bewegung dadurch zu entstehen, dass sie aufgebaut wird aus einzelnen Lamellen, bis die Gesamtwirkung zum Ausdruck kommt. Würde die Bewegung zerlegt, so wäre das schlecht. Die Kunst soll nicht zerlegen, sondern aufbauen. Immer besteht der Kinetismus aus einem Aufbau des Bildes, aus seinen einzelnen Bestandteilen, das ist das ganze Rätsel“*.⁴

In den Musterbüchern, die sich ebenfalls im Backhausen-Archiv erhalten haben, und auch im Bestand von einzelnen Stoffmustern finden wir Beispiele von ausgeführten Stoffen nach den Entwürfen Ullmanns, die beweisen, dass diese ziemlich genau in Stoffe umgesetzt wurden. Auch diese Stoffmuster weisen großteils noch eine

erstaunliche Farbbrillanz auf. Die gemalten Entwürfe wurden des öfteren in verschiedenen Farbstellungen produziert, wie auch Angaben auf der Rückseite der Stoffmuster zeigen, zum Beispiel bei Dessin Nummer 10324 (Abb. 167), wo das Stoffmuster die Farbvariante „10324 – 1“ (Abb. 168) aufweist.

Manche Entwürfe bestehen auch aus mehreren Einzelteilen, die zu einem großen Ganzen zusammengefügt werden können. Ein Beispiel ist der Entwurf für Dessin Nummer 10341: aus dem zunächst verwirrenden Linien- und Farbgewirr kristallisieren sich bei näherem Hinsehen bunte Vögel heraus, die auch auf einem zugehörigen Stoffmuster sehr gut erkennbar sind. Eine Mischung aus Schlingen, Zacken, Wellenlinien, aber auch stilisierten Bäumen und einer konkret erkennbaren Stadtdarstellung zeigt der ebenfalls aus zwei Teilen bestehende Entwurf Dessin Nr. 10340 (Abb. 169). Bewegung wird mit einer fast naiven Darstellung von Statischem kombiniert und alles von den hellen, intensiven Farben dominiert.

Jedenfalls zeugen die Entwürfe My Ullmanns für Backhausen eine starke und eigenwillige Künstlerpersönlichkeit.

⁴ Leopold Wolfgang Rochowanski, Notizbuch 1 – „Meine Gespräche mit Čížek“, Gespräch 24. 4. 1945, Wiener Stadt- und Landes-

bibliothek, Handschriftensammlung, Nachlass Leopold Wolfgang Rochowanski. Zitiert nach: Kinetismus (zit. Anm. 2), S. 69.

Die Architektur der Zwischen- und Nachkriegszeit als Herausforderung für die Denkmalpflege

Aufgrund der langjährigen Tätigkeit der Verfasserin im Westen Österreichs werden im vorliegenden Artikel vorwiegend Vorarlberger Beispiele genannt; die Stilmerkmale und technischen Herausforderungen dürften europaweit jedoch ähnlich sein. Neben zahlreichen öffentlichen und sakralen Bauten waren der private und kommunale Wohnbau der Schwerpunkt der Bautätigkeit, vor allem in der Nachkriegszeit. Neue Materialien¹ fanden sofort Anwendung und erst Jahrzehnte später merkte man, dass Beton nicht für die Ewigkeit gebaut ist oder „pflegeleichte“ Anstriche eventuell die Untergründe geschädigt haben. Vor allem die Nachkriegsarchitektur ist in *„ihrer Lust am Experimentieren mit innovativen Materialien und Baustrukturen ein Ausdruck des Wiederaufbauwillens Österreichs und authentisches Zeugnis einer bis heute gültigen Identitätskonstruktion der Zweiten Republik“*.²

Die hier vorgestellten Beispiele zeigen die Herausforderungen – Beibehaltung der ursprünglichen Funktion mit Anpassung an heutige Verhältnisse genauso wie der gänzliche/mehrmalige Nutzungswechsel sowie manch energietechnische „Fallen“ bei der Sanierung.

Das Rathaus Lustenau³ ist seit 1958 als Verwaltungssitz der größten Vorarlberger Marktgemeinde in Funktion (Abb. 170). Es ist das erste größere Bauwerk der Arbeitsgemeinschaft Adelheid Gnaiger, Walter Griss und Paul Götsch, die einen 1955 ausgeschriebenen Wettbewerb gewannen. Von der Architektin Gnaiger stammen einige Einfamilienhäuser, Bankgebäude, die Arbeiterkammer in Feldkirch, das Gewerkschaftshaus in Bregenz oder die Schule in Dünserberg.

Das Rathaus setzt sich aus drei Bauteilen zusammen: Dem zum Kirchplatz gewandten dreigeschossigen Hauptbau, einem pavillonartigen Verbindungsbau (beide mit

Flachdach) und dem von einem Pultdach abgeschlossenen Saalbau. Die beiden größeren Bauteile sind unterkellert. Bei der 1993–95 durchgeführten Erweiterung durch die Architekten Erich Steinmayr und Richard Dünser wurde (nach Abriss von drei Garagen und Nebenräumen) die Kubatur des Saals spiegelgleich auf die andere Seite projiziert und beherbergt nun das Bauamt/Archiv; dieser neuere Bauteil ist jedoch tiefer und weit länger. Der Hauptbau zeigt sich auf Nord- und Südseite bis auf die mittigen Fensterachsen eher geschlossen, während Ost- und Westseite durch eine stark hervortretende Rasterfassade – gebildet aus Betonpfeilern und Geschossdecken – gegliedert sind. Alle Fenster sind als Holzschwingfenster ausgeführt; der Brüstungsbereich darunter ist dunkel gefasst. Einzig das Bürgermeisterzimmer im ersten Obergeschoss durchbricht mit einem über vier Achsen gezogenen Betonbalkon den strengen Raster. Im Inneren dominiert der großzügige Flurbereich, der ein Drittel der Fläche einnimmt; von dort sind alle Büroräume erschlossen. Auch der Lift ist in dieser Seitenzone integriert. Durch die zentrale, auf zwei betonierten Unterzügen freitragende Treppe wirkt diese Mittelzone jedoch wie eine mehrgeschossige Halle. Der Boden in dieser Zone ist mit hellen geschliffenen Steinplatten im Bruchformat belegt. Die bündig mit den Türen konstruierten Wandverkleidungen sind aus dunklem Holz gefertigt; darin integriert ist auch eine Leiste für die indirekte Beleuchtung. Die in Graugrüntönen gehaltenen Sgraffiti von Karl Schwärzler stellen die beiden für Lustenau damals maßgeblichen Wirtschaftszweige, die Textilindustrie und die Landwirtschaft sowie die Familie als Fundament der sozialen Gemeinschaft dar. Sie schmücken jeweils die Nordseite des großzügigen Mittelflurs in den Obergeschossen. Der einstöckige, flache

¹ Werner Durth-Niels Gutschow, *Architektur und Städtebau der Fünfziger Jahre*, Schriftenreihe des deutschen Nationalkomitees für Denkmalschutz, Band 33, (Neuaufgabe 2016), S. 68 f.

² Andreas Lehne, Vorwort zu *Modern aber nicht neu in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, LXVI Heft 1/2, 2012 S. 7.

³ Vgl. *Unterschutzstellungsakt GZ: BDA-56366.obj/0001-VBG/2013*.



170. Lustenau, Vorarlberg, Rathaus kurz nach Eröffnung 1958

Verbindungsbau besticht durch die vollständig verglasten Seitenfassaden mit unregelmäßiger Gliederung. Auf jeder Seite ermöglichen Doppeltüren den Zugang über eine Freitreppe nach außen. Auf der Südseite schließt nun der Saalbau an. Dort sind trotz neuerer Einbauten für Akustik und Elektrik die originalen hölzernen Wandverkleidungen ebenfalls vorbildlich erhalten. Wie beim Hauptbau sind Nord- und Südseite mit einer unregelmäßigen Steinplattenfassade verkleidet. Die Westseite ist durch die saal hohen Fenster samt Oberlichtern und die vorkragenden dünnen Betonpfeiler gegliedert. Das 40 Jahre später hinzugefügte Bauamt/Archiv schließt an den Saal in Höhe und Dachform spiegelgleich an. Viele Funktionen sind im Tiefgeschoss untergebracht, das durch einen eigens angelegten Garten belichtet wird. Die Fassaden präsentieren sich in Aluminiumplatten, Glas und Beton.

Die vorliegenden Originalpläne aus den 1950er Jahren zeigen eine große Detailgenauigkeit in den Grundrissen und auch bei der Inneneinrichtung, die jeweils baulich umgesetzt wurde. Im Gebäude haben sich noch zahlreiche Bau- und Ausstattungsdetails aus der Erbauungszeit wie Fenster, Türen samt Beschlägen, Uhren, Wandverkleidungen, Bodenbeläge und Beleuchtung erhalten. Veränderungen und energietechnische Verbesserungen wurden in sensibler Weise unter größter Bedachtnahme auf den Bestand

zeitgleich mit dem Zubau durchgeführt. Die Erweiterung von 1993 durch Steinmayr/Dünser zeigt den respektvollen Umgang mit Bauten der Nachkriegszeit und wurde in der Literatur entsprechend gewürdigt und auch in die Unterschutzstellung einbezogen. Dass sich über die Jahrzehnte soviel erhalten hat, ist ungewöhnlich, und der Gemeinde gebührt hier großes Lob. Lediglich das Verschieben der innenliegenden Bürotrennwände wurde schon mehrmals erprobt und ist auch bei der derzeit durchgeführten Sanierung wieder Thema; die tragende Stützenkonstruktion lässt diese Flexibilität jedoch zu. Größere Herausforderungen wird der Wechsel der Fenster bringen, denn an eine Sanierung des Bestandes ist aufgrund des Holzverzuges leider nicht mehr zu denken. Über den Nachbau der damals innovativen Schwingfenster oder die Erhaltung des äußeren Erscheinungsbildes mit zarten Fensterflügeln samt gängiger Drehkippfunktion wurde noch nicht entschieden. Die originalen Wandtäfer mit bündigen Türen werden im Eingangsbereich teilweise versetzt oder verschoben bzw. gegen transparente Konstruktionen getauscht, um einen Einblick zu ermöglichen – ein Zugeständnis an die gewünschten „offenen, einladenden“ Servicezonen in Ämtern.



171. Dornbirn, Vorarlberg, Schadensbegutachtung an der alten Textilschule

Bauphysikalische Probleme ganz ungeahnten Ausmaßes kommen auf einen Teil der Fachhochschule Dornbirn zu. Ebenfalls 1958 als „Bundes- Lehr- und Versuchsanstalt für Textilindustrie“ vom bekannten Architektenduo German Meusburger/Willi Ramersdorfer errichtet, erfolgte 1996–98 eine grundlegende Sanierung und parallel dazu die Unterschutzstellung. Das ursprüngliche Grundkonzept sah drei Baukörper um ein eingeschossiges Foyer vor: Südlich des Foyers der dreigeschossige Klassentrakt, gegen Osten die Forschungsräume und die zweigeschossige Werkstätte. Nach Westen erstreckten sich der viergeschossige Klassentrakt und daran die bis zur Bundesstraße wellenartig ausgreifende Aula. Der gesamte Baukörper wurde in seiner Außenseite durch die klare Gliederung mit großflächigen und farblich akzentuierten Fensterfronten geprägt. Das Werkstattegebäude zeigt außerdem stark vorkragende Fensterlaibungen. Der Betonbau kämpfte von Anfang an mit bauphysikalischen und technischen Problemen. Nach nur 30 Jahren zog die Schule aus und die Gebäude verfielen zusehends. Die vielfach gepriesene „Leichtigkeit und Transparenz“⁴ konnte die steigenden Ansprüche an Wärme- und Schalldämmung nicht erfüllen und sogar der Abbruch wurde Anfang der 1990er Jahre diskutiert. Dennoch beschloss die Stadt Dornbirn die grundlegende Sanierung (für die Fachhochschule und das Architekturinstitut) in Angriff zu nehmen. Wenn auch der Spagat zwischen ursprünglicher Form und technischen Ansprüchen groß war, schien die Revitalisierung vorerst gelungen. Vor allem die Rekonstruktion der verschiedenen Fensterkonstruktionen (Schaufenster, innenliegend, fassadenbündig) mit ihren dünnen Profilen in Isolierglas stellte eine große Herausforderung dar. Und genau hier traten schon bald Kondensat und Wasserleitungsprobleme auf. Weiter kam es zu Undichtheiten

⁴ Friedrich Achleitner, Österreichische Architektur im 20. Jahrhundert, Band 1, Salzburg-Wien, 1980, S. 426.



172. Bludenz, Vorarlberg, Haus Schädler

zwischen Fensterstock und Mauer- bzw. Betonöffnungen. Zudem zeigte die nicht hinterlüftete Wärmedämmfassade aus Expandiertem Polystyrolhartschaumstoff (EPS) und Silikonharzputzen eine graue Verfärbung und Algenbildung. Für die nächste Sanierung stellt sich die Frage, ob gewisse Baudetails überhaupt noch rekonstruiert werden sollten und wie die vielzitierte Leichtigkeit und Eleganz für die nachfolgenden Generationen bewahrt werden kann (Abb. 171).

Ein durchaus gelungenes Beispiel ist das vor einigen Jahren renovierte Einfamilienhaus Schädler in der Bludener Herrengasse (Abb. 172). Es ist eines der Hauptwerke der Architekten Alois Dönz und Franz Reznicek aus dem Jahre 1938. Diese waren Schüler bzw. Mitarbeiter von Clemens Holzmeister und einige Jahre zuvor bereits durch die Errichtung der „modernen“ Villa Beck aufgefallen. Zwei Obergeschosse auf rechteckigem, jedoch unregelmäßigem Grundriss werden von einem flachen Zeltdach überdeckt. Die Ecken an der Süd- und Ostseite sind mit Klinkerziegeln verkleidet und dadurch besonders betont. Die asymmetrische Fassadengestaltung nimmt auf die Funktion der dahinter liegenden Räume Bezug und beeindruckt durch optische Gegengewichte. Besonders die Südseite ist sehr durchlässig und mit großen Fensterflächen gestaltet, die mit ruhigeren Putzflächen abwechseln. Die hochrechteckigen Fenster sind entweder als Solitär oder als „Bänder“ und zweimal über Eck angeordnet und spiegeln, wie schon erwähnt, die Funktion der einzelnen Räume nach außen wider. Besonderes Augenmerk legten die Architekten in der Zwischenkriegszeit auf die Ausführung weiterer Baudetails: So sind z. B. die Anschlüsse der Balkonplatten wie auch der Übergang von der Wand zum Dach gerundet ausgeführt und die Geländer erinnern an eine Reling. Mit einer konventionellen Sanierung wären der raue Putz,

⁵ Bericht der Firma GBD vom 15.12.2010 (im Auftrag der Vbg. Landesregierung), GZ: BDA-8887/obj/2010/0001.



173. Bregenz, Vorarlberg, Anton Bochstraße 2, Villa Liebe

die betonten Klinkerecken und der bewusst reduzierte Dachvorsprung obsolet geworden. Der Erhalt der Außerscheingung war Bauherrin und Planer ein großes Anliegen, das unter anderem durch den 2010 verfügbaren Denkmalschutz erreicht werden konnte – andernfalls hätten die sehr auf „Energiesparen“ ausgerichteten Baugesetze wohl eine Außendämmung unumgänglich gemacht. Eine deutliche Verbesserung der Wärmedurchgangskoeffizienten, der so genannten U-Werte konnte trotzdem mit einer diffusionsoffenen Innendämmung der Wände, der Kellerdecken und des Dachbodens sowie dem Nachbau der Fenster (mit gleichen Dimensionen und besseren Gläsern) erreicht werden. Im Inneren wurden Erschließungszonen, Grundstruktur sowie originale Einbaumöbel erhalten und nur einige Innenwände und die Sanitärbereiche verändert. Die Außengestaltung mit unregelmäßigen Plattenbelägen und einer leicht erhöhten Terrasse konnte erfreulicherweise zur Gänze konserviert werden.

Ein ebenfalls sehr eindrückliches Objekt ist das Wohnhaus⁶ des Architekten Engelmar Liebe in der Anton-Bochstraße 2 in Bregenz (Abb. 173). Es kann zweifelsohne als Hauptwerk eingestuft werden und wurde ab

1960 erbaut, 1968 erweitert und seither nur wenigen Veränderungen unterworfen. Architekt Engelmar (von) Liebe studierte während des Zweiten Weltkriegs Architektur in Wien war ab 1946 zuerst Mitarbeiter des Städteplaners Kurt Klaudy. Ab den späten 1940er Jahren machte er sich selbstständig. In den folgenden vier Jahrzehnten entstanden zahlreiche öffentliche und private Bauten im Norden Vorarlbergs, die jedoch bisher nicht publiziert oder in irgendeiner Weise gewürdigt wurden. Insbesondere sind die Einfamilienhäuser Radmayr und Lustig in Dornbirn zu nennen, sowie das Haus Müller in Wolfurt. In Bregenz selbst sind das Hotel Central samt Inneneinrichtung, die legendäre Kronenbar, das Hochhaus in der Ammaniusstraße und das Gewerkschaftshaus in Bregenz-Vorkloster zu erwähnen. Städtebaulich interessant ist die Werksiedlung für die Firma Schindler in Kennelbach. Leider wurden schon viele seiner Gebäude und Interieurs verändert oder abgebrochen. Da es keinerlei Monographien oder

⁶ Vgl. Unterschutzstellungsakt GZ: BDA-53859.obj/0004-VBG/2012.

Werkverzeichnisse⁷ gibt, gestalteten sich die Vorarbeiten für die Unterschutzstellung seines eigenen Hauses in Bregenz äußerst langwierig.⁸ Das Haus steht sehr prominent nahe der Einfahrtsstraße nach Bregenz am Fuße des neogotischen Klosters Riedenburg Sacré Cœur. Bedingt durch die Hanglage verschwindet das Kellergeschoss bis auf die Garageneinfahrt im Gelände. Die Eingangstür erreicht man über eine schmale einläufige Treppe parallel zur Ostseite. Im ursprünglichen Entwurf von 1960 kragte das flach gedeckte Obergeschoss deutlich über das monolithische, mit Eternit verkleidete Sockelgeschoss aus. Acht Jahre später wurde die untere Terrasse durch einen weiteren Wohnraum (Wintergarten/Empfangs-, Kaminzimmer) ersetzt – der „schwebende“ Eindruck des Obergeschosses wurde hierdurch nicht beeinträchtigt. Die Südfenster liegen etwa einen Meter hinter der Gebäudekante und lassen Platz für einen durchgehenden Balkon mit farbig gestaltetem Geländer. Während unten das Atelier des Architekten eingerichtet war, fanden im oberen Stock Wohnraum, Küche und drei Schlafzimmer Platz. Nord-, West- und Ostseite weisen im Gegensatz zur voll verglasten Südseite weit kleinere, teils unregelmäßige Verbund-Fensteröffnungen auf. Die freitragende Treppe wie auch der Kamin liegen im Zentrum des Hauses. Auf der Südseite trennt ein raumhoher Einbauschränk die Treppe zum Flur von den Zimmern ab. Die Erdgeschosswände wurden aus Beton gefertigt; das Obergeschoss gemauert und verputzt. Die Stahl-Isolierglas-Konstruktion der Südseite wurde beim Einbau des Wintergartens 1968 nicht wieder verwendet; wohl aus bauphysikalischen Überlegungen wählte man

nun eine Alu-Glas-Konstruktion. Das Haus befindet sich innen wie außen weitgehend in einem originalen Zustand, wie es in der heutigen Zeit für ein Bauwerk aus der Nachkriegszeit Seltenheitswert hat.

Einen Großteil der derzeit unter Denkmalschutz stehenden Objekte aus dieser Zeit verdanken wir den im Denkmalschutzgesetz verankerten §2a-Verordnungen vom Beginn des 21. Jahrhunderts. Dazu gehören Schulen, Kirchen sowie öffentliche Verwaltungsbauten. Aus heutiger Sichtweise hätte das ein oder andere Objekt noch aufgenommen werden können. Nur unvollständig dokumentiert sind oft jene Bauten und Interieurs, die inzwischen schon bis zur Unkenntlichkeit umgebaut oder gar völlig zerstört wurden (z. B. das Gewerkschaftshaus in Bregenz-Vorkloster⁹ von den Architekten Adelheid Gnaiger/Engelmar Liebe). Die vermehrte Aufgabe der heutigen und künftigen Denkmalpfleger-Generationen wird der Schutz jener Bauten und ihre maßvolle Adaptierung sein. Dies wird auch gelegentlich auf Widerstand stoßen, da für viele diese Bauten einfach noch „zu nahe“ an der eigenen Vergangenheit sind und deren Wert nicht auf den ersten Blick erkennbar ist. Derzeit laufen weitere Unterschutzstellungsprojekte in Bregenz, Dornbirn und Feldkirch und das Jahr 2017 wird sich schwerpunktmäßig mit der weiteren Inventarisierung der Bauten des 20. Jahrhunderts in Vorarlberg befassen. Als Vorbilder mögen hier auch die benachbarten Regionen dienen, wie dies z. B. die neueste Publikation¹⁰ der Thurgauer Denkmalpflege zeigt.

⁷ Die Witwe des Architekten lebt noch heute im Haus und verwahrt Auftragsbücher und Fotos in Schachteln. Das „architekturarchiv vorarlberg“ bemüht sich um den Nachlass.

⁸ Neben der 2014 erschienenen Monographie über Adelheid Gnaiger (Ingrid Holzschuh (Hg.), Adelheid Gnaiger 1916–1991. Die erste Architektin Vorarlbergs, Zürich 2014, S. 124–129) sind derzeit

Forschungen über den Architekten Hans Purin und Willi Ramersdorfer in Ausarbeitung.

⁹ Holzschuh (zit. Anm. 8), S. 124–129.

¹⁰ Modern bauen – Thurgauer Nachkriegsmoderne 1940–1980, in: Denkmalpflege im Thurgau, 17, Basel 2015.

Ausgerechnet Beton – zur kalkulierten Oberflächenästhetik in der spätmodernen Architektur

Auf der Rückfahrt von der Lienzer Tagung, bei der man nicht umhin konnte, ein Gespräch mit dem Hofrat zu reflektieren, kam die Idee etwas Derartiges vorzusehen.¹ Von besagter Tagung wird sicher eine aufschlussreiche Dokumentation der Fachbeiträge publiziert, in der ebenso sicher und einmal mehr, ein wichtiger Akzent solcher Veranstaltungen im Dunkeln bleibt, nämlich der über das fachlich-spezifische hinausgehende „Kulturaustausch“ in Form von (Kaffee-) Pausengesprächen. Von einem solchen Gespräch ist hier die Rede. Es ging, banal genug, um die akustischen Rahmenbedingungen der Veranstaltungsräume. Der Hofrat, auch auf die bauhistorischen Themenschwerpunkte seiner bundesdeutschen Gesprächspartner anspielend: „*Sichtbeton halt ... Gebrauchsarchitektur.*“ Schulterzucken, entsprechende Handbewegung, Schluck aus der Espressotasse. Dabei hatten gerade der Sichtbeton und dessen Detailausbildung, beim Betreten des Tagungsgebäudes, die insgeheime Aufmerksamkeit des Verfassers geweckt. Und hier beginnt die Reflexion des Gesprächs: Allein der Begriff „Gebrauchsarchitektur“ eröffnet Klärungsbedarf. Wenn Gebäude im weitesten Sinn lebensnotwendige Bedürfnisse des Menschen abdecken, dann ist insofern „Architektur“ von vornherein positiv besetzt, weil sie primär dem „Gebrauch“ dient. Nicht umsonst nimmt unter denkmaltheoretischen Gesichtspunkten seit der Werte-

skala eines Alois Riegl unter den Gegenwartswerten der „Gebrauchswert“ eine zentrale Stellung ein.² Ganz offensichtlich ergibt sich jedoch aus der Wortkombination „Gebrauchsarchitektur“ ein negativer Beiklang, der primär funktionsorientiert ausgerichtet ist und den der Architektur immanenten baukünstlerischen Anspruch vermissen lässt. Vergleichbar sind Formulierungen wie Alltags-, Bau-träger- oder Investorenarchitektur. Nun machte aber gerade die Lienzer Tagung überdeutlich, dass die so genannte Volksbauweise nicht unwesentlich zu denkmalpflegerischen Tätigkeitsfeldern gehört. Da sich der volkscundliche Bedeutungsgrad nicht auf das ländliche Bauen beschränkt, wird man sachlich-nüchtern feststellen dürfen, dass sich künftige Generationen von Denkmalpflegern mit der Alltagsbauweise des späteren 20. Jahrhunderts und damit auch mit der hier so bezeichneten Gebrauchsarchitektur auseinandersetzen werden.³ Es stellt sich also die Frage, wann gehört ein Gebäude, hier unter besonderer Berücksichtigung des Baustoffes Beton, zur „Gebrauchsarchitektur“, bzw. wie wären die Kriterien zu einer Qualitätsbestimmung zu formulieren.

Über Beton respektive Sichtbeton ist viel geschrieben worden, unter baukonstruktiven, gestalterischen oder denkmalpflegerischen Aspekten, ablehnend wie befürwortend.⁴ Seit der Antike bekannt⁵ und wie etwa der Zie-

¹ Frei nach *Alois Brandstetter*, *Altenehrung*, Salzburg–Wien 1983, Ausgabe München 1986, S. 5. Mit „Lienzer Tagung“ ist die Veranstaltung des Bundesdenkmalamtes „Netzwerk Denkmale in der Kulturlandschaft“ vom 12. bis 15. September 2016 in der WKO Wirtschaftskammer Tirol gemeint, Publikation als Heft 4, 2017 der vorliegenden Zeitschrift in Vorbereitung. Mit „Hofrat“ ist der Fachdirektor des Bundesdenkmalamtes, Bernd Euler-Rolle, gemeint.

² *Alois Riegl*, *Der moderne Denkmalkultus*, Wien/Leipzig 1903 (zit. nach *Alois Riegl*, *Gesammelte Aufsätze*, Berlin 1995, S. 174–177). Ebenso hat dieser Aspekt regelmäßig Eingang in die modernen Denkmalschutzgesetze gefunden, z.B. Bayerisches Denkmalschutzgesetz von 1973, Art.5. Vgl. auch *Bernd Euler-Rolle*, *Der „Stimmungswert“ im spätmodernen Denkmalkultus – Alois Riegl*

und die Folgen, in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, Bd. LIX, 2005, Heft 1, S. 27–34.

³ Z. B. im Bayerischen Denkmalschutzgesetz von 1973, Art. 1, ist der volkscundliche, neben dem geschichtlichen, künstlerischen, städtebaulichen oder wissenschaftlichen Bedeutungsgrad, gleichberechtigt benannt. Zu gegebener Zeit werden bei der Objektauswahl zudem selbstredend der Alters- und Seltenheitswert zu berücksichtigen sein.

⁴ Vgl. u. a.: *Praktische Betontechnik*. Ein Ratgeber für Architekten und Ingenieure, Düsseldorf 1977 (darin S. 9–16: *Max Bäcker*, *Brutalismus oder Zärtlichkeit*); *Rüdiger Kramm/Tilmann Schalk*, *Sichtbeton*, Betrachtungen, Düsseldorf 2007; *Christoph Hackelsberger*, *Beton, Stein der Weisen? Nachdenken über einen Baustoff*, Braunschweig/Wiesbaden 1988 (Bauwelt Fundamen-



174. Nördlich von Isigny, Frankreich, Norm-Bunkeranlage des so gen. Atlantikwalls, um 1943, Beton als Nullpunkt

gel ein „Kunststein“, kann Beton als *das* Baumaterial des 20. Jahrhunderts betrachtet werden und leistet einen nicht unerheblichen Beitrag zur – gebauten – Umwelt, mithin zur Baukultur. Obwohl inzwischen Beton als Abbild, in Form von Fototapeten erhältlich ist, bleibt der Baustoff weiterhin mit Vorurteilen behaftet und mit den dazugehörigen Wechselwirkungen Gegenstand einer Gesellschafts- und Kulturkritik, die in sich in „Schade, dass Beton nicht brennt“, einem so genannten Sponti-Spruch der späten 1960er Jahre, fokussierte.⁶ Letztlich findet sich diese Kritik auch in der Geschichte der Denkmalpflege wieder.⁷ Als materielles wie immaterielles übersetztes Synonym für vielfältige Unbill, wäre an die geistig unbeweglichen „Betonköpfe“ ebenso zu erinnern, wie an eine von Beton „gemeuchelte“ Zivilgesellschaft⁸, ferner an die mit „brutal“ unzutreffend gleichgesetzte Architekturströmung – den „Brutalismus“⁹ – oder an den Werbeslogan einer

deutschen öffentlich-rechtlichen Sendeanstalt „Fernsehen muss auch mal unbequem sein“ und dies mit einem „Betonessel“ illustriert.¹⁰ Apropos Werbung: Die Zement- und Betonindustrie versucht seit Jahrzehnten dem (Negativ-)Image mit einer einprägsamen Werbestrategie entgegen zu wirken. Dabei ist das Motto „Es kommt drauf an, was man draus macht“ in der Geschichte der Materialverwendung durchaus mehrdeutig.¹¹

Eine nähere Betrachtung der Verwendungsmöglichkeiten von Beton im 20. Jahrhundert führt unweigerlich wieder zur „Gebrauchsarchitektur“ oder, mit dem Versuch einen neutraleren Begriff einzuführen, zu „Funktionsbauten“. Anzumerken ist vorab: Auch das Beton-Image ist individuell geprägt, damit erfahrungsbedingt und generationsabhängig. Dies gilt namentlich für einen Archetyp der Gebrauchsarchitektur aus Beton, die militärischen Bunkeranlagen. Ob der immer wieder konstatierten „Modernität“ der während des Zweiten Weltkrieges entstandenen Betonbunker stellt sich dazu die Frage, warum man sich über die Architektur eines Le Corbusier wundern und/oder über „Brutalismus“ reden sollte.¹² Eng mit den Weltmachtansprüchen des nationalsozialistischen Regimes und dessen Gegenposition zu den progressiven Architekturströmungen des frühen 20. Jahrhunderts in Bezug stehend, wurden Bunkerbauten treffend als „Nullpunkt der Moderne“ bezeichnet.¹³ Dieser Nullpunkt ist mehrdeutig. Die Modernität der Bunkerbauten resultiert zunächst aus der Großform, die sich aus der puren fortifikatorischen Zweckbestimmung ergibt. Protagonisten nachkriegszeitlicher Sichtbeton-Architektur haben Bunkern trotz „architektonischer Zwecklosigkeit“ einen „großen plastischen Reiz“ bescheinigt und daraus folgend einen „interessanten Beitrag zum Thema Architektur ohne Architekten“ erkannt.¹⁴ Im Weiteren ergibt sich der „Ein-

te 79).- Vereinigung der Landesdenkmalpfleger in der Bundesrepublik Deutschland (Hg.), Denkmal an Beton!, Petersberg 2008 (=Berichte zu Forschung und Praxis der Denkmalpflege in Deutschland 16).- *Jean-Louis Cohen*, Eisen und Beton erobern den Raum, in: Interferenzen, Deutschland–Frankreich, Architektur 1800–2000, Tübingen 2013 (Ausst.Kat. DAM), S. 20–29. Dort und im Folgenden weitere Literatur.

⁵ *Heinz-Otto Lamprecht*, Opus caementitium, Düsseldorf 1984.

⁶ Vgl. *Sebastian Haumann*, Schade, daß Beton nicht brennt ..., Planung, Partizipation und Protest in Philadelphia und Köln 1940–1990, Stuttgart 2011.

⁷ Diese Kritik setzt bereits in den 1960er Jahren ein und findet den ersten populären Höhepunkt bei *Alexander Mitscherlich*, Die Unwirtlichkeit unserer Städte, Anstiftung zum Unfrieden, Frankfurt/M. 1965. Dies führte schließlich zum so genannten Europäischen Denkmalschutzjahr 1975, vgl. *Bernd Vollmar*, Denkmalpflege zweidimensional, Zum Entstehungsprozess und zur zeitgenössischen Resonanz der Begleitausstellungen zum Europäischen Denkmalschutzjahr 1975, in: Eine Zukunft für unsere Vergangenheit. Zum 40. Jubiläum des Europäischen Denkmalschutzjahres (1975–2015), (ICOMOS MONUMENTA III), Berlin 2015, S. 170–182 und *Bernd Vollmar*, Erfüllte Liebe zum

Detail, Denkmalpflegerische Anmerkungen zur Architektur der 1960er und 1970er Jahre, in: *Olaf Gisbertz* (Hg.), Bauen für die Massenkultur, Berlin 2015, S. 219–232, hier S. 219–221.

⁸ So der italienische Liedermacher Francesco de Gregori, 1979 („l’Italia assassinata dai giornali e dal cemento“, in: *Viva l’Italia*, 1979).

⁹ Vgl. *Reyner Banham*, Brutalismus in der Architektur. Ethik oder Ästhetik?, Stuttgart 1966.- *Roman Hillmann*, Ist „Beton brut“ brutal?, in: *Kritische Berichte* 32. Jg., 2004, Heft 1, S. 88–91.- *Max Bäcker* (zit. Anm. 4).

¹⁰ Respektive „Betonstuhl“ des Schweizer Architekten Stefan Zwicky, Grand confort, sans confort dommage à Corbu, 1980, Nürnberg, Neues Museum.

¹¹ Vgl. *Max Bäcker*, Es kommt drauf an was man draus macht, Abschied von der Gegenständlichkeit, Stuttgart 2001.

¹² *Paul Virilio*, Bunkerarchäologie, Wien 2011 (erstmalig Paris 1975), S. 22.

¹³ *Christian Welzbacher/Stefan Kiess*, Bunker...Expeditionen zum Nullpunkt der Moderne, Berlin 2014.

¹⁴ *Max Bäcker/Erwin Heinle*, Bauen in Sichtbeton, Stuttgart 1966, S. 23.



175. Dachau, Deutschland, Evangelisch-lutherische Friedenskirche von Gustav Gsaenger, 1952/53, Beton als Kunststein

druck der Modernität“ aus dem Herstellungsprozess der Bunker. Nach Standardplänen aus armiertem Beton hergestellt, zeigt eine Geschützstellung des so genannten Atlantikwalls die von einer sägerauen Brettschalung vorgegebene Oberflächentextur (Abb. 174).¹⁵ Der Herstellungsprozess mit wiederverwendbaren Schalbrettern beziehungsweise den daraus zusammengefügt Schalelementen folgt allein fortifikatorisch-ökonomischen Gesichtspunkten. Von einem bewusst kalkulierten „Spiel mit Form und Struktur“¹⁶ kann keine Rede sein.

„Bunker“ impliziert Krieg, Zerstörung und Tod und gleichzeitig Schutz und Überleben, beides ist wiederum mit dem Baustoff Beton zu assoziieren. An dieser Stelle zeigt sich die Ambivalenz vom menschenverachtenden „Nullpunkt der Moderne“ und der Architektur der Spätmoderne. Dieses Nebeneinander unterschiedlicher Assoziationen, die von der strikten Ablehnung bis zur uneingeschränkten Befürwortung des Baumaterials führte, ist unter anderem hier begründet und hat spä-

tere Pro-und-Contra-Bewertungen nachkriegszeitlicher Betonbauten mitbestimmt. Dabei gibt es nach 1945 Architekturformen, die aus Kriegserfahrungen abgeleitet werden. Deutlich wird dies bei der 1967 eingeweihten evangelischen Versöhnungskirche in der KZ-Gedenkstätte in Dachau. Der Mannheimer Architekt Helmut Striffler (1927–2015) hat seinen Entwurf als „Gegenort zu all den Einrichtungen des Terrors“ bezeichnet.¹⁷ Ungeachtet dessen bedient er sich dennoch oder gerade deshalb des Baustoffes (Sicht-)Beton und einer ähnlichen, von Schalbrettern vorgegebenen Oberflächentextur. Allerdings hebt sich die Verwendung des Sichtbetons dann in den 1960er Jahren durch ein eindeutiges Gestaltungskalkül klar von den reinen „Funktionsbauten“ ab.¹⁸ Hier definiert sich der Unterschied zwischen „Sichtbeton“ und „sichtbarem Beton“. Bemerkenswert sind unabhängig davon weitere widersprüchliche Assoziationen: Aus Beton entsteht ein „Schutzraum“, als Geschützstellungen und Luftschutzbunker ebenso wie als Kirchenraum in Dachau.¹⁹ Und schließlich ist da der immer wieder gehegte Wunsch der

15 Nördlich von Isigny/Normandie, vgl. *Paul Virilio* (zit. Anm. 12).- *Robert Chazette u. a.*, Atlantikwall, Vertou, 2. Aufl. 2013, S. 104. Im Weiteren waren die Geschützstellungen regelmäßig auch mit „Verlorenen Schalungen“, meist aus ausgegossenen und armierten Hohlblocksteinen, mit dem Effekt eines Mauerwerkverbandes errichtet.

16 *Hans F. Erb*, Spiel mit Form und Struktur, Techniken der Betongestaltung, Düsseldorf 1968.

17 *Helmut Striffler*, Evangelische Versöhnungskirche im ehemaligen Konzentrationslager Dachau, in: *Bauwelt* 58. Jg., 1967, Heft 45, S. 1145–1149, hier S. 1146; vgl. auch Ausstellungskatalog *Helmut Striffler* (Hg.), Licht, Raum, Kunst. Eine Ortsbestimmung

Stuttgart 1987, S. 25–38.- *Kai Kappel*, Religiöser Erinnerungsort in der KZ-Gedenkstätte Dachau, Berlin/München 2010, S. 54 f.- *Werner Durth*, Transformation der Erinnerung, in: *Kramm/Schalk* (zit. Anm. 4), S. 37–42.- *Bernd Vollmar*, Beton kontra Öde und Trostlosigkeit. Die Evangelische Versöhnungskirche in Dachau und ihr Architekt Prof. Helmut Striffler, in: *Denkmalpflege Informationen*, Nr. 161, 2015, S. 33–36.

18 Belegt durch einen Zeitzeugenbericht, vgl. *Vollmar* (zit. Anm. 7), S. 229 f.

19 Kirchenrat Björn Mensing in seiner Predigt vom 16.9.2016 zur Versöhnungskirche.



176. Rochamp, Frankreich, Wallfahrtskirche Notre-Dame-du-Haut von Le Corbusier, Außenkanzel, 1955, Beton als kalkulierte Gestaltung

Beseitigung ungeliebter Zeugnisse der Materialverwendung von Beton. Trotz der weitgehend vergeblichen Bemühungen, Geschützstellungen oder Bunkeranlagen als eine Form von Vergangenheitsbewältigung zu entsorgen, wird die Metapher „in die Luft sprengen“ (nach wie vor) für so manches Objekt nachkriegszeitlicher Baukultur eingefordert.²⁰

Die unterschiedliche Beurteilung von Beton kann nicht allein aus dem „Nullpunkt der Moderne“ abgelei-

²⁰ So in einem Leserbrief, Süddeutsche Zeitung, 10.10.2013 in Bezug auf den Münchner Kaufhof am Marienplatz, Architekt Josef Wiedemann, 1969–72.- *Bernd Vollmar*, Nachwachsende Denkmäler oder The Times They Are A-Changin. Nachkriegsarchitektur der 1960er und 1970er Jahre, in: *Jahrbuch der Bayerischen Denkmalpflege*, Bd. 66/67, 2012/13, München-Berlin 2015, S. 151–160.- Neben den Beseitigungsversuchen von Küstenbefestigungen des Zweiten Weltkrieges in Frankreich oder Dänemark in den 1950er Jahren, ist u. a. auch an die Sprengung der Bunkeranlagen bei Mühlendorf im Sommer 1947 zu erinnern. Vgl. *Edith Raim*, Die Dachauer KZ-Außenkommandos Kaufering und Mühlendorf, München 1991, S. 141 und Winfried Nerdinger (Hg.), *Bauen im Nationalsozialismus, Bayern 1933–1935*, München 1993 S. 445–447.

²¹ Im Kontext zur 1910 fertiggestellten evangelische Garnison-Kir-



177. Augsburg, Deutschland, Kongresshalle von Max Speidel, 1972, Beton als kalkulierte Gestaltung

tet werden, sie geht in die Frühzeit der Geschichte des Betonbaus, in die Zeit vor dem Ersten Weltkrieg zurück. Wenn der frühe Einsatz von (Sicht-) Beton im Sakralbau als „Gotteslästerung“ bezeichnet wurde,²¹ steht dies im Zusammenhang mit der bis dahin gängigen (baukonstruktiven) Verwendung von armiertem Beton vornehmlich im Industriebau.²² Mit der naheliegenden Assoziation von „Gebrauchsarchitektur“ war Beton ein, wenn auch moderner, aber eben „nur“ Baustoff. Die Kategorisierung „böser“ beziehungsweise „guter“ Beton ist ungeachtet der Materialsichtigkeit zunächst von der Bauaufgabe abhängig. Für gehobene Zweckbestimmungen, allen voran bei Sakralarchitektur war der Baustoff unschick-

che (heute Paulskirche) in Ulm, vgl. Winfried Nerdinger (Hg.), *Theodor Fischer, Architekt und Stadtplaner 1862–1938* (Ausst. Kat. TU München) 1982, S. 104, 235–238. Zeitgleich geweiht wurde die evangelische Pfarrkirche in Bad Steben/Oberfranken, errichtet nach dem Entwurf des staatlichen Bauassessors Richard Neithardt (1876–1943), vgl. *Karl-Heinz Betz*, Lutherkirche Bad Steben, München/Zürich 1985 (Schnell, Kunstführer, Nr. 1570). Als der früheste Sakralbau mit einer Sichtbeton-Gestaltung gilt Saint-Jean-de-Montmatre in Paris, nach 10-jähriger Bauzeit nach Plänen von Anatole de Baudot (1834–1915), 1904 fertiggestellt, vgl. *Christian Freigang*, August Perret, die Architekturdebatte und die „Konservative Revolution“ in Frankreich 1900–1930, München/Berlin 2003, S. 154, 254, 258.

²² Vgl. *Kerstin Renz*, *Industriearchitektur im frühen 20. Jahrhundert*. Das Büro von Philipp Jakob Manz, München 2005.

lich, obwohl Beton über lange Zeit, als steinmetzmäßig bearbeiteter Kunststein, zum Einsatz kam. Beispielsweise gehören gestockte Betonoberflächen mit Saumschlag auch in der Nachkriegsarchitektur zum gängigen Gestaltungsrepertoire (Abb. 175). Ebenso der Einsatz von Farbe, in Form durchgefärbter Materialien.²³ Im „Handbuch für Eisenbetonbau“ von 1911 sind die einzelnen Herstellungstechniken, bis hin zum so genannten Waschbeton, im Einzelnen beschrieben.²⁴ Etwa zeitgleich mit den Reformideen des 1907 gegründeten „Werkbundes“ und mit dem 1908 entstandenen Ornament-Essay von Adolf Loos²⁵ geht es im Handbuch um die „*dekorative Behandlung einer Eisenbetonfassade*“ mit plastischen Ornamentmotiven, applizierter Keramik als Farbakzent und Farbfassungen. Letztere werden zugleich auch zur Einstimmung von Herstellungsmängeln empfohlen.²⁶ Als Anschauungsobjekt soll dazu die von 1906 bis 1908 errichtete Markthalle in Breslau (Wrocław) vorgestellt werden.²⁷ Lange vor dem „Nullpunkt“ ist hier der Nachweis einer Brettschalung mit dem gewollten Abdruck der sägerauen Holzmaserung als Gestaltung der Betonoberfläche geführt: “[...] gerade, der Abdruck der bloß gesägten Bretter kann eine nicht unerwünschte Belebung der Fläche bedeuten.“²⁸

Die mit den unterschiedlichen Schalungstechniken, allen voran der (meist sägerauen) Brettschalung,

bewusst kalkulierte Oberflächengestaltung von Beton wurde zum Signum des so genannten Brutalismus der 1960er Jahre²⁹ und mehr oder weniger prägt das Instrument „oberflächengestalteter Beton“ sämtliche Architekturströmungen der Spätmoderne bis heute.³⁰ Als Pionier und nachhaltiges Vorbild ist Le Corbusier (1887–1965) zu nennen (Abb. 176), der sich seinerseits 1927 von einem Gründungswerk der Beton-Architektur inspirieren ließ, von Rudolf Steiners Goetheanum in Dornach bei Basel.³¹ Während Le Corbusier auf eine exakte Ausführung offensichtlich weniger Wert legt, werden an das Handwerk des Betonbauers etwa bei Carlo Scarpa (1906–1978) oder bei Gottfried Böhm (1920) nachgerade extreme Anforderungen gestellt.³² Ebenfalls einen frühen Beitrag zum Thema leistete Karl Schwanzer (1918–1975) mit der 1962 fertiggestellten Erweiterung der Wiener Kapuzinergruft. Sichtbeton verfügt hier über einen dezidierten ikonologischen Anspruch: „*Geschüttete, rohbelassene Betonwände vermitteln den Eindruck eines ausgeschachteten Grabes, das [durch Brettschalung strukturierte] Faltwerk der [...] Decke [...] verleiht dem Raum einen ernsten gestalterischen Ausdruck.*“³³ Stellvertretend für die eher unbekannt gebliebenen Höhepunkte der Betonarchitektur ist die Kongresshalle in Augsburg (Abb. 177)³⁴ oder die Wallfahrtskirche in Longarone zu erwähnen³⁵.

23 Vgl. den 1954 abgeschlossenen und als Welterbe ausgewiesenen Wiederaufbau von Le Havre. Unter der Federführung von Auguste Perret (1874–1954), dem Pionier der Betonarchitektur in Frankreich, wurde die Farbigeit u. a. durch Beimengung von Ziegelsplitt erreicht. Vgl. *Claire Etienne-Steiner*, Le Havre, Auguste Perret et la reconstruction, Rouen 1999.

24 *Emil von Mécenseffy*, Die Künstlerische Gestaltung der Eisenbetonbauten, Berlin 1911 (Handbuch für Eisenbetonbau, erschienen ab 1907, Ergänzungsband I), S. 165–195. Zur Vielfalt der Oberflächenbehandlung in der Nachkriegszeit vgl. *Bächer/Heinle* (zit. Anm. 14), S. 153–168, und *Praktische Betontechnik* (zit. Anm. 4), S. 55–68. Waschbeton wurde zum Antipoden der Baukultur, vgl. die „Schlachtschüsseln aus Waschbeton“ bei Dieter Wieland u. a. (Hg.), Grün kaputt, München 1983, S. 94.

25 Ein zentrales Thema in diesem Kontext, die „Materialgerechtigkeit“, wird auch bei *Mécenseffy* (zit. Anm. 24), S. 174 f. (et passim) angesprochen, muss an dieser Stelle vernachlässigt werden. Vgl. *Frederic J. Schwartz*, Der Werkbund, Dresden 1999, S. 62–68. Peter Stuiber (Hg.), Adolf Loos – Ornament und Verbrechen, Wien 2012.

26 *Mécenseffy* (zit. Anm. 24), S. 166–174. Analog dazu sind die zeitgleichen „dekorativen“ Elemente in den Innenräumen der Kirchen in Ulm und Bad Steben (zit. Anm. 21) gestaltet.

27 *Mécenseffy* (zit. Anm. 24), S. 174–183. Architekt Richard Plüddemann, Ing. Heinrich Küster, vgl. *Gerd Kähler*, Route der Moderne, Architektur 1900–1930, Berlin 2009, S. 20, 22.

28 *Mécenseffy* (zit. Anm. 24), S. 170; ferner ist auf S. 173, Abb. 121–122 ein Wohngebäude mit Brettschalung in Ocean City, New Jersey, USA, kritisch bewertet. Es ist demnach eine Parallelentwicklung in Mitteleuropa und in den USA festzustellen, ein prominentes Beispiel ist Wrights Unity Temple, Oark Park, Illinois, 1905–1909, vgl. *Margo Stipe*, Frank Lloyd Wright, München 2009, S. 26–28.

29 Objektbeispiele vgl. *Bächer/Heinle* (zit. Anm. 14), *Erb*, (zit. Anm. 16).

30 Objektbeispiele vgl. *Kramm/Schalk* (zit. Anm. 4); zur so gen. Postmoderne vgl. *Bernd Vollmar*, Baukultur mit Etiketten – die Architekturdiskussion um 1980 in Bayern, in: *Die Denkmalpflege*, 74. Jg., 2016, Heft 2, S. 130–145, hier S. 138–141.

31 Le Corbusier hatte die Brettschalung spätestens 1930/31 beim Schweizer Pavillon, Paris, Cité d’Université eingesetzt, populär wurden dann die in den 1950er Jahren entstandene Unité d’Habitation, Marseille, 1952 oder die Wallfahrtskirche Notre-Dame-du-Haut in Rochamp/Vogesen, 1955; vgl. *Le Corbusier*, Mein Werk, Stuttgart 1960, S. 96, 164 f. und 266. Zur Rezeption des Goetheanums vgl. *Rex Raab/Arne Klinfborg/Åke Fant*, Sprechender Beton, Wie Rudolf Steiner den Stahlbeton verwendete, Dornach 1972, S. 11–29. *Bächer/Heinle* (zit. Anm. 14), S. 50–53, dort auch zu Ingenieurleistung.

32 Vgl. *Sergio Los*, Carlo Scarpa, Stuttgart 1995. *Bernd Vollmar*, Vanitas in Beton – Die Tomba Brion von Carlo Scarpa und die Vergänglichkeit, in: *Die Denkmalpflege*, 71. Jg., 2013, Heft 2, S. 125–133. *Wolfgang Pehnt*, Gottfried Böhm, Basel 1999. Zum Betonbauerhandwerk vgl. *Vollmar* (zit. Anm. 7 und Anm. 18).

33 *Karl Schwanzer*, Architektur aus Leidenschaft, Wien-München 1973, S. 159. Die kalkulierten Schüttungsschichten und der Einsatz unterschiedlicher Körnungsgrößen kommen wiederum durch die bereits vor dem Ersten Weltkrieg entwickelte Waschbetontechnik zur Geltung.

34 Augsburg, 1964–1972, Architekt Max Speidel, vgl. *Elke Hammer*, Das „Betonherz“ im Wittelsbacher Park – Über die Behandlung der Sichtbetonfassaden an der Augsburger Kongresshalle, in: *Denkmalpflege Informationen*, Nr. 153, 2012, S. 22–24.

35 Longarone bei Belluno/Veneto, 1966–1978, Architekt Giovanni Michelucci, vgl. *Martin und Werner Feiersinger*, Italo Modern, Architektur in Oberitalien 1945–1976, Wien 2012, S. 232. Vgl.



178. Stuttgart, Deutschland, anonyme Gebrauchsarchitektur, Bildtapete – Beton als Abbild

Bleibt die Frage nach dem Qualitätskriterium von Betonarchitektur, die eigentlich unabhängig von der sogenannten Gebrauchs- oder Alltagsarchitektur zu beantworten ist: Jenseits der normativen Herstellungsprozesse eröffnet die Schalungstechnik die Möglichkeit einer kalkulierten Oberflächengestaltung. Diese wiederum repräsentiert eines der Qualitätsmerkmale spätmoderner Ar-

chitektur. Für den denkmalpflegerischen Umgang gilt es, derartige Detailgestaltungen als Wesenseigenschaft zu erkennen und authentisch, das heißt restauratorisch, fortzuschreiben. Denn, Sichtbeton als Abbild, wie er in der Gebrauchsarchitektur schon als Tapete beobachtet wurde, ist (noch) kein Thema der Denkmalpflege (Abb. 178).

auch *Bernd Vollmar*, *Sensible Giganten – vom Umgang mit Großbauten*, in: Sigrid Brandt/Jörg Haspel (Hg.), *Denkmal-Bau-Kultur, Konservatoren und Architekten im Dialog* (ICOMOS-Hefte des Deutschen Nationalkomitees LXIII) und *Vollmar* (zit. Anm.7) S. 227–229.

Bettina Withalm

mit Textbeiträgen von Gerold Eßer/Hermann Fuchsberger/Margit Kohlert/Clemens Reinberger/
Patrick Schicht/Markus Schmoll/Christoph Tinzl

Das Atomkraftwerk Zwentendorf, ein Denkmal mit Strahlkraft

„Substanzwert und Schauwert sind Antagonismen, welche die Geschichte der Denkmalpflege von ihren Anfängen an begleiten. Sie bekommen immer wieder verschiedenes Gewicht, bis einmal der eine, einmal der andere Wert eine erdrückende Vormachtstellung erlangt, ... Tatsächlich können beide mit Fug und Recht als konstituierende Denkmalwerte verankert werden und nur in ihrem Zusammenspiel erschließen sie das Wesen eines Denkmals als Dokument und Monument.“¹

Diese, wie so oft punktgenaue, Zusammenfassung der denkmalfachlichen Wertetheorien durch Bernd Euler-Rolle lässt sich geradezu paradigmatisch am nie in Betrieb gegangenen einzigen Atomkraftwerk Österreichs, nahe dem kleinen niederösterreichischen Ort Zwentendorf gelegen, deklinieren.

Wie eine graue Festung mit schlankem Turm steht es mitten im Auwald des südlichen Donauufers (Abb. 179). Der Bau, der wohl jedem Österreicher ein Begriff ist, unterscheidet sich in seiner äußeren Erscheinung nicht erheblich vom nahen Dampfkraftwerk Dürnrohr sowie von zahlreichen anderen künstlerisch anspruchslosen Kraftwerken, die architektonisch lediglich durch ihre Kubatur und Monumentalität „herausragend“ sind.

Dennoch ist das öffentliche Interesse am Kernkraftwerk sichtlich sehr groß. Seit 2010 werden regelmäßig Führungen angeboten, die über lange Zeit hin ausgebucht sind. Im eigens adaptierten „Infocenter“ wird zu Beginn ein originaler Werbefilm aus der Bauzeit gezeigt, der für die Energiegewinnung durch Kernkraft begeistern sollte. Mit gemischten Gefühlen betrachtet man heute, bald ein halbes Jahrhundert nach Errichtung der Anlage, die darin vermittelte Euphorie über diese damals moderns-

te und sicher scheinende Möglichkeit zur Energiegewinnung. Das Wissen um die Folgen der Katastrophen von Tschernobyl und Fukushima steht in scharfem Kontrast zur damaligen Leichtigkeit, mit der einst für Atomkraft geworben wurde. Spätestens beim Betreten des Kraftwerkes wird der Besucher vom Flair der 1970er-Jahre völlig eingenommen. Orangefarbene Türen führen in Räume mit gelb-beigen Wänden und Kunststoffböden. Die mannshohe Messapparatur, die dazu dienen sollte, die Strahlenbelastung der Mitarbeiter vor Verlassen ihres Arbeitsplatzes zu bestimmen, zeigt deutlich, dass alles, was man hier sieht, einzigartig authentisch ist und – durch den raschen Fortschritt der Technik – für unsere Augen wie eine museale Sammlung erscheint. Besonders beeindruckend sind der Blick von der Brennelementwechsellagerung in den Reaktor (Abb. 180) sowie der durch mehrere Schleusen hindurch mögliche Besuch des eigentlichen Herzstücks (Abb. 181), des Sicherheitsbehälters mit seiner futuristisch dichten Armatur von Schläuchen, Rohren, Gestängen und Kabeln. Auch die übrigen technischen Einrichtungen in über tausend Räumen, die von einem bis zu drei Meter dicken Stahlbetonmantel umgeben sind, wie Steuerstabantrieb, Brennelemente-Trockenlager, Kondensationskammer und der beeindruckende Cockpit-artige Kontrollraum, sind im Original zu erleben (Abb. 182). Bis auf unwesentliche Entnahmen als Ersatzteile sowie Einbauten zur besseren Begehrbarkeit hat dieses Kraftwerk offensichtlich praktisch unverändert im Dornröschenschlaf überdauert.

BAU UND NUTZUNG

Die Geschichte des AKW gleicht einer Dokumentation des österreichischen Atomzeitalters. Bereits in den 1950er Jahren wurde in Österreich eine Studiengesellschaft für Kernenergie gegründet, die sich mit Fragen zur Kerntechnik und deren Anwendung zur Energiegewinnung beschäftigte. Im Mai 1958 beauftragte die Verbundgesell-

¹ Bernd Euler-Rolle, Substanzwert und Schauwert. Der Zusammenhang in Theorie und Geschichte der Denkmalpflege, in: Hans-Rudolf Meier/Ingrid Scheurmann/Wolfgang Sommer (Hg.), Werte – Begründungen der Denkmalpflege in Geschichte und Gegenwart, Berlin 2013, 132–155, 132.



179. Zwentendorf, NÖ, Atomkraftwerk, Ansicht von Norden, 2016

schaft Fachleute, in Österreich einen geeigneten Standort für ein Atomkraftwerk zu suchen. Als wissenschaftliche bzw. technische Basis ging kurze Zeit später der erste Forschungsreaktor Österreichs in Seibersdorf in Betrieb. Ursache für die diesbezüglich straffe Planung der Politik waren die unerwartet hohen Energie- und Ölverbrauchssteigerungen, die die künftige Energieversorgung in Frage stellten. Seit den frühen 1960er Jahren hatte dies in vielen Industrieländern zu einer politischen Auseinandersetzung mit Fragen zu einer zukunftssicheren Energieversorgung geführt.² Der Energieplan der österreichischen Regierung sah ursprünglich den Bau von drei Atomkraftwerken bis 1985 vor.³ Der Beschluss zur Errichtung des ersten Kernkraftwerks fiel von Seiten der österreichischen Energie-

wirtschaft erst im Jahr 1967. Am 1. März 1968 gründeten Verbund und Elektrizitätsgesellschaften der Bundesländer die Kernkraftwerksplanungsges.m.b.H. (KKWP), welche im November desselben Jahres mit einem Kernkraftwerk mit 692 Megawatt Nettoleistung am Standort Zwentendorf in Planung ging. Es sollte ein Siedewasserreaktor entstehen, bei dem vorgewärmtes Wasser in den Druckbehälter des Reaktors gepumpt wird, wo sich die Brennelemente aus Uranoxid befinden. Durch die Wärme, die beim Kernzerfall entsteht, bildet sich Dampf, der in der Maschinenhalle Turbinen zur Energieerzeugung betreibt. Es handelt sich dabei um einen von insgesamt sechs weltweit gebräuchlichen Haupttypen von Reaktoren.⁴ Am 10. Februar 1970 wurde die Gemeinschafts-

² Thomas Kroll/Hendrik Ehrhardt (Hg.), *Energie in der modernen Gesellschaft: Zeithistorische Perspektiven*, Göttingen 2012, S. 86.

³ Neben Zwentendorf sollte in St. Pantaleon-Erla (NÖ) und St. Andrä im Lavanttal (Kärnten) ein AKW errichtet werden.

⁴ Die European Nuclear Society, www.euronuclear.org (Stand

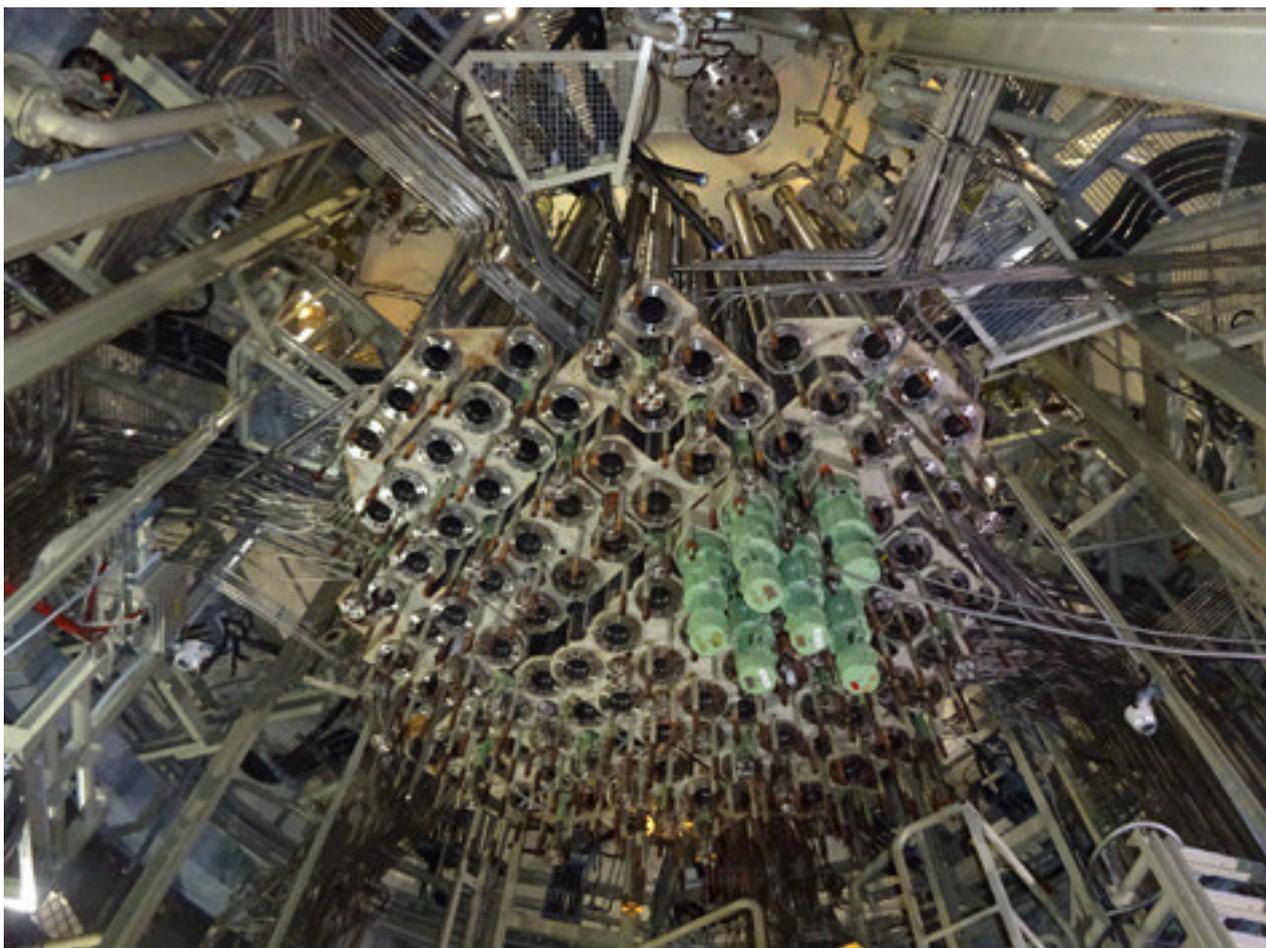
2017-01-17) unterscheidet folgende Reaktortypen: Siedewasserreaktor (BWR), Druckwasserreaktor (DWR), Schwerwasserreaktor (SWR), den gasgekühlten graphitmoderierten Reaktor (GCR), den wassergekühlten graphitmoderierten Reaktor (LGR) und den Brutreaktor.



180. Zwentendorf, NÖ, Atomkraftwerk, Reaktorhalle, Einblick von der Brennelementwechselbühne in das Flutbecken des Reaktorkerns

kernkraftwerk-Tullnerfeld-Gesellschaft m.b.H. (GKT) gegründet, an der sich der Verbund und die Landesgesellschaften der Bundesländer (außer Wien und Burgenland) beteiligten. Kurz davor wurde vom Nationalrat ein Strahlenschutzgesetz verabschiedet. Im April 1972 konnte schließlich mit der Errichtung des ersten österreichischen Atomkraftwerks in Zwentendorf an der Donau begonnen werden. Bereits zwei Wochen nach Baubeginn, am 16. April 1972 beschädigte ein starkes Erdbeben das Fundament, das daraufhin abgerissen und neu gebaut werden musste. Insgesamt vier Jahre dauerte es bis zur Fertigstellung des Kernkraftwerks. In der Bevölkerung regte sich aber schon zu Beginn der Bauarbeiten massiver Widerstand: 1975 formierte sich die „Initiative österreichischer Atomkraftgegner“ (IOAG), die auf ihrem Höhepunkt 500.000 Mitglieder umfasste. Am 24. März 1977 demonstrierten Atomenergiegegner in Wien, Graz, Salzburg, Innsbruck und Klagenfurt. Besonderes Aufsehen erregte ein Hungerstreik von neun Vorarlberger Müttern vor dem Bundeskanzleramt, mit dem Ziel, den Probebetrieb zu verhindern. Am 6. Juni 1977 fand auf Schloss Hernstein dennoch eine Regierungsklausur statt, bei der sich die Regierung nach der Anhörung von Fach-

vorträgen deutlich für die Nutzung der Atomenergie und für die Inbetriebnahme von Zwentendorf aussprach, sofern die Entsorgung der ausgebrannten Brennstäbe geklärt werden könnte. Die Sozialistische Jugend äußerte im Jänner 1978 die Idee einer Volksabstimmung, aber der damalige Bundeskanzler Bruno Kreisky lehnte dies vorerst ab. Trotz seines anfänglichen Widerstandes sollte schließlich am 5. November 1978 über die Inbetriebnahme des AKW Zwentendorf öffentlich abgestimmt werden. 50,47% der abgegebenen Stimmen sprachen sich an diesem Tag gegen die Atomkraft aus. Diese Abstimmung brachte einen gewaltigen Einschnitt in die Energiepolitik Österreichs und markierte gleichzeitig auch eine politische Wende in der Ära Bruno Kreisky. Da der SPÖ-Bundeskanzler und Zwentendorf-Befürworter die Abstimmung über das Kraftwerk mit einer Abstimmung über seinen Verbleib in der Politik verknüpft hatte, sollte das Abstimmungsergebnis für ihn schwerwiegende Folgen haben. Der Nationalrat reagierte prompt und erließ entgegen Kreiskys Wunsch noch im Dezember 1978 das „Atomsperrgesetz“, welches das Verbot von Atomkraftwerken in Österreich festlegte; Kreisky selbst blieb dennoch in der Politik.⁵



181. Zwentendorf, NÖ, Atomkraftwerk, Steuerstabantriebsraum unter dem Reaktorboden

Für die Nutzungsgeschichte des AKW Zwentendorf war diese politische Entscheidung richtungsweisend. Der Probetrieb ohne Brennstäbe lief ja bereits seit 1976 und wurde sofort eingestellt. 200 Arbeitnehmer, die bereits angestellt waren und eine speziell auf den Zwentendorfer Reaktor abgestimmte Ausbildung durchlaufen hatten, waren schlagartig arbeitslos. In den Folgejahren wurde das AKW auf einen Konservierungsbetrieb umgestellt, der dafür sorgen sollte, die technische Funktionsfähigkeit aufrecht zu erhalten. Erst im Jahr 1985 kam es zu einem Umdenken, das zur Einstellung des Konservierungsbetriebes führte. Man hatte bis zuletzt gehofft, dass sich Politik und Gesellschaft doch noch zur Energiegewinnung durch Atomkraft bekennen würden. Die Gesamtkosten für die Errichtung inklusive jahrelangem

Konservierungsbetrieb betragen inzwischen 14 Milliarden Schilling (1,02 Milliarden Euro). Ernüchternd für die Atomkraft-Befürworter war schließlich die Katastrophe von Tschernobyl, wo es am 26. 4. 1986 zu einer Explosion in Block 4 gekommen war, mit den bekannten weitreichenden Folgen für Menschen und Umwelt in ganz Europa. Die Möglichkeit einer Wiederaufnahme der Diskussion um eine künftige Inbetriebnahme war nach diesem Ereignis ausgeschlossen. Erst mit der Übernahme der Anlage durch die EVN AG im Jahr 2005 als Reservestandort und mit der Errichtung einer Solarenergieanlage im Jahr 2009 erhielt das Objekt nun schlussendlich eine (seiner ursprünglichen Intention zumindest ähnliche) Nutzung – die Nutzung zur Energiegewinnung.⁶

⁵ Forum Politische Bildung (Hg.), Wendepunkte und Kontinuitäten. Zäsuren der demokratischen Entwicklung in der österreichischen Geschichte, Innsbruck 1998, 158-159.

⁶ Insgesamt 1000 Photovoltaikpaneele auf der Dachfläche, an der Fassade und vor allem auf den umliegenden Freiflächen erzeugen

nun durchschnittlich 180 000 Kilowattstunden elektrische Energie pro Jahr. Quelle: EVN AG (Hg.), Gestern, Heute, Morgen, AKW Zwentendorf, Informationsbroschüre zu den Führungen im AKW Zwentendorf (erhältlich vor Ort).

ZWENTENDORF – EIN DENKMAL?

Soweit ein Rückblick auf die historischen Ereignisse rund um das AKW Zwentendorf. Aber lassen sich aus den genannten Fakten nun Hinweise auf eine Denkmalbedeutung im Sinne des Denkmalschutzgesetzes gewinnen? In Österreich gibt es natürlich bereits Kraftwerke, die unter Denkmalschutz stehen, doch handelt es sich dabei in erster Linie um technikgeschichtlich interessante Vertreter von Wasserkraftwerken, E-Werken, Umspannwerken oder Schalthäusern.⁷ Kalorische Kraftwerke oder Windkraftanlagen standen bisher noch nicht im Fokus der Denkmalpfleger und Atomkraftwerke gibt es ausschließlich dieses eine. Werfen wir daher einen Blick in das Ausland: Wie verfährt man dort in der denkmalfachlichen Bewertung mit Atomkraftwerken, vor allem auch mit den vielen mittlerweile still gelegten Exemplaren?⁸

Das erste Atomkraftwerk, das weltweit unter Denkmalschutz gestellt wurde, ist der 1944 in Betrieb genommene B-Reaktor der Anlage Hanford im US-Bundesstaat Washington. Er gilt dort als das älteste Atomkraftwerk und wird als „Genieleistung der Ingenieurkunst“ hochgelobt. In dem nunmehr seit 2008 als „National Historical Landmark“ gewürdigten Reaktor wurde das Plutonium für jene Atombombe produziert, die im Zweiten Weltkrieg auf die japanische Stadt Nagasaki abgeworfen wurde.⁹ In Europa begann die Auseinandersetzung mit dem Thema der Denkmalwürdigkeit von Atomkraftwerken im Jahr 2011 in der Schweiz. Dort erhitze die Idee einiger Denkmalschützer, die beiden ausgedienten Werke in Gösgen und Leibstadt unter Denkmalschutz zu stellen, die Gemüter der Öffentlichkeit so sehr, dass mehrere Schweizer Zeitungen darüber berichteten.¹⁰ Umgesetzt wurde diese Idee bis dato noch nicht.

In Deutschland hingegen wurde bereits ein stillgelegter Forschungsreaktor unter Denkmalschutz gestellt. Es



182. Zwentendorf, NÖ, Atomkraftwerk, Einblick in die Schaltwarte mit originaler Ausstattung und technischer Einrichtung der 1970er Jahre

handelt sich um den ab 1956 errichteten Forschungsreaktor in Garching bei München. Der vom Typus her als „Schwimmbadreaktor“ bezeichnete Bau war die erste kerntechnische Betriebsanlage in Deutschland. Seine eiförmige Kuppel war so auffallend, dass dessen Silhouette ins Garchinger Stadtwappen aufgenommen wurde. Hier standen die spezielle Architektur und die zeitliche Komponente der Errichtung im Vordergrund, während der funktional-technische Zusammenhang für die Denkmalwürdigkeit eher zweitrangig war. Hätte der Forschungsreaktor in Garching in seiner äußeren Form keine herausragenden Eigenschaften aufgewiesen, wäre er von den Denkmalpflegern wohl kaum wahrgenommen worden.¹¹

Beim AKW Zwentendorf ist die denkmalfachliche Bewertung daher differenziert vorzunehmen. Die äußere Form ist, zumindest in Europa, weder einzigartig noch architektonisch herausragend, gibt es doch in Deutschland vier völlig baugleiche Kraftwerke (Brunsbüttel, Philippsburg, Krümmel und Isar 1).¹²

⁷ In Österreich stehen etwa 50 Kraftwerke komplett oder in Teilbereichen unter Denkmalschutz. Quelle: Denkmalliste, Bundesdenkmalamt.

⁸ Von den weltweit etwa 605 Reaktorblöcken sind rund 450 Kernreaktoren als kommerzielle Kraftwerke in Betrieb, 60 befinden sich in Planung oder bereits in Bau, zwei wurden langzeitabgeschaltet, 153 dauerhaft stillgelegt. Insgesamt 118 Reaktoren sind vom Typus her Siedewasserreaktoren, wobei es von diesem Typus wiederum über 14 unterschiedliche Bauarten gibt. Das in Zwentendorf errichtete Modell BWR-69 gibt es weltweit nur an vier weiteren Standorten (Philippsburg, Brunsbüttel, Isar 1 und Krümmel). Von den 118 Siedewasserreaktoren sind 78 noch in Betrieb, 36 wurden stillgelegt und vier werden neu konzipiert. Quelle: IAEA <https://www.iaea.org/pris/> (Stand 2017-01-17) Nähere Informationen zum Siedewasserreaktor BWR-69 findet man bei: Wolfgang Kromp, u. a. (Hg.), Schwachstellenbericht Siedewasserreaktoren Baulinie 69. Kurzstudie zu Schwachstellen in den Kernkraftwerken SWR 69 Brunsbüttel, Isar 1, Krümmel und Philippsburg. Eine Indizienammlung, Wien 2010. (zum Download unter: http://www.risk.boku.ac.at/download/pub/Schwachstellenbericht_SWR_69.pdf (Stand 2017-01-17).

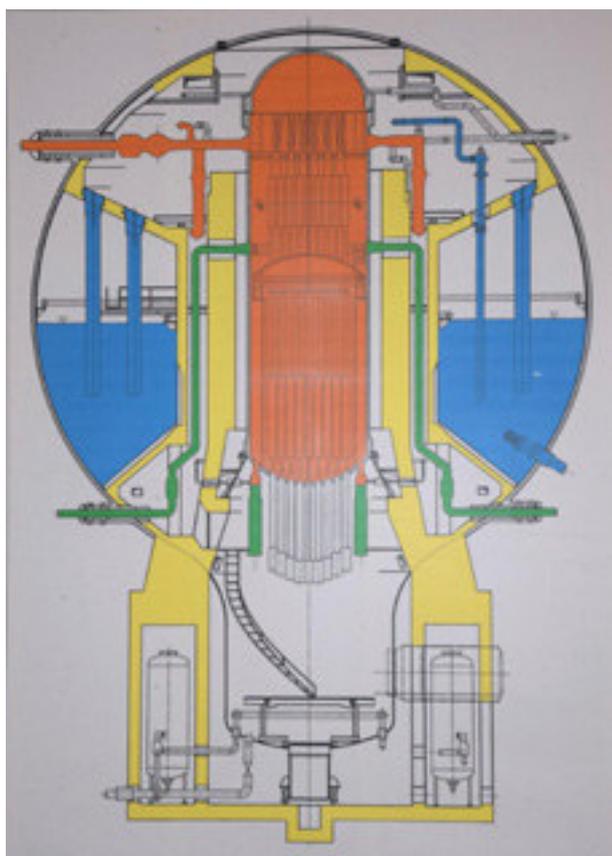
pdf (Stand 2017-01-17).

⁹ <http://www.berliner-zeitung.de/die-usa-stellen-den-atommeiler-hanford-unter-denkmalschutz--abgeschrieben-ist-die-kerntechnik-damit-nicht-beinahe-museumsreif-15434838> (Stand 2016-12-29).

¹⁰ <http://www.aargauerzeitung.ch/schweiz/werden-die-akw-unter-denkmalschutz-gestellt-109723450> (Stand 2016-12-29).- <http://www.tagesanzeiger.ch/kultur/architektur/Bloss-kein-Disneyland-im-Kuehlturm/story/20136983> [Stand 2017-01-11].

¹¹ Georg Paula/Timm Weski, Landkreis München, in: Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege (Hg.), Denkmäler in Bayern, Bd. I.17, München 1997, 56.

¹² Nach der Novelle des deutschen Atomgesetzes im Jahr 2011 und der Entscheidung zur „Energiewende“ wurden an allen vier Standorten die Siedewasserreaktoren stillgelegt. Quelle: Willy Marth, Energiewende und Atomausstieg, Chance oder Irrweg, 2015, S. 92. „Der Abriss des alten Atommeilers Isar 1 wird nach Schätzungen des Betreibers rund 15 Jahre dauern und rund eine Milliarde Euro kosten.“ Zitiert aus: <http://orf.at/stories/2376476/> (Stand 2017-01-24).



183. Zwentendorf, NÖ, Atomkraftwerk, Schautafel mit Systemschnitt eines Siedewasserreaktors

Dem entgegen kommt dem Bauwerk in Österreich aus historischer Sicht jedenfalls eine sehr hohe Bedeutung zu, führte die Frage um seine Inbetriebnahme doch zur ersten Volksabstimmung der Zweiten Republik. In der Folge setzten sich nicht Energiewirtschaft und Politik durch, sondern die direkte Volksmeinung. Damit gilt das AKW in der zeitgeschichtlichen Forschung als gewichtiger österreichischer Schlüsselkonflikt mit Signalwirkung für mehrere Generationen.¹³ Demnach brachte das AKW einen einzigartigen demokratischen Prozess mit weitreichender Bedeutung für Wirtschaft und Gesellschaft in Gange. Zugleich kann diese erste Volksabstimmung der Zweiten Republik als Initialzündung einer auf die Umwelt bedachten gesellschaftlichen Strömung gesehen werden, aus der heraus sich die politische Partei der Grünen entwickelte. In einer bis dahin technikgläubigen Gesellschaft setzte damit eine nachhaltige Trendwende ein. Diese Umkehr hat inzwischen halb Europa erfasst und es laufen in vielen Staaten konkrete Prozesse zum Ausstieg aus der Atomenergie.

Vor diesem Hintergrund erhält das AKW Zwentendorf durchaus auch eine große, überregionale, ja wohl internationale Bedeutung. Da es nie in Betrieb ging, wird

es dereinst das einzige der Welt sein, das vollständig eingerichtet und strahlenfrei besichtigt werden kann, als Denkmal des dann wahrscheinlich ausgelaufenen Atomkraft-Zeitalters und als Mahnmal für die Zukunft, sowohl gegen eine unreflektierte Technikgläubigkeit als auch für direkte Demokratie.

Ohne Zweifel ist das AKW Zwentendorf als denkmalwürdig einzustufen, lassen sich doch am Bau eindeutig und in besonderer Weise historische wie auch kulturell-technologische Bedeutungsstraten ablesen. Als Symbol für den wirksamen Widerstand der Bevölkerung gegen politische Pläne hat es einer ganzen Generation zu neuem politischem Selbstbewusstsein verholfen, das die Entwicklung Österreichs nachhaltig beeinflusst hat. Bemerkenswert ist dabei, dass das AKW Zwentendorf in der österreichischen Öffentlichkeit längst als Denkmal wahrgenommen wird. Auf der Internetseite des Demokratiezentrum Wien wird es sogar explizit als solches bezeichnet:

„Das Atomkraftwerk in Zwentendorf steht heute gleichsam als Denkmal für eine Zäsur in der österreichischen Demokratiegeschichte. Ende der 1970er Jahre entwickelte sich eine Bürgerinitiativ- und Ökologiebewegung, die die bisher unumstrittenen Symbole einer modernen Gesellschaft wie Autobahnen und Großbauprojekte in Frage stellte und Lebensqualität neu definierte. In der Auseinandersetzung um das Großbauprojekt „Atomkraft“ bündelte sich erstmals die Kritik am technokratischen Fortschrittsbegriff.“¹⁴ Selbst die Eigentümerin, die EVN AG, ist zurzeit darauf bedacht, dass der vorhandene Bestand als Dokument der Geschichte unverändert erhalten bleibt und bei den Führungen mit kompetenter Aufbereitung zugänglich ist (Abb. 183). Der Bau als 1:1-Modell eines Kernkraftwerks kann so durch die Zeiten vorbildhaft als einzigartiges Primärdokument und authentisches Medium zur Vermittlung österreichischer Zeitgeschichte herangezogen werden. Und es ist einer jener in der Denkmalpflege raren Fälle, geschuldet dem vergleichsweise geringen Bestandsalter, mehr aber noch der faktischen Hilflosigkeit im Umgang mit der Situation nach der Volksabstimmung, wo Schau- und Substanzwert nahezu kongruent sind. Monument < > Dokument, keine Antagonismen stören das vielgestaltige Bild, trotz Fehlens seiner ureigensten Eigenschaft, jener eines nuklear befeuerten Kraftwerks – es ist, was es ist und wird in seinem Zustand des „non finito“ einem mit Bedeutungsebenen befrachteten Kunstwerk gleich, dessen Summe weit mehr ist als die einzelnen Positionen von Bestand und Zustand. Sind die vorliegenden, nach Euler-Rolle konstituierenden Denkmalwerte einmal gegeben, so scheint es nur konsequent, dem Bau auch jenen Schutzstatus zu gewähren, den der Gesetzgeber dafür vorsieht, um langfristig genau diese inhärenten Qualitäten zu bewahren.

¹³ Herbert Gottweis, Zwentendorf und die Folgen, in: Forum Politische Bildung (zit. Anm. 5), S. 165-166.

¹⁴ <http://www.demokratiezentrum.org/wissen/wissensstationen/zwentendorf.html> (Stand 2017-01-04).

Die „restauratorische“ Kopie als dokumentarischer Wissenspeicher

Das Bundesdenkmalamt (BDA) verfügt über eine beachtliche Sammlung an Kopien von mittelalterlichen Wandmalereien. Diese umfasst mehr als 30 Objekte, die im Maßstab 1:1 von 1954 bis 1970 angefertigt worden sind. Im Folgenden werden die Bedeutung der Kopien und der dokumentarische Wert erläutert, ferner sollen die wichtigsten Voraussetzungen für die Erstellung einer „restauratorischen“ Kopie zusammengefasst werden.

Bereits in der Antike war man sich der Bedeutung von Kopien bewusst, was dazu führte, dass diese auch ihren Platz in der Geschichte der bildenden Kunst fanden. Allerdings kam es im 19. Jahrhundert zu einer Verschiebung der Wertigkeit durch die so genannten „legitimen Kopien“.¹ Der damit verbundene „überspitzte Qualitätsbegriff“² führte schlussendlich auch zu der negativen Konnotation, mit der die Kopie verbunden ist. Dass es sich bei den im BDA überlieferten Kopien, die nach 1950 entstanden sind, auch um sehr hochwertige und zum Teil eigenständige Kunstwerke handelt, soll in diesem Beitrag erläutert werden.

Wenden wir uns zunächst aber der Herkunft und Bedeutung des Begriffs der „Kopie“ zu. In seiner Arbeit widmet sich Friedrich Decker ausführlich der Begriffserklärung von Kopie, Replik, Zitat, Paraphrase, Fälschung und Rekonstruktion.³ Der Autor verweist darauf, dass sich „Kopie“ aus dem Französischen „copie“ ableitet und dem Begriff „Abschrift“ gleichzusetzen ist.⁴ Er stellt fest, dass eine Kopie „[...] eine von fremder Hand und oft zu späterer Zeit ausgeführte Wiederholung eines Kunstwerks sei.“⁵ Weiters schreibt er, dass die besondere Bedeutung einer Kopie auch darin liege, dass „[...] ein[e] möglichst große Übereinstimmung mit dem Original“⁶, und zwar „in allen Details“⁷ vorhanden sein muss. Zudem müsse auch die „Hand-

schrift des Autors“⁸ nachgestaltet werden. Es sind dies bereits viele Merkmale, die eine Kopie bzw. viele Anforderungen, die ein Kopist (Restaurator) zu erfüllen hat. Bei der Beschreibung der Eigenschaften eines Kopisten (Restaurators) schreibt Decker, dass dieser über ein hohes Maß an Disziplin und vor allem „künstlerischem Einfühlungsvermögen“ verfügen muss.⁹ Als Lehrender an einer künstlerischen Hochschule forderte er diese „Tugenden“ von seinen Studierenden ein. Insbesondere in der Ausbildung der (Gemälde)-Restauratoren seien diese notwendig, da sie die Grundlage eines jeden Restaurators sein müssten.¹⁰

Es steht außer Frage, dass ein Entstehungsprozess einer Kopie sehr zeitaufwändig ist und einen Kopisten (Restaurator) erfordert, der sich behutsam auf das Original einlässt, denn nur auf diese Weise ist garantiert, dass alle Details des Originals in der Kopie wiedergegeben werden. Darüber hinaus müssen sich die Ausführenden vor allem mit den Eigenschaften der Materialität, Struktur und Beschaffenheit sowie dem Zustand des Originals penibel auseinandersetzen. Man könnte diesen von Decker formulierten Gedanken weiterführen und sagen, dass man prinzipiell auch nicht von einer Kopie sprechen dürfe, wenn diese von ihm beschriebenen „Prinzipien“ nicht eingehalten werden. Dies würde auch den Wert einer Kopie schnell verdeutlichen und die besondere Bedeutung unterstreichen.

Dass aber sehr wohl eine Unterscheidung zwischen Original und Kopie erfolgen muss und wodurch diese erkennbar ist, schreibt Stephan Waetzold. So besteht zwar die wesentliche Differenz darin, dass der Kopist wohl nicht den spontanen Schöpfungsvorgang, „[...] der das Original entstehen lässt“¹¹ erreichen kann, allerdings hat er „das Ergebnis eines Entstehungsprozesses vor Augen, das Er-

1 Ernst Bacher, Katalog, in: Mittelalterliche Wandmalerei in Österreich. Original, Kopien, Dokumentation, Wien 1970, S. 125.

2 Ebenda S. 84.

3 Friedrich Decker, Historische Maltechniken und Kopie, Dresden 1983, S. 107.

4 Ebenda, S. 107.

5 Ebenda, S. 107.

6 Ebenda, S. 107.

7 Ebenda, S. 107.

8 Ebenda, S. 107.

9 Ebenda, S. 107.

10 Ebenda, S. 107.

11 Stephan Waetzold, Echtheitsfetischismus, in: Uta Hassler/Winfried Nerdinger (Hg.), Das Prinzip Rekonstruktion, Zürich 1979, S. 301.



184. Max von Mann, Aquarellkopie nach Burg Runkelstein, Südtirol, Turniersaal, Gesellschaft im Freien, Ballspiel

gebnis auch der Geschichtlichkeit des Kunstwerks, das er reproduziert.“¹² Waetzold sieht den Kopisten selbst als ein „Glied in der Kette der Geschichte“¹³ an, der, wenn man den Gedanken weiterführt, „Kind seiner Zeit“ ist, dies auch aufgrund der Tatsache, dass in dem Werk des Kopisten eine „jetztzeitliche Komponente“¹⁴ sichtbar wird, weshalb dies weiter dazu führt, dass die Frage, ob und in welcher Form die Bilder einander gleichen, auch eine generationsbedingte ist.¹⁵ Somit spiegelt die Kopie nicht nur die Entstehungszeit des Originals, sondern vor allem auch die Zeit der Entstehung der Kopie selbst wider. In weiterer Folge wird dadurch die Kopie selbst zu ihrem Original und wird wiederum selbst zu einer kunstgeschichtlichen Quelle.¹⁶ Wie dies auf die Kopien der mittelalterlichen Wandmalereien anzuwenden ist, wird sich noch zeigen.

Zum Arbeitsablauf bei der Erstellung von Kopien äußert sich Decker und weist darauf hin, dass eine penible Untersuchung der Maltechnik erfolgen muss, bevor eine Kopie begonnen wird. Erst im darauf folgenden Schritt könne eine „optimale Möglichkeit der Wiedergabe“¹⁷ ge-

währleistet werden. Er wendet an dieser Stelle jedoch ein, dass diese Methode sehr kosten- und zeitaufwendig ist. Ferner müsse man sehr bedacht Absichten und Wünsche der Auftraggeber mit dem Verwendungszweck gegeneinander abwägen.¹⁸

Darüber hinaus nennt Decker für die Erstellung bzw. Anfertigung von Kopien Fragen, die eingangs unbedingt geklärt werden müssen, wobei hier nur die ersten beiden Fragen relevant sind: Zum einen, ob eine Kopie „[...] nach dem derzeitigen optischen Eindruck angefertigt werden [...]“¹⁹ soll. Damit einher gehe auch die Frage des Umgangs mit Verdunkelungen und Übermalungen (bzw. bei Wandmalereien auch Abblätterungen, Schollen, blanken Mauerstellen etc.) und wie weit diese in der Kopie übernommen werden. Zum anderen, wie man mit „Alterserscheinungen“ umgeht, ob diese in der Kopie dargestellt werden sollen. Zwar verneint Decker diese für Kopien von Gemälden, bei Wandmalereien sei dies jedoch zu bejahen.²⁰

12 Ebenda, S. 301.

13 Ebenda, S. 301.

14 Ebenda, S. 301.

15 Ebenda, S. 301.

16 Ebenda, S. 301.

17 Decker (zit. Anm. 3), S. 107.

18 Ebenda, S. 107.

19 Ebenda, S. 114.

20 Ebenda, S. 114.



185. Aquarellkopie nach dem Totentanz von Metnitz, Kärnten

Es sollen nun im Folgenden die im Bundesdenkmalamt erstellten Kopien daraufhin überprüft werden, ob sich die eingangs erwähnten Aussagen auch mit jenen des BDA decken.

Bereits im 19. Jahrhundert war sich die „k.k. Zentralkommission für die Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale“ der Bedeutung und starken Gefährdung der Kunstgattung der mittelalterlichen Wandmalereien bewusst. Aus diesem Grund erhielt Maximilian Ritter von Mann in den 1880er Jahren den Auftrag, die mittelalterlichen Wandmalereien von Tirol (einschließlich dem heutigen Südtirol) zu dokumentieren. Die umfangreiche Sammlung an Aquarellkopien (Abb. 184) ist in 12 Großfolio-Mappen in Buchform im Bundesdenkmalamt überliefert.²¹ Neben diesen Kopien von Mann sind auch Aquarellkopien im Maßstab von 1:7 des Metnitzer Totentanzes aus dem Jahre 1885 erhalten (Abb. 185).²² Wie wichtig diese Kopien sind bzw. welcher dokumentarische Wert ihnen zukam bzw. zukommt, schrieb Ernst Bacher im Jahr 1970: Es ist offensichtlich, „[...] daß die damals angefertigten Kopien heute schon großen Quellenwert besitzen und für bestimmte Teile des berühmten Zyklus [Runkelstein] die einzige Erinnerung darstellen.“²³ Dies trifft umso mehr für den Metnitzer Totentanz zu, der abgenommen wurde. Während sich

der Erhaltungszustand der Wandmalereien verschlechterte bzw. sich das Schadensbild vergrößerte, dokumentierten die Kopien jenen Zustand, in dem sie angefertigt wurden. Zwar handelt es sich bei den angefertigten Aquarellen zum Teil um Kopien im Maßstab 1:7, womit auch ein Informationsverlust zusammenhängt, aber es kommt ihnen ein bedeutender dokumentarischer Wert zu, da sie Auskunft über einen verlorenen Zustand geben. Darüber hinaus sind darin auch Fehlstellen, Risse und Schadensbilder allgemein dokumentiert.

In den 1950er und 1960er Jahren rückten die mittelalterlichen Wandmalereien von Österreich in den Fokus des Instituts für österreichische Kunstforschung des BDA. Vor allem Ernst Bacher und Walter Frodl waren sich der Gefährdung und Bedeutung dieser Kunstgattung bewusst, weshalb sie den Entschluss fassten, die wichtigsten Werke dieser Gattung zu dokumentieren. Als Vorbilder dienten ihnen die Bestrebungen in Frankreich²⁴ und Jugoslawien²⁵, wo man vor bzw. nach dem Zweiten Weltkrieg begonnen hatte, Museen für mittelalterliche Wandmalereien zu etablieren.²⁶ Neben abgenommenen Wandmalereien wurden in den Museen vor allem Kopien von Wandmalereien ausgestellt. Diesem Beispiel folgend, hatte man auch in Österreich die Idee, ein Museum für Wandmalerei aufzubauen.

²¹ Diese werden in der Abteilung für Inventarisierung und Denkmalforschung aufbewahrt (Hofburg, Abteilung für Inventarisierung und Denkmalforschung, Zimmer S 0259).

²² Diese werden in der Abteilung für Inventarisierung und Denkmalforschung aufbewahrt (Hofburg, Abteilung für Inventarisierung und Denkmalforschung, Zimmer S 02013).

²³ Bacher (zit. Anm. 1), S. 125.

²⁴ Musée des Monuments français (Paris).

²⁵ Galerija Fresaka (Belgrad).

²⁶ An dieser Stelle ist auch die Sammlung zur romanischen Kunst im Museu Nacional d'Art Catalunya (Barcelona) zu nennen, in der – neben den abgenommenen Wandmalereien – auch einzelne (nachgebaute) Kapellen ausgestellt sind.



186. Pürgg, Steiermark, Johanneskapelle, Frau Kerciku bei der Erstellung einer Kopie



187. Krems an der Donau, NÖ, Ausstellung Romanik 1964, Frau Kerciku bei der Arbeit

Zunächst musste für das Projekt jedoch eine geeignete Person für die Ausführung gefunden werden, die fachliche und persönliche Voraussetzungen mitbrachte. Das BDA war sich bereits im Vorfeld im Klaren darüber, dass es für dieses Projekt eine Person bräuchte, die über ein ausgeprägtes Einfühlungsvermögen bzw. eine starke Empathiefähigkeit verfügt, die bei der Erstellung von Kopien der mittelalterlichen Wandmalerei erforderlich seien. Ernst Bacher schreibt dazu „[...] diese Arbeit erfordert ein ebenso großes Geschick wie ein Übermaß an Geduld, und das Ergebnis hängt nicht zuletzt noch wesentlich von dem Einfühlungsvermögen des Kopisten in die Materie ab.“²⁷ Auch Walter Frodl war sich dessen bewusst, als er im Sommer 1954 Frau Diana Kerciku den Auftrag für die Erstellung der ersten Kopie erteilte. Denn Kerciku hatte sich, so Frodl, „[...] durch besonders taktvolle Restaurierungen von Wandgemälden und durch künstlerisches Einfühlungsvermögen hierzu qualifiziert.“²⁸

Mit Dina Kerciku²⁹ hatte man eine Restauratorin gefunden, die über die notwendigen Fähigkeiten verfügt, das Projekt zu leiten. Das BDA entschloss sich jedoch, dass sie zuvor weitere Erfahrungen im Ausland erwerben sollte. Aus diesem Grund erhielt sie die Möglichkeit, „die Technik des Kopierens“ in einer Kopistengruppe sowohl in Frankreich als auch im damaligen Jugoslawien zu studieren, um ihre Erfahrungen in Österreich anzuwenden.³⁰

So gelang es, dass die Restauratorin, nach ihren Auslandsaufenthalten, an ihrer Seite eine Gruppe junger Restauratoren³¹ etablieren konnte, die sich vorwiegend dem Kopieren von mittelalterlichen Wandmalereien widmete. Das erste große Ziel in diesem Projekt war, eine 1:1 Kopie

der Pürgger Johanniskapelle für die Ausstellung „Romanische Kunst in Österreich“ in Krems im Jahr 1964 zu schaffen. Unter der Leitung von Ernst Bacher und Dina Kerciku gelang es, eine exakte Nachbildung des Langhauses und des Chores der Pürgger Johanniskapelle mit dessen Wandmalereien zu präsentieren (Abb. 186). Einen Großteil der Arbeit führten die Restauratoren vor Ort aus. Sie pausten die Malereien ab und übertrugen diese zugleich auf die in der Kapelle aufgestellten Leinwände (Abb. 187). Diese Vorgehensweise entspricht auch den eingangs geschilderten Anforderungen, durch die sich die Kopisten bei der Auseinandersetzung mit dem Original mit der Materialität und dem Zustand des Originals vertraut machen müssen. Erst am Ausstellungsort wurde die gesamte Kopie der Kapelle zusammengebaut. Hierfür brachte man die Leinwände auf Dämmplatten an, welche von den Restauratoren wiederum auf Heraklithplatten befestigt wurden. Zum Schluss verband man diese mit einem Trägersystem, das zuvor auf einer von Stehern gehaltenen Schalung angebracht wurde. Es gelang somit, eine 1:1 Kopie der Johanniskapelle von Pürgg (Langhaus und Chor) samt Wandmalereiausstattung in Krems auszustellen und den Besuchern somit einen nahezu „originalgetreuen“ Eindruck zu vermitteln. Darüber hinaus hatte man dieses zwar besonders wichtige, aber vor allem auf Grund seines Erhaltungszustandes gefährdete Objekt für die kommenden Generationen dokumentiert.

In der Ausstellung zur „Mittelalterlichen Wandmalerei in Österreich“ konnte die gesamte Sammlung an Kopien 1970 im Oberen Belvedere präsentiert werden (Abb. 188). Neben den über 30 Kopien wurden auch abgenommene

²⁷ Bacher (zit. Anm. 1), S. 86.

²⁸ Walter Frodl, Kopien der mittelalterlichen Wandmalerei in Österreich, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege (=ÖZKD), Jg. XVIII, Wien 1964, S. 78.

²⁹ Dina Kerciku wurde als Leopoldine Lukan am 13. 9. 1919 in Graz geboren. Im Jahr 1999 gab es im Landeskonservatorat des BDA in

Graz eine Ausstellung über Leben und Werk von Dina Kerciku, siehe Ausst.kat. von Andrea Butollo und Miriam Porta (Hg.), Dina Kerciku. Künstlerin und Restauratorin, Graz 1999.

³⁰ Ebenda, S. 78.

³¹ Ebenda, S. 78.



188. Wien 3, Oberes Belvedere, Blick in die Ausstellung „Mittelalterliche Wandmalerei in Österreich“ von 1970

Wandmalereien und Aquarellkopien (Max von Mann und Metnitzer Totentanz) ausgestellt. Es konnten hier die Arbeiten des Projektes erstmalig an einem Ort ausgestellt werden, womit auch ein Projektziel erreicht war, nämlich, dass man mit Hilfe von Kopien einen aussagekräftigen Bestand der mittelalterlichen Wandmalereien erarbeitet hatte. Darüber hinaus konnte man nun die sonst an die Architektur gebundenen Wandmalereien ausstellen und einem größeren Publikum zugänglich machen. Es gelang auch, dass im darauf folgenden Jahr diese Ausstellung auf der Burg Liechtenstein erneut präsentiert werden konnte, zu einer ständigen Präsenz in einem Museum kam es jedoch nicht.

In den kommenden Jahrzehnten gewann zwar die Fotografie stark an Bedeutung auf dem Gebiet der Dokumentation von Wandmalereien, was zu einer Verdrängung der handgefertigten Kopien führte,³² allerdings offenbarten sich auch die Schwächen dieser neuen Technologie. Im europäischen Vergleich war man in Österreich gegenüber dem neuen Medium eher skeptisch, was dazu führte, dass man hier noch länger an der handgefertigten Kopie festhielt. Begründet wurde dies damit, dass

mit Hilfe einer Kopie der Eindruck der Objekte besser vermittelt werden könne. Denn anhand einer Kopie sei es für die menschliche Wahrnehmung leichter, zwischen Schaden, Farbsubstanz und Darstellung zu unterscheiden. Somit entschied man sich bewusst, dieser auf menschlichen Fähigkeiten basierenden Art der Dokumentation und den Fähigkeiten des „Sehens“ treu zu bleiben.

Abschließend kann gesagt werden, dass die erstellten Kopien von mittelalterlichen Wandmalereien über hohe Qualität verfügen und ihnen eine einzigartige Aussagekraft über den Zustand des Originals zur Entstehungszeit zukommt. Denn vor allem die 1:1 Kopien weisen eine erhebliche Detailgenauigkeit auf. Die Kopisten haben Schadensbilder genau analysiert und dokumentiert. Es kann daher jeder Riss, jede Fehlstelle oder Farbabbliätterung nachempfunden werden. Der Eindruck wird hier vor allem durch die nahezu identische Größe gut wiedergegeben. All dies führt dazu, dass diesen Kopien ein äußerst hoher Dokumentationswert zukommt. Man kann Ernst Bacher an dieser Stelle nur darin zustimmen, dass vor allem nachfolgende Generationen den immensen Wert und die Qualität dieser Kopien erkennen werden. Es sei jedoch erwähnt, dass man zu jener Zeit davon ausging, dass die originalen Wandmalereien bald verschwunden sein werden, was sich jedoch aufgrund von neuen technologischen Möglichkeiten in der Konservierung zum Glück nicht bewahrheitet hat.

³² Julia Feldtkeller, Wandmalereirestauration. Eine Geschichte ihrer Motive und Methoden, in: Johann Konrad Eberlein (Hg.), Grazer Editionen, Bd. 6, Wien-Berlin 2008, S. 268.

Gerettet und doch verloren? Von den brandenburgischen Erfahrungen und Möglichkeiten, die Kirche im Dorf zu lassen...

„Brandenburg ist der Landstrich, in dem es mehr Sand als Menschen gibt und mehr Seen als Städte. In dem man Radio für Erwachsene hört und Weißwein aus dem Tagebau trinkt... Zwischen Elbe und Oder gibt es viel Nichts. Das wurde allerdings saniert und ist für durchradelnde Touristen schön anzuschauen. Es hält die Betreiber der Stadtcafés am Leben und rechtfertigt den Betrieb von 11 bis 16 Uhr geöffneter Touristenbüros auf sonst leeren Marktplätzen.“

Das ist eine satirische Einschätzung aus der Sicht der Großstadt von Antje Ravic Strubel, nachzulesen im Berliner Tagesspiegel vom 14. 9. 2014.

Die Wochenzeitschrift DIE KIRCHE stellt in ihrer Ausgabe vom 5. 6. 2016 fest: *„Das Kirchenbauinstitut in Marburg prognostizierte vor etwa zehn Jahren, dass möglicherweise ein Drittel der 45.000 Kirchen in Deutschland verkauft oder abgerissen werden müsste. Ein Gruselfall, der bisher so nicht eingetreten ist.“*

Wozu kümmern wir Denkmalpfleger uns denn überhaupt um die Kirchen? Ist das nicht angesichts dieses Szenarios völlig aussichtslos, sich gegen den vielen märkischen Sand und die finsternen Prognosen anzustemmen?

„Die Kirche im Dorf lassen“ ist das Synonym für etwas mehr Ruhe und Zurückhaltung bei der Diskussion. Kirchen gelten als beruhigende Konstanten. Sie waren und sind Heimat für geistige Erbauung und geistliche Lehre, sie bieten Raum für Musik und das Wort, sie sind städtebaulich oft „hervorragend“ und sie waren und sind die mit vielen Zeitschichten zu uns sprechenden Bauhüllen für die Praxis des christlichen Glaubens und das Leben unserer Vorfahren bis in den heutigen Tag hinein (Abb. 189).

WAREN UND SIND?

Haben wir nicht gerade auf dem Gebiet der ehemaligen DDR eine beispiellose Entchristianisierung oder Entkirchlichung erlebt, sodass die Mitgliederzahlen der großen Kirchen – im Land Brandenburg vor allem der evangelischen Kirche – bis heute stetig und dramatisch abnehmen? Mit abnehmenden Mitgliederzahlen nimmt automatisch die Anzahl der Gemeinden pro Pfarrer zu. 10 Gemeinden pro Seelsorgerin und Seelsorger sind keine Seltenheit in den peripheren Gebieten des Landes Brandenburg. Die Folge davon ist, dass die Dorfkirchen immer weniger benutzt werden, sie irgendwann gar nicht mehr „gebraucht“ werden. Geht eine Kultur zu Ende und die scheinbar unbrauchbaren Gebäude können abgerissen werden? Wir beobachten sogar, dass sanierte und restaurierte Dorfkirchen von diesem Prozess erfasst werden.

Wie ist die Position der Denkmalpflege zu dieser scheinbar nicht aufzuhaltenden Entwicklung?

Ein Blick in die Geschichte hilft, „die Kirche im Dorf zu lassen“: Vor allem die Stadtkirchen waren im Mittelalter Träger der askanischen Territorialpolitik und markieren die Gründungszeit des Landes. Sie bilden bis heute mit ihrem Reichtum die Blütezeit der märkischen Städte im 14. und 15. Jahrhundert ab. Dorfkirchen sind auch ein Spiegel patrimonialer Stiftungstätigkeit. Die Zeugnisse dieser Prozesse vom 14. bis zum 20. Jahrhundert reichen von der wandfesten Ausstattung mit Wandmalereien bis zu Epitaphien, Totenkronen und weiteren Objekten der Gedächtniskultur. Das „Leben auf dem Lande“ mit Gutsherrschaften und dörflichen Gemeinschaften und deren Bezug zur Kirche bildet sich bis heute oft noch im Gestühl, den Emporen und in vielen kleineren Zeugnissen ab.



189. Brandenburg an der Havel, Deutschland , Dom

Die Reformation bedeutete vor allem bauliche Konsequenzen und oft eine Neueinrichtung der Kirchenräume nach nun aktualisierter Liturgie.

Im frühen 19. Jahrhundert gab es erste durch Ferdinand von Quast und Karl-Friedrich Schinkel formulierte und praktizierte denkmalpflegerische Ansätze.

Im ausgehenden 19. Jahrhundert folgte das historisch geprägte Bauprogramm zur Rückgewinnung der verloren gegangenen Arbeiterschaft durch das Kaiserhaus Hohenzollern.

Der Zweite Weltkrieg brachte entweder direkte Schäden, auf alle Fälle aber einen großen Reparaturstau. Zu DDR-Zeiten wurden viele Kirchen vor allem in den 1960er Jahren restauriert und gleichzeitig modernisiert, indem man sich nach dem Geschmack der Zeit von Teilen der Ausstattung trennte und Neues hinzufügte. Vieles konnte aus baupolitischer Not nicht gemacht werden.

Nach 1989 kam es dagegen zu einem beispiellosen Sicherungs- und Restaurierungsprogramm, das sehr wirksam und erfolgreich war. Im Ergebnis dessen musste im Land Brandenburg keine denkmalgeschützte Kirche bis zum heutigen Tage abgerissen werden! Das ist nicht überall in Deutschland so.

Der Blick in die Geschichte sagt uns daher, dass es trotz großer Katastrophen – so war die Entvölkerung im Dreißigjährigen Krieg mit ihren Folgen aus damaliger und auch heutiger Sicht unvorstellbar – eine Konstanz gibt. Oder frei nach Theodor Fontane: Dorfkirchen sind Träger von Geschichte mit dem Zauber der Kontinuität.

Die meisten Kirchenbauten sind aktuell denkmalgeschützt, weil sie mit ihrer Bauqualität bis heute von den Erhaltungsbemühungen, den traditionell auch unterschiedlichen Nutzungskonzepten z. B. der vorreformatorischen und nachreformatorischen Zeit erzählen können.

Kirchenbauten können bauhistorisch und kunsthistorisch, liturgisch und sozialgeschichtlich gelesen werden und wir erfahren viel über unsere eigene Kultur und Frömmigkeitsgeschichte.

Kirchenbauten bieten aber auch mit ihrer Geschichte den Raum für Geschichten, die von den unterschiedlichen Erlebnissen mit den Gebäuden berichten: Taufe, Konfirmation, Hochzeit und Begräbnisgottesdienst sind die traditionellen Nutzungsformen. Raum für Feiern, der Ort der Auseinandersetzung im Dritten Reich zwischen Deutschen Christen und den Anhängern der Bekennenden Kirche, Schutzraum für freies Denken zu DDR-Zeiten



190. Rathenow, Deutschland, St. Marien-Andreas-Kirche, Zustand nach dem reduzierenden Wiederaufbau der zerstörten Kirche nach dem 2. Weltkrieg, Aufnahme 1992

bis zum heute aktuellen Fluchtpunkt für Flüchtlinge im Kirchenasyl – die Erinnerungen und die Geschichten, die Menschen mit dem Bauwerk verbinden, sind unterschiedlich und mannigfaltig.

Und dann gibt es noch einen ganz wesentlichen Punkt: Stadt- und Dorfkirchen markieren Siedlungskerne und sind fast immer architektonische Höhe-Punkte. Sie haben eine städtebauliche Dominanz, die von den meisten Mitgliedern der Kommune akzeptiert und geschätzt wird. Über den Ort für geistliche Erbauung und Trost hinaus sind die Kirchenbauwerke für unsere Gesellschaft wichtige Ankerpunkte des Zusammenlebens. Das macht sich an der städtebaulichen Lage fest und manifestiert sich im Heimatgefühl der Bewohnerinnen und Bewohner.

Damit diese mehrfache Qualität bewahrt wird, sind wir im Übrigen auch gegen das Anbringen von Solaranlagen, wenn sie die weithin sichtbaren Dachflächen verdecken und verfremden. Baukultur und ressourcenschonende Energiegewinnung dürfen nicht gegeneinander ausgespielt werden.

Kirchen sind – so sie die verschiedenen historischen Zerstörungswellen überlebt haben – der Träger von sakraler Kunst, die einen unschätzbaren Wert für unsere Gesell-



191. Rathenow, Deutschland, St. Marien-Andreas-Kirche, Zustand nach der Restaurierung und Wiederherstellung, Aufnahme 2016

schaft hat. Altäre, Figuren, Wand- und Glasmalereien zeigen heute noch das damalige liturgische Verständnis. Sie geben Auskunft über die in der Geschichte sich wandelnden Vorstellungen von Transzendenz. Um es einfacher zu sagen: Sie erzählen uns davon, welche Glaubenspraxis vorherrschte. Die Kontinuität des Ortes und damit des Raumes stand und steht immer im Wandel – ja der Wandel ist vielleicht sogar die Kontinuität! Vielleicht immer etwas bedächtiger und langsamer als an anderen Orten – aber auch die Dorf- und Stadtpfarrkirchen selbst stehen im Wandel.

Der oft weit zurückliegende Zeitpunkt des Baubeginns lässt uns ganz genau diesen Wandel verfolgen, so z. B. der Wandel der Art der Ausstattung, der oft mit einem Wandel der Liturgie einherging: Der Altar als der geweihte Ort für die in Latein zelebrierte Liturgie in frühen Zeiten bis zum Standort der Kanzel mitten im Raum, weil das deutsch gesprochene Wort, das heißt die Predigt jetzt wichtiger war als die Liturgie in einer für den Laien unverständlichen Sprache. Oder denken wir an die nicht mehr getrennten Sakral- und Gemeinderäume nach amerikanischem Vorbild in den 1920er Jahren bis zum Rückzug der christlichen Rest-Gemeinden unter die beheizbaren und nun abgeschlossenen Emporen, um der Kälte und der atheistischen DDR mit ihrem Ausschließlichkeitsanspruch auf Wahrheit und Vorhersage der kommunistischen Zukunft zu trotzen. Kirchen sind auch heute noch geduldete Rückzugsräume für Bedrängte, unter anderem beim immer aktueller werdenden Kirchenasyl.

Für den Denkmalpfleger ist der Kirchenbau selbst ein erstklassiger Schatz. Auch wir Denkmalpfleger stehen dabei in einer Tradition unserer Vorfahren. Wir versuchen die Eigentümer so zu beraten, dass die wertvolle Substanz mit ihren vielen zeitlichen Schichten erhalten und das Erscheinungsbild bewahrt und in diesem Bewusstsein – wenn notwendig - eine neue Schicht hinzugefügt werden kann. Der reparierte Dachstuhl bekommt eine neue Dachhaut, der Putz wird ausgebessert, die mittelalterlichen Fugen werden bewahrt, die Wandmalereien gesi-

chert etc. Wir dokumentieren dabei unser Tun, damit spätere Generationen es einfacher mit der Entschlüsselung der heutigen Veränderungen haben (Abb. 190, 191).

An dieser Stelle scheint mir ein klärendes Wort zum Umgang mit baulichen Ergänzungen wichtig zu sein:

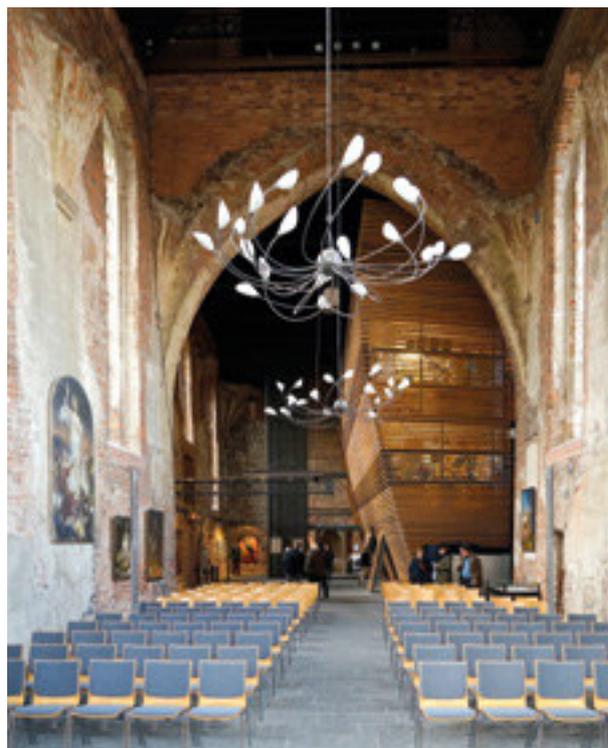
Die Frage, ob bei notwendigen Ergänzungen alte verlorengegangene Formen wieder aufgenommen oder die Zutaten in neuer Architektursprache formuliert werden, muss in jedem Fall sorgfältig geprüft und diskutiert werden. Dabei sind auf den ersten Blick drei Fragen wichtig: Was ist für den Bestand und das Erscheinungsbild die beste Variante? Was ist aus bautechnischer Sicht die nachhaltigste Lösung? Was ist finanziell machbar?

Das sind nur drei Fragen, die im Rahmen der Planungen geprüft werden müssen. Die St. Marien-Andreas-Kirche in Rathenow wieder einzuwölben ist dabei eine genau so nachvollziehbare Entscheidung, wie der Ausbau der Franziskanerklosterkirche in Müncheberg (Abb. 192). Beide Ergänzungen sind deutliche Zutaten aus der heutigen Zeit und haben ihre vor allem auch denkmalpflegerische Berechtigung.

Schauen wir immer genau auf den Bestand der Denkmale und prüfen die aktuellen Bedingungen bei anstehenden Ergänzungen und entscheiden zusammen mit den Besitzern das Beste für die vorhandene Substanz und das Erscheinungsbild unter Berücksichtigung des jeweiligen Nutzungskonzeptes. Unsere denkmalpflegerischen Leitlinien dürfen dabei nicht statisch ideologisch, sondern müssen dem Leitgedanken der Erhaltung der Substanz und des Erscheinungsbildes verpflichtet sein. Angesichts der sich weiter entwickelnden Zivilgesellschaft mit ihren Nutzungsanforderungen müssen wir auch unsere Strategien immer wieder evaluieren. Was meine ich damit?

An dieser Stelle ist es gut daran zu erinnern, dass gerade die Erhaltung der Ruinen der kriegszerstörten Großkirchen, wie den Marienkirchen in Frankfurt an der Oder und Beeskow in der DDR eine denkmalpflegerische Daueraufgabe war. Die Bemühungen waren langwierig und die Fortschritte mangels Baukapazität sichtbar, aber sehr mühsam errungen und oft von Rückschlägen und Abrisszenarien bedroht. Ab 1989 konnte auf diesen Erhaltungsbemühungen aufgebaut und mit der schon zu DDR-Zeiten entwickelten denkmalpflegerischen Leitlinie „Ruine unter Dach“ nachhaltige Fortschritte erreicht werden. Aus heutiger Sicht wird deutlich, dass dies ein auf Sicherung und jederzeit möglichen Weiterbau ausgerichtetes kluges Konzept war, das das „Ruinöse“ als tragendes Element (zeitweilig oder dauerhaft) einzubeziehen verstand.

Es war notwendig und sinnvoll, die Sicherung des Vorhandenen anzustreben und unter der wirkungsvollen Leitlinie „Ruine unter Dach“ nach der Wende im Jahr 1989 auch erfolgreich zu betreiben. Die Geschichte der Ret-



192. Müncheberg, Deutschland, Stadtpfarrkirche mit Einbauten für Verwaltung und Tagungsräume in die im 2. Weltkrieg ausgebrannte Kirche, Aufnahme 2016

tung der Beeskower, der Müncheberger und der Rathenower Großkirchen(-ruinen) sowie der Ruine der Marienkirche in Frankfurt an der Oder sind hierfür beispielhaft und waren auch wichtig für die Wiederherstellung der Stadtkronen innerhalb des städtebaulichen Zusammenhanges der Kommunen. Nur durch ein solch beherztes Handeln aller Partner vor und nach 1989 konnte die wertvolle Substanz dauerhaft bewahrt werden.

Eine dauerhafte Sicherung und Nutzung kann nur dann nachhaltig sein, wenn die Zivilgesellschaft, die sich weiter entwickelt, das Gebäude auch annimmt. Gerade an der Marienkirche in Frankfurt an der Oder ist sehr deutlich zu sehen, wie durch die einmalige Chance des Wiedereinbaus der aus Russland zurückgekehrten mittelalterlichen Glasfenster und die Ergänzung der fehlenden Teile durch Neuschöpfungen es völlig folgerichtig war, das Chorgewölbe im rekonstruktiven Sinne wieder einzubauen. Das war für Raum und Kunstwerk der gestalterisch beste Abschluss, den die nun mit den restaurierten und neuen Fenstern versehenen Chorwände haben konnten. Das war ein wesentlicher Grund, der die Rekonstruktion des Details am bestehenden Bau gerechtfertigt hat.

Derzeit beginnt eine neue Dynamik der Beschäftigung mit dem Bauwerk vor Ort. Wir erleben zur Zeit, wie das in den 1980/90er Jahren tragfähige Konzept der „Ruine unter Dach“ nicht statisch ist, sondern durch die fortschrei-

tende Aneignung des Baus sowohl als Ort der christlichen Gemeinde wie auch als sozialer und städtebaulicher Identifikationspunkt nun weiter geschrieben werden muss.

Wichtig ist an der Frankfurter Marienkirche, die verschiedenen Ideen und Wünsche untereinander gut zu kommunizieren und gegeneinander nachvollziehbar abzuwägen. Das Ziel muss es sein, ein zwischen allen Beteiligten, das heißt der Kirchengemeinde, der Stadtverwaltung, den Vereinen, der Bürgerschaft mit der Denkmalpflege ein in seinen Grundzielen abgestimmtes nachhaltiges Konzept zu entwickeln. Klar ist schon heute: Die „Ruine unter Dach“ wird von der Bürgerschaft der Stadt zurück in die aktuelle Lebensmitte transferiert – das heißt wir müssen dieses Konzept klug weiter entwickeln und dabei unter anderem die wichtigen Fragen der Substanzerhaltung, des Erscheinungsbildes, der konservatorischen Bedingungen für die gewünschten Nutzungsformen und der notwendigen baulichen Ergänzungen für diese gewünschten Nutzungsformen beachten. Notwendige bauliche Ergänzungen haben Auswirkungen auf die Raumwirkung im Inneren. Schließlich müssen auch die laufenden Kosten der Nutzung und Erhaltung realistisch sein.

Derzeit beobachten wir im Land Brandenburg, dass in den letzten 25 Jahren Prozesse in parallelen Linien verlaufen:

Zum einen gibt es viele Kirchengemeinden, die sich ihrer Tradition und des Wertes ihres Kirchengebäudes bewusst sind und große Anstrengungen aufbringen, um eine dauerhafte Erhaltung und Weiternutzung zu erreichen.

Zum anderen gibt es aber angesichts der Entwicklung der evangelischen Kirche von der Mehrheits- zur Kirche einer Minderheit immer mehr Gebäude, die nicht mehr oder nicht mehr genügend von den christlichen Gemeinden genutzt werden. Es gibt mittlerweile hunderte von Vereinen, die sich die Rettung „ihrer“ Kirche zum Ziel gesetzt haben. Das christliche Netzwerk ist grobmaschiger geworden und wird durch ein neues profanes Netzwerk ergänzt – das ist ein großer Erfolg aller Beteiligten! Derzeit findet ein Transformationsprozess statt, der die christliche Gemeinde offener werden lässt der Kommune gegenüber und umgekehrt. Es entstehen neue Formen der Zusammenarbeit.

Beide Prozesse – die weiterhin aktive christliche Gemeindegemeinschaft und ein neues bürgerschaftliches Engagement für eine Weiter- und Umnutzung der Kirchengebäude bedürfen der Unterstützung. Wir Denkmalpfleger stehen für eine denkmalfachliche Beratung zur Verfügung, die oft das Ziel hat, das Machbare zu erreichen und dabei die Substanz und das Erscheinungsbild zu erhalten.

Dabei sind uns neben den unteren Denkmalschutzbehörden das Kirchliche Bauamt in der Evangelischen Kirche Berlin-Brandenburg Schlesische Oberlausitz, aber auch in den katholischen Bistümern sowie die Bauverantwortlichen in den Kirchenkreisen zuverlässige und geschätzte Ansprechpartner. Der Förderkreis Alte Kirchen

Berlin-Brandenburg hat es geschafft, sowohl die Kirchengemeinden als auch die Vereins-Netzwerke in ihrem Anliegen zu unterstützen und untereinander wiederum zu vernetzen. Das ist für uns eine wertvolle Hilfe in der Kommunikation. Auch die vielen Stiftungen, wie die Deutsche Stiftung Denkmalschutz und die Kirchenbaustiftung der Evangelischen Kirche in Deutschland (EKD) sind hier zu nennen.

Deutlich muss an dieser Stelle konstatiert werden: Einerseits haben wir im Land Brandenburg im Vergleich zu den Niederlanden oder dem Rheinland noch gar keine richtige Umnutzungswelle erlebt, andererseits müssen neue Nutzungen Substanz und Erscheinungsbild der Gebäude fortschreiben.

Circa 65% der brandenburgischen Kirchenbauten sind nach 1989 mit hohem Mitteleinsatz saniert und restauriert worden. Das nach der politischen Wende zur Verfügung stehende Geld musste erst in „Dach und Fach“ gehen, um den oft über 60 Jahre angewachsenen Sanierungsstau aufzulösen. Diese Aufgabe besteht auch weiterhin, doch müssen wir uns verstärkt um die Konservierung und Restaurierung der Kunstschatze bemühen.

Wir sind nach unseren Beobachtungen derzeit an dem Punkt, wo wir darauf achten müssen, dass die Sicherung und Restaurierung von Kirchengebäuden auch nachhaltig ist. Die Baupflege muss kontinuierlich passieren, um von den großen Kampagnen wegzukommen und beginnende Schäden schon frühzeitig zu erkennen und nicht erst, wenn alles zu spät ist.

Aber wer soll diese Baupflege übernehmen? Hier muss dem Denkmaleigentümer Wissen an die Hand gegeben werden. Es wird immer drängender: Wir müssen uns Gedanken über die kontinuierliche Pflege bei sich ändernden Bedingungen machen. Nach meinem Eindruck denken wir in Deutschland immer noch zu viel in Kampagnen. Die Gebäude sind aber nicht effektiv von Rettungskampagne zu Rettungskampagne im Abstand von 50-100 Jahren zu erhalten, sondern viel besser durch kontinuierliche Pflege und Reparatur!

Unsere Baukultur, das heißt die Denkmale im Bestand, braucht eine Zukunft, auch wenn die örtliche Initiative nicht mehr kontinuierlich und zuverlässig vor Ort tätig sein will und kann.

In diese Sinne: Lassen wir die Kirche im Dorf und in der Stadt! Sie ist für unsere Herkunft, Gegenwart und Zukunft wichtig!

Brandenburg hat – um am Schluss noch mal auf das Eingangszitat zu reagieren – mehr zu bieten, als Sand und Weißwein aus dem Tagebau – und Radio für Erwachsene wird ganz selbstverständlich von allen gehört.

Brandenburg besitzt eine reiche Baukultur, die es zu erhalten gilt! Und es gibt die Menschen, die das gerne tun und leisten!

Bernd Euler-Rolle zum 60. Geburtstag

Bernd Euler-Rolle, 1957 in Wien geboren, studierte von 1975 bis 1983 Kunstgeschichte an der Universität Wien. Seit 1979 ist er Mitarbeiter des Bundesdenkmalamtes, zuerst in der kunstopographischen Inventarisierung in Niederösterreich und Salzburg, ab 1984 in der Bau- und Kunstdenkmalpflege am damaligen Landeskonservatorat für Oberösterreich, wo er 1991 mit der Stellvertretung des Landeskonservators betraut wurde. Seit 2009 leitet Bernd Euler-Rolle die Abteilung für Konservierung und Restaurierung des Bundesdenkmalamtes in Wien. Zudem ist er seit 2012 Fachdirektor und damit die höchste Fachinstanz des Bundesdenkmalamtes. Immer wieder nimmt er Lehraufträge für Denkmalpflege an der Universität Wien und an der Akademie der bildenden Künste in Wien wahr. Bernd Euler-Rolle ist derzeit 3. Vorsitzender des Arbeitskreises Theorie und Lehre der Denkmalpflege. Er forscht, trägt vor und publiziert zur Geschichte, Theorie und Praxis der Denkmalpflege sowie zur österreichischen Kunst des 16. bis 18. Jahrhunderts.

Allein dieser kurze Überblick über Bernd Euler-Rolles Vita sagt schon sehr viel aus über diese Ausnahmeerscheinung der deutschsprachigen Denkmalpflege. Er ist praktischer Denkmalpfleger – in Analogie zu Georg Dehios „geistig-körperlicher Doppelnatur“ des Denkmals – nicht nur in praktischer sondern auch in theoretischer Sicht mit Leib und Seele. Dieser wie selbstverständlich verkörperte Anspruch auf Ganzheitlichkeit macht seine Persönlichkeit und sein Charisma aus, das in Fachkreisen weit über die Grenzen Österreichs hinaus, nicht zuletzt auch die jüngeren Generationen an Denkmalpflegerinnen und Denkmalpflegern, begeistert. Bernd Euler-Rolle kann vermitteln und anregen, sowohl im Vortrag als auch im persönlichen Gespräch. Dies erklärt, warum er im deutschen Sprachraum ein gefragter Redner ist. Es geht ihm um die Grundsätze der „modernen Denkmalpflege“ nicht aus distanzierter, rein historisierender Sicht, sondern als Darstellung eines bis heute spannenden und interessanten Diskurses. Sein umfangreiches Wissen und seine intensive Beschäftigung mit der Geschichte der Denkmalpflege beginnen nicht um 1900 und enden auch nicht dort. Sie kreisen jedoch um einen Gedanken: Wie können die bahnbrechenden und genialen Vorstellungen etwa eines Alois Riegl fruchtbar gemacht werden für die – unter zum Teil gänzlich anderen Voraussetzungen – stattfindende Denkmalpflege der Gegenwart. Dabei legt er die Denkmalwerte inklusive aller Diskurse um Authentizität und



Integrität als Grundlage allen denkmalpflegerischen Handelns im Wechselspiel unterschiedlicher Wertekonstellationen dar.

Ein kurzer Blick auf Bernd Euler-Rolles Schriften zur Denkmalpflege der letzten 10 Jahre unterstreicht das bereits skizzierte und möge einen tieferen Einblick in Bernd Euler-Rolles Denkweise gewähren. Im Beitrag „Der ‚Stimmungswert‘ im spätmodernen Denkmalkultus - Alois Riegl und die Folgen“ stellt Bernd Euler-Rolle zu Beginn die Frage „*Was bewegt die Menschen an den Denkmälern?*“ (S. 27), um dann Riegls Denkmalverständnis als „Menschheitsgefühl“ und „Daseinsgefühl“ zu erläutern, welches das öffentliche Interesse für ein erstes Denkmalschutzgesetz begründen sollte. In zahlreichen Beiträgen beschäftigt sich Bernd Euler-Rolle in der Folge mit Alois Riegls Denkmalverständnis und der für ihn zentralen Rezeptionsästhetik.

Zu diesem rezeptionsästhetischen Ansatz gehört die Beobachtung, dass jede Restaurierung immer auch Kind ihrer Zeit ist und sei sie auch noch so sehr auf wissenschaftliche Objektivierung bedacht. Dies belegt Bernd Euler-Rolle in seinen Beiträgen zur Restaurierungsgeschichte: *„Dies bedeutet, daß auch unter den vermeintlich objektiven Bedingungen des Originalbefundes, wie er seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts für Restaurierungen und Wiederherstellungen maßgebend ist, die Prägung durch die zeitgebundene Sicht der Denkmalpfleger und Restauratoren ausschlaggebend für das endgültige Erscheinungsbild ist.“* („Die Rezeption des Barock in der Geschichte der Denkmalpflege und Restaurierung. ‚Stilgerechte‘ Restaurierung einst und jetzt“, S. 469) oder: *„Restaurierungen werden immer von Stilvorstellungen angeleitet und die Stilvorstellungen werden wiederum von Restaurierungsergebnissen geprägt.“* (Wie kommt die Farbe ins Barock? – Stilbildung durch Denkmalpflege, S. 44).

Im Beitrag *„Moderne Denkmalpflege‘ und ‚moderne Architektur‘. Gemeinsame Wurzeln, getrennte Wege?“* zeigt Bernd Euler-Rolle auf, dass Denkmalpflege und Moderne in ihrem Anfang durchaus Gemeinsamkeiten hatten. Das „Zeichensetzen“ in der Gegenwartsarchitektur sei ein veraltetes Konzept der radikalen Moderne. Es gäbe durchaus auch denkmalverträgliche Lösungen qualitätsvoller Architektur, die nicht selbstverständlich in einem radikalen Kontrast zum Denkmal stehen müssten. *„Es gibt keinen Grund, sich in die Enge treiben zu lassen. Denkmalpflege bleibt ‚modern‘, weil sie – siehe schon Alois Riegl – die Wahrnehmung der Denkmalwerte nur aus dem zeitgenössischen Verständnis heraus leisten kann, und neue Architektur am Denkmal ist ‚modern‘, wenn sie mit der angemessenen Differenzierung aus dem zeitgenössischen Repertoire schöpft, das in unserer heutigen Spätmoderne bekanntlich ausreichend vielfältige Möglichkeiten und Antworten dafür bereit halten sollte. ‚Modern‘ bedeutet dann eben im alten Sinne, ‚in der Zeit zu sein‘, nicht aber, ‚dominativ zu sein‘“* (S. 161).

In seinem Beitrag *„Inventarisierung und öffentliches Interesse. Max Dvořáks Konzept für den ersten Band der Österreichischen Kunsttopographie“* geht er dem „Stimmungswert“ und der *„anthropologische[n] Zuwendung zum Denkmal“* (S. 11) weiter nach. *„Die Einbettung des Menschen in das große Ganze und in den evolutionären Rhythmus einer geschichtlich vermittelten Welt ist eine emotionale Grundlage des öffentlichen Interesses, das in diesem theoretischen Zuschnitt auf der Basis der historischen Substanz weder beliebig noch geschmäcklerisch ist. Voraussetzung hierfür ist eine ganzheitliche Wahrnehmung, die sich in Stimmungsbildern sammelt und in den Einheiten des Ensembles, der Orts- und der Stadtbilder den Widerschein der universellen Bezüge zu erkennen vermag“* (S. 14). Mit dem Thema der Kulturlandschaft beschäftigt er sich im Beitrag *„Das Malerische und das Erhabene – zu den Ursprüngen*

von Denkmalpflege und Kulturlandschaft“ und im Beitrag *„Gartendenkmalpflege, Kulturlandschaftspflege und Ensembleschutz in Österreich – theoretische Entdeckung und praktische Distanz“*, wobei diese ganzheitliche Sichtweise des Denkmals als Einheit etwa eines baulichen Ensembles aber auch der Verschmelzung mit der Natur in der denkmalpflegerischen Praxis aus legistischen Gründen in Österreich immer mehr verloren gegangen und nun wieder vermehrt zusammenzudenken sei. Dementsprechend war Bernd Euler-Rolle auch die Durchführung der Tagung *„Netzwerk Denkmale in der Kulturlandschaft“* in Lienz 2016 ein wesentliches Anliegen, um diesen ganzheitlichen Blick wieder in den Mittelpunkt zu rücken.

Bereits bei seinen Beiträgen über das Thema Kulturlandschaft spielt das Malerische des Bildes eine wesentliche Rolle. Dies und auch die Weiterführung der Gedanken des Artikels über den Stimmungswert führte zu dem Beitrag *„Am Anfang war das Auge‘ – Zur Rehabilitierung des Schauwerts in der Denkmalpflege“*. Bernd Euler-Rolle analysiert den Konflikt zwischen Bild und Substanz und verteidigt dabei die Bildwirkung mit Hilfe des öffentlichen Interesses: *„Wo Denkmalpflege namens des öffentlichen Interesses handelt, muss sie sich also aktiv um Bildwirkung und Gestaltbildung, mithin also um ästhetische Anschaulichkeit und Nachvollziehbarkeit der Bedeutung ihrer Gegenstände kümmern. Wie sollte diese Bedeutung denn sonst vermittelt werden, wenn nicht über die Wahrnehmung?“* (S. 92) So definiere das österreichische Denkmalschutzgesetz *„den Bestand, die überlieferte Erscheinung oder künstlerische Wirkung“* als Schutzziele des Denkmals. *„Die Denkmalpflege muss sich nicht zwischen den gedanklichen Konnotationen der Substanz und dem sinnlichen Augenschein der Bilder hin- und hergerissen fühlen, denn aus beiden (und nur aus beiden) konstituiert sich die authentische Wahrnehmung der Denkmale“* (S. 97).

Im Beitrag *„Substanzwert und Schauwert. Der Zusammenhang in Theorie und Geschichte“* legt er schließlich an Hand der Geschichte der Denkmalpflege im Detail dar, dass Substanz- und Schauwert den Diskurs der Denkmalpflege von Anfang an als Antagonisten begleitet haben. *„Tatsächlich können beide mit Fug und Recht als konstituierende Denkmalwerte verankert werden und nur in ihrem Zusammenspiel erschließen sie das Wesen eines Denkmals als Dokument und Monument“* (S. 132). Und: *„Wenn Waagschalen einmal mehr zu der einen oder zu der anderen Haltung niedersinken, ist dies nicht als moralische Frage zu lösen, sondern als methodisch nachvollziehbarer Entscheidungsgang zu gestalten, in welchem die beiden legitimen Faktoren Substanz und Bild mit jeweils verschiedenen Gewichten befüllt werden müssen“* (S. 150).

Wie gewissenhaft und vertieft Bernd Euler-Rolle diese Abwägungen vorgenommen haben will, beweisen schließlich die von ihm herausgegebenen *„Standards der Bau- und Denkmalpflege“*, die genauso wie Bernd Euler-Rolle ein

Exportschlager des Bundesdenkmalamts in Sachen Denkmalpflege geworden sind. Gerade die Rückkoppelung der sowohl gewissenhaft als auch sorgsam recherchierten Geschichte sowie der Theorie der Denkmalpflege an die Praxis ist es neben seiner Begabung zur intensiven denkmalfachlichen Diskussion, die Bernd Euler-Rolle zu einem beliebten Kollegen im In- und Ausland macht. Darüber hinaus ist er ein Mentor und Förderer einer ganzen Generation an österreichischen Denkmalpflegerinnen und Denkmalpflegern geworden. Das Versöhnende im Sinne des „Menschheitsgefühls“ steht bei seinem denkmalpflegerischen Denken und Handeln immer im Vordergrund. So werden durch Auslotung der Denkmalwerte

Radikale entschärft, um einen gangbaren, nachvollziehbaren und vermittelbaren Weg denkmalpflegerischen Handelns zu beschreiten und so eine sorgsame Erhaltung und Pflege der österreichischen Denkmallandschaft zu gewährleisten. Mit der Etablierung der Fachgespräche des Bundesdenkmalamtes, der Publikationsreihe „Fokus Denkmal“ sowie den Standards und Monitoringprogrammen prägt Bernd Euler-Rolle das Bundesdenkmalamt nachhaltig und fördert sowohl den Austausch als auch die positive, diskursive Kultur der Denkmalpflege in Österreich wie kein Zweiter.

Paul Mahringer

Bernd Euler-Rolle: Bibliographie, Juli 2017

DENKMALPFLEGE

- Die Freilegung der Raumfassung von 1874 in der barocken Stiftskirche von Lambach. Zu Geschichte und Gegenwart der Denkmalpflege, in: Österr. Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege XLV, 1991, Heft 1/2, S. 78–87.
- Ziele der staatlichen Denkmalpflege, in: Restaurieren – wozu? Mitteilungen des Österr. Restauratorenverbandes Wien 1992, S. 93–99.
- Erhaltung und Eingriff als Zielkonflikt der Denkmalpflege, in: Aktive Substanzerhaltung. Der konservatorische Eingriff am Objekt, Mitteilungen des Österr. Restauratorenverbandes Bd.5, Wien 1995, S. 19–23.
- Alterswert Schmutz – Denkmalwert Schmutz?, in: Schmutz. Zeitdokument oder Schadensbild? Mitteilungen des Österr. Restauratorenverbandes Bd. 7, Wien 2000, S. 7–10.
- Moderne Architektur am Denkmal: Zu den Maßstäben der Geschichtlichkeit. Das Beispiel des ehemaligen Minoritenklosters in Wels, in: Österr. Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege LIV, 2000, Heft 2/3, S. 201–211.
- Im Spannungsfeld von historischen und gestalterischen Qualitäten: Die Adaptierung des ehemaligen Minoritenklosters in Wels, in: Denkmale als Zeitgenossen. Beiträge der Tagung des Arbeitskreises Theorie und Lehre der Denkmalpflege im September 2001 in Graz, Dresden 2004, S. 87–95.
- Josef Weingartner und die Erhaltung der kirchlichen Barockkunst – Frühe Perspektiven der österreichischen Denkmalpflege in Tirol, in: Beachten und Bewahren. Festschrift zum 60. Geburtstag von Franz Caramelle, Innsbruck 2005, S. 93–98.
- Der „Stimmungswert“ im spätmodernen Denkmalkultus – Alois Riegl und die Folgen, in: Österr. Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege LIX, 2005, Heft 1, S. 27–34.
- Adalbert Stifter und Alois Riegl – Von der Poesie der Denkmale, in: 13. Tagung des Verbands österreichischer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker Linz 2005, Kunstgeschichte – Tagungsband, Jg. XXII/XXI-II, 2005/6, S. 68–73.
- Die Rezeption des Barock in der Geschichte der Denkmalpflege und Restaurierung – „Stilgerechte“ Restaurierung einst und jetzt, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte Bd. LV/LVI, 2006/07, Barock in Mitteleuropa. Werke, Phänomene, Analysen, Hellmut Lorenz zum 65. Geburtstag, .S. 459–474.
- „Moderne Denkmalpflege“ und „moderne Architektur“ – gemeinsame Wurzeln, getrennte Wege?, in: Österr. Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege LXI, 2007, Heft 2/3, S. 145–161.
- Rezension: Géza Hajós, Denkmalschutz und Öffentlichkeit. Zwischen Kunst, Kultur und Natur. Ausgewählte Schriften zur Denkmaltheorie und Kulturgeschichte 1981–2002, Frankfurt am Main 2005, in: Österr. Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege LXI, 2007, Heft 2/3, 379–382.
- Stadtbild und Denkmalpflege. Konstruktion und Rezeption von Bildern der Stadt, Tagung des Instituts für Baugeschichte, Architekturtheorie und Denkmalpflege der TU Dresden, 19./20. Januar 2007, in: Die Denkmalpflege 65.Jg., 2007, Heft 2, S. 188–190.
- Inventarisierung und öffentliches Interesse. Max Dvořáks Konzept für den ersten Band der Österreichischen Kunsttopographie, in: Sozialer Raum und Denkmalinventar, Jahrestagung des Arbeitskreises für Theorie und Lehre der Denkmalpflege in Leipzig 4.–6.10.2007, hrsg. von Birgit Franz und Gabi Dolff-Bonekämper, Dresden 2008, S. 10–15.
- Ensemble und Denkmalschutz. Öffentliches Interesse – politisches Interesse – rechtlicher Schutz?, in: Denkmalpflege in Oberösterreich 2006/2007, Jahresheft des Vereins Denkmalpflege in Oberösterreich, Linz 2008, S. 94–96.
- „Denkmale unter Druck“ – Herbsttagung 2008 von ICOMOS und NIKE, in: NIKE-Bulletin 1–2/2009, S. 50–51.
- Vergoldungen als Gegenstand der Denkmalpflege – Vom Glanz des Authentischen, in: Vom Anschließen und Durchreiben. Die neuen Leiden des alten Goldes, hrsg. von Heidelinde Fell, Heimo Kaindl, Erika Thümmel, Tagungsband Graz 2009, S. 5–11.
- Fragment und Gestalt – Die Präsentation der ehemaligen Landhausbrücke in Linz, in: Fundberichte aus Österreich, Materialhefte A, Sonderheft 8 „Im Brennpunkt der Geschichte: Landhaus und Promenade in Linz“, Wien 2009, S. 86–91.
- Brauchen wir eine schöpferische Denkmalpflege?, in: Denkmal heute, 1/2009, S. 40–47.
- „Am Anfang war das Auge“ – Zur Rehabilitierung des Schauwerts in der Denkmalpflege, in: DENKmal-

- WERTE. Beiträge zur Theorie und Aktualität der Denkmalpflege, hrsg. von Hans-Rudolf Meier und Ingrid Scheurmann, Berlin 2010, S. 89–100.
- Die Entdeckung der historischen Kulturlandschaft seit Max Dvořák und ihre Konsequenzen für die Denkmalpflege, in: Historische Kulturlandschaft und Denkmalpflege, Jahrestagung des Arbeitskreises für Theorie und Lehre der Denkmalpflege in Bamberg 30.9.-3.10.2009, hrsg. von Birgit Franz und Achim Hubel, Holzwinden 2010, S. 120–128.
- Wie kommt die Farbe ins Barock? – Stilbildung durch Denkmalpflege, in: Stuck des 17. und 18. Jahrhunderts. Geschichte, Technik, Erhaltung, Fachtagung des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS in Würzburg 4.-6.12.2008, hrsg. von Jürgen Pursche, ICOMOS Hefte des Deutschen Nationalkomitees L, München 2010, S. 44–53.
- Von der historischen Pietät zur sozialen Bewegung? – Die Bildungsgrundlagen der „modernen Denkmalpflege“, in: Bildung und Denkmalpflege, Jahrestagung der Landesdenkmalpfleger in der BRD, Brandenburg an der Havel 16.-19. Mai 2010, Worms 2010, S. 49–55.
- Denkmalpflege und moderne Kunst auf Augenhöhe, in: Kunst und Kirche auf Augenhöhe. Künstlerische Gestaltungen in der Diözese Linz 2000–2010, hrsg. von Martina Gelsinger, Alexander Jöchel und Hubert Nitsch, Linz 2010, S. 30–32.
- Das Malerische und das Erhabene – zu den Ursprüngen von Denkmalpflege und Kulturlandschaft, in: Wachau. Welcher Wandel?, hrsg. von Barbara Neubauer, Weitra 2011, S. 9–20.
- Wie viel Farbe ist erlaubt? Die Restaurierung der ehemaligen Stiftskirche von Mondsee. Zur Ästhetik des Historischen in der Denkmalpflege, in: Farbe, 22. Tagung des ÖRV in Wien 12.-13. November 2010, hrsg. von Anke Schäning und Sigrid Eyb-Green, Wien 2011, S. 69–75.
- Hrsg.: Das Keckmann-Epitaph in Stein und Gips. Original und Kopie, FOKUS DENKMAL 2, Horn-Wien 2011, Vorwort: Zur Einheit von Erforschung und Erhaltung der Denkmale, S. 7–9.
- Verständnis, Verheißung oder Verlustangst – Vermittlung im Wertedilemma, in: Schriftenreihe des Deutschen Nationalkomitees für Denkmalschutz, Band 82, Kommunizieren – Partizipieren. Neue Wege der Denkmalvermittlung, Dokumentation der Tagung des Deutschen Nationalkomitees für Denkmalschutz, der TU Dresden und der Hochschule für Bildende Künste Dresden vom 6.–8. Oktober 2011 in Dresden, Bonn 2012, S. 49–59
- Gartendenkmalpflege, Kulturlandschaftspflege und Ensembleschutz in Österreich – theoretische Entdeckung und praktische Distanz, in: Denkmalpflege in Bremen, Heft 9, 79. Tag für Denkmalpflege und Jahrestagung der Vereinigung der Landesdenkmalpfleger in der BRD 5.-8. Juni 2011, Bremen 2012, S. 132–139; auch in: Architektur und Denkmalpflege, Festschrift für Manfred Wehdorn zum 70. Geburtstag, hrsg. von Robert Stalla u. a., Innsbruck 2012, S. 81–92.
- Substanzwert und Schauwert. Der Zusammenhang in Theorie und Geschichte der Denkmalpflege, in: Werte. Begründungen der Denkmalpflege in Geschichte und Gegenwart, Berlin 2013, hrsg. von Hans-Rudolf Meier / Ingrid Scheurmann / Wolfgang Sonne, S. 132–155.
- Denkmale in Bewegung – bewegliche Denkmale? Zur Authentizität von Werk, Substanz und Ort, in: Kunst unterwegs, Konservieren / Restaurieren, Band 14, 23. Tagung des Österreichischen Restauratorenverbandes 30.11.–1.12.2012, Wien 2013, S. 6–9.
- „Denkmalkultus“ und sakrale Denkmale. Zur Wertsetzung für Sakralbauten, in: Österr. Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege LXVII, 2013, Heft 3/4, KirchenRÄUMEn, Zukunftsperspektiven für die Nutzung von Sakralbauten, Tagung 7.-8. Juni 2013, S. 298–305.
- Standards der Denkmalpflege. Chancen, Risiken und Nebenwirkungen, in: Wunschtraum und Wirklichkeit? Denkmalpflegepraxis im baukulturellen Kontext, Tagung des Amtes für Kultur und Denkmalschutz der Landeshauptstadt Dresden 6.-8. März 2013, Dresden 2013, S. 26.
- gemeinsam mit Astrid Huber, 30/700 Kartause Mauerbach. 30 Jahre Baudenkmalpflege und 700 Jahre Klostergründung, in Österreichische Bauzeitung, Nr. 1, 2014, S. 8–9.
- gemeinsam mit Astrid Huber, 700 Jahre Klostergründung / 30 Jahre Baudenkmalpflege, in: Kartause Mauerbach. Vom Kloster zum Zentrum für Baudenkmalpflege, FOKUS DENKMAL, Mauerbach 2014, S. 5–6.
- gemeinsam mit Markus Santner, Das Salzburger Fachgespräch zur Wandmalerei restaurierung in Mariapfarr vom 16. bis 18. September 2010. Die Restaurierung der Restaurierung, in: Österr. Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege LXVIII, 2014, Heft 1/2, S. 6–15.
- Hrsg.: Die romanischen Portalreliefs aus dem Dom zu Gurk, FOKUS DENKMAL 4, Horn-Wien 2014, Vorwort: Zum Verhältnis von Kunstwerk und Denkmal, S. 6–7.
- Einführung, in: ABC Standards der Baudenkmalpflege, hrsg. vom Bundesdenkmalamt, Wien 2014, S. 6–13.
- Neue Standards der Denkmalpflege des Bundesdenkmalamtes, in: Österreichische Bauzeitung 2014, Nr. 01, S. 24–25.
- gemeinsam mit Gerd Pichler, Die Großglockner Hochalpenstraße. Denkmalschutz für ein nationales Monument, in: Die Großglockner Hochalpenstraße. Erbe und Auftrag, hrsg. von Johannes Hörl / Dietmar Schöndorfer, Wien-Köln-Weimar 2015, S. 49–56.

- In guter *Verfassung*. Drei gotische Madonnen aus Stein auf ihrem Weg durch die Zeit. Fachgespräch des Bundesdenkmalamtes zur Skulpturenrestaurierung, 18. Februar 2016, in: *journal 09*, Magazin des Österreichischen Restauratorenverbandes / Juni 2016, S. 42–47.
- Vorwort, in: Markus Santner, Bild versus Substanz. Die Restaurierung mittelalterlicher Wandmalerei im Spannungsfeld zwischen Theorie und Praxis (1850.1970), Wien-Köln-Weimar 2016, S. 9–11.
- Polyvalenz und Erzählung. Die ehemalige Kartause Mauerbach im Spiegel der Denkmalpflege, in: *Strukturwandel – Denkmalwandel. Umbau – Umnutzung – Umdeutung*, Jahrestagung des Arbeitskreises für Theorie und Lehre der Denkmalpflege in Dortmund 1.–3.10.2015, hrsg. von Birgit Franz und Ingrid Scheurmann, Holzminden 2016, S. 25–30.
- Die Abteilung für Konservierung und Restaurierung des Bundesdenkmalamtes im Arsenal – Perspektiven der Gegenwart, in: *Retrospektive und Perspektive in der Wandmalereirestaurierung*. 3. Werkstattgespräch des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege 9. und 10. Mai 2016, hrsg. von Mathias Pfeil, München 2017, S. 30–44.
- Standards der Denkmalpflege – substanzuell oder substanzlos?, in: *Beiträge zur Denkmalpflege in Schleswig-Holstein 6*, Denkmalpflege braucht Substanz, Jahrestagung der Vereinigung der Landesdenkmalpfleger in der Bundesrepublik Deutschland 7.–10. Juni 2015 in Flensburg, Kiel 2017, S. 113–120.
- Historische Kulturlandschaft und Denkmalpflege – gemeinsame Wurzeln, getrennte Wege, in: *Alpenreisen – Erlebnis, Raumtransformationen, Imagination*, hrsg. von Kurt Luger / Franz Rest, Innsbruck 2017, Innsbruck 2017, S. 290–300.
- gemeinsam mit Paul Mahringer, Die Erhaltung der Architektur des 20. Jahrhunderts in Österreich – Routine und Neuland für Denkmalschutz und Denkmalpflege, in: *Conservation, restoration and reuse of 20th century heritage. A historical-critical encyclopaedia*, ed. Roberta Grignolo / Bruno Reichlin, Volume I, Comena / Basel 2017, im Erscheinen.
- Aktuelle Restaurierungen und Denkmalpflege im Barockstift Lambach, in: 43. Mitteilungsblatt Verein Denkmalpflege in OÖ., August 1989, S. 2–8.
- Die Bedeutung der Renaissancefresken am Landschloß Parz bei Grieskirchen und ihre Erhaltung: Ein Zwischenbericht, in: *ARX 1/1989*, S. 447–452.
- Aktuelle Entdeckungen mittelalterlicher Wandmalereien in Oberösterreich. Problematik und Erfolge, in: 44. Mitteilungsblatt Verein Denkmalpflege in OÖ. 1990, S. 1–10.
- Die Filialkirche von Bogenhofen. Gedanken zur Denkmalpflege, in: *Festschrift zur Kircheneröffnung, St. Peter am Hart 1990*.
- Schloß Auroldmünster schwer gefährdet, in: 45. Mitteilungsblatt Verein Denkmalpflege in OÖ. 1991, S. 1–6.
- Die Restaurierung der Stiftskirche von St. Florian als Aufgabe der Denkmalpflege, in: *Oberösterreich. Kulturbericht 46. Jg.*, 1992, Folge 8, S. 12.
- Die Restaurierung der Stadtpfarrkirche von Traun aus der Sicht der Denkmalpflege, in: *Der Ruf. Sondernummer zum Abschluß der Kirchenrenovierung, Traun 1993*, Folge 1, S. 9–10.
- Die Wiederherstellung des Festsaaes im Akademischen Gymnasium, in: 144. Jahresbericht Akademisches Gymnasium, Linz 1997, S. 31–33.
- Die Umgestaltung des ehemaligen Minoritenklosters in Wels als Gegenstand der Denkmalpflege, in: *Oberösterreich. Kulturbericht 54. Jg.*, 2000, Folge 3, S. 2–4.
- Das denkmalpflegerische Konzept für Schloss Hartheim, in: *Begleitpublikation zur Ausstellung des Landes OÖ. in Schloss Hartheim 2003*, Wert des Lebens, Linz 2003, S. 40–45.
- Denkmalpflege und moderne Architektur – Der Umbau des ehemaligen Minoritenklosters in Wels, in: 33. Jahrbuch des Musealvereins Wels 2001–2003, Wels 2004, S. 135–176.
- gemeinsam mit Gerd Pichler, Die Restaurierung der Orgel von 1627/28 in Hart bei Pischelsdorf – Zu den Fragen der Denkmalpflege, in: *Festschrift „Die Orgel der Wallfahrtskirche Hart“*, Hart b. P. 2009, S. 11–18.

DENKMALPFLEGEPROJEKTE

- Entdeckung und Erhaltung der Renaissancefresken am Landschloß Parz, in: *Österr. Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* XXI, Heft 3/4, 1987, S. 155–165.
- Die Stadtpfarrkirche von Grieskirchen – Gedanken zur Denkmalpflege, in: *Altarweihe und Wiedereröffnung Stadtpfarrkirche Grieskirchen* 25. September 1988, S. 37–39.

KUNSTGESCHICHTE

- Stiftungen barocker Statuen des hl. Felix von Cantalice im Waldviertel, in: *Österr. Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* XXXV, Heft 1/2, 1981, S. 37–49.
- Die Johannes-von-Capistrano-Statue bei Röhrenbach: Ein Heiliger der Türkenkriege in der österreichischen Sakrallandschaft, in: *Kampfstudien* 1. Jg., 2. Bd./1981, S. 91–107.
- Die Tierparkkapelle in Kirchberg am Walde von 1739. Eine Eremitage an einem adeligen Landsitz, in: *Mit-*

- teilungen der Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung 35.Jg., 1983, Nr.4, S. 1–7.
- Didaktik und Dekoration in der barocken Ausstattung der Stiftskirche von Ranshofen. Das Geheimnis der Rankenaltäre, in: Kulturzeitschrift Oberösterreich 34.Jg., Heft 4/1984, S. 57–66.
- Das barocke Gesamtkunstwerk in Österreich – idealer Begriff und historische Prozesse, in: Kunsthistoriker. Mitteilungen des Österr. Kunsthistorikerverbandes Jg.II, 1985, Nr.4/5 (3. Österr. Kunsthistorikertag. Referate), S. 55–61.
- Schloß Weinberg: Ein Renaissanceschloß und seine Stuckdecken, in: Kunstgeschichtsforschung und Denkmalpflege. Festschrift für N. Wibiral, Linz 1986, S. 113–123.
- Das Barockstift St. Florian. Seine Entstehung zwischen künstlerischer Tradition und Moderne, in: Welt des Barock, OÖ. Landesausstellung St. Florian 1986, Linz 1986, Bd.2, S. 27–43.
- Dehio-Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs, Salzburg, Wien 1986 (Bearbeiter).
- Historismus versus Archaismus – Schöngrabern und die romanisierende Kunst des 16. Jahrhunderts in Österreich, in: Schöngrabern. Internat. Kolloquium 17./18. September 1985, Wien 1987, S. 45–55.
- Die Bürgerhäuser von Steyrdorf: Typus, Stil und Individualität, in: Steyrdorf – Wehrgraben – Wieserfeld. Wohn- und Industriebauten einer historischen Vorstadt von Steyr in OÖ., Arbeitshefte zur Österr. Kunsttopographie, Wien 1987, S. 43–52 sowie Objektbeiträge.
- Akanthusaltäre: Zum „dekorativen“ und zum „provinziellen“ Stil des Barock, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte Bd. XL, 1987, S. 67–82.
- Grotten zwischen Kunst und Natur, in: Barocke Natur. Naturverständnis zwischen Spätbarock und Aufklärung, Ausstellung im Bundesministerium für Finanzen, Wien 1988, S. 33–41.
- Schloß Weinberg – Bau- und Kunstgeschichte, in: Das Mühlviertel. Natur – Kultur – Leben, OÖ. Landesausstellung Weinberg 1988, Linz 1988, 1.Bd., S. 17–28, 2. Bd., Objektkatalog.
- Das Mühlviertel. Natur – Kultur – Leben, OÖ. Landesausstellung Weinberg 1988, Linz 1988, 2. Bd., Beiträge zum Objektkatalog
- Oberösterreich, in: Kunstwerk Stadt. Österreichische Stadt- und Ortsdenkmale, Salzburg 1988, S. 189–197 und Katalogbeiträge.
- Rezension: Die Eremitage Maximilians des Deutschmeisters und die Einsiedeleien Tirols, Berichte der Messerschmitt Stiftung zur Denkmalpflege II, Innsbruck 1986, in: Österr. Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege XLII, Heft 1/2, 1988, S. 103–105.
- Wege zum „Gesamtkunstwerk“ in den Sakralräumen des österreichischen Spätbarocks am Beispiel der Stiftskirche von Melk, in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft Bd.43, Heft 1, 1989, S. 25–48.
- gemeinsam mit W.G. Rizzi, Zur Bau- und Ausstattungsgeschichte der Melker Stiftskirche, in: 900 Jahre Benediktiner in Melk, Jubiläumsausstellung Stift Melk 1989, S. 440–452 und Beiträge zum Objektkatalog.
- Baroque traits in Austrian 17th and 18th Century Art, in: Routes du Baroque. La Contribution du Baroque à la Pensée et à l'Art Européens, Communications au Colloque de Queluz 9–11 Novembre 1988, ed. A. Roy et I. Tamen, Lisboa 1990, S. 285–295.
- Dehio-Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs, Niederösterreich nördlich der Donau, Wien 1990 (Bearbeiter).
- Das Renaissanceschloß Weinberg, in: Schloß Weinberg im Lande ob der Enns, hrsg. von der Messerschmitt Stiftung, Berichte zur Denkmalpflege VI, Linz 1991, S. 9–71.
- Kritisches zum Begriff des „Gesamtkunstwerks“ in Theorie und Praxis, in: Barock. Regional – International, hrsg. von G. Pochat und B. Wagner, Kunsthist. Jahrbuch Graz 25, Graz 1993, S. 365–374.
- Die kunstgeschichtliche Bedeutung der Stiftskirche von St. Florian, in: Stiftskirche St. Florian, Festschrift, St. Florian 1996, S. 34–37.
- Bau- und Kunstgeschichte von Schloss Hartheim, in: Begleitpublikation zur Ausstellung des Landes OÖ. in Schloss Hartheim 2003, Wert des Lebens, Linz 2003, S. 23–39.
- Rezension: Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Bd.4, Barock, hrsg. von Hellmut Lorenz, München 1999, in: Österr. Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege LVII, 2003, Heft 2, S. 304–306.
- Rezension: Elisabeth Sturm-Bednarczyk (Hg.), Elisabeth Sladek, Zeremonien- Feste- Kostüme. Die Wiener Porzellanfigur in der Regierungszeit Maria Theresias, Wien – München 2007, in: Österr. Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege LXII, 2008, Heft 1, S. 138–139.
- Holz oder nicht Holz, das ist hier die Frage. Materialsprache und Materialillusion, in: Denkmal heute 1/2011, S. 42–48.

Englische Kurzfassungen der Beiträge

English Abstracts

EDITORS' INTRODUCTION

Under Bernd Euler-Rolle's motto "... *Document and monument in one ... – Conservation and exploitation of the historical and aesthetic monument values*", the editorial team issued an invitation to participate in a thematic anthology of the Austrian Journal for Art and Monument Conservation. This bandwidth and the different specialisations of the authors are, of course, far from being a jumble of monument conservationist positions and interests, and instead embody the variety of theoretical and practical monument conservationist positions and interests that, in close network with art and architectural history, cast an interesting light on monument conservation from its beginnings to the present.

Werner Oechslin (*Instauratio. New, timeless or historical*), professor for art and architectural history at the ETH Zurich, kicks off the series of papers and uses Leon Battista Alberti's concept of "instauratio" as his introduction to the world of monument conservation. His provocative argument is that "if we had history, we wouldn't need monument conservation", he regards historicity as a condition humaine and explains the concept of the new, followed by a plea for sustainable restoration and monument conservation as an aim of architecture. Another view of art history from the world of teaching is provided by **Werner Telesko** (*Historical awareness and the public. On a burning issue at the start of the 21st century*), director of the Institute for Art and Music History Research at the Austrian Academy of Sciences. His paper investigates the historical awareness of the modern public and our relationship to the past and the present, identifies a "culture of emotion", speaks of a new, almost uncanny topicality of the Baroque combined with the trivialisation and capitalisation of an ultimately definitively de-historicised present. Whilst during the Baroque, the past and the present were still one in the typology of the history of salvation, what matters today is to narrate history to a public that in part no longer concerns.

After these historical-philosophical considerations, there follows a view from the field of university monument con-

servation. **Johannes Cramer** (*Yearning for genuine history?*), professor for building and urban development history at the Berlin Technical University, speaks of a crisis of official monument conservation in Germany despite a yearning for genuine history amongst the population. What he finds missing is a public and differentiated debate. There is no longer a critical discussion about reconstruction, and instead a conflict-free history generated by reconstruction is now being accepted without contradiction.

Gerhard Vinken (*Heritage is not a document. Berlin between ruin and restoration*), professor for monument conservation and heritage sciences at the University of Bamberg, presents a more differentiated picture of reconstruction. In the light of the surprising phenomenon that the reconstruction of the palace suddenly made Berlin Cathedral the building that dominates the location, flanked by the museum and the palace, with the result that the story told is now very different, in his opinion the classical concept of the monument is no longer sufficient. Vinken deliberately argues provocatively for the concept of heritage in contrast to the document-monument debate in the German-speaking world, while still regarding Alois Riegl as the initiator of the reception-aesthetics debate on the values of the cultural heritage, a dynamic, performative and narrative culture of remembrance with an open identity.

That the good old concept of monument has by no means lost its topicality is set out extremely convincingly by **Matthias Noell** (*Monument conservation as cultural technology. A complication*), professor for architectural history and architectural theory at the University of the Arts, Berlin. Monuments are highly complex objects requiring explanation and needing a frame of reference. As repeatedly emphasised by Bernd Euler-Rolle in his lectures, Noell also argues that monument conservation is not an independent academic discipline (Euler: Monument conservation is not a science), but rather an interdisciplinary cross-sectional field. What matters is the repeated negotiation of factors in a debate covering the whole of

society across disciplinary borders. Monument conservation is a cultural technology, indeed a meta-cultural technology. Noell recalls Roland Günter and Willibald Sauerländer's holistic concept of the monument and Marion Wohlleben's concepts of the monument in the plural, but counters Sauerländer's apodictic statements by applying Riegl's relativist approach to the subject, and finally explores the poetic side of the monument (stumbling, walking, investigating).

In the paper by **Bernhard Hebert** (*Archaeological monument conservation. Or: an attempt to balance document and monument using an invisible memorial*), head of the Department for Archaeology at the BDA, poetry takes an interesting turn. Without insight, narration and mediation, the monument does not exist, and certainly not the invisible archaeological one that is not accessible to the aesthetic. **Paul Mahringer** (*Between the mirror images – viable monuments and storytelling in monument conservation*), head of the Department for Inventory and Monument Research at the BDA, also raises the question of the existence of the monument and its "vitality", and the question whether we can succeed in breathing life into monuments through narration so as to make them speak for us. These contributions, bordering on monument nihilism, by two official monument conservators are followed by the question of the detail, put by **Hans.Rudolf Meier** (*The document in the monument: On spolia*), professor for monument conservation and architectural history at the Bauhaus University of Weimar, who took the invitation to the journal on the concepts of document and monument particularly seriously and discusses this pair of concepts in the light of the special constellation of spolia. Thus spolia stand symbolically as documents for the absent, which they evoke through their material presence.

Ingrid Scheuermann (*Cult or culture? Hans Tietze's living monument conservation*), professor for history and theory of architecture at Dortmund Technical University, takes up the question of liveliness again and compares Hans Tietze's in part vague concept of living monument conservation with the ideas of Max Dvořák and Paul Clemens. She sees etherealness, the abandonment of the tangibly perceptible testimony and the primacy of current values as the point of contact to subjective approaches to the monument in the present, the result of personal or individual memory building.

The theoretical block concludes with the contribution by **Andreas Lehne** (*A few wide-ranging thoughts triggered by a Baroque painting in Kremsier Palace*), former head of the Department for Inventory and Monument Research

at the BDA. His considerations on the theory of monument conservation have been developed on the basis of the fictional character Don Quixote, whom he thinks he sees in a Baroque painting at Kremsier Palace. In this, he follows Ivan Turgenev's interpretation of Cervantes' creation as an idealist in a state of complete devotion. Thus Lehne sees monument conservationists caught in the dilemma between the idealistic Don Quixote and the sceptical Hamlet fully aware of Riegl's relativism.

Andreas Lehne's contribution leads elegantly into a short section on the reception of monument conservation in the arts, and then turns finally to the question of modes of action in monument conservation. **Gert Pichler** (*The monument as pictorial motif of the Viennese Modern – monument conservation in the works of graphic art of the Wiener Werkstätte*), head of the Department for Special Materials at the BDA, guides us through the history of monument reception, taking as his example images of the Classical Modern in Austria, including not only Klimt and Schiele, but also and in particular the postcards of the Wiener Werkstätte. **Johannes Sima** (*Preservation and exploitation of monument values. "Detours increase local knowledge" – architecture and spaces as the cornerstones of Heimito von Doderer's Vienna metropolis novels*), former head of the Architecture Department at the BDA, on the other hand, addresses the literary treatment of architecture and spaces in Heimito von Doderer's novel "The Strudlhof Steps", by analysing Doderer's specific architectural-poetic concept of literary creation.

The contribution by **Nott Caviezel** (*Unité de doctrine? Thoughts on federalist monument conservation*), professor for monument conservation and building in existing structures at the Vienna Technical University, on the reality of monument conservation and its institutional status in Switzerland and Austria, constitutes an abrupt transition. Even if federalism is the appropriate form for Switzerland, he concludes his considerations with the comment that the Federal Monuments Authority works extremely well and should therefore remain a federal institution.

As a long-standing companion of Bernd Euler-Rolle in Upper Austrian monument conservation, **Hubert Nitsch** (*On good decision-making*), Upper Austrian Diocesan Conservator, addresses the question of decision-making in monument conservation. By analogy with Bernd Euler-Rolle's symbol of the scales for balancing Alois Riegl's monument values, Nitsch's contribution makes use for monument conservation of Ignatius of Loyola's criteria for good decision-making. **Wolfgang Bantz** (*On the ob-*

jectivity of monument conservation decisions), professor for conservation and restoration at the Academy of Fine Arts, Vienna, does not deny the topicality of Alois Riegl's monument values, but states that specialist skills in the field of restoration in particular have developed hugely over recent decades and that decisions in the field of monument conservation should not only include the users but in addition an important role should also be played by the restorers' specialist skills in terms of the material and appearance of the objects. The restorer and art historian **Michael Pescoller** (*The conditional in restoration and monument conservation*) attempts to achieve a balance between the decision-making possibilities in the field of monument conservation on the basis of a linguistic model, backed up by examples from practice.

Following the contributions that deal with processuality and the important questions on decision-making in the field of monument conservation, there follows a presentation of measures in the field of restoration. The importance of the expert exchange and networking addressed in the previous blog is demonstrated by the art historian **Véronika Pirker-Aurenhammer** (*Art history – restoration – natural sciences in dialogue. Exhibitions on restored mediaeval works in the Belvedere 2008-2015*), curator of the Mediaeval Collection of the Belvedere, Vienna, in the light of the impressively high number of joint projects with various specialists and the Federal Monuments Authority. It is not only exhibitions and a broad communication between experts and the public that are of importance, but also the training and knowledge transfer with respect to restoration technologies and old craft techniques. This, and the exhibition activity at Mauerbach, are the subject of the contribution by **Astrid M. Huber** (*Centuries of experience – knowledge transfer and communication at the Mauerbach Charterhouse*), head of the BDA Information and Training Centre for Monument Conservation – Mauerbach Charterhouse. The subsequent contributions present an overview from many years of experience in the field of restoration. **Manfred Koller** (*On monument values and colour in architecture and architectural sculpture*), former head of the Department for Restoration and Conservation at the BDA, presents a contribution on the topic of colour. Specifically, he attempts to provide an assessment framework for the in-part still neglected question of the original colour concepts in architecture. **Michael Vigl** (*On dealing with imperfections in painting restoration – between acceptance and integration*), staff member of the Department for Restoration and Conservation at the BDA, uses recent restoration examples of the Department to show that in the field of painting restoration it is not always a "perfect" state (complete integration of imperfections) that should be the objective, but rather that, not least in accordance with the owner's financial re-

sources, a gradual restoration is possible and that account should also be taken of the natural ageing of the painting.

The large final block is devoted to the many case studies that, using individual examples, provide a fascinating insight into the variety of topics of monument research and restoration. In the classical manner, the contributions are sequenced according to the age of the objects, beginning with the early Christian churches in Carinthia, via the Gothic and Baroque, and up to the Modern, and the question of the extent to which copies can themselves be monuments.

The start is made by **Gorazd Zivkovic** (*Early church architecture in Carinthia – history exposed archaeologically and rewritten interdisciplinarily. An overview*), Head of Conservation, Carinthia (BDA). In the light of archaeological excavations, he describes the fascinating ethnic mix of early Christianity in Carinthia, including Prince Borut and his son Gorazd. The early Christianity of our southernmost federal province is followed by the restoration history of a major Gothic church, presented by the Head of Conservation of neighbouring Styria (BDA), **Christian Brugger** (*Transformations of a monument – the Holy Spirit Chapel in Bruck an der Mur*). His paper shows how an architectural jewel that had fallen into oblivion can be returned to public awareness by means of restoration and re-contextualisation. **Markus Santner** ("... *Men who go to work with genuine and true love*". *The struggle for progress and pacification in restoration around 1900 – the cycle of mural paintings in the Schwaz Franciscan monastery*), staff member of the Department for Restoration and Conservation at the BDA, uses the files from the BDA archive to present a fascinating insight into the restoration history of a major cycle of murals in Tyrol at the end of the 19th and the beginning of the 20th century. The challenge faced by the restoration of a small but locally important church ruin is presented in detail by **Walter Hauser**, Head of Conservation, Tyrol (BDA), and **Thomas Marcher** (*The conservation of the church ruin of St Peter in Kals. An apparently simple case*).

Gabriele Krist and Johanna Wilk (*Repository campaign at Neukloster Monastery*), professor for conservation and restoration at the University of Applied Arts, Vienna, and her assistant, take the example of the Baroque Cabinet of Curiosities at Neukloster Monastery in Wiener Neustadt to show the added value resulting from a coordinated project of stocktaking, conservation and preservation measures, repository and exhibition design. **Friedrich Dahm** (*Breaking taboos at Schönbrunn Palace. Comments on the conservation and restoration of the two Chinese Cabinets*), Head of Conservation, Vi-

enna, (BDA), finally celebrates the high art of monument conservation using the example of one of the highest-ranking monuments in Austria, Schönbrunn Palace, and shows why a breach of the rules can also constitute added value. **Isabel Haupt** (*Cut-and-paste in the Muri monastery church*), from the Aargau Office for Monument Conservation in Switzerland, takes the example of the monastery church in Muri to present an even greater taboo break, but not without supporting the restoration measures she refers to as “style-formation through monument conservation” with quotations from Bernd Euler-Rolle, thereby placing exhibition value before substance value, no doubt justifiably in this specific case.

The Baroque is followed by the contribution from **Astrid Hansen** (*“Growing fond”. The Schleswig-Holstein art calendar 1911 and 1912*), head of the Department for Publications at the Bavarian State Office for Monument Conservation, who addresses the Modern and the cultural heritage movement and its links to monument conservation in Schleswig-Holstein. **Brigitte Fasz binder-Brückler** (*My / Marianne Ullmann and her work for the Backhausen company*), former head of the Department for Movable Monuments – International Cultural Property Transfer (BDA), finally, commemorates the textile designs for Backhausen by My Ullmann, a now-forgotten artist of the interwar period.

Barbara Keiler (*The architecture of the interwar and post-war period as a challenge for monument conservation*), Head of Conservation, Vorarlberg (BDA), finally, uses three examples of the Classical Modern and the post-war Modern in Vorarlberg to show the specific challenges faced by monument conservation with more recent groups of objects. **Bernd Vollmar** (*Concrete, of all things – on the calculated surface aesthetics in Late Modern architecture*), former deputy head of the Bavarian State Office for Monument Conservation, develops an inspiring coffee-break discussion with Bernd Euler-Rolle into a history of the reception of concrete as a material, end-

ing with the comment that exposed concrete as the depiction, hence in its surface design, is (as yet) not a topic for monument conservation. The authors’ collective around the Head of Conservation, Lower Austria (BDA), **Bettina Withalm** with text contributions by **Gerold Esser**, **Hermann Fuchsberger**, **Margit Kohlert**, **Clemens Reinberger**, **Patrick Schicht**, **Markus Schmoll** and **Christoph Tinzl** (*The Zwentendorf nuclear power station, a radiant monument*), takes a quotation by Bernd Euler-Rolle on substance value and exhibition value to discuss at length the monument qualities of the Zwentendorf nuclear power station. **Florian Leitner** (*The “restoration” copy as documentary knowledge store*), deputy head of the Department for Inventory and Monument Conservation (BDA), opens up a new debate with the question of whether the “restoration” copy, and hence specific objects owned by the Federal Monuments Authority, might have monument value. The present volume ends with a contribution by **Thomas Drachenberg** (*Saved or lost after all? On the experiences and possibilities of keeping the church in the village...*), Head of Conservation and deputy director of the Brandenburg State Office for Monument Conservation and of the State Archaeological Museum, who addresses the question of the processuality of monument conservation, taking as his example the religious buildings of Brandenburg. Citizen participation and the continuous upkeep and repair of the monument are important. Entirely in agreement with the jubilant, he emphasises the necessity of maintaining both substance and appearance.

The editorial team thanks all the authors for their fascinating and varied contributions and hopes that the jubilant and all those interested in the Austrian Journal for Art and Monument Conservation will find the volume a fascinating and informative read.

Hermann Fuchsberger, Walter Hauser, Bernhard Hebert und Paul Mahringer

MitarbeiterInnen dieses Heftes

UNIV.-PROF. DI MAG. WOLFGANG BAATZ
Akademie der bildenden Künste
Schillerplatz 3, A-1010 Wien
w.baatz@akbild.ac.at

MAG. DR. CHRISTIAN BRUGGER
Bundesdenkmalamt, Abteilung für Steiermark
Schubertstraße 73, A-8010 Graz
mail: christian.brugger@bda.gv.at

UNIV.-PROF. DR. NOTT CAVIEZEL
Technische Universität Wien, Lehrstuhl für Denkmalpflege & Bauen im Bestand
Karlsplatz 13, A-1040 Wien
mail: nott.caviezel@tuwien.ac.at

PROF. DR. ING. JOHANNES CRAMER
Technische Universität Berlin, Institut für Architektur
Straße des 17. Juni 152, D-10623 Berlin
mail: johannes.cramer@tu-berlin.de

UNIV.-DOZ. DR. FRIEDRICH DAHM
Bundesdenkmalamt, Abteilung für Wien
Hofburg, Säulenstiege, A-1010 Wien
mail: friedrich.dahm@bda.gv.at

DR. THOMAS DRACHENBERG
Brandenburgisches Landesamt für Denkmalpflege und Archäologisches Landesmuseum
Wünsdorfer Platz 4-5, D-15806 Zossen
mail: thomas.drachenberg@bldam-brandenburg.

DI DR. GEROLD EßER
Bundesdenkmalamt, Abteilung für Niederösterreich
Hoher Markt 11, A-3500 Krems a. d. Donau
mail: gerold.esser@bda.gv.at

DR. BRIGITTE FASZBINDER –BRÜCKLER
Goldschlagstraße 82/9, A-1150 Wien
mail: brigitte.fassbinder@chello.at

DR. MAG. HERMANN FUCHSBERGER
Bundesdenkmalamt, Abteilung für Niederösterreich
Hoher Markt 11, A-3500 Krems a. d. Donau
mail: hermann.fuchsberger@bda.gv.at

DR. ASTRID HANSEN
Rubensstraße 24, D-81245 München
mail: hansen_astrid@web.de

DI DR. SC. TECHN. ISABEL HAUPT
Kantonale Denkmalpflege Aargau
Bachstrasse 15, CH-5001 Aarau
mail: isabel.haupt@ag.ch

DI WALTER HAUSER
Bundesdenkmalamt, Abteilung für Tirol
Burggraben 31, A-6020 Innsbruck
mail: walter.hauser@bda.gv.at

UNIV.-DOZ. DR. BERNHARD HEBERT
Bundesdenkmalamt, Abteilung für Archäologie
Hofburg, Säulenstiege, A-1010 Wien
mail: bernhard.hebert@bda.gv.at

MAG. ASTRID HUBER
Bundesdenkmalamt, BDA Informations- und Weiterbildungszentrum Baudenkmalpflege – Kartause Mauerbach
Kartäuserplatz 2, A-3001 Mauerbach
mail: astrid.huber@bda.gv.at

DI MAG. BARBARA KEILER
Bundesdenkmalamt, Abteilung für Vorarlberg
Amtsplatz 1; A-6900 Bregenz
mail: barbara.keiler@bda.gv.at

ING. MAG. MARGIT KOHLERT
Bundesdenkmalamt, Abteilung für Niederösterreich
Hoher Markt 11, A-3500 Krems a. d. Donau
mail: margit.kohlert@bda.gv.at

UNIV.-DOZ. DR. MANFRED KOLLER
Thurnmühlstraße 5, A-2320 Schwechat
mail: manfred.koller@kabsi.at

UNIV.-PROF. MAG.ART. DR. GABRIELA KRIST
Universität für angewandte Kunst Wien, Institut für Konservierung und Restaurierung
Salzgries 14, A-1010 Wien
mail: gabriela.krist@uni-ak.ac.at

DR. ANDREAS LEHNE
Karl-Schweighofer-Gasse 10, A-1070 Wien
mail: andreas.lehne@chello.at

MAG. FLORIAN LEITNER, M.Sc.
Bundesdenkmalamt, Abteilung für Inventarisierung und Denkmalforschung
Hofburg, Säulenstiege, A-1010 Wien
mail: florian.leitner@bda.gv.at

DR. PAUL MAHRINGER
Bundesdenkmalamt, Abteilung für Inventarisierung und Denkmalforschung
Hofburg, Säulenstiege, A-1010 Wien
mail: paul.mahringer@bda.gv.at

DR. THOMAS MARCHER
Skava Consulting
Grabenweg 68, A-6080 Innsbruck
mail: tm@skava.at

PROF. DR. HANS-RUDOLF MEIER
Bauhaus-Universität Weimar, Fakultät Architektur und Urbanistik
Geschwister-Scholl-Straße 8, D-99423 Weimar
mail: hans-rudolf.meier@uni-weimar.de

PROF. DR. MATTHIAS NOELL
Universität der Künste Berlin, Institut für Geschichte und Theorie der Gestaltung
Hardenbergstraße 33, D-10623 Berlin
mail: m.noell@udk-berlin.de

MMMAG. HUBERT NITSCH
Diözese Linz, Kunstreferent und Diözesankonservator
Rudigierstraße 10, A-4020 Linz
mail: hubert.nitsch@dioezese-linz.at

PROF. DR. H.C.MUL T. WERNER OECHSLIN
Bibliothek Werner Oechslin
Luetgen 11, CH-8840 Einsiedeln
mail: oechslin@gt.a.arch.ethz.ch

DIPL.REST. MAG. MARKUS PESCOLLER
pescoller werkstätten GmbH
Passeggiata Brignoles Promenade 6, I-39031 Brunico
mail: markus@pescoller.it

MAG. GERD PICHLER
Bundesdenkmalamt, Abteilung für Spezialmaterien
Hofburg, Säulenstiege, A-1010 Wien
mail: gerd.pichler@bda.gv.at

DR. VERONIKA PIRKER-AURENHAMMER
Österreichische Galerie Belvedere, Sammlung Mittelalter
Prinz Eugen-Straße 27, A-1030 Wien
mail: v.pirker-aurenhammer@belvedere.at

DI CLEMENS REINBERGER
Bundesdenkmalamt, Abteilung für Niederösterreich
Hoher Markt 11, A-3500 Krems a. d. Donau
mail: clemens.reinberger@bda.gv.at

MAG. DR. MARKUS SANTNER
Bundesdenkmalamt, Abteilung für Konservierung und Restaurierung
Arsenal, Objekt 15, Tor 4, A-1030 Wien
mail: markus.santner@bda.gv.at

PROF. DR. INGRID SCHEURMANN
Deutsche Stiftung Denkmalschutz Berlin
Technische Universität Dortmund, Fakultät Architektur und Bauingenieurwesen
August-Schmidt-Straße 6, D-44227 Dortmund
mail: ingrid.scheurmann@tu-dortmund.de

DI DDR. PATRICK SCHICHT
Bundesdenkmalamt, Abteilung für Niederösterreich
Hoher Markt 11, A-3500 Krems a. d. Donau
mail: patrick.schicht@bda.gv.at

DI MARKUS SCHMOLL
Bundesdenkmalamt, Abteilung für Niederösterreich
Hoher Markt 11, A-3500 Krems a. d. Donau
mail: markus.schmoll@bda.gv.at

ARCH. DI DR. JOHANNES SIMA
Neustiftgasse 33/17, A-1070 Wien
mail: johannes.sima@aon.at

UNIV.-DOZ. DR. WERNER TELESKO
Österreichische Akademie der Wissenschaften, Institut für kunst- und musikhistorische Forschungen (IKM)
Dr. Ignaz Seipel-Platz 2, A-1010 Wien
mail: Werner.Telesko@oeaw.ac.at

DIPL.REST. MAG. CHRISTOPH TINZL
Bundesdenkmalamt, Abteilung für Niederösterreich
Hoher Markt 11, A-3500 Krems a. d. Donau
mail: christoph.tinzl@bda.gv.at

MAG. MICHAEL VIGL
Bundesdenkmalamt, Abteilung für Konservierung und Restaurierung
Arsenal, Objekt 15, Tor 4, A-1030 Wien
mail: michael.vigl@bda.gv.at

PROF. DR. GERHARD VINKEN
Otto-Friedrich-Universität Bamberg, Lehrstuhl für Denkmalpflege I Heritage Sciences,
Institut für archäologische Wissenschaften, Denkmalwissenschaften und
Kunstgeschichte (IADK)
Am Kranen 12, D-96047 Bamberg
mail: gerhard.vinken@uni-bamberg.de

DR. BERND VOLLMAR
Landeskonservator a. D.
Rubensstraße 24, D-81245 München
mail: bernd.vollmar@gmx.de

UNIV. ASS. MAG. ART. JOHANNA WILK
Universität für angewandte Kunst Wien, Institut für Konservierung und Restaurierung
Salzgries 14, A-1010 Wien
mail: johanna.wilk@uni-ak.ac.at

MAG. BETTINA WITHALM MA
Bundesdenkmalamt, Abteilung für Inventarisierung und Denkmalforschung
Hofburg, Säulnstiege, A-1010 Wien
mail: bettina.withalm@bda.gv.at

MAG. GORAZD ŽIVKOVIČ
Bundesdenkmalamt, Abteilung für Kärnten
Alter Platz 30, 9020 Klagenfurt
mail: gorazd.zivkovic@bda.gv.at

Abbildungsnachweis

Abb. 78: Benjamin Hederich, Anleitung Zu den fürnehmsten Historischen Wissenschaften, Andere und verbesserte Auflage, Wittenberg: Gottfried Zimmermann 1711, Titel und Frontispiz.– Abb. 79: Leonbattista Alberti, Libri De re aedificatoria decem, Paris: Berthold Rembolt & Ludovicus Hornken 1512, fol. 151 verso.– Abb. 80: F. L. von Hopffgarten, Ueber das Besondere und die Neuheit, Leipzig: Johann Friedrich Junius 1772, Titel.– Abb. 81: Theo van Doesburg, Grundbegriffe der neuen gestaltenden Kunst [1925], in: Hans M. Wingler (Hg.), Neue Bauhausbücher, Mainz-Berlin: Florian Kupferberg 1966.– Abb. 82: Le Corbusier, Pèrennité, L'Esprit Nouveau, N. 20 [1923], o. S.– Abb. 83: Johannes Cramer.– Abb. 84: Kofler&Kompanie GmbH/David von Becker.– Abb. 85: <http://www.domroemer.de>, ©DomRömer GmbH / HHVISION.– Abb. 86: <http://www.rbb-online.de/kultur/beitrag/2016/01/bauschaeden-an-der-friedrichwerderschen-kirche.html>.– Abb. 87: <http://www.architektur-urbanistik.berlin/index.php?threads/stadtschloss-humboldtforum.30/>.– Abb. 88: <http://mariobehling.de/berliner-dom-palast-fernsehturm-palast-bruecke-palast-der-republik-waehrend-abriss-maerz-2006>.– Abb. 89: Grußkarte.– Abb. 90: BDA, Bernhard Hebert.– Abb. 91: Immanuel Giel, CC-BY-SA 4.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=34594609>.– Abb. 92: Hans-Rudolf Meier.– Abb. 93: Carola Jäggi.– Abb. 94: Andreas Lehne.– Abb. 95, 97, 98, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108: BDA, Gerd Pichler.– Abb. 96: Kunsthandel Giese & Schweiger, Wien.– Abb. 99: W&K – Wienerroither & Kohlbacher.– Abb. 100: Wikimedia Commons.– Abb. 109: Franz Hubmann, By courtesy of Axel Hubmann.– Abb. 110: Hannelore und Gustav König.– Abb. 111, 112: Johannes Sima.– Abb. 113: Nott Caviezel.– Abb. 114: Peter Mosimann.– Abb. 115: Markus Pescoller.– Abb. 116: <http://citiessquared.blogspot.it/2013/05/art-and-public-places-visible-and.html>.– Abb. 117: BDA, Walter Hauser.– Abb. 118, 119: Tim Rekelhoff.– Abb. 120, 121, 122: Belvedere Wien.– Abb. 123, 124: BDA, Robert Wacha.– Abb. 125: Maximilian Goriany.– Abb. 126, 127: Florian Pferschinger.– Abb. 128, 129, 130: Manfred Koller.– Abb. 131, 132, 136: BDA, Petra Laubenstein.– Abb. 133: BDA, Irene Dworak.– Abb. 134: Franz Glaser, Frühes Christentum im Alpenraum, 1997, S. 113.– Abb. 135: Franz Glaser /Kurt Karpf, Ein karolingisches Kloster, Baierisches Missionszentrum in Kärnten, 1989.– Abb. 137: BDA, Archiv Graz.– Abb. 138, 139: BDA, Christian Brugger.– Abb. 140: <http://qr.schwaz.at/hauserverzeichnis/kreuzgang-franziskanerkloster>, bearbeitet von Magdalena Schindler.– Abb. 141, 142, 143, 144, 145, 146: BDA, Fotoarchiv.– Abb. 147: Franz Brunner, Thaur.– Abb. 148, 149 150: Stefan Olah, Johanna Wilk.– Abb. 150 (rechts), Abb. 151: Christoph Schließmann.– Abb. 152, 153: Schloss Schönbrunn Kultur- und Betriebsgesellschaft m.b.H.– Abb. 154: ÖNB, Bildarchiv.– Abb. 155: Linsinger ZT GmbH-Vermessungstechnik St. Johann im Pongau.– Abb. 156: Georg Töpfer.– Abb. 157, 158, 159, 160, 161: Kantonale Denkmalpflege Aargau.– Abb. 162: Sammlung Josef Brühlmann, Muri.– Abb. 163, 164, 165, 166: Astrid Hansen.– Abb. 167, 168, 169: Brigitte Fasz binder-Brückler.– Abb. 170: Historisches Archiv Lustenau, Foto Branz.– Abb. 171: Firma GBD.– Abb. 172: P. Lappenz.– Abb. 173: BDA, Georg Mack.– Abb. 174, 175, 176, 177, 178: Bernd Vollmar.– Abb. 179, 180, 181: BDA, Patrick Schicht.– Abb. 182, 183: BDA, Bettina Withalm.– Abb. 184, 185: BDA, Florian Leitner.– Abb. 186, 187: Ernst Bacher.– Abb. 188: Elfriede Mejchar.– Abb. 189: BLDAM Thomas Drachenberg.– Abb. 190: BLDAM Dieter Möller.– Abb. 191: Stefan Melchior.– Abb. 192: BLDAM Matthias Baxmann.– Abb. S. 338: Lore Nitsche
Grafik 1, 2, 3, 4: Markus Pescoller.

BEZUGSPREISE:

Jahresabonnement (4 Nummern) € 39,-, Doppelheft € 20,-, Einzelheft € 10,-.

FOKUS

8

D E N K M A L

Markus Santner (Hrsg.)

Das Haus der Medusa

Römische Wandmalereien in Enns



DENKMAL FORSCHUNG | SCHUTZ | PFLEGE

BDA

DEHIO OBERÖSTERREICH

Innviertel

