

ÖZKD

Österreichische Zeitschrift für
Kunst und Denkmalpflege

LXXIII • 2019 • Heft 1/2

1918 im Bildgedächtnis

Zum genetischen Code
der österreichischen Denkmalpflege

Vom Kunstschutz im Krieg
zum Denkmalschutz der Nachkriegszeit

Österreichische Denkmalpflege
zwischen Idealismus und Realität

Zur „Beseitigung von Verkehrshindernissen.“
Architektur und Politik im Austrofaschismus

100 JAHRE REPUBLIK Denkmalpflege zwischen Monarchie und Republik



TITELBILD:

Wien 1, Heldenplatz, Blick auf das Burgtor

Foto: Bundesdenkmalamt, Fotoarchiv

Umschlaggestaltung: Bundesdenkmalamt, Mag. Sabine Weigl

Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege

LXXIII · 2019 · HEFT 1/2

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: Bundesdenkmalamt, Dr. PAUL MAHRINGER

Verantwortliche Redaktion: Dr. CHRISTINA SEIDL
Satz und Layout: Martin Spiegelhofer, Berger-Crossmedia

Hersteller: Druckerei Berger, Horn
ISSN: 0029-9626

Inhalt

BEITRÄGE

- 5 *Paul Mahringer*
Vorwort
- 6 *Heidemarie Uhl*
1918 im Bildgedächtnis. Fotografische und künstlerische Visualisierung der Staatsgründung am 30. Oktober und der Republik-Ausrufung am 12. November
- 16 *Werner Telesko*
Barock als Staatsideologie? Kontinuitäten und Brüche einer kulturpolitischen Leitkategorie von der Habsburgermonarchie über die Erste Republik bis zum Ständestaat
- 24 *Bernd Euler-Rolle*
Zum genetischen Code der österreichischen Denkmalpflege
- 34 *Florian Leitner*
„Causa Infinita – Die Verländerungsdebatten in der österreichischen Denkmalpflege“
- 42 *Ingrid Scheurmann*
Paul Clemen und Hans Tietze. Vom Kunstschutz im Krieg zum Denkmalschutz der Nachkriegszeit
- 54 *Paul Mahringer*
Österreichische Denkmalpflege zwischen Idealismus und Realität
- 66 *Giuseppina Perusini*
Schutz und Zerstörung von Kunstwerken im Friaul während des Ersten Weltkrieges
- 78 *Marianne Pollak*
Die Altertumswissenschaften im Bruch der Zeiten
- 106 *Anneliese Schallmeiner*
Inventarisierungsansätze 1918/1919 und einige Vorläufer in der österreichischen Denkmalpflege bis 1923
- 118 *Markus Santner*
Von der Stil-Restaurierung zur schummrigen Retusche –
Methodenwandel in der österreichischen Wandmalereirestaurierung nach 1900
- 132 *Inge Podbrecky*
Zur „Beseitigung von Verkehrshindernissen“. – Architektur und Politik im Austrofaschismus
- 142 *Andreas Lehne*
„Von Helden und Toren“ – Zur Geschichte des Wiener Burgtores

PERSONALIA

- 148 *Paul Mahringer*
In Memoriam Dr. Géza Hajós (1942–2019)
- 150 *Wilfried Lipp*
Michael Petzet (1933–2019). Ein Nachruf im Zeitalter der Beschleunigung

BUCHBESPRECHUNGEN

- 157 *Patrick Schicht*
Christofer Herrmann, Der Hochmeisterpalast auf der Marienburg. Konzeption, Bau und Nutzung der modernen europäischen Fürstenresidenz um 1400
- 159 *Paul Mahringer*
Rezensionen zu Kunst- und Kulturgeschichte, Gedenkpolitik sowie Theorie, Praxis und Geschichte der Denkmalpflege

175 ENGLISCHE KURZFASSUNGEN DER BEITRÄGE (ENGLISH ABSTRACTS)

179 MITARBEITERINNEN UND MITARBEITER DIESES HEFTES

181 ABBILDUNGSNACHWEIS

Vorwort

Der vorliegende Band basiert auf einer Fachtagung, die das Bundesdenkmalamt aufgrund der Feierlichkeiten zum Einhundertjahrjubiläum der Republik Österreich am 17. Oktober 2018 veranstaltet hat (Fachtagung aus dem Anlass „100 Jahre Republik“. Denkmalpflege zwischen Monarchie und Republik).

Dankenswerterweise konnten wir die meisten der Vortragenden dazu gewinnen ihre Gedanken nochmals in Form von den hier veröffentlichten Beiträgen niederzuschreiben, ergänzt durch einzelne Beiträge, die uns in diesem Kontext relevant erschienen.

So beginnt das Heft mit dem Beitrag von Heidemarie Uhl, die sich der Frage nach der Konstruktion der Geschichtsschreibung im Hinblick auf das Jahr 1918 widmet, gefolgt von Werner Telesko mit der Frage des Barock als Staatsideologie und wie sich dieser Mythos von der Monarchie bis in den Ständestaat fortsetzte.

Nach dieser kulturhistorischen Kontextualisierung der Brüche und Kontinuitäten, die mit der Gründung der Republik verbunden waren, folgen zwei Beiträge, die sich der Entstehung des Denkmalschutzgesetzes in diesem Kontext widmen. So geht Bernd Euler-Rolle der Frage des genetischen Codes der österreichischen Denkmalpflege und damit der Entstehung des Denkmalschutzgesetzes nach. Florian Leitner widmet sich hingegen der „causa infinita“, nämlich dem historischen Verlauf der Frage nach der Verländerung der österreichischen staatlichen Denkmalpflege, die sich im Laufe der Geschichte immer wieder stellte.

Der nächste Part ist der Denkmalpflege während des Ersten Weltkriegs gewidmet. So stellt Ingrid Scheurmann Paul Clemen und Hans Tietze als deutsche und österreichische Denkmalpfleger bzw. „Kunstschützer“ im Ersten Weltkrieg dar mit der Frage, was dies für Auswirkungen auf die Denkmalpflege der Nachkriegszeit hatte. Paul

Mahringer versucht einen Überblick über die Kriegsdenkmalpflege durch die auch später auf österreichischem Staatsgebiet tätigen Denkmalpfleger während des Ersten Weltkriegs zu geben und die Frage zu klären, wie die österreichische Denkmalpflege danach weiterging. Zwei weitere Beiträge ergänzen dieses Feld, indem sie der Frage des Schutzes und der Zerstörung von Kunstwerken im Friaul während des Ersten Weltkriegs nachgehen. Guiseppa Perusini beleuchtet diese Problematik aus italienischer Sicht. Marianne Pollak widmet sich der Frage der Altertumswissenschaften im Bruch der Zeiten, wobei hier ebenfalls die Rolle der Archäologie während des Kriegs und die Frage der Restitution von archäologischen Fundstücken nach dem Krieg beleuchtet wird. Anneliese Schallmeiner hingegen beschäftigt sich mit der Inventarisierung von Kulturgut in der Umbruchszeit 1918/1919 und deren Vorläufern.

Wie sich die Methode der Wandmalerei restaurierung nach 1900 und somit ebenfalls in den Zeiten von Umbrüchen verändert hat, geht Markus Santner nach. Einen Ausblick über den Umgang des „Austrofaschismus“ mit historischen Bauten („Beseitigung von Verkehrshindernissen“) gibt Inge Podbrecky mit der spannenden Frage, wie weit die Bauten des „Austrofaschismus“, denen ältere Bausubstanz weichen musste, wieder selbst Denkmale werden können. Abgeschlossen wird der Band durch Andreas Lehnés Rezeptionsgeschichte des Burgtors von den Anfängen bis zur Gegenwart und damit demjenigen Symbolobjekt der Republik, das wohl nicht zu unrecht der Tagung und dem vorliegenden Band als Cover dient. Ich bedanke mich bei allen Autorinnen und Autoren sowie allen anderen, die an der Realisierung dieses Bandes mitgewirkt haben!

Paul Mahringer

CAFE
ZENTRAL



1918 im Bildgedächtnis. Fotografische und künstlerische Visualisierung der Staatsgründung am 30. Oktober und der Republik-Ausrufung am 12. November

Im Jahr 1951, nach fünfjährigen Planungen, war der erste Saal des Museums der Ersten und Zweiten Republik im Leopoldinischen Trakt der Wiener Hofburg fertiggestellt. Dies sollte allerdings der einzige realisierte Saal des von Bundespräsident Karl Renner 1946 initiierten Museumsprojekts bleiben, denn nach dem Tod Renners im Dezember 1950 war das Museum eine politische Leiche, wenngleich die weiterhin tätige „Kommission zur Errichtung des Museums der Ersten und Zweiten Republik“ versuchte, eine zeitgeschichtliche Sammlung aufzubauen.

Thema dieses ersten Saales war die Gründung von Staat und Republik 1918, künstlerisch vermittelt durch zwei Gemälde, die durch ihre Hängung nachgerade programmatisch gegenübergestellt erscheinen. Max Freys großformatiges Bild *„Die Ausrufung der 1. Republik am 30. Oktober 1918 vom Balkon des Landhauses in Wien“* war raumbeherrschend, schräg gegenüber wurde Richard Konopas *„Ausrufung der Republik vor dem Parlament“* (Abb. 1) platziert.¹ Noch heute sind diese beiden Gemälde die meistzitierten Kunstwerke zur Staats- und Republikgründung.²

RICHARD KONOPA, „AUSRUFUNG DER REPUBLIK VOR DEM PARLAMENT“

Konopas Gemälde wird zumeist mit 1918 datiert, es spricht aber vieles dafür, dass es erst 1927/28 entstanden ist. Die Gouache auf Karton wurde von den Städtischen Sammlungen im Jahr 1928 direkt vom Künstler angekauft.³ Aufschlussreich für die Rekonstruktion seiner Entstehungsgeschichte ist die Begründung für den Erwerb im Ankaufsbuch: *„Da wir, wie sich anlässlich der Ausstellung ‚Wien und die Wiener‘ gezeigt hat, keine voll befriedigende bildliche Darstellung des für Wien & Österreich so bedeutungsvollen Ereignisses besitzen, wird der Ankauf des auch künstlerisch ausgezeichneten Bildes beantragt.“*⁴ Die große Ausstellung *„Wien und die Wiener“*, im Mai/Juni 1927 im Messepalast gezeigt, enthielt auch eine historische Schau, die *„einen Überblick über die Kultur Wiens von den ältesten Zeiten bis zum Ende des Weltkrieges“* geben sollte. Dafür hatten die damit beauftragten Städtischen Sammlungen Objekte gesucht. Im Februar 1927 trat der Direktor der Städtischen Sammlungen, Hermann Reuther, an den Präsidenten der Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens, Alexander Goltz,

¹ Vgl. Richard Hufschmied, „Ohne Rücksicht auf Parteizugehörigkeit und sonstige Bestrittenheit oder Unbestrittenheit“ – Die (un)endliche Geschichte von Karl Renners Museum der Ersten und Zweiten Republik (1946–1998), in: Dirk Rupnow / Heidmarie Uhl (Hg.), *Zeitgeschichte ausstellen in Österreich. Museen – Gedenkstätten – Ausstellungen*, Wien-Köln-Weimar 2011, S. 45–86, S. 46–66; der Saal ist auf S. 59 abgebildet.

² Vgl. etwa die Bildquellen im Beitrag von Andrea Stangl, *Der 12. November 1918*, <https://ww1.habsburger.net/de/kapitel/der-12-november-1918> (19.8.2019).

³ Ankaufsakt, Wien Museum, Archiv, Zl. 1094/28 (Dank an Ursula Storch und Elke Doppler, Wien Museum). Unklar ist, ob es sich um ein Auftragswerk handelt, das Sujet ist jedenfalls untypisch für das Werk des Künstlers. Rudolf Konopa (1864–1936 oder 1938) hatte sich einen Namen als Porträt-, Landschafts-, Stilleben- und Genre-Maler im Stil eines „gemäßigten Impressionismus“ gemacht; er hatte sich aber „neuerdings auch sozialen Stoffen („Schreiberleute“, 1926)“ zugewandt. – Hans Ankwicz-Kleeboven, Konopa, Rudolf, in: Ulrich Thieme / Felix Becker (Hg.), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Bd. 21/22, Leipzig 1928/29 [Reprint München 1992], S. 279.

⁴ Ankaufsakt, Wien Museum, Archiv, Zl. 1094/28, datiert 20.6.1928.



1. Richard Konopa, Die Ausrufung der Republik vor dem Parlament, 1927/28 [?], Wien Museum

mit dem Ersuchen heran, die „Künstlerschaft auf diese Ausstellung aufmerksam zu machen“, insbesondere wären „Straßenszenen und Genrebilder aus allen Perioden als Leihgaben willkommen.“⁵ Ob dieser Aufruf Erfolg hatte lässt sich aus den vorliegenden Akten der Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens nicht erschließen. Im Katalog der Ausstellung „Wien und die Wiener“ sind für die Abteilung „Aus der Geschichte Wiens“ jedenfalls keine Gemälde im Bereich der jüngsten Geschichte erwähnt, die „Revolution von 1918“ ist mit der „Proklamation der Republik und anderen zeitgenössischen Dokumenten“ vertreten.⁶ Anton Holzer hat in der Ausstellung des Wien Museums „Die erkämpfte Republik. 1918/19 in Fotografien“⁷ auf die Vorlage für Konopas Werk hingewiesen: eine

Aufnahme des Pressefotografen Richard Hauffe, dem „bei weitem wichtigsten Fotojournalisten der Umbruchszeit 1918/19“.⁸ Hauffe hatte am 12. November 1918 aus einem Fenster im oberen Stock des Palais Epstein fotografiert, er war der einzige Fotograf, der „am 12. November die dicht gedrängten Menschenmassen vor dem Parlament aus der Vogelperspektive und damit in ihrer eindrucksvollen Größe zeigte“.⁹ Veröffentlicht wurde das Bild in zahlreichen Zeitungen, unter anderem auf der Titelseite der Wiener Illustrierten Zeitung vom 17. November 1918.¹⁰ Holzer weist darauf hin, dass sich die künstlerische Umsetzung in einem Detail von der Fotografie unterscheidet, denn letztere zeigt die Situation unmittelbar vor der Ausrufung der Republik, als die Fahnenstangen vor dem Parlament noch nicht beflaggt waren. Bekanntlich haben Mitglieder der Roten Garden die feierliche Proklamation

⁵ Schreiben von Hermann Reuther, Direktor der Städtischen Sammlungen, an Alexander Goltz, Präsident der Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens, Wien, 16.2.1927 (WStLA/Bestand Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens).

⁶ Aus der Geschichte Wiens, in: „Wien und die Wiener“. Ausstellung im Messepalast Wien, Mai–Juni 1927, Wien 1927, S. 158f., S. 159.

⁷ Anton Holzer, Die erkämpfte Republik. 1918/19 in Fotografien, Salzburg-Wien 2018 (Katalog zur 423. Sonderausstellung des Wien Museums, 25.10.2018–3.2.2019).

⁸ Ebenda, S. 84.

⁹ Ebenda, S. 85.

¹⁰ Die Geburtsstunde der deutschösterreichischen Republik in Wien. Wiener Illustrierte Zeitung, 17.11.1918, S. 1, abgebildet in: Holzer (zit. Anm. 7), S. 75, vgl. ebenda, S. 72. – Fotografische Aufnahmen erschienen nur in den illustrierten Wochenzeitschriften, während die populäre Tagespresse auf Zeichnungen zurückgriff, vgl. ebenda, S. 86.

der demokratischen Republik gestört und versucht, auf der Rampe des Parlaments die „sozialistische Republik“ auszurufen. Aktivisten holten die Fahnen in den neuen Nationalfarben Rot-Weiß-Rot ein, rissen den weißen Streifen heraus und hissten eine aus den Stoffbahnen geknüpfte rote Fahne. Die Szene ist im zweieinhalbminütigen Filmstreifen *„Die Ausrufung der Republik in Wien“*¹¹ zu sehen, sie findet sich auch als Zeichnung auf der Titelseite der Illustrierten Kronen-Zeitung vom 14. November 1918.¹² Demgegenüber zeigt Konopa rot-weiß-rote Fahnen auf den parlamentarischen Fahnenmasten. Offen bleibt, ob der Maler ganz bewusst den Moment der offiziellen Beflaggung festhalten wollte, um dem feierlichen Akt Rechnung zu tragen.

Es gibt allerdings noch einen weiteren wesentlichen Unterschied: Im Gegensatz zu Hauffes Aufnahme und allen anderen Bild- und Filmquellen – auf denen viele Regenschirme, aber kaum Fahnen auszumachen sind – wird in Konopas Darstellung die Menschenmenge vor dem Parlament und auf der Ringstraße durch rote Fahnen dominiert, wodurch der Eindruck einer sozialdemokratischen Massenversammlung entsteht. Damit eröffnet sich eine paradoxe Differenz zwischen vorgeblich *„authentischer“* fotografischer Wiedergabe und künstlerischer Interpretation. Bei der Ausrufung der Republik fanden sich zwar – wie auch aus den fotografischen Dokumenten zu erschließen ist – WienerInnen aller Gesellschaftsschichten ein, auch Sigmund Freud war offenkundig darunter.¹³ Das Rückgrat der Massenkundgebung bildete aber der straff organisierte Aufmarsch der Sozialdemokratischen Arbeiterpartei (SDAP). Am Vorabend wurden Versammlungen in den Bezirken einberufen, in der Arbeiter-Zeitung wurde darüber informiert, dass am Tag der Republikausrufung arbeitsfrei sei und zudem auf Antrag der SDAP Alkoholverbot bestehe.¹⁴ Am 12. November veröffentlichte die Arbeiter-Zeitung einen durchchoreografierten Aufmarschplan der sozialdemokratischen Bezirksorganisationen.

Das *„Volk von Wien!“* wurde aufgerufen, sich an diesem historischen Tag *„zu einem mächtigen Zug vor dem Parlamentsgebäude“* zu versammeln. Um den *„würdigen Verlauf der Kundgebung“* zu sichern, wurden detaillierte Anweisungen für den An- und Rückmarsch ausgegeben. Die von Ordnern begleiteten Züge gingen von Sammelplätzen in den Bezirken ab, trafen sich um 14:00 auf dem Schwarzenbergplatz und in den angrenzenden Straßenzügen, wo den Bezirken Aufstellungsplätze zugewiesen waren. Jeder Bezirk war durch eine *„mitgenommene Tafel“* ausgewiesen. Weitere detaillierte Anweisungen betrafen die Ordner: Diese *„sind nicht in die Reihen einzuteilen, sondern haben links und rechts, an den Zug angeschlossen, zu marschieren.“* Angeführt von *„Parteivorstand, Gewerkschaftskommission, Landesvorstand“* sollten die Züge, nach Bezirken geordnet, um *„punkt halb drei Uhr nachmittags“* über die Ringstraße zum Parlament ziehen.¹⁵ Die beiden Filmdokumente vom 12. November zeigen den sozialdemokratischen Aufmarsch auf der Ringstraße, die Sozialdemokratische Arbeiterpartei erscheint als ordnende, die Massen disziplinierende Kraft. Bemerkenswert ist auch, dass der Aufruf der Arbeiter-Zeitung keine Anweisung zum Mitführen von Parteifahnen enthält – womöglich sollte vermieden werden, dass die feierliche Ausrufung der Republik, getragen vom Konsens der Christlichsozialen, Deutschnationalen und Sozialdemokratischen Partei, das Erscheinungsbild einer *„roten“* Kundgebung erhält. Und während die Hauffe-Fotografie zudem das regnerisch-trübe Wetter wiedergibt, vermittelt die expressive Farbigkeit von Konopas Gemälde Dynamik und Aufbruchsstimmung – selbst das Parlamentsgebäude wirkt sonnenbeschiene.

MAX FREY „DIE AUSRUFUNG DER 1. REPUBLIK AM 30. OKTOBER 1918 VOM BALKON DES LANDHAUSES IN WIEN“

Die Entstehungsgeschichte von Max Freys in düsteren Farben gehaltenem Ölbild (Abb. 2, 3) ist hingegen geklärt: Es war ein Auftragswerk des neuen Museums in der Hofburg. Als Karl Renner in einem Schreiben an Bundeskanzler Leopold Figl, datiert mit 11. November 1946, die Schaffung *„historischer Schauräume in der Hofburg“* anregte, übermittelte er auch seine bereits sehr konkreten Vorstellungen von den Räumlichkeiten, den Inhalten und den auszustellenden Objekten. Das Museum sollte über den gerade erst bezogenen Räumen der Präsidentschaftskanzlei eingerichtet werden, die

¹¹ Der Film wurde vom deutsch-österreichischen Staatsrat beauftragt; neben dem offiziellen Regierungsfilm wurde ein weiterer Dokumentarfilm, *„Die Proklamierung der Republik Deutsch-Österreich“* (4:39 Minuten), von der privaten Sascha-Film, der größten Produktionsfirma dieser Zeit, hergestellt. Beide Filme sind im Wiener Filmmuseum archiviert. Vgl. Holzer (zit. Anm. 7), S. 85. Sie sind derzeit im Haus der Geschichte Österreich in der Ausstellung *„Aufbruch ins Ungewisse. Österreich nach 1918“* zu sehen.

¹² Abgebildet in Holzer (zit. Anm. 7), S. 86.

¹³ Freuds Kalendereintrag am 12. November: *„Republik u Anschluss an Deutschland – Panik mitgemacht“*. Zitiert nach Birgit Jöhler, *„Panik mitgemacht“* – Kalendernotizen von Sigmund Freud, in: Monika Sommer u. a., *Haus der Geschichte Österreich* (Hg.), *Was ist Österreich? Menschen und Geschichten in 101 Objekten*, Wien 2019, S. 26–29.

¹⁴ Arbeiter-Zeitung, Zentralorgan der Deutschen Sozialdemokratie in Oesterreich, 11.11.1918 (Mittagblatt), S. 1.

¹⁵ Die Ausrufung der Republik Deutschösterreich. Der Zug am Nachmittag vor dem Parlamentsgebäude, in: Arbeiter-Zeitung, Zentralorgan der Deutschen Sozialdemokratie in Oesterreich, 12.11.1918, S. 3.



2. Max Frey, Die Ausrufung der 1. Republik am 30. Oktober 1918 vom Balkon des Landhauses in Wien, Wettbewerbsentwurf 1948, St. Pölten, Landessammlungen Niederösterreich

Zeitspanne von 1918 bis in die Gegenwart umfassen und thematisch wie räumlich in drei Abschnitte gegliedert sein. Der „Saal der ersten Republik“, der „Saal der Katastrophe (Annexion, Weltkrieg)“ und der „Saal der Wiedererhebung“, wobei in jedem der drei Säle „ein oder mehrere grössere Gemälde“ die „markantesten Vorgänge“ der jüngsten österreichischen Geschichte festhalten sollten. Für den Saal der Ersten Republik schlug Renner drei Bilder vor: „die „Konstituierung (im n.ö. Landtagssaal) der provisorischen Nationalversammlung 1918“; – der Bericht über St. Germain in der Nationalversammlung; – allenfalls die ergreifende Abschiedsszene der übrigen Deutschen aus dem alten Österreich.“ Es sei notwendig, so Renner weiter, umgehend „an namhafte Historienmaler Kunstaufträge zu vergeben“.¹⁶

Die 1947 eingerichtete „Kommission zur Schaffung historischer Schauräume in der Hofburg“ fasste im

¹⁶ Vgl. Hufschmied (zit. Anm. 1), S. 47.

November 1947 den Beschluss, nur für drei Ereignisse die „Herstellung neuer Kunstwerke“ ins Auge zu fassen: 1. „Ausrufung der ersten Republik“, 2. „Sitzung des Nationalrates bei der Beschlussfassung des Friedensvertrages von St. Germain“, und 3. „Konstituierung der Provisorischen Staatsregierung im Jahre 1945“.¹⁷ Da „bekanntlich Historienmaler derzeit in Österreich kaum zu finden sind“, wurde die Ausschreibung eines Wettbewerbs beschlossen.¹⁸ Wie Richard Hufschmieds Forschungsarbeiten zur Geschichte

¹⁷ Schreiben von Bundespräsident Karl Renner an Bundeskanzler Leopold Figl, 11.11.1946 (Abschrift), Österreichisches Staatsarchiv ÖStA/Archiv der Republik AdR, Bundesministerium für Unterricht BMU, Kt. 30, Sammelmappe 193. Betreff: Museum der Ersten und Zweiten Republik, Zl. 2687-II-6/1947; zit. n. Hufschmied (zit. Anm. 1), S. 46f.

¹⁸ ÖStA/AdR, BMU, Kt. 30, Sammelmappe 193, Zl. 67740-II-6/1947, Protokoll der Besprechung der Kommission zur Schaffung historischer Schauräume in der Hofburg am 18.11.1947, zit. n. Hufschmied (zit. Anm. 1), S. 52.



3. Max Frey, Die Ausrufung der 1. Republik am 30. Oktober 1918 vom Balkon des Landhauses in Wien, um 1950, Wien, Heeresgeschichtliches Museum

des Museums und zum Schicksal seiner Objekte zeigen, blieb es beim Wettbewerb zur Darstellung der Republikgründung 1918. Weitere Historienbilder wurden nicht in Auftrag gegeben.

Der Gesellschaft der bildenden Künste Wiens und der Berufsvereinigung der bildenden Künste oblag es, Künstler für den geladenen Wettbewerb namhaft zu machen. Die Jury, bestehend aus Kommissionmitgliedern, schied drei der Vorgesprochenen (Eisenmenger, Holzinger und Meissner) als so genannte Minderbelastete aus. Die Entwürfe von Franz Elsner, Max Frey, Erwin Dom Osen, Harald Reiterer und Lois Pregartbauer wurden im Juli 1948 begutachtet, in die engere Wahl kamen Elsner und Frey. Bundespräsident Renner selbst soll die Entscheidung getroffen haben. Am 1. Oktober 1948 wurde der Auftrag an Max Frey erteilt.¹⁹ Mit der künstlerischen Umsetzung zeigten sich die Auftraggeber allerdings nicht

zufrieden. Die Fahnen seien zu grell und die wichtigsten handelnden Personen auf dem Balkon des niederösterreichischen Landhauses sollten „Portraitähnlichkeit“ erhalten, zudem wären das Wappen und der Schriftzug aus dem Gemälde zu entfernen.²⁰ Der Künstler zeigte sich kompromissbereit. Nach einer Unterredung mit Wilhelm Klastersky, Kabinettsdirektor der Präsidentschaftskanzlei, erklärte er sich einverstanden, „die grellen Fahnenfarben so stark abzuschwächen, dass sie nicht so stark von der Mittelgruppe auf dem Landhausbalkon ablenken, und die Köpfe einiger Hauptbeteiligter auf dem Balkon nochmals zu übergeben.“²¹ Gegenwärtig wird das Bild von Max Frey im Heeresgeschichtlichen Museum – wohin die

²⁰ ÖStA/AdR, BMU, Kt. 30, Sammelmappe 193, ohne Zahl, Protokoll der Besprechung der Kommission zur Errichtung des Museums der 1. und 2. Republik in der Präsidentschaftskanzlei, 3.6.1949, zit. n. *Hufschmied* (zit. Anm. 1), S. 71.

²¹ ÖStA/AdR, BMU, Kt. 30, Sammelmappe 193, Zl. 27796-II-6/1950, Protokoll der Besprechung der Kommission zur

¹⁹ Vgl. *Hufschmied* (zit. Anm. 1), S. 68.



4. Moritz Ledeli, Demonstration vor dem Ständehaus in der Herrengasse anlässlich der Gründung Deutschösterreichs, 1918, Wien Museum

Bestände des Museums der Ersten und Zweiten Republik über mehrere Umwege 1998 gelangten²² – gezeigt. Der beim Wettbewerb eingereichte Entwurf ist im Haus der Geschichte Niederösterreich zu sehen, das Werk wurde von den Landessammlungen Niederösterreich Ende 2003, gemeinsam mit anderen Arbeiten des Künstlers, angekauft.²³

Womöglich störten sich die Kommissionsmitglieder an der Dominanz von roten und schwarz-rot-goldenen Fahnen. Dies entspricht zwar den zeitgenössischen Berichten – dazu später noch ausführlicher –, aber kaum dem großkoalitionär-österreichpatriotischen Identitätsbedürfnis der Zeit nach 1945. Die ungewöhnliche Integration von Schrift und Wappen behielt der Künstler jedoch bei. Über die Intention dieser

ästhetischen Strategie lässt sich nur spekulieren. Womöglich sollte mit dem altertümlich anmutenden Stilmittel einer Inschrift im Ölbild ein ironischer Kommentar zum anachronistischen Auftrag einer Historienmalerei verbunden sein? Auch Freys Motivwahl lässt Fragen offen. Das Bild zeigt nämlich weder die von Bundespräsident Renner 1946 vorgeschlagene Konstituierung der provisorischen Nationalversammlung im niederösterreichischen Landhaus am 30. Oktober noch die von der Kommission 1947 vorgeschlagene Ausrufung der Republik, die ja – entgegen den Angaben in Freys Bild-Inschrift – erst am 12. November erfolgte. Der 1902 in Klosterneuburg geborene Max Frey konnte wohl kaum aus eigener Anschauung der Ereignisse schöpfen. Wilhelm Brauner hat auf eine Zeichnung auf dem Titelblatt der Illustrierten Kronen-Zeitung vom 1. November 1918 als mögliche Vorlage verwiesen, die Bildunterschrift lautet: „Der erste Tag von Deutsch-Osterreich. Ansprachen an die Volksmenge vom Balkon des Land-

Errichtung des Museums der 1. und 2. Republik in der Präsidentschaftskanzlei, 9.6.1950, zit. n. *Hufschmied* (zit. Anm. 1), S. 71.

²² Vgl. *Hufschmied* (zit. Anm. 1), S. 78–84.

²³ Das 84,8 × 64 cm große Gemälde mit der Inventarnummer KS-10840 ist auf Leinwand gemalt. Vgl. Email von Wolfgang Krug, Landessammlungen Niederösterreich, an die Verfasserin, 7.8.2019. (Dank an Wolfgang Krug).



5a. Konstituierung der provisorischen Nationalversammlung Deutschösterreichs am 21. Oktober 1918 im Niederösterreichischen Landhaus in Wien

hauses“²⁴ zu sehen ist eine Menschenmenge in der Herrngasse, aus der Transparente und zwei wohl rote und eine wohl schwarz-rot-goldene Fahne ragen – ein weitaus bescheidenerer Fahneneinsatz als auf Freys Gemälde. Im redaktionellen Bericht wird die Szene beschrieben: „Gegen drei Uhr nachmittags war der Platz vor dem Landhause mit Menschenmassen vollständig ausgefüllt. [...] Auf der einen Seite standen die Arbeiter mit roten Fahnen, auf der anderen deutsch-radikale Parteigänger mit einer schwarz-rot-goldenen Fahne. Die Augen der ruhig harrenden Menge waren erwartungsvoll auf den Balkon des Landhauses gerichtet, dessen Türen sich alsbald öffneten. Abgeordnete traten heraus und richteten Ansprachen an die Volksmenge.“ Das Blatt zitiert unter anderem aus der Rede des sozialdemokratischen Abgeordneten Karl Volkert: „Wir erleben in dieser Zeit die größte Revolution, die je war“, sie möge „unblutig verlaufen“.²⁵ Angesichts der erregten „Massenumzüge“ in der Wiener Innenstadt war das durchaus nicht selbstverständlich. Vor dem Parla-

ment forderten am 30. Oktober deutschnationale Studenten „Herunter die Fahnen“ und schritten zur Tat. „Mit kräftigen Griffen wird der Drahtaufzug erfaßt, unter tosenden Heilrufen werden die beiden mächtigen Flaggen [...] herabgeholt. [...] Kurz darauf erschienen zwei Parlamentsdiener, die [...] die heruntergeholtten Fahmentücher an sich nahmen und in das Gebäude trugen.“²⁶ Auch am darauffolgenden Tag fanden immer wieder Kundgebungen vor dem Parlament und dem Landhaus statt. Am Nachmittag wurden als Vorsichtsmaßnahme sämtliche Tore der Hofburg geschlossen und die Zugänge zum Heldenplatz und zum Volksgarten gesperrt. In den späten Abendstunden versuchten Demonstranten, in die Rossauer Kaserne einzudringen, um die dort Inhaftierten zu befreien. Bei den Zusammenstößen mit der Wache fielen Schüsse, Berittene zerstreuten die Menge, Verletzte waren nicht zu verzeichnen.²⁷

²⁴ Vgl. Wilhelm Brauner, *Deutsch-Österreich 1918. Die Republik entsteht*, Wien-München 2000, S. 59.

²⁵ Die Straßenkundgebungen in Wien, in: *Illustrierte Kronen-Zeitung*, 1.11.1918, S. 6.

²⁶ Große Demonstrationen in Wien, in: *Illustrierte Kronen-Zeitung*, 31.10.1918, S. 5.

²⁷ Die Straßenkundgebungen in Wien, in: *Illustrierte Kronen-Zeitung*, 1.11.1918, S. 6.

MORITZ LEDELI, „DEMONSTRATION VOR
DEM STÄNDEHAUS IN DER HERRENGASSE
ANLÄSSLICH DER GRÜNDUNG
DEUTSCHÖSTERREICHS“

Die Ausrufung des Staates Deutsch-Österreich vom Balkon des Landhauses ist auch Sujet eines dritten, allerdings weniger bekannten Bildes: Moritz Ledelis Aquarell „*Demonstration vor dem Ständehaus in der Herrengasse anlässlich der Gründung Deutschösterreichs*“ (Abb. 4). Ob der Genremaler Ledeli (1856 - um 1920)²⁸ die Szene aus eigener Anschauung wiedergab oder die frappant ähnliche Fotografie auf der Titelseite des Interessanten Blattes vom 7. November 1918 mit der Schlagzeile „*Die Grundsteinlegung Deutsch-Oesterreichs*“ als Vorlage verwendet hat, ist nicht zu klären. Bemerkenswert ist, dass auf der Fotografie keine Fahnen ersichtlich sind – auf Ledelis Aquarell lassen sich drei rote Fahnen im Hintergrund ausmachen. Dominant wirkt die genreartige Darstellung einer Straßenszene mit Wiener Typen im Vordergrund. Das Werk wurde im Dezember 1918 von den Städtischen Sammlungen angekauft, mit folgender Begründung: „*Das Aquarell ist als einzige Darstellung aus den Tagen der großen Veränderung von Wert für unsere Sammlung[,] gleich den vorübergehenden Darstellungen Ledelis aus der Kriegszeit, auch wenn sein Kunstwert kein allzu hoher ist. Der Preis von 300 K[ronen] kann heute bei den vielen Mühen[,] die das Blatt verursachte (große Personenzahl, Architekturen)[,] nicht als übertrieben angesehen werden.*“²⁹

STAATSGRÜNDUNG AM 30. OKTOBER,
AUSRUFUNG DER REPUBLIK AM
12. NOVEMBER – ZWEI KONKURRIERENDE
GRÜNDUNGSDATEN

Karl Renner legte 1946 den Fokus wohl ganz bewusst auf den eigentlich entscheidenden Moment der Staatsgründung. Am 21. Oktober 1918, in den dramatischen Tagen des Zerfalls der Habsburgermonarchie, hatten sich die Reichratsabgeordneten aller Parteien aus den deutschen Wahlkreisen der Habsburgermonarchie als provisorische Nationalversammlung konstituiert. Getagt wurde im Gebäude des niederösterreichischen Landtags in der Herrengasse, denn im Parlament amtierte ja nach wie vor der Reichsrat, das kaiserlich-österreichische Abgeordnetenhaus. Die Fotografie der konstituierenden Sitzung der Provisorischen Nationalversammlung (Abb. 5a) am 21. Oktober 1918 von Charles Scolik jun., auf der Abgeordnete und ZuhörerInnen im

Sitzungssaal des Niederösterreichischen Landhauses zu sehen sind,³⁰ erlangte bei den Republikfeiern 2018 einen neuen Bekanntheitsgrad. Vor dieser großformatig reproduzierten Fotografie wurden die Reden bei der Festsetzung des österreichischen Parlaments zum 100 Jahr-Jubiläum der Staatsgründung gehalten.³¹

Am 30. Oktober 1918 nahm die provisorische Nationalversammlung die von Karl Renner ausgearbeitete provisorische Verfassung des neuen Staates Deutschösterreich an und wählte einen 23-köpfigen Staatsrat mit drei Präsidenten, Franz Dinghofer (deutschnational), Jodok Fink, später abgelöst durch Johann Hauser (christlichsozial) und Karl Seitz (sozialdemokratisch). Der Beschluss der Provisorischen Nationalversammlung „*über die grundlegenden Einrichtungen der Staatsgewalt*“ war der eigentliche Staatsgründungsakt, und er beruhte auf der Selbstermächtigung und dem Konsens der Parteien.³²

Am 30. Oktober 1918 wurde die Regierungsform noch offengelassen. Am 11. November, zwei Tage nach der Abdankung des deutschen Kaisers, zeigte sich Kaiser Karl bereit, „*auf jeden Anteil an den Staatsgeschäften*“ zu verzichten. Damit stand der Weg zur Republik offen. Während in den deutschen Städten gewaltsame Zusammenstöße eskalierten, bereitete sich Wien auf die feierliche Ausrufung der Republik am kommenden Tag vor. Die Revolution war in Österreich nicht auf der Straße, sondern im Sitzungssaal des niederösterreichischen Landtages erfolgt, ohne Gewalt und Blutvergießen. In dieser „*Revolution im juristischen Sinne*“³³ war es gelungen, die rechtlichen Grundlagen des neuen Staates in den Strukturen des noch bestehenden Herrschaftssystems zu schaffen.³⁴ Selbst der parlamentarischen Geschäftsordnung wurde Genüge getan. Am 12. November fand die Habsburgermonarchie im Parlament ihr ordnungsgemäßes Ende (Abb. 5b). Um 11:10 trafen sich Abgeordnete des cisleithanischen Reichsrats

³⁰ Das Foto wurde in Das interessante Blatt, 31.10.1918, S. 3 veröffentlicht, vgl. Holzer (zit. Anm. 7), S. 66. Siehe auch: Abbildung in: Ein neuer Staat: Nationalversammlung gründet Republik <https://www.parlament.gv.at/PERK/HIS/REP1/1918/index.shtml>; <https://ww1.habsburger.net/de/medien/die-provisorische-nationalversammlung-deutschoessterreichs-am-21-oktober-1918-im> (19.8.2019).

³¹ Vgl. die Abbildung in: Parlament feierte 100 Jahre Republik. Die provisorische Nationalversammlung trat am 21. Oktober 1918 zusammen, in: Der Standard, 22.10.2018. <https://www.derstandard.at/story/2000089829448/parlament-feierte-100-jahre-republik> (19.8.2019).

³² Vgl. Brauneder (zit. Anm. 24), S. 32-63.

³³ Thomas Olechowski, Eine Revolution im juristischen Sinne, science.orf.at, 29.10.2018. <https://science.orf.at/stories/2944288/> (19.8.2019).

³⁴ Zur Staats- und Republikgründung vgl. im Überblick: John W. Boyer, Die Gründung der Republik (1918), in: Heinz Fischer / Andreas Huber / Stephan Neuhäuser (Hg.), 100 Jahre Republik. Meilensteine und Wendepunkte in Österreich 1918-2018, Wien 2018, S. 17-29.

²⁸ Ledeli, Moritz, in: Thieme / Becker (zit. Anm. 3), S. 532.

²⁹ Ankaufsakt, Eintrag 13.12.1918. Wien Museum, Archiv, Zl. 838/1918 (Dank an Andreas Nierhaus, Wien Museum).



5b. Ausrufung der Republik vor dem Parlament am 12. November 1918, Foto Richard Hauffe

– die zumeist in Personalunion auch Mitglieder der provisorischen Nationalversammlung waren – zu ihrer letzten Sitzung. Nach einer Trauerminute für den am Vortrag verstorbenen Abgeordneten Viktor Adler schlug der Präsident des Abgeordnetenhauses, Gustav Groß, die Selbstauflösung vor. Allerdings gebe dafür, so Groß weiter, „die österreichische Verfassung, die ja für uns noch Gültigkeit hat, keine Handhabe.“ Daher bleibe „uns also nichts übrig, als die Sitzungen des Hauses auszusetzen.“ Groß beantragte daher: „Das hohe Haus wolle beschließen, die heutige Sitzung aufzuheben und keinen Tag für die nächste Sitzung zu bestimmen.“ Der Antrag wurde angenommen, die Sitzung nach 10 Minuten geschlossen. Um 11:20 war der habsburgische Reichsrat Geschichte.³⁵ Ab 15:10 tagte die provisorische Nationalversammlung erstmals im Parlament, auf der Tagesordnung stand der Beschluss des Gesetzes über die Staats- und Regierungsform: „Deutschösterreich ist eine demokratische Republik“ und „Deutschösterreich ist Bestandteil der Deutschen Republik.“³⁶ Fotografisch ist nur der erste Akt der Republikgründung im Parlament überliefert: die Aufnahme des Pressefotografen Carl Seebald zeigt die letzte Sitzung des

Abgeordnetenhauses des österreichischen Reichsrats am Vormittag des 12. November 1918.³⁷

Die Proklamation der Republik Deutschösterreich wurde bekanntlich durch eine Gegenkundgebung der Roten Garden gestört, die ein Transparent mit der Parole „Hoch lebe die sozialistische Republik“ entrollten und an Stelle der rot-weiß-roten Fahnen die aneinander geknüpften roten Stoffbahnen aufzogen, Symbol einer sozialistischen Räterepublik. Als Schüsse fielen, entstand ein Tumult, bei dem zwei Menschen ums Leben kamen.

Womöglich wollte Karl Renner 1946 mit dem vorgeschlagenen Motiv „Konstituierung (im n.ö. Landtagssaal) der provisorischen Nationalversammlung 1918“ bewusst einen Kontrast zum turbulenten 12. November schaffen. Im österreichischen Bildgedächtnis ist der eigentliche Staatsgründungsakt am 30. Oktober 1918 jedenfalls kaum präsent – was das Geschichtsbild prägt sind die Tumulte auf der Rampe des Parlaments am 12. November 1918. Analog dürfte von den drei Gemälden, die die Staats- und Republikgründung thematisieren, jenes von Rudolf Konopa (Abb. 1) nach wie vor den höchsten Wiedererkennungswert haben, wenngleich die Gemälde von Max Frey (Abb. 2, 3) und Moritz Ledeli (Abb. 4) durch die mediale Berichterstattung und die Ausstellungen im Republikjubiläums-Jahr 2018 an Präsenz gewonnen haben.

³⁵ Stenografisches Protokoll, Haus der Abgeordneten, XXII. Session, 95. Sitzung, 12.11.1918, S. 4701 <http://alex.onb.ac.at/cgi-content/alex?aid=spa&datum=0022&page=5646&size=45> (19.8.2019).

³⁶ Stenografisches Protokoll, 3. Sitzung der Provisorischen Nationalversammlung für Deutschösterreich, 12.11.1918, S. 63 ff. <http://alex.onb.ac.at/cgi-content/alex?aid=spe&datum=0001&page=221&size=45> (19.8.2019).

³⁷ Veröffentlicht in Das interessante Blatt, 21.11.1918, S. 2, vgl. Holzer (zit. Anm. 7), S. 81.



Barock als Staatsideologie?

Kontinuitäten und Brüche einer kulturpolitischen Leitkategorie von der Habsburgermonarchie über die Erste Republik bis zum Ständestaat

Über die kulturelle und kulturpolitische Bedeutung des Barock für Österreich im Verlauf des 19. und frühen 20. Jahrhunderts ist besonders in den letzten Jahren viel geschrieben worden.¹ Komplexer stellt sich hingegen die Situation für die Zwischenkriegszeit dar – eine Epoche, in der brüchigere politische Grundlagen nicht mehr jene Vorstellungen einer Einheit von Kultur und Ideologie zu begünstigen schienen, welche die Spätphase der Monarchie noch über weite Strecken charakterisieren. Insofern kann der Barock in seiner Funktion als beispielgebendes kulturelles Referenzmodell in der Zwischenkriegszeit nur aus dem wechselvollen Verlauf des 19. Jahrhunderts – auch im Sinne der Bewusstmachung von Kontinuitäten und Brüchen – verständlich werden.

Im Vordergrund sollen im Folgenden allerdings nicht konkrete künstlerische Ausprägungen der Barockrezeption – etwa in der Malerei, so etwa bei Oskar Kokoschka, Lilly Steiner und Carry Hauser,² – stehen, sondern übergreifende Fragestellungen der raum-zeitlichen Verortung und Instrumentalisierung des Barock durch unterschiedliche soziale Gruppen und aus Anlass verschiedener Motivlagen.

Entscheidende Grundlagen für eine Reaktivierung des eigentlich lange Zeit diskreditierten Barock in der Spätphase der Habsburgermonarchie lieferte einer der prominentesten Kritiker des Architekten Gottfried

Semper, der Wiener Kunsthistoriker Albert Ilg (1847–1896), der mit Heinrich Kábdebo (1853–1881) und Emeric Ranzoni (1823–1898) zu den wichtigsten Advokaten einer Wiederbelebung des Barock in der zweiten Jahrhunderthälfte gezählt werden muss.³ Was bei Ilgs Zugang hinsichtlich der Barockrezeption im Gegensatz zu vielen anderen Einschätzungen dieser Epoche als neuartig und impulsgebend bewertet werden muss, ist eine extensive Verknüpfung des Barock mit ideologisch aufgeladenen Argumentationen, deren Funktionen nur aus den konkreten politischen Rahmenbedingungen ihrer Entstehungszeit erklärbar sind. Albert Ilg lieferte zum einen konkrete wissenschaftliche Vorarbeiten zur Bedeutung der barocken Kunst, insbesondere zu den künstlerischen Leistungen des älteren und jüngeren Fischer von Erlach. Zum anderen ist Ilg aber auch der Verfasser der im Jahr 1880 unter dem Pseudonym „Bernini der Jüngere“ veröffentlichten Broschüre „Die Zukunft des Barockstils“, die als ein vehementes Plädoyer für den Neobarock, der darin als typisch „österreichischer“ Stil präsentiert wird, bezeichnet werden kann. Tragend bei seinen Ausführungen ist die Idee einer seit dem Barock angeblich stattfindenden langsamen Emanzipation Österreichs aus dem Heiligen Römischen Reich.

Ilgs ausgesprochene Wertschätzung des Barock beruht zu einem wesentlichen Teil auf seiner Interpretation einer historischen Problemstellung, weil ihm zufolge gerade zur Zeit der Entstehung der barocken Kunst Österreich auch den Gipfelpunkt seiner politischen Machtentfaltung erreicht habe: „Erst seit dieser Zeit (dem Barock [W.T.]

¹ Zusammenfassend: 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. – Zur Terminologie grundlegend: Markus Neuwirth, Barock. Kunstgeschichte eines Wortes, Bild- und Sprachspiele 4, Innsbruck-Wien-Bozen 2016.

² Eva Michel, Große Vergangenheit. Das Barock und die österreichische Identitätskonstruktion in der Zwischenkriegszeit, in: Wolfgang Kos (Hg.), Kampf um die Stadt, Ausstellungskatalog Wien 2010, S. 230–234.

³ Grundlegend: Peter Stachel, Albert Ilg und die „Erfindung“ des Barocks als österreichischer „Nationalstil“, in: Moritz Csáky / Federico Celestini / Ulrich Tragatschnig (Hg.), Barock – ein Ort des Gedächtnisses. Interpretation der Moderne / Postmoderne, Wien-Köln-Weimar 2007, S. 101–152.

*schälte sich, wenn auch lange noch nicht in offizieller Form, der Begriff eines österreichischen Staatswesens von dem bisherigen unklaren Durcheinander ab.*⁴ Ein zentrales Leitmotiv seiner Argumentation bestand somit darin, eine historische „Glanzzeit“ Österreichs zur Begründung der Aktualität des neobarocken Stils in der franzisko-josephinischen Ära heranzuziehen. Insofern ist auch folgende rhetorische Frage Ilgs zu verstehen: „Wäre es ein Unglück, wenn die Kunstblüthe aus den Tagen Leopold’s, Karl’s des Sechsten und der großen Theresia sich für uns erneuerte? Und würde eine solche zweite Auflage der glänzenden Barockkunst Oesterreichs, dieses ersten und einzigen Stils, möchte ich sagen, den sich Oesterreich selber gegeben hatte, nicht zum Volkscharakter wieder auf’s Harmonischeste stimmen.“⁵

Von Ilg bis zum Historiker Oswald Redlich (1858–1944) nahm somit die Bildung der Großmacht Österreich⁶ eine zentrale Stellung in Bezug auf die politisch unterlegte Begründung der barocken Kultur ein. Das monumentale Epos des Numismatikers und Historikers Viktor von Renner (1846–1943), „Wien im Jahre 1683. Geschichte der zweiten Belagerung Wiens durch die Türken im Rahmen der Zeitereignisse“ (1883), formulierte im Vorwort eine noch deutlichere Sichtweise: Hier wird argumentiert, dass der Entsatz Wiens (1683) die „*heutige Größe der österreichisch-ungarischen Monarchie*“⁷ begründet habe.

Als grundlegendes Argumentationsprinzip ist somit bei den genannten Publikationen eine Rekonstruktionsabsicht zu konstatieren, die vorgibt, den Barock vor allem in geschichtlich-politischer Hinsicht zu verstehen und in der Folge auf dieser Basis dessen kulturelle Relevanz zu begründen versucht. Unter dieser Perspektive wurde dem – entwicklungsgeschichtlich nicht näher präzisieren – „österreichischen“ Barock die Rolle einer geschichtlichen Leitkategorie im Selbstverständnis der Habsburgermonarchie zugeordnet. Auffällig ist dabei die Verwendung des österreichischen Barock als Kollektivsingular ohne

jede zeitliche und inhaltliche Differenzierung, wie sie erst später etwa von Robert Kann geleistet werden sollte.⁸

Martin Warnkes Feststellung, dass beim Bekenntnis zum Neobarock in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts generell „*ästhetische Vorlieben zugunsten politischer Assoziationen zurücktreten*“⁹, trifft somit letztlich auch für Ilgs Sichtweise zu. Die von letzterem wiederholt hervorgehobene besondere Bedeutung der Rolle, die innerhalb der österreichischen Kunstgeschichte gerade dem Haus Habsburg als Kunstförderer zugekommen sei, steht für ihn keineswegs in Widerspruch zur Verwurzelung des Barockstils im österreichischen „*Volkscharakter*“¹⁰, sie bedingt diese vielmehr. Denn gerade die zahlreichen habsburgischen Mäzene hätten es, so Ilg, einerseits immer verstanden, ihre Bestrebungen im Einklang mit dem Volkscharakter zu halten und andererseits durch ihre kunstpolitischen Maßnahmen auch gleichsam zur „*ästhetischen*“ Erziehung des Volkes beigetragen.

Ilg verfasste sein Plädoyer für den Barock als dynastisch-übernationalen Stil zu einer Zeit, als der habsburgische Staat zunehmend den politischen Druck nationaler Bewegungen verspürte und auf diese zu reagieren hatte. Auf diese höchst sensible Verbindung zwischen der Kunst und den verschiedenen Ethnien geht auch Ilg ein: Der Barockstil sei – ihm zufolge – in besonderem Maße dadurch gekennzeichnet, dass er „*alle Völkerindividualitäten zu verschmelzen*“¹¹ imstande gewesen sei. Eine Spezifizierung kultureller Heterogenität erfolgte jedoch bei ihm nicht. Die „*österreichische Barocke*“, also der österreichische Barock, besitzt auch später, in Hans Tietzes (1880–1954) Interpretation, die in einem Sammelband mit deutlich kriegspropagandistischem Hintergrund erschienen ist, angeblich alle notwendigen Eigenschaften eines „*wahrhaft nationalen Stils, der grundlegende Eigenschaften des Volkstums*“¹² in der Kunst spiegeln würde.

Der Barock ist bei den hier zitierten Autoren kein abgeschlossener oder überhaupt abschließbarer Stil- oder gar Epochenbegriff, sondern primär ein eher unscharfer Ausdruck allgemein kultureller Strömungen. Die höchst unterschiedlichen Bezüge auf den Barock demonstrieren somit im Verlauf der Spätphase der Habsburgermonarchie

⁴ *Bernini der Jüngere* (Albert Ilg), Die Zukunft des Barockstils. Eine Kunstspistel, Wien 1880, S. 40f., vgl. Werner Telesko, Die Bedeutung des Neubarock für die Kultur- und Geistesgeschichte Österreichs im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert, in: Werner Telesko (Hg.), Die Wiener Hofburg 1835–1918. Der Ausbau der Residenz vom Vormärz bis zum Ende des „Kaiserforums“, Österreichische Akademie der Wissenschaften. Denkschriften der philosophisch-historischen Klasse 446, Veröffentlichungen zur Kunstgeschichte 15, Veröffentlichungen zur Bau- und Funktionsgeschichte der Wiener Hofburg 4, Wien 2012, S. 464–470, hier S. 465.

⁵ *Bernini der Jüngere* (zit. Anm. 4), S. 42, vgl. Telesko (zit. Anm. 4), S. 467.

⁶ Oswald Redlich, Das Werden einer Großmacht, Österreich von 1700 bis 1740, Wien-Leipzig 1938.

⁷ Victor von Renner, Wien im Jahre 1683. Geschichte der zweiten Belagerung der Stadt durch die Türken im Rahmen der Zeitereignisse, Wien 1883, S. V.

⁸ Robert Kann, Kanzel und Katheder. Studien zur österreichischen Geistesgeschichte von Spätbarock bis Frühromantik, Wien 1962 (New York 1960).

⁹ Martin Warnke, Die Entstehung des Barockbegriffs in der Kunstgeschichte, in: Klaus Garber (Hg.), Europäische Barock-Rezeption, Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 20, Wiesbaden 1991, S. 1207–1223, hier S. 1213f.

¹⁰ *Bernini der Jüngere* (zit. Anm. 4), S. 42, vgl. Telesko (zit. Anm. 4), S. 467.

¹¹ *Bernini der Jüngere* (zit. Anm. 4), S. 34.

¹² Hans Tietze, Die Kunst der Renaissance und der Barocke in Österreich, in: Adam Müller-Gutenbrunn (Hg.), Ruhmeshalle deutscher Arbeit in der österreichisch-ungarischen Monarchie, Stuttgart-Berlin 1916, S. 263.

eine äußerst flexibel gehandhabte Erinnerungstechnik, die sowohl monarchischer Stabilisierung und historischer Rekonstruktionsabsicht als auch der Entdeckung der vermeintlichen oder realen „Modernität“ barocker Kultur dienen konnte und sollte.

Bereits unter quantitativen Aspekten wird die Intensität in der Beschäftigung mit dem Barock in der Zwischenkriegszeit fortgeführt. Einen wichtigen Aspekt der Kontinuität markiert etwa die Verwendung einer sehr emphatischen Sprache, etwa wenn der Populärschriftsteller Ottokar Janetschek (1884–1963) in seinem Band *„Barock in Österreich“* (1934) den Barock deutlich emotional, im Sinne einer Emanzipation der Gefühle des angeblich geknechteten deutschen Stammes, konnotiert: *„Das blumige, farben- und freudesprühende Barock mit seinen nach allen Richtungen der Kunst ausstrahlenden Vielfältigkeiten war daher so recht ein Mittel zur Verfestigung und Versinnbildlichung der Gefühle eines aus dem größtem Erdenjammer erlösten und zugleich vom Siegesjubel hochgetragenen deutschen Stammes, dessen naturgegebenes künstlerisches Wollen und Können durch viele Jahrzehnte grausam niedergebändigt worden war.“*¹³

So nimmt es auch nicht wunder, wenn Werner Suppanz in seiner übergreifenden und grundlegenden Darstellung *„Österreichische Geschichtsbilder. Historische Legitimationen in Ständestaat und Zweiter Republik“* (1998) bei der Rekonstruktion der Bedeutung des Barock im österreichischen Ständestaat durchwegs Parameter anführt, die als signifikante Gradmesser einer Kontinuität zur Epoche der Habsburgermonarchie verstanden werden können: *„Der Barock als Höhepunkt österreichischer Kunst, als Heldenzeitalter und Epoche imperialen Glanzes, als Ausdruck der österreichischen Katholizität, als Ausdruck der Universalität Österreichs sowie als Ausdruck österreichischer Mentalität und österreichischen Wesens.“*¹⁴ Wie bei Albert Ilg war es geradezu die scheinbar bruchlose Verbindung von politischer Macht und kultureller Bedeutung, die den Barock für die Österreich-Ideologen der Ersten Republik und des autoritären Ständestaates so faszinierend machte. Dabei spielte sicher auch manche Etikettierung der Jahre zwischen 1918 und 1933 als Periode angeblichen kulturellen und sozialen Niedergangs eine wichtige Rolle, ebenso wie die Stilisierung der großen barocken Vergangenheit Österreichs im Sinne eines kompensatorischen Erklärungsmusters angesichts der schwindenden realen politischen Bedeutung Österreichs in der Zwischenkriegszeit.

Wenn einer der führenden Schriftsteller und Ideologen dieser Zeit, Joseph August Lux (1871–1947), von der Zeit zwischen den Habsburgerkaisern Leopold I. und Karl VI. sprach, dann verwendete er Charakterisierungen, die Österreich als die *„erste Großmacht der Welt“* und als *„triumphierende lateinische Monarchie“*¹⁵ kennzeichnen sollten. Im Rahmen dieser fast auftrumpfenden Verherrlichung einstiger politischer Größe wurden auch inhaltliche Einschreibungen fortgesetzt, die einer Präzisierung der Disposition des frühneuzeitlichen Staatsgebildes dienen sollten: In der angeblich einzigartigen Verschmelzung von katholischem Glauben und österreichischer Staatsidee galt nämlich das barocke Zeitalter als vorbildhaft für das aktuelle Selbstverständnis des Ständestaates. Die solcherart beschworene *„glückhafte Verschmelzung von Kirche und Staat“*¹⁶ schien demnach nicht nur als wichtige Erkenntnis für die Rekonstruktion der Vergangenheit der Dynastie gelten zu können, sondern besaß darüber hinaus den veritablen Charakter einer Leitfigur gegenwärtigen politischen Handelns. Lux, der sich nicht zuletzt explizit auf Albert Ilg als Gewährsmann bezieht, preist den Barock in der Terminologie des 19. Jahrhunderts als Epoche der *„Glorie Österreichs als erste Großmacht und Kulturmacht Europas“*¹⁷.

Notwendigerweise – und hier war man ideologisch letztlich nicht weit von Hugo von Hofmannsthal (1874–1929) entfernt – war dieses Ideal einer inhaltlich geschlossenen Konzeption des Barock am meisten von einer Integration von Phänomenen der Aufklärung und des Josephinismus bedroht, die somit als impulsgebende historische Faktoren ausgeblendet bleiben mussten. Die darin manifeste historische Unschärfe in der Definition des Barock als Epoche einerseits bzw. als ideologische Leitkategorie andererseits offenbart sich am meisten in der kulturgeschichtlich motivierten Fixierung des zeitlichen Endes des Barock mit dem Tod Mozarts im Jahr 1791 – Joseph August Lux zufolge jenes Datum, an dem *„in seinem Requiem der Schwanengesang der Barockzeit verhaucht.“*¹⁸

Die internationale Bedeutung des österreichischen Barock wollte man am effektivsten mit der Charakterisierung der Universalität Österreichs unterstreichen. Letztlich sind aber auch darin die Ideen des habsburgischen Erbes wirksam, das Österreich als *„composite monarchy“*, als übernationalen Begriff, gleichsam als Europa im Kleinen definierte, wobei – unter Ausblendung des gesamten protestantischen Kulturkreises – die Einflüsse von Seiten der Ethnien des romanischen Raumes unverhältnismäßig

¹³ Ottokar Janetschek, *Barock in Österreich. Kleiner Wegweiser in ein herrliches Kunstgebiet*, Wien 1934, S. 6f.

¹⁴ Werner Suppanz, *Österreichische Geschichtsbilder. Historische Legitimationen in Ständestaat und Zweiter Republik*, Böhlau zeitgeschichtliche Bibliothek 34, Köln-Weimar Wien 1998, S. 177.

¹⁵ Ebenda, S. 179.

¹⁶ Ebenda, S. 180.

¹⁷ Joseph August Lux, *Das goldene Buch der Vaterländischen Geschichte für Volk und Jugend Österreichs*, Wien 1934, S. 232 und 235 (Verweis auf Albert Ilg).

¹⁸ Suppanz (zit. Anm. 14), S. 180.

betont wurden – ganz im Sinne einer Sichtweise, die den Barock als Blüte italienischer Kultur auf deutschem Boden ansah. Diese Facetten schließt ein mentalitätsgeschichtlicher Zugang ab, der den Barock vornehmlich als Ausdruck typisch österreichischen Wesens sah. Auch hier wurden letztlich die Stereotypen und Polarisierungen Albert Ilgs fortgeschrieben, welche die angeblich musische Veranlagung des Österreicherers im Gegensatz zum preußischen Bildungsbürger in den Vordergrund stellten. Österreichische Sinnenfreude und Theatralität – beides im Barock kongenial ausgeprägt – stehen somit fast gleichnishaft gegen den deutschen bürgerlichen Bildungsglauben und die protestantische Schriftkultur.

Bereits Oscar Schmitz (1873–1931) hatte im Jahr 1924 in seiner Schrift *„Der österreichische Mensch“* die Meinung vertreten, dass primär der Hof die barocke Kultur Österreichs entwickelt habe, während für Deutschland die um Bücher aufgebaute Reformationskultur prägend gewesen sei. Nicht zuletzt hatte Hugo von Hofmannsthal im Jahr 1917 – angesichts des Maria Theresia-Jubiläums – seine optimistische Vision vom *theresianischen Menschen* entwickelt, dessen Mentalität imstande sei, im Gegensatz zu vielen anderen Nationen Gegensätze auszugleichen.¹⁹

Die Kultur der Ersten Republik und vor allem des Ständestaates setzte in den hier angesprochenen Punkten auf Kontinuität zur Habsburgermonarchie im Sinne einer Weiterführung des Ideals habsburgischer Großmacht in der Barockzeit. Als historische Projektionsformel, die „Größe“ in historischer, kultureller und mentalitätsmäßiger Hinsicht gerade ideal zu bedienen schien, war der Barock letztlich unverzichtbar – nicht zuletzt auch aus kompensatorischer Perspektive zum realpolitisch tatsächlich stattfindenden Machtverlust. Die widersprüchlichen Facetten dieser eigenwilligen Konstruktionen, etwa in der Polarität zwischen kosmopolitisch und national, ignorierend, bildete eine dezidiert historische Annäherung an die Epoche des Barock keineswegs das entscheidende „*movens*“, sondern ein zum Teil undurchsichtiges Amalgam aus Verherrlichung des Katholizismus, realpolitischer und militärischer Größe, Abwehr der Osmanen und angeblicher Ausprägung der typisch österreichischen Seele.

Dieses Modell der Stilisierung des Barock als Garant von Kontinuität sowie politischer und kultureller Blüte im Rahmen der österreichischen Geschichte sollte gerade dort seine entscheidende Prüfung erhalten, wo in der Ersten Republik eine herausragende kulturpolitische Initiative ihre ideologische Fixierung suchte – und zwar bei der Gründung der Salzburger Festspiele 1920, bei der eine Auseinandersetzung mit der habsburgischen Vergangenheit in besonderem Maße notwendig war.

¹⁹ Werner Telesko, Maria Theresia. Ein europäischer Mythos, Wien-Köln-Weimar 2012, S. 179f.

„Ein Reich geht zugrunde. Ein Thron stürzt. Ein Volk erhebt sich. Neue Staatsordnung wird gehämmert. Neue Weltordnungen dämmern. Nichts Bestehendes bleibt in alten Kreisen. / Und was ist das erste, das diesem Chaos entsteht? / Ein Mozart-Festspielhaus in Salzburg! Ein dem Göttlichen geweihter Tempel, der im Hain von Hellerau [sic!] sich erheben soll, als Sinnbild des unzerstörbaren Oesterreichertums, als Wahrzeichen unverwüster Wesensart, Deutschösterreichs religiöses Weihebekenntnis.“ Mit diesen emphatischen Formulierungen veröffentlichte die mit Hermann Bahr, Leopold von Andrian und Hugo von Hofmannsthal befreundete Schriftstellerin Berta Zuckerkandl (1864–1945) in der liberalen *„Wiener Allgemeinen Zeitung“* einen Artikel zur Salzburger Festspielgründung,²⁰ die solcherart als gleichsam erlösende kulturpolitische Tat gefeiert wird. Neu ist hier die fokussierte Personalisierung auf den lokalen, aber auch überregional wirksamen Genius Mozart – verbunden mit einem deutlich sakralisierenden Unterton, der darüber hinaus eine der Kunst zugeordnete Rolle der nationalen Versöhnung offenbart.

Bei näherem Hinsehen der Textzeugnisse im Umfeld dieser Festspielgründung zeigen sich bei Hofmannsthal revisionistische Züge, die etwa auch in der wie selbstverständlich gesehenen Einbeziehung Merans und Ödenburgs, die in den Friedensschlüssen von 1919 für Österreich verloren gingen, deutlich werden.²¹ Die vorgeliebte Universalität musste in diesem Kulturprogramm der Relevanz des Barock allerdings verstärkt auf konkrete zeitpolitische Umstände Rücksicht nehmen. Insofern ging es nun um die Einheit eines wie immer konkret definierten bayerisch-österreichischen Kulturraums, der als eigentliches historisches Gravitationszentrum in den Fokus rückte. Dieser räumlichen Eingrenzung eines geschrumpften Staates stand allerdings die zeitliche Erstreckung entgegen: So reklamierte Hofmannsthal mit gewaltigem Anspruch eine kontinuierliche Traditionslinie vom vorreformatorischen Mittelalter über das antiprottestantisch konnotierte Barock bis in die Gegenwart des frühen 20. Jahrhunderts. Die latente Unschärfe in der Eingrenzung des Barock rächte sich aber auch hier, indem Hofmannsthal zwar einerseits die süddeutsch-katholischen Traditionsstränge betonte, andererseits aber im Sinne des christlichen Universalismus (*katholikos*) die darüber hinausgehende Gesamtheit deutschsprachiger Kultur für sich reklamierte.²² Diese nicht aufgelöste und nicht aufzulösende Dichotomie zwischen universaler Welterklärung einerseits und

²⁰ Wiener Allgemeine Zeitung, Freitag, 24. Jänner 1919, Nr. 12227, S. 1, vgl. Norbert Christian Wolf, Eine Triumphforte österreichischer Kunst. Hugo von Hofmannsthals Gründung der Salzburger Festspiele, Salzburg-Wien 2014, S. 71.

²¹ Wolf (zit. Anm. 20), S. 76.

²² Ebenda, S. 78.

Nationalismus andererseits wurden die Protagonisten der Instrumentalisierung des Barock nun nicht mehr los. Die Personalisierung der Heroen der Vergangenheit, die mit der Sakralisierung Mozarts unübersehbare Höhen erklomm, betraf auch die eigentlichen Protagonisten des 20. Jahrhunderts, wenn etwa Hermann Bahr (1863–1934) in Hofmannsthal „den auferstandenen Dichter des österreichischen Barock“²³ zu erkennen meinte, ihn mittels dieser eindeutig sakralisierenden Metapher als Wiederbeleber des „*Schauklingtanzraumspielkunst*“²⁴ des Barock feierte und diesbezüglich als kongeniales Beispiel Hofmannsthals „*Ariadne auf Naxos*“ (1912 uraufgeführt) anführt. Dieses Stück, das von Richard Strauss vertont wurde, würden wir heute keineswegs mit der einfachen Epochensignatur „Barock“ versehen – weder hinsichtlich des mythologischen „*libretto*“ noch in Bezug auf die höchst reflexive Charakterisierung der Rollen von Musik- und Tanzlehrer sowie Komponist. Im Stück selbst wird die sakrale Komponente im Sinne der Kunstreligion der Moderne explizit thematisiert, wenn der Komponist an einer bekannten Stelle sagt: „*Musik ist eine heilige Kunst.*“

An diesem konkreten Beispiel lassen sich Kontinuitäten und Bruchstellen von Instrumentalisierungen des Barock gut exemplifizieren. Das entsprechende „*libretto*“ umfasst die beträchtliche Spannweite vom Vorspiel, das in Wien am Ende des 17. Jahrhunderts spielt und der eigentlichen Oper, die in mythischer Vorzeit angesiedelt ist. Der Barock wird hier aus der Perspektive Bahrs nicht auf eine Reaktivierung der kulturellen oder politischen Größe der Vergangenheit bezogen, sondern auf die konkrete zeitgenössische Neuschöpfung durch Hofmannsthal, die im Zeichen von kultureller Auferstehung und Neuformierung der multimedialen Kultur des Barock steht. Dies betrifft auch den 1911 uraufgeführten „*Rosenkavalier*“: Strauss und Hofmannsthal siedeln die Handlung dieses Stücks in Wien um 1740 an. In der Musik gibt es sowohl Barock- als auch Rokokoelemente, zugleich aber auch Hinweise auf die Frühklassik und Mozart. Das souveräne, um nicht zu sagen, äußerst freie Umgehen mit geschichtlichen Anleihen offenbart hier ein neues historisches Bewusstsein in Bezug auf die zahlreichen unterschiedlichen Facetten des Barock. Zugleich war der gewählte Handlungszeitraum, die Epoche Maria Theresias, da von französischer Kultur dominiert, keine bevorzugte Phase in der Rezeptionsgeschichte des Barock. Auch diese neue Akzentsetzung muss unter den Vorzeichen der zeitgleichen Begeisterung des Wiener

Hofes, insbesondere Erzherzog Franz Ferdinands, für den sogenannten „*Maria-Theresien-Stil*“²⁵ gesehen werden.

Die von Bahr wortreich beschworene „*Schauklingtanzraumspielkunst*“ ist in diesem Sinne nur einer der zahlreichen Entwürfe zum Gesamtkunstwerk um 1900, aber sie steht – im Gegensatz zu den zahlreichen Emanzipations- und Sezessionsbewegungen der Zeit um 1900 in der bildenden Kunst – auf eindeutigem ideologischen Boden. Dieser fand bei Michael P. Steinberg in seiner meisterhaften Studie zur Frühgeschichte der Salzburger Festspiele (1990) als „*Ideologie des Barock*“²⁶ Charakterisierung. Mit Hilfe einer Ästhetik der theatralischen Überwältigung wurde als Wirkungsziel die Schaffung eines einheitlichen Publikums mittels künstlerischer Illusionierung definiert, was desintegrative Effekte gesellschaftlicher Segregation verhindern sollte. Die Festspiele hatten demnach eine optimistische Vereinigung von Künstlern und Gesellschaft als Vision – wohl am deutlichsten ablesbar in Hofmannsthals Bühnenwerken, die sich vor allem auf die Wiedereingliederung problematischer, aber heroischer weiblicher Figuren (Ariadne, Salome und Elektra) beziehen.

Wenn der Barock als diskursiver Stil mit Theatralität und Totalität Steinberg zufolge zwei grundlegende Prinzipien verkörpert,²⁷ dann ist gerade in der Zwischenkriegszeit und danach eine deutliche Bedeutungssteigerung des Faktors Theatralität zu erkennen. Dies kann auch in dem Sinne verstanden werden, dass diese beiden genannten Prinzipien, Theatralität und Totalität, in einem bestimmten Verhältnis zueinander neu geordnet wurden. Die Salzburger Festspiele zeigen, dass eine universale barocke Kosmologie durch Formen der Theatralität nicht nur erfasst und beschrieben werden kann, sondern durch diese erst entsteht. In diesem Sinne konstituieren gerade künstlerische Repräsentationen in hohem Maß politisch-kulturelle Identitäten, was den unterschiedlichen Ausdrucksformen der Künste und deren Wertigkeiten eine vollkommen neue und letztlich gesteigerte Relevanz verschaffte.

Ab 1918/1919 hatte der Barock über weite Strecken seine dominierende Funktion als Leitnarrativ im Sinne einer radikalen Engführung von Politik und Kultur verloren. Nach dem Zusammenbruch des habsburgischen Imperiums überlebte die Barockkultur nicht im Sinne

²³ Ebenda, S. 184f.

²⁴ Ebenda, S. 184f.

²⁵ Andreas Nierhaus, „Fischer von Erlach hätte seine Freude daran gehabt“ – der Neobarock und die Wiener Hofburg, in: *Telesko* (zit. Anm. 4), S. 470–478, hier S. 476.

²⁶ Michael P. Steinberg, *Ursprung und Ideologie der Salzburger Festspiele 1890–1938*, Salzburg 2000 (Ithaca 1990). – Luise Wagoner, *Hofmannsthal und das Barock*, Diss. phil. Bonn, Dillingen/D. 1931.

²⁷ Steinberg (zit. Anm. 26), S. 20. – kritisch zu den zum Teil provokativen Thesen Steinbergs: Pia Janke, *Politische Massenfestspiele in Österreich zwischen 1918 und 1938*, Wien-Köln-Weimar 2010, S. 194f.

eines Nationalstils oder eines Ausweises staatlicher Kulturpolitik, sondern vornehmlich als reduzierte „*Ideologie einer konservativen Minderheit*“,²⁸ wenn auch mit explizit übergreifendem Anspruch. Damit kann und muss das Fortleben des Barock als Ideologem deutlich von den zahlreichen geistesgeschichtlichen Revolutionen um 1900 (Mauthner, Wittgenstein, Freud, Loos und die Sezession) abgesetzt werden, denen die Vorstellung vollkommen fremd war, eine ähnlich geartete totalisierende und theatrale Weltanschauung spiegeln zu wollen.²⁹ Insofern war bereits durch die epochalen, in Wien um 1900 stattfindenden Wissenschaftsrevolutionen der Gedanke der Relevanz einer vornehmlich rückwärtsgewandten Weltanschauung diskreditiert worden. Der eigentliche ideologische Gegenpol des Neobarock und seiner Nachfolger war aber nicht die Wissenschaft, sondern die 1876 gegründeten Bayreuther Festspiele, die mit ganz anderen inhaltlichen Anleihen versuchten, nationale Mythologien für eine neue Bedeutung in der Gegenwart zu aktualisieren.

Der Blick in das 19. Jahrhundert und die darauf folgenden Instrumentalisierungen des Barock, die noch in der Anfangszeit der Zweiten Republik forciert wurden, machen deutlich, dass dabei die inneren Widersprüchlichkeiten der kulturellen Produktion der Barockepoche, die Walter Benjamins berühmte Abhandlung „*Ursprung des deutschen Trauerspiels*“ (1928) durchziehen und in jüngerer Zeit auch unter dem Gesichtspunkt des Barock als Interpretament der Moderne/Postmoderne thematisiert wurden,³⁰ nur zum Teil eine Rolle spielen. Wenige, aber eingängige und signifikante Referenzpunkte wie politisches Großmachtdenken, Lobpreis ungehemmter Sinnenfreude, Theatralität und die Omnipräsenz des katholischen Glaubens und seiner Weltmission bilden durchgehend zitierte Eckpunkte der über weite Strecken recht einseitig interpretierten barocken Epoche, deren facettenreiches Profil somit immer mehr hinter den repetitiv vorgeführten Wegfeilern einer angeblich monolithischen Geisteshaltung zu verschwinden drohte. Eben dieser Aspekt ist auch für uns heute von zentraler Bedeutung, da neben dem Barock im Ausstellungsbusiness auch die Schlüsseljahre 1918/1919 in Publikationen thematisiert und damit historisiert werden. Die Omnipräsenz – bei gleichzeitigem Verschwinden – des Barock in den österreichischen Staatsideologien des 19. und 20. Jahrhunderts sollte demnach dazu anregen, den fortdauernden Gefahren einer Sinnentleerung durch den

inflationären Gebrauch von geschichtlichen Leerformeln nachzuspüren.

In der historischen Gesamtbetrachtung wird somit deutlich, dass nach dem fundamentalen politischen Epochenbruch des Jahres 1918 der Barock im Sinne einer einheitsstiftenden und diese Einheit zugleich verkörpernden Ideologie nicht mehr ansatzweise jene kulturpolitische Kohäsionskraft erreichen konnte, wie dies besonders für die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts über weite Strecken gilt. Stattdessen rückten die zum Teil vergessenen oder verschütteten nationalen und regionalen Traditionen der nunmehr selbständigen Länder deutlich in den Vordergrund.

Zugleich aber – und dies veranschaulicht die Komplexität der historischen Situation in der Bewältigung des facettenreichen habsburgischen Erbes – verstärkten gerade diese nationalen Gegensätze, die sich mit der Auflösung der Monarchie noch potenzieren sollten, Existenz und Wirksamkeit des „*alten, übernationalen habsburgischen Mythos*“³¹ Die verlorene politische Größe wurde nunmehr in der Literatur, vor allem in den Werken von Franz Werfel und Joseph Roth, fast gleichnishaft im Sinne einer positiv unterlegten Verklärung beschworen. In Roths berühmtem Roman „*Die Kapuzinergruft*“ (1938) wird die alte, durch die Prunksarkophage des 18. Jahrhunderts von Joseph I. bis Maria Theresia und Franz Stephan stark barock geprägte habsburgische Begräbnisstätte in Wien zur prägenden Metapher für das untergegangene und schließlich „tote“ Habsburgerreich. Sie mutiert aber – angesichts des aktuellen Untergangs Österreichs im Jahr 1938 – zugleich zum positiv besetzten Ort der Bewahrung der „alten“ Welt, die Kontinuität und Sicherheit zu garantieren imstande ist. Diese Umstände konkretisieren sich im Roman in der persönlichen Biografie Franz Ferdinand Trotts, der das Ende der Monarchie, des Adels sowie des übrig gebliebenen Staates Österreich 1938 erleben musste.

War nun der Barock nach 1918 als politische „Staatsideologie“ endgültig Fiktion geworden und vornehmlich zur schillernden Referenzgröße künstlerischer Anleihen (etwa in der Malerei Oskar Kokoschkas) oder literarischer Wunschbilder der beschriebenen Art geworden, so zeigt sich das überaus hartnäckige Fortleben des Barock als zentrale Epoche österreichischer Identitäten auch noch nach dem Neubeginn im Jahr 1945. Nur so ist es zu verstehen, dass etwa die Rolle des weitgereisten Kosmopoliten Johann Lucas Hildebrandt – als Schöpfer des Wiener Belvedere – im Sinne des Protagonisten einer genuin „österreichischen“ Kunst verklärt wurde. Dazu trat nun der überhistorische Maßstab des „Menschlichen“ in einer die Rolle der bildenden Kunst als Versöhnung beschreibenden harmonischen Elegie, so in

²⁸ Steinberg (zit. Anm. 26), S. 29.

²⁹ Ebenda, S. 30.

³⁰ Moritz Csáky / Federico Celestini / Ulrich Tragatschnig, Einführung, in: Csáky / Celestini / Tragatschnig (zit. Anm. 3), S. 7–14, hier S. 8.

³¹ Claudia Magris, Der habsburgische Mythos in der modernen österreichischen Literatur, Wien 2000 (Turin 11963), S. 290.

Bruno Grimschitz' Publikation „*Das Belvedere in Wien*“ (1946): „*Einzigartig gelingt Hildebrandt die Verschmelzung von Bau und Landschaft zu einem in allen monumentalen Ausmaßen der Epoche wunderbar menschlich wirkenden Zusammenklang.*“³² Das dabei auffällig nachdrücklich unterstrichene „*menschliche Maß*“³³, obwohl keine wie immer zu belegende historische Kategorie, wurde von Grimschitz – wohl bewusst als korrigierender Kontrapunkt zur brutalen Monumentalisierung und Instrumentalisierung der Baukunst im rezenten politischen Zusammenhang, vor allem des eben überwundenen Nationalsozialismus, – bewusst in Stellung gebracht.

Damit verbindet sich in einer eigenartigen, synthetisierend angelegten Konstruktion die Vereinnahmung des barocken Erbes im Sinne einer nach 1945 von vielen als typisch österreichisch angesehenen Kulturepoche mit der überaus starken Betonung des Landschaftlich-Natürlichen, das nach dem Zweiten Weltkrieg für die ideologische Selbstbesinnung und Neuausrichtung Österreichs in der „Stunde null“ eine ebenso tragende Rolle

spielen sollte.³⁴ Direkter und unmittelbarer als mit Grimschitz' zugespitzter Formulierung der „*Verschmelzung von Bau und Landschaft*“ im Wiener Belvedere hätte man diese Referenz auf das barocke Erbe einerseits und die angebliche Einheit von Kunst und Natur andererseits – gemäß der Vorstellung von Kunst *als* Natur – nicht zum Ausdruck bringen können. Wenn der Barock demgemäß im Landschaftlich-Natürlichen aufgeht, dann wird er aber nicht entideologisiert, wie man vielleicht meinen könnte, sondern nur in neuer Weise und mit neuen Zielen identitätsstiftend aufgeladen. Nicht mehr der Barock als gleichsam historisch logisches wie Einheit postulierendes und repräsentierendes Pendant politischer Macht wie im Habsburgerreich ist nun die Leitkategorie, sondern das reiche künstlerische Erbe eines untergegangenen Weltreiches mutiert nunmehr zum Analogon des Kosmisch-Natürlichen, sich ständig Erneuernden und somit letztlich niemals vom Untergang Bedrohten.

³² Bruno Grimschitz, *Das Belvedere in Wien*, Wien 1946, S. 7.

³³ Ebenda.

³⁴ Nunmehr grundlegend: Ernst Hanisch, *Landschaft und Identität. Versuch einer österreichischen Erfahrungsgeschichte*, Wien 2019.



Zum genetischen Code der österreichischen Denkmalpflege

Die staatliche Denkmalpflege in Österreich hat eine lange Tradition. Am Silvestertag des Jahres 1850 genehmigte Kaiser Franz Joseph I. die Einrichtung einer „k.k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale“, die als ehrenamtliches Fachgremium hauptsächlich für Forschungs-, Steuerungs- und Vermittlungsaufgaben gedacht war. Sie sollte ohne gesetzliche Grundlage eine offizielle Autorität entfalten, die ihr Gewicht aus der Verwaltungslogik der dahinter stehenden Ministerialbürokratie bezog. Mit einer Reform im Jahre 1873 wurden die Denkmalkategorien auf „*kunst- und historische Denkmale*“ erweitert und die Strukturen geschärft. Im beginnenden 20. Jahrhundert erfolgte ein beträchtlicher Modernisierungsschub, der sowohl auf die Vollziehung eines geplanten Denkmalschutzgesetzes als auch auf die neuen wissenschaftlichen Anforderungen und Zielsetzungen in der Denkmalpflege ausgerichtet war. Diese Entwicklung manifestierte sich im Jahre 1911 in der Installierung eines Staatsdenkmalamtes, welches den Vorläufer des – 1920 erstmals so benannten - Bundesdenkmalamtes darstellte. Eine legislative Basis wurde jedoch erst 1923 mit der Erlassung des Denkmalschutzgesetzes erreicht.

Im Rückblick auf Entstehung und Entwicklung der staatlichen Denkmalpflege in Österreich stellt sich die Frage nach spezifischen Orientierungen, die in dieser Tradition verankert sind. Gibt es Grundzüge, die auf dem Boden der Tradition das institutionelle Gedächtnis des Bundesdenkmalamtes nach wie vor bestimmen?

Es sind fünf Leitlinien, die im Verständnis der österreichischen Denkmalpflege bis heute eine besondere Rolle spielen:

1. Denkmalpflege erfordert wissenschaftliche Grundlagen. Die Fachlichkeit spiegelt sich in der Einheit von „*Erforschung und Erhaltung*“ der Denkmale.
2. Denkmalpflege ist eine Staatsverantwortung.
3. Der Denkmalbegriff wird breit verstanden. Die Werteebene der „*kulturellen Bedeutung*“ ist umfassend und schließt auch die kulturaktuelle Wirkmächtigkeit ein.

4. Schutzziele sind „*Dokument und Monument*“. Das ästhetische Moment von Erscheinung und Wirkung ist ein erheblicher Faktor.
5. Schutzziele erfordern Abwägung zwischen Denkmalbedeutung und Veränderungsgründen.

Diese fünf Themen haben sich im Denkmalverständnis und in der Denkmaltheorie in Österreich zum Teil schon seit der Mitte des 19. Jahrhunderts kontinuierlich entwickelt. Am Beginn des 20. Jahrhunderts hat sich der Diskurs auf dem Weg zu der – von den Protagonisten damals selbst so genannten – „*modernen Denkmalpflege*“ in Wien sehr stark intensiviert und bildete den theoretischen Hintergrund für die gleichzeitig ablaufenden Diskussionen um ein Denkmalschutzgesetz sowie um die Organisation der staatlichen Denkmalpflege in Österreich. In diesem Zusammenhang wurden die fünf Orientierungen der österreichischen Denkmalpflege erweitert, geschärft und konsolidiert. Die beiden erstgenannten Orientierungen – Wissenschaftlichkeit und Staatsverantwortung – wurden von Max Dvořák bereits 1911 aus Anlass der damaligen Reform der Zentralkommission ausdrücklich formuliert: „*Es sind zwei Grundsätze, welche dieser Reform zugrunde liegen: einmal die ideelle Einheitlichkeit der österreichischen Denkmalpflege bei geschäftlicher Dezentralisation und zweitens der Aufbau der neuen Organisation auf einer durchaus fachlichen wissenschaftlichen Grundlage*“.¹

Der weit reichende Begründungsrahmen für Denkmalausweisungen sowie die breite gesellschaftliche Geltung der Denkmalwerte bestimmten schon am Beginn der österreichischen Denkmalpflege die Perspektiven und Zielsetzungen. Die Motivlage zur Gründung der „k.k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale“ im Jahre 1850 war nämlich nicht auf eine Nation im Sinne einer homogenen

¹ Max Dvořák, Denkmalpflege in Österreich, in: Gemeinsame Tagung für Denkmalpflege und Heimatschutz, Salzburg 14. und 15. September 1911. Stenographischer Bericht, Berlin o.J., S.64–74, S.71.

Sprach- und Kulturgemeinschaft ausgerichtet (so wie in Deutschland oder Frankreich), sondern auf eine Nation, also so etwas wie eine Schicksalsgemeinschaft verschiedener Ethnien, die durch eine gemeinsam erlebte Geschichte und eine gemeinsame Staatsverfassung verbunden sind. Die Gründung der Zentralkommission 1850 war – nach dem Revolutionsjahr von 1848 – als ein kultureller Kitt des Vielvölkerstaates gedacht. In diesem Sinne steht in dem ersten „*Bericht über die Wirksamkeit der k.k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale*“ aus dem Jahre 1856 diese Allgemeingültigkeit der Denkmalwerte im Mittelpunkt: die Zentralkommission sei gegründet worden, „um den historischen Erinnerungen der verschiedenartigen Völkerstämme des Kaiserstaates Rechnung zu tragen, um das religiöse Gefühl zu stärken.“² Es ging also um gemeinsame, generell gültige Empfindungen. Daher war in der österreichischen Denkmalpflege keine nationale bzw. nationalistische Ausrichtung maßgebend, sondern eine einigende Klammer im Fühlen und Denken unterschiedlicher Volks- und Sprachgruppen sollte die Grundlage sein. Somit bestand die Chance für die Ausbildung einer sehr umfassenden Palette von Denkmalwerten, die nicht auf das nationale Moment fokussiert sind.³ Das blieb nach 1918 in dem klein gewordenen Österreich weiterhin so. Auch da war kein nationales Selbstverständnis maßgebend, sondern die Erlassung des Denkmalschutzgesetzes im Jahre 1923 war davon motiviert, für eine neue Staatsidentität als Kulturstaat zu sorgen. Das kommt in dem entscheidenden Gesetzesantrag des Abgeordneten Angerer von 1923 deutlich zum Ausdruck, in welchem er moniert, andere „*Kulturstaaten*“ hätten schon längst ein Denkmalschutzgesetz.⁴

Das 1923 schließlich erlassene Denkmalschutzgesetz beruht ebenso wie Aufbau und Arbeitsweise des Bundesdenkmalamtes auf all den inhaltlichen Grundlagen, die

aus der Zeit vor 1918 stammen und in der jungen Republik sowie darüber hinaus Geltung behalten haben.

1. DENKMALPFLEGE ERFORDERT WISSENSCHAFTLICHE GRUNDLAGEN. DIE FACHLICHKEIT SPIEGELT SICH IN DER EINHEIT VON „ERFORSCHUNG UND ERHALTUNG“ DER DENKMALE.

Bereits bei der Gründung der Zentralkommission im Jahre 1850 war der Name Programm: „*k.k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale*“. Eine Namensänderung im Jahre 1873 erweiterte den Gegenstandsbereich, berührte jedoch nicht die Einheit von Erforschung und Erhaltung: „*k.k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale*“. Der Gründungszweck lag in hohem Maße in der Durchführung der Inventarisierung der Denkmale. Dies ist mit der Entwicklung in anderen europäischen Ländern vergleichbar, namentlich mit Frankreich und Deutschland, aber nirgendwo sonst wurde der Zusammenhang von Erforschung und Erhaltung der Denkmale so programmatisch im Titel einer Institution zum Ausdruck gebracht wie in Österreich. Dahinter steht die Vorstellung, dass das Wissen um die Denkmale ihren Wert so klar erscheinen lassen müsste, dass die Erhaltung – auch ohne die noch ausstehenden gesetzlichen Regelungen – eine logische und selbstverständliche Konsequenz für jedermann wäre. In diesem Sinne wurde bei der Zentralkommission ein Publikationswesen eingerichtet, das im Wege der „*Mitteilungen*“ und eines „*Jahrbuchs*“ Denkmale wissenschaftlich vorzustellen und Restaurierungsmaßnahmen zu dokumentieren hatte.

Am Anfang des 20. Jahrhunderts bildeten wissenschaftliche Zielvorstellungen schließlich einen ausgesprochenen Schwerpunkt in der Konzeption der österreichischen Denkmalpflege. Insbesondere Alois Riegl und Max Dvořák haben die Neuorientierung der Kunstgeschichte als Entwicklungsgeschichte im Unterschied zu der früher geltenden normativen Ästhetik mit dem Begründungsrahmen der Denkmalwerte verknüpft. Maßgebend hierfür war die Vorstellung von der Gesetzlichkeit einer universalhistorischen Entwicklung, die dem Betrachter der historischen Denkmale auch eine Gewissheit über seinen eigenen Platz im Ablauf der Geschichte verschaffen würde. Die Verknüpfung zwischen der wissenschaftlichen Verortung der Denkmale und der Verortung des Betrachters beschreibt Max Dvořák in seiner Einleitung zum 1. Band der Österreichischen Kunsttopographie aus dem Jahre 1907 folgendermaßen: weil Denkmale „*Dokumente der genetischen Evolution*“ seien, würde eine „*seelische Anteilnahme an den Denkmalen als Dokumente der das Werden und*

² Bericht über die Wirksamkeit der k.k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale, in: Jahrbuch der kaiserl. königl. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale, Wien 1856, S. 53.

³ Margaret Olin, The cult of monuments as a state religion in late 19th century Austria, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte XXXVIII, Wien 1985, S.177–198. – Michael S. Falser, Zum 100. Todesjahr von Alois Riegl. Der ‚Alterswert‘ als Beitrag zur Konstruktion staatsnationaler Identität in der Habsburg-Monarchie um 1900 und seine Relevanz heute. In: Österreichische Zeitschrift für Kunst- und Denkmalpflege (ÖZKD), LIX, Wien 2005, Heft 3/4, S. 298–311.

⁴ „Antrag der Abg. Dr. Angerer u. Gen., betreffend ein Gesetz über den Denkmalschutz“, 1923, Archiv des Bundesdenkmalamtes Wien. – Andreas Lehne, Gedanken zur Entwicklung der österreichischen Denkmalpflege, in: Silvia Spada Pintarelli / Nicolò Rasmò (Hg.), Berichte der Studententagung Bozen, 4. Mai 2007, Bozen 2015, S. 43–54, S. 43. – Werner Telesko, Barock als Staatsideologie? Kontinuitäten und Brüche einer kulturpolitischen Leitkategorie von der Habsburgermonarchie über die Erste Republik bis zum Ständestaat, in diesem Heft.

Vergehen bestimmenden Entwicklungsgesetze“ entstehen.⁵ Wissenschaftliche Inventarisierung und wissenschaftliche Denkmalbegründung vermögen also Gegenwartswerte der Denkmale zu generieren.

Demzufolge wurde die Denkmalforschung als eigene Organisationseinheit etabliert, als man 1911 nach einer Konzeption von Max Dvořák ein Staatsdenkmalamt als operative Begleitung zur Zentralkommission einrichtete. In dem Statut für die Zentralkommission aus dem Jahre 1911 werden für das Staatsdenkmalamt eine kunsthistorisch-technische Abteilung, eine juristisch-administrative Abteilung, ein Kunsthistorisches Institut und ein Prähistorisches Institut neben den Landeskonservatoren in den Kronländern vorgesehen.⁶ Diese Struktur blieb nach dem Ende der Monarchie im Wesentlichen bestehen. Auch die Nachfolgeorganisation des Staatsdenkmalamtes, das ab 1920 so benannte Bundesdenkmalamt, verfügte über ein Kunstgeschichtliches Institut als rein wissenschaftliche Abteilung. In einem wohl 1920 entstandenen Entwurf für *Satzungen des StaatsBundesdenkmalamtes* (sic!) wird in § 10 vorgesehen: „Das kunstgeschichtliche Institut des StaatsBundesdenkmalamtes ist eine wissenschaftliche Anstalt.“ Und § 11 normiert: „Der Vorstand des kunstgeschichtlichen Institutes ist in allen kunstgeschichtlichen Fragen prinzipieller Natur zu hören.“⁷ Dieses Kunstgeschichtliche Institut wurde später in Institut für Österreichische Kunstforschung umbenannt und 1982 in eine Abteilung für Denkmalforschung umgewandelt. Das Bewusstsein für die wissenschaftlichen Grundlagen spiegelt sich auch in der Einrichtung von weiteren zentralen Fachabteilungen im Rahmen des Instituts für Denkmalpflege im Jahre 1938. Sie hatten nach der Wiedererrichtung des Bundesdenkmalamtes 1945 auch weiterhin Bestand und besorgen auf den verschiedenen Feldern der Denkmalpflege bis heute die Grundlagenarbeit.

Folgerichtig definiert das Statut für das Bundesdenkmalamt aus dem Jahre 2011 die zentralen Aufgaben nach dem Modell eines Wirkungskreislaufs folgendermaßen: Forschen – Schützen – Pflegen – Vermitteln. Die Forschungsinteressen sind also Grundlagen für gesellschaftlich wirksames Handeln und gesellschaftliche Aufmerksamkeit. Demgemäß legt das Statut von 2011 in § 2 fest: „Das Bundesdenkmalamt führt die zur Erfüllung seiner Aufgaben notwendige wissenschaftliche Forschung, Publikationstätigkeit, Inventarisierung und

Dokumentation von Denkmälern durch“. Die aktuelle Struktur des Bundesdenkmalamtes mit Fachbereich, Regionalbereich, Rechts- und Verwaltungsbereich stellt sich als Zahnradmodell dar, in dem die Bereiche ineinandergreifen, einander gegenseitig antreiben und so das Ganze am Laufen halten.⁸ Seit 2017 definiert eine „Forschungsstrategie“ die wissenschaftliche Grundlagenarbeit und die Projektthemen des Bundesdenkmalamtes und sieht eine klare Publikationsstruktur vor.

2. DENKMALPFLEGE IST EINE STAATSVANTWORTUNG

Seit dem Beginn der Institutionengeschichte in Österreich im Jahre 1850 wurde Denkmalpflege – durchaus im Einklang mit dem bürgerschaftlich aktiven Milieu der Geschichts- und Altertumsvereine – stets als kulturpolitischer, staatlicher Auftrag verstanden. Dies spiegelte sich bereits in der Organisationsform der Zentralkommission, die nicht von ungefähr während der gesamten Zeit ihres Bestehens bis zum Ende der Monarchie den Wortteil „zentral“ in ihrem Titel führte. Als mit den zunehmenden fachlichen und operativen Herausforderungen sowie mit der Erwartung an die Erlassung eines Denkmalschutzgesetzes am Beginn des 20. Jahrhunderts ein Staatsdenkmalamt als Handlungsträger der Zentralkommission konzipiert wurde, war die Wurzel für eine Behörde mit gesamtstaatlicher Verantwortung – in Gestalt des späteren Bundesdenkmalamtes – gelegt. Dies war das Ergebnis einer bewussten Ausrichtung der österreichischen Denkmalpflege, denn die Frage einer zentralen oder föderalen Organisationsform wurde bereits im beginnenden 20. Jahrhundert durchaus kontrovers diskutiert.⁹ Fortunat von Schubert-Soldern warnte 1919 in einem Schreiben an das Staatsamt für Unterricht vor einer „Zersplitterung“ und vor einem „Zerreißen der tausendfältigen Fäden, die eine jahrhundertelange gemeinsame kulturelle und künstlerische Tradition zwischen den einzelnen Gebieten Deutschösterreichs gesponnen hat“. Dies erfordere auch eine „möglichst einheitliche Leitung in sachlicher Beziehung“.¹⁰ In den diesbezüglichen Erörterungen wurde immer wieder auf das Spannungsverhältnis der denkmalpflegerischen Anliegen zu den „lokalen Interessen“ hingewiesen und somit für eine gesamtstaatliche

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

⁶ Fortunat von Schubert-Soldern, Zur Geschichte der Denkmalpflege in Österreich, in: Deutsche Kunst und Denkmalpflege, München – Berlin, Jg. 1, 1934, S. 108–115, S. 109 f.

⁷ Entwurf für Satzungen des StaatsBundesdenkmalamtes (sic!), wohl 1920, 1. Fassung, Archiv des Bundesdenkmalamtes Wien.

⁸ So funktioniert das Bundesdenkmalamt, in: Jahresbericht Bundesdenkmalamt 2013, Wien 2014, S. 8–11.

⁹ Theodor Brückler, Vom Konsilium zum Imperium. Die Vorgeschichte der österreichischen Denkmalschutzgesetzgebung, in: ÖZKD XLV, Wien 1991, Heft 3/4, S. 160–173.

¹⁰ Schreiben von Schubert-Soldern an das Staatsamt für Unterricht, 16. Mai 1919, Betreff: Christlichsozialer Verfassungsentwurf für Deutschösterreich, Archiv des Bundesdenkmalamtes Wien.

Fach- und Verwaltungskompetenz votiert.¹¹ Diese Diskussionen sind nie verstummt und haben unter dem Schlagwort der „Verlängerung“ die Geschichte der österreichischen Denkmalpflege unaufhörlich begleitet. Aus guten Gründen wurde jedoch niemals etwas an der kompetenzrechtlichen Zuständigkeit des Bundesstaates Österreich geändert.¹² Diese Einheit bei gleichzeitiger Berücksichtigung der spezifischen regionalen Belange bildet sich in dem genannten Zahnradmodell ab, welches das Zusammenspiel der Bundesländerabteilungen mit den zentralen Abteilungen illustriert. Wenn sich die Zahnräder in verschiedenen Verwaltungsebenen drehen würden, würden sie ihre Wirkungsweise verfehlen.

Das Votum für die gesamtstaatliche Verantwortung stand stets in der österreichischen Tradition der gemeinschaftlichen Geltung der Denkmalwerte, die sich an einem höheren Bezugsrahmen orientieren als an einem lokalen, regionalen oder nationalen Begründungsrahmen. Maximilian Bauer, ein für die Zentralkommission tätiger Jurist und Autor von Entwürfen für ein Denkmalschutzgesetz, hat hierzu in einem Konzept „*Betreffend die Umwandlung der Zentral-Kommission in ein Staatsdenkmalamt*“ im Jahre 1904 folgendes festgestellt: „*Denkmalpflege soll den allen Menschen gleichen, kulturell wichtige ethische Gefühle auslösenden Stimmungsbedürfnissen Rechnung tragen ... Der ästhetische Wert des Denkmals gilt für alle im Staat und nicht bloß für die Angehörigen einzelner Länder*“.¹³ In diesem Sinne wurde die kulturelle Identitätsbildung durch Denkmalwerte auf eine größtmögliche, aber dennoch gerahmte Gemeinschaft, nämlich den Staat, bezogen und somit auch die Verantwortung für Denkmalschutz und Denkmalpflege beim Staat angesiedelt. Dies steht in einem engen Zusammenhang mit den 1903 von Alois Riegl definierten Denkmalwerten, insbesondere mit dem Alterswert, denn dieser sei „*am Denkmal etwas, das alle ohne Ausnahme angeht ... man leitet daraus die Berechtigung ab, dieses Gemeinsame ... dem Staat als der Summe aller einzelnen seiner Angehörigen zu übertragen*“.¹⁴ Die Allgemeingültigkeit der Denkmalwerte für das menschliche Denken und Fühlen erfordert somit auch die breiteste, also staatliche Verantwortungsebene für Denkmalschutz und Denkmalpflege. Hans Tietze bringt in einem Rückblick auf die Entwicklung der Denkmalpflege in Österreich von 1936 den „*Willen zur Behütung*

jeder österreichischen Kulturtradition“ in Verbindung mit den ethischen Grundlagen des Staates.¹⁵

Die Konzeption der öffentlichen Verantwortung spiegelt sich in besonderer Weise in einem Gesetzesvorschlag, den Alois Riegl – wohl in Zusammenarbeit mit Maximilian Bauer – 1903 gemacht hat und zu dem keine Parallelen in der internationalen Entwicklung der Denkmalschutzgesetzgebungen existieren. In § 2 dieses Gesetzesentwurfs war Folgendes vorgesehen: „*Denkmale nicht privaten Besitzes unterstehen dem Schutz dieses Gesetzes*“.¹⁶ An dieser Stelle wurde ein Gesetzesautomatismus vorgeschlagen, demzufolge alle Denkmale im Eigentum von öffentlich-rechtlichen Körperschaften ex lege unter Denkmalschutz stehen sollten; eine Bestimmung, die dann tatsächlich Eingang in das österreichische Denkmalschutzgesetz von 1923 finden sollte. Diese Idee war allerdings nicht – wie man glauben könnte – der Verwaltungsökonomie geschuldet, sondern Alois Riegl verband sie mit der zentralen Verantwortlichkeit der „*öffentlichen Korporationen*“ für die Erhaltung des historischen Erbes und wollte auf diese Weise die Vorbildfunktion und moralische Verpflichtung der öffentlichen Hand festschreiben. Maximilian Bauer kommt in den Erläuterungen zu einem Gesetzesentwurf von 1908 ausdrücklich nochmals darauf zu sprechen: „*Der Staat, die großen Verbände werden vor allem durch das Gesetz betroffen. Diesen Faktoren kommt wohl in allererster Linie die Pflicht zu, die ethischen und ästhetischen Interessen des Denkmalkultus zu wahren und den übrigen Denkmalbesitzern mit gutem Beispiel voranzugehen*“.¹⁷

Mit der Bestimmung des § 2 des österreichischen Denkmalschutzgesetzes von 1923 wurde schließlich der Kernbereich der Monumente im ganzen Staat pauschal kraft gesetzlicher Vermutung unter Denkmalschutz gestellt. Erst die Gesetzesnovellierung von 1999 erbrachte dahingehend eine Änderung, dass der ex-lege-Denkmal-schutz nunmehr hinsichtlich der Baudenkmale nur noch für definierte Objekte gilt, die per Verordnung festgelegt werden (§ 2a DMSG). Die Diskussionen rund um diese Gesetzesnovellierung ließen die Frage entstehen, wie weit das angesprochene Verantwortungsbewusstsein der öffentlich-rechtlichen Körperschaften in der Gegenwart noch als Verpflichtung angesehen werde.¹⁸

11 Z. B. Konzept von Maximilian Bauer „Betreffend die Umwandlung der Zentral-Kommission in ein Staatsdenkmalamt“, 1904, Archiv des Bundesdenkmalamtes Wien.

12 Florian Leitner, Causa infinita – Die Verlängerungsdebatten in der österreichischen Denkmalpflege, in diesem Heft.

13 Konzept von Maximilian Bauer (zit. Anm.11).

14 Alois Riegl, Entwurf einer gesetzlichen Organisation der Denkmalpflege in Österreich, in: Ernst Bacher (Hg.), Kunstwerk oder Denkmal? Alois Riegls Schriften zur Denkmalpflege, Wien-Köln-Weimar 1995, S. 105.

15 Hans Tietze, Der Weg der Denkmalpflege in Österreich, in: Monatsschrift für Kultur und Politik, 1. Jg., Wien 1936, Heft 4, S. 317–326, S. 323.

16 Bacher (zit. Anm. 14), S.117.

17 „Entwurf eines Gesetzes zum Schutze der Geschichts- und Kunstdenkmale“ in: Mitteilungen der k.k. Zentral-Kommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale 3.F., Band VIII, Nr.2, 1909, Sp. 49–55, Erläuterungen Sp. 55–67, Sp. 66.

18 Ernst Bacher, Öffentliches Interesse und öffentliche Verpflichtung. Zur Geschichte und zum Verständnis des § 2 des

Vor dem Hintergrund der gesellschaftlichen Forderung nach vermehrter Transparenz und Nachvollziehbarkeit des Verwaltungshandelns hat die Bundeseinheitlichkeit in der Behandlung und Vollziehung eine immer größere Bedeutung erlangt, der das Bundesdenkmalamt auf staatlicher Ebene auf der Basis seiner einheitlichen Fachexpertise gut zu entsprechen vermag.¹⁹ Dies findet Ausdruck in dem seit 2011 im Bundesdenkmalamt laufenden Programm zur Erstellung von verschiedenen Standards, Leitfäden und Richtlinien der österreichischen Denkmalpflege.

3. DER DENKMALBEGRIFF WIRD BREIT VERSTANDEN. DIE WERTEEBENE DER „KULTURELLEN BEDEUTUNG“ IST UMFASSEND UND SCHLIESST AUCH DIE AKTUELLE WIRKMÄCHTIGKEIT EIN.

Das österreichische Denkmalschutzgesetz von 1923 definiert Denkmale als „Gegenstände von geschichtlicher, künstlerischer oder kultureller Bedeutung“; eine Formulierung, die legislatisch in diesen Worten erstmals im Ausfuhrverbotsgesetz von 1918 erschien. Diese drei Dimensionen von Denkmalbedeutung bilden die gesamte Breite des Denkmalbegriffs ab und stellen in dieser Weise ein überaus treffendes Kondensat des Diskurses in der Aufbruchzeit zur „modernen Denkmalpflege“ um 1900 dar. Dieser Diskurs spiegelt sich in den zahlreichen Entwürfen für ein Denkmalschutzgesetz, die nach der „Enquete des k.k. Ministeriums für Kultus und Unterricht zur Abfassung eines Gesetzesentwurfs zum Schutz der Kunst- und historischen Denkmale“ von 1894 in schneller Folge entstanden.²⁰ Die verschiedenen Formulierungen zur Definition der Denkmalbedeutung reflektieren stets die Bipolarität von geschichtlichen und künstlerischen Werten, also von Dokument und Gestalt, wie sich das ja bereits im Begriffspaar „Kunst- und historische Denkmale“ im Titel der Zentralkommission abgezeichnet hat. In den Gesetzesentwürfen wechseln sich Formulierungen wie „geschichtliche und künstlerische Bedeutung“ (1898), „künstlerischer oder geschichtlicher Wert“ (1901), „geschichtlicher oder Kunstwert“ (1903) oder „geschichtlicher, kulturgeschichtlicher oder künstlerischer Wert“ (1908) mehrfach ab.²¹ In weiterer Folge beziehen

die Gesetzesentwürfe zunehmend auch ausdrücklich die ästhetische Gegenwartswirkung in die Aufzählungen der Denkmalwerte mit ein.

Vor dem Hintergrund dieses Diskurses in der Zeit um 1900 lassen sich die Bedeutungsebenen im Sinne des österreichischen Denkmalschutzgesetzes schließlich folgendermaßen umreißen: „Geschichtliche Bedeutung“ bezieht sich auf markante historische Persönlichkeiten, Ereignisse oder Leistungen, aber auch auf signifikante Etappen in der historischen Entwicklung, entspricht also dem Zeugnis- und Dokumentationswert der Denkmale. Die „künstlerische Bedeutung“ hat mit dem Gestaltwert zu tun und deckt zum einen die Stellung in der kunstgeschichtlichen bzw. formengeschichtlichen Entwicklungsreihe ab, zum anderen aber auch die ästhetische Dimension im Sinne von künstlerischer Qualität. Die „kulturelle Bedeutung“ schlägt einen ähnlichen Bogen von der kulturgeschichtlichen Verankerung bis hin zur aktuellen kulturellen Wirkmächtigkeit im Sinne des Symbolwerts, des Identifikationswerts und des Ikonischen.²²

Diese „kulturelle Bedeutung“ ist von besonderem Interesse für die Breite des Denkmalbegriffs, denn sie spiegelt am deutlichsten die gegenwärtige Wirkmächtigkeit als Kriterium für Denkmalwertsetzungen. In der endgültigen Formulierung im Rahmen des Ausfuhrverbotsgesetzes von 1918 und analog im Denkmalschutzgesetz von 1923 wurde ja schließlich die „kulturgeschichtliche Bedeutung“ zur „kulturellen Bedeutung“ ausgedehnt. Dies spiegelt letztlich die grundlegende Erkenntnis Alois Riegls, dass die Objekte ihre Denkmaleigenschaften nicht schon selbst vom Beginn ihrer Erschaffung an mitbringen, sondern dass es die Rezipienten der Gegenwart sind, die ihnen die Denkmalwerte aus ihrer Perspektive – also kulturaktuell – zumessen. Riegl hat die Denkmalwerte bekanntlich in einer Schrift mit dem Titel „Entwurf einer gesetzlichen Organisation der Denkmalpflege in Österreich“ aus dem Jahre 1903 erarbeitet. Die Denkmalwertsetzung wurde von Riegl also im Hinblick auf die Begründungsfähigkeit für die Erlassung eines Gesetzes und im Hinblick auf die Vollziehung des Gesetzes entwickelt. Insbesondere mit dem „Alterswert“ wurde ausdrücklich die Ebene der Gefühls- und Stimmungswerte erschlossen, welche eine unmittelbare Gegenwartswirkung generieren und darin – weit mehr als die kognitiven Denkmalwerte

österreichischen Denkmalschutzgesetzes, in: ÖZKD, Wien 1991, Heft 3/4, S. 152–160.

¹⁹ Paul Mahringer, Denkmalschutz und Denkmalpflege in Österreich – quo vadis?, in: Denkmalpflege in Niederösterreich Bd. 58, St. Pölten 2018, S. 8–11.

²⁰ Brückler (zit. Anm. 9), S. 163 f.

²¹ Entwurf zu einem „Gesetz vom ...“, betreffend den Schutz von Baudenkmalen“ (Helfert I), 1898, § 7. – Entwurf zu einem „Gesetz vom ... betreffend den Schutz von Baudenkmalen“

(Helfert III), 1901, 3 1. – Entwurf zu einem „Gesetz vom ... betreffend den Schutz von Bauwerken und Anlagen, welche geschichtlichen oder Kunstwert haben“ (Referentenentwurf), 1903. – „Entwurf eines Gesetzes, betreffend den Schutz der Kunst- und Geschichtsdenkmale“ (Ministerialentwurf II), 1908, § 1. Alle Archiv des Bundesdenkmalamtes Wien.

²² Bernd Euler-Rolle / Gerd Pichler, Die Großglockner Hochalpenstraße. Denkmalschutz für ein nationales Monument, in: Johannes Hörl / Dietmar Schöndorfer (Hg.), Die Großglockner Hochalpenstraße. Erbe und Auftrag, Wien-Köln-Weimar 2015, S. 49–56, S. 50 f.

– Allgemeingültigkeit beanspruchen können. Demzufolge wurde der „Alterswert“ bei Riegl auch ausdrücklich in seinen Gesetzesentwurf aufgenommen.²³

In weiterer Folge tauchten Gegenwartswirkungen – also kulturaktuelle Bedeutungskriterien – vermehrt in den unterschiedlichen Gesetzesentwürfen auf. In einem Entwurf von 1908 wird neben der „kultur- oder kunstgeschichtlichen Bedeutung“ gleichrangig „ästhetischer Wert“ und „Wirkung innerhalb des Orts- und Landschaftsbildes“ angeführt.²⁴ Im gleichen Jahr stellt ein anderer Entwurf auf den „ästhetischen Gegenwartswert (malerische Wirkung, ...)“, also fraglos auf gegenwärtige Wirkmächtigkeit ab.²⁵ Deutlich wird diese Breite des Denkmalbegriffs zwischen rationaler und affektiver Rezeption in einer ausführlichen Formulierung im Statut der Zentralkommission von 1911, demzufolge Denkmale „wegen ihrer geschichtlichen, kulturgeschichtlichen oder kunstgeschichtlichen Bedeutung oder wegen ihres ästhetischen Wertes“ zu erhalten seien.²⁶ Dies wird wortgleich in einem wohl 1920 entstandenen Entwurf für Satzungen des StaatsBundesdenkmalamtes (sic!) wiederholt.²⁷

Die Dimension der „kulturellen Bedeutung“ der Denkmale wurde im Rahmen der Novellierung des österreichischen Denkmalschutzgesetzes 1978 nochmals deutlicher gemacht, indem sie mit einer Beifügung ausdrücklich zur „sonstigen kulturellen Bedeutung“ ausgedehnt wurde. Somit wurde klargelegt, dass die „kulturelle Bedeutung“ über die kulturgeschichtliche tatsächlich hinausgeht bzw. hinausgehen kann. Die „kulturelle Bedeutung“ im Sinne der kulturaktuellen Wirkung kann auch den sozio-kulturellen Kontext bezeichnen, der die gegenwärtige Wirkung der Denkmale ausmacht. Diese Klarstellung eines alten Sachverhalts fiel charakteristischerweise in die Phase der so genannten

„Erweiterung des Denkmalbegriffs“ in den 1970er Jahren. Dies war eine Formulierung, mit der eine neue Fokussierung auf Stadtquartiere und Ensembles, Sozial- und Wirtschaftsgeschichte, landwirtschaftliche Objekte etc., also auf Denkmale im alltäglichen Lebensraum abseits der großen Monumente, gemeint war. Allerdings wurde damit bloß die seit der Jahrhundertwende schon vorhanden gewesene Breite des Denkmalbegriffs mit konkreten Inhalten befüllt.²⁸ Das große Zukunftspotential der in dieser Weise – seit 1918 bzw. seit 1923 – breit verstandenen „kulturellen Bedeutung“ der Denkmale in der österreichischen Gesetzgebung zeigt sich auch daran, dass 1979 in der Burra Charter ganz ausdrücklich „cultural significance“ als zentrale Denkmaldefinition in den Diskurs eingeführt wurde: „Cultural significance means aesthetic, historic, scientific or social value for past, present or future generations.“²⁹ Diese vielfältigen Bedeutungsebenen schließen vieles ein, was schon für die „kulturelle Bedeutung“ im alten Sinne des österreichischen Denkmalschutzgesetzes gegolten hat. Die „kulturelle Bedeutung“ kann heute also durchaus auch dem aktuellen Fokus auf die individuelle bzw. gesellschaftliche Rezeption der Denkmale gerecht werden, die sich seit einiger Zeit vermehrt im Leitbegriff des „kulturellen Erbes“ abzeichnet.

Die alten Denkmaldefinitionen des österreichischen Gesetzes – im Ausmaß der Stammnorm von 1923 und in der Formulierung von 1978 – erweisen sich somit auch in der Gegenwart als völlig tragfähig und ausreichend. Sie decken nach wie vor die gesamte Breite des Denkmalbegriffs ab und bedürfen daher auf legislativer Ebene keiner weiteren Differenzierung. Für die Handhabung hat das Bundesdenkmalamt 2018 einen ausführlichen Kriterienkatalog erstellt, der sich in „Bedeutungskriterien“ und „Beurteilungskriterien“ gliedert und so etwas wie eine Kommentarfunktion neben den Gesetzesdefinitionen besitzt.³⁰

4. SCHUTZZIELE SIND „DOKUMENT UND MONUMENT“. DAS ÄSTHETISCHE MOMENT VON ERSCHEINUNG UND WIRKUNG IST EIN ERHEBLICHER FAKTOR.

Das österreichische Denkmalschutzgesetz von 1923 normiert als Schutzziele „Bestand, überlieferte Erscheinung oder künstlerische Wirkung“ (§ 4 Abs. 1 DMSG). Erst im

23 Alois Riegl, 1903: § 10. „Klassierte sind Denkmale von hervorragendem Alterswert, Kunstwert oder historischen Wert“. Alois Riegl, Entwurf einer gesetzlichen Organisation der Denkmalpflege in Österreich, in: Ernst Bacher (Hg.), Kunstwerk oder Denkmal? Alois Riegls Schriften zur Denkmalpflege, Wien-Köln-Weimar 1995, S.119.

24 Entwurf zu einem „Gesetz, betreffend den Schutz der Geschichts- und Kunstdenkmale“ (Helfert IV), 1908, Archiv des Bundesdenkmalamtes Wien. Veröffentlicht als „Entwurf eines Gesetzes zum Schutze der Geschichts- und Kunstdenkmale“ in: Mitteilungen der k.k. Zentral-Kommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale 3.F., Band VIII, Nr.2, 1909, Sp. 49–55, § 1.

25 „Entwurf eines Gesetzes betreffend den Schutz von Kunst- und Geschichtsdenkmälern“, Ministerialentwurf von 1908 (Druckfassung), Archiv des Bundesdenkmalamtes Wien, § 1.

26 Zentralkommission für Denkmalpflege, Statut, in: Mitteilungen der k.k. Zentral-Kommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale, Bd.X, Wien 1911, Nr.7, Sp.323, § 1.

27 Entwurf für Satzungen des StaatsBundesdenkmalamtes (sic!), wohl 1920, 1. Fassung, Archiv des Bundesdenkmalamtes Wien, § 1.

28 Erwin Thalhammer, Brachte „Das Jahr des Denkmalschutzes 1975“ einen neuen Denkmalbegriff?, in: ÖZKD XXX, Wien 1976, Heft 1–3, S. 2–5.

29 The Australia ICOMOS Guidelines for the Conservation of Places of Cultural Significance (Burra Charter), 1979, Art.1

30 <https://bda.gv.at/fileadmin/Dokumente/bda.gv.at/Denkmalforschung/Kriterienkatalog.pdf> (20.8.2019).

Rahmen einer Gesetzesnovellierung von 1990 wurde „Bestand“ um den Klammersausdruck „Substanz“ ergänzt und „überlieferte“ mit dem Klammersausdruck „gewachsene“ Erscheinung präzisiert. Es wurden also zwei sehr gebräuchlich gewordene Begriffe aus der Denkmalpflegesprache in das Gesetz eingeführt.

In dieser Dreierheit von Schutzziele drückt sich eine besondere Aufmerksamkeit für die Balance von Substanz und Erscheinung aus, die in der Geschichte und Theoriebildung der österreichischen Denkmalpflege stets eine besondere Rolle spielte. Dies entspricht dem Bewusstsein um die Rolle der gegenwärtigen Wahrnehmung für die Konstituierung eines Gegenstandes aus der Vergangenheit als Denkmal, wie dies 1903 von Alois Riegl mit aller Klarheit dargelegt wurde. Hans Tietze hat 1907 in seiner Schrift *„Die moderne Denkmalpflege“* ausdrücklich den sehr aufschlussreichen Begriff der „Wahrnehmung“ im Denkmalpflegediskurs verwendet.³¹ Der Antagonismus von Dokument und Monument wurde zu einem grundsätzlichen Thema zur Zeit des so genannten Paradigmenwechsels in der Denkmalpflege um 1900, galt es doch, nach der Bildmächtigkeit der stilreinen Restaurierungen des 19. Jahrhunderts nunmehr einen Ausgleich zwischen der neu bewerteten unverfälschten Zeugnishaftigkeit der überlieferten Substanz auf der einen Seite und der Gesamtwirkung der Denkmale auf der anderen Seite zu finden, also Substanzgerechtigkeit und Werkgerechtigkeit in der Waage zu halten.³² In diesem Sinne hat Georg Dehio 1905 die treffliche Formulierung von der *„aus ästhetischen und historischen Merkmalen gemischten Doppelnatur des Objektes“* gefunden.³³ Heinrich Magirius und Michael Petzet haben diese Wesenheit des Denkmals später in dem Begriffspaar von *„Dokument und Monument“* gefasst.³⁴

Dieses Moment der Ästhetik, also der Wahrnehmung, im Kontext der überlieferten Substanz ist in der Vorgeschichte des österreichischen Denkmalschutzgesetzes im Unterschied zu anderen Denkmalschutzgesetzen

in Europa überraschend deutlich verankert. In verschiedenen Gesetzesentwürfen und Erläuterungen vom Beginn des 20. Jahrhunderts werden als Schutzziele verschiedentlich *„Bestand und Gepräge“* bzw. *„Bestand und Charakter“* ausgewiesen.³⁵ In einem Entwurf von 1909 wird präzisiert, dass Denkmale *„nicht allein in ihrer Existenz, sondern auch in allen einzelnen Details ihrer gegenwärtigen Form- und Farbenwirkung - daher auch Patina und sonstige Altersspuren - (...) erhalten bleiben“* sollen.³⁶ Im Entwurf für eine *„Kaiserliche Verordnung“* zum Denkmalschutz aus dem Jahre 1916 wird auf die Erhaltung der *„ästhetischen Wirkung im Zusammenhange mit der Umgebung“* abgestellt. Besonders bemerkenswert ist, dass in diesem Entwurf von 1916 erstmals die Formulierung des nachmaligen Gesetzestextes von 1923 verwendet wird: Erhaltungsziele seien *„Bestand, überlieferte Erscheinung oder künstlerische Wirkung“*.³⁷ Unter den Vorzeichen der *„modernen Denkmalpflege“* erschien es wesentlich, dass sowohl Substanz als auch Erscheinung immer an den authentischen überlieferten Zustand, also nicht an einen Ursprungszustand, gebunden werden sollten. So weist eine *„Instruktion für die Landeskonservatoren“* von 1917 ausdrücklich auf die *„Erhaltung des überlieferten Bestandes und der überlieferten historischen Erscheinung“* hin.³⁸

³¹ Hans Tietze, *Die moderne Denkmalpflege*, in: *Die Kultur. Vierteljahrschrift für Wissenschaft, Literatur und Kunst*. Hrsg. von der Österr. Leo Gesellschaft 8.Jg., 1907, S. 186.

³² Markus Santner, *Die Trennung von Original und Zutat. Methodenwandel in der Wandmalerei restaurierung in Österreich*, in diesem Heft.

³³ Georg Dehio, *Denkmalschutz und Denkmalpflege im neunzehnten Jahrhundert* (1905), in: Georg Dehio / Alois Riegl. *Konservieren, nicht restaurieren. Streitschriften zur Denkmalpflege um 1900*, hrsg. von Marion Wohlleben, Braunschweig 1988, S. 89.

³⁴ Heinrich Magirius, *Geschichte der Denkmalpflege. Sachsen. Von den Anfängen bis zum Neubeginn 1945*, Berlin 1989, S. 8. - Michael Petzet, *„Nicht nur historische Dokumente konservieren, sondern Monumente pflegen“ - Aspekte eines neuen Denkmalkultus am Ende des 20. Jahrhunderts*, in: *Denkmalkunde und Denkmalpflege. Wissen und Wirken*, Festschrift für Heinrich Magirius zum 60. Geburtstag, Dresden 1995, S. 545.

³⁵ „Entwurf eines Gesetzes betreffend den Schutz von Kunst- und Geschichtsdenkmälern“, Ministerialentwurf 1908 (Druckfassung), Archiv des Bundesdenkmalamtes Wien: § 6 *„in ihrem Bestand und ihrem Gepräge“* erhalten.- Entwurf zu einem „Gesetz, betreffend den Schutz der Geschichts- und Kunstdenkmale“ (Helfert IV), 1908, Archiv des Bundesdenkmalamtes Wien. Veröffentlicht als „Entwurf eines Gesetzes zum Schutze der Geschichts- und Kunstdenkmale“ in: *Mitteilungen der k.k. Zentral-Kommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale 3.F., Band VIII, Nr.2, 1909*, Erläuterungen Sp.56: *„in ihrem Bestande und Gepräge (d. h. nicht allein in ihrer Existenz, sondern auch in allen einzelnen Details ihrer gegenwärtigen Form- und Farbenwirkung - daher auch Patina und sonstige Altersspuren -) erhalten bleiben“*.- „Entwurf eines Gesetzes zum Schutze der Denkmale in Österreich“ (Entwurf der Spezialkommission), in: *Mitteilungen der k.k. Zentral-Kommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale 3.F., Band X, Nr.2, 1911*, Sp. 84-99: § 5 *„in ihrem Bestand und Charakter“* erhalten. § 10 *„die Gestalt, den Charakter oder dauernd die Farbe“*.

³⁶ Entwurf zu einem „Gesetz, betreffend den Schutz der Geschichts- und Kunstdenkmale“ (Helfert IV), 1908, Archiv des Bundesdenkmalamtes Wien. Veröffentlicht als „Entwurf eines Gesetzes zum Schutze der Geschichts- und Kunstdenkmale“ in: *Mitteilungen der k.k. Zentral-Kommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale 3.F., Band VIII, Nr.2, 1909*, Sp. 56.

³⁷ Entwurf für eine *„Kaiserliche Verordnung vom (...) über den Schutz der Denkmale“*, 1916, Archiv des Bundesdenkmalamtes Wien, § 8.

³⁸ *Instruktion für die Landeskonservatoren*, 1917, in: *k.k. Zentral-Kommission für Denkmalpflege, Organisationsbestimmungen*, Wien o. J., S.1 2, Zif. 4.

In einem Gesetzesentwurf, den 1922 Wilhelm Ambros, Jurist im Denkmalamt, erstellte, wurde nochmals expressis verbis die ästhetische Façette der Denkmal-erhaltung benannt: „jede die geschichtlichen oder ästhetischen Werte berührende Aenderung“ eines Denkmals sei hintanzuhalten.³⁹ In seinem „Rückblick auf die Geschichte der österreichischen Denkmalpflege“ von 1926/27 streicht Ambros diese Aufmerksamkeit für die Ästhetik in der österreichischen Denkmalpflege besonders hervor: „(...) Österreich, wo das Interesse an die Denkmale vornehmlich nicht im Wege über die Geschichte, sondern in der ästhetischen Anteilnahme herankam“. Es liege im Wesen der Denkmalpflege Österreichs, dass „nicht die geschichtliche, sondern nur die ästhetische Wirkung prävaliert“.⁴⁰

Die Dreiheit von „Bestand (Substanz), überlieferter (gewachsener) Erscheinung oder künstlerischer Wirkung“ (§ 4 Abs. 1 DMSG) blieb über alle Novellierungen des Denkmalschutzgesetzes ein zentraler Kernbestand und Beurteilungsrahmen bei beabsichtigten Veränderungen an Denkmalen. Die Begriffe der „Erscheinung“ und „Wirkung“ legen ausdrücklich klar, dass sich Denkmalpflege aktiv um Bildwirkung und Gestaltbildung, mithin also um ästhetische Anschaulichkeit und Nachvollziehbarkeit der Bedeutung ihrer Gegenstände kümmern muss, wenn sie namens des öffentlichen Interesses handeln will.⁴¹ Neben der Denkmalsubstanz haben also auch noch andere Parameter Geltung. Auf der Basis des Diskurses aus dem frühen 20. Jahrhundert bietet das österreichische Denkmalschutzgesetz hierfür einen geeigneten breiten Rahmen, der legislativ nicht mehr ergänzt oder differenziert zu werden braucht. Die Kommentarfunktion haben Standards, Leitfäden und Richtlinien der Denkmalpflege übernommen, die vom Bundesdenkmalamt herausgebracht werden.

5. SCHUTZZIELE ERFORDERN ABWÄGUNG ZWISCHEN DENKMALBEDEUTUNG UND VERÄNDERUNGSGRÜNDEN.

Die Methodik der „Abwägung“ bei der Beurteilung von Veränderungsabsichten für Denkmale wurde ausdrücklich erst im Rahmen der Novellierung von 1999 in das Denkmalschutzgesetz aufgenommen: „Das

Bundesdenkmalamt hat alle vom Antragsteller geltend gemachten oder von Amts wegen wahrgenommenen Gründe, die für (...) eine Veränderung sprechen, gegenüber jenen Gründen abzuwägen, die für eine unveränderte Erhaltung des Denkmals sprechen.“ (§ 5 Abs. 1 DMSG).

Die Systematik der „Abwägung“ findet ihre Grundlage jedoch bereits in der Dialektik der Denkmalwerte, wie Alois Riegl sie 1903 in seinem „Entwurf einer gesetzlichen Organisation der Denkmalpflege in Österreich“ darlegt. Im dritten Kapitel „Bestimmungen zur Durchführung des Denkmalschutzgesetzes“ zeigt er das Zusammenspiel der verschiedenen Denkmalwerte bei der Beurteilung der Denkmaleigenschaften an den Objekten.⁴² Dieses Zusammenspiel gilt in genau gleicher Weise für die Einschätzung der Folgewirkungen von Maßnahmen bzw. Veränderungen an den Denkmalen hinsichtlich der Denkmalwerte. Es handelt sich dabei um ein offenes System, in welchem auch vorerst gegensätzliche Denkmalwerte – wie beispielsweise ein „Alterswert“ und ein „Neuheitswert“ – in eine Beziehung zueinander gesetzt und je nach den Eigenschaften des Objekts mit unterschiedlichen Inhalten und Gewichten befüllt werden. So entsteht eine dialektische Anwendung der Denkmalwerte, bei der es keine vorgegebene Rangordnung gibt, die das Handeln auf jeden Fall immer gleichartig bestimmen würde. Die Handlungsrichtung ist also das Ergebnis einer Entscheidungsmatrix. Das Riegl'sche Beziehungsmuster zwischen den Denkmalwerten bildet demgemäß eigentlich an sich schon die Methodik der „Abwägung“ bei Veränderungsvorhaben ab. Allein das Vorhandensein eines „Gebrauchswerts“ in Riegls System lässt erkennen, dass funktionelle oder technische Erfordernisse nicht grundsätzlich außerhalb des Bezugsrahmens der Denkmale stehen und dass sie unter Abwägung mit anderen Denkmalwerten in einem entsprechenden Maße in das Wesen eines Denkmals integriert werden können. Schon allein der beschriebene Antagonismus zwischen „Dokument“ und „Monument“ bei den Schutzziele bzw. Restaurierziele bedarf ja methodisch einer Gewichtung, in diesem Fall von zwei Polen, um zu einem angemessenen Handlungsziel zu gelangen.⁴³ Das Prinzip der Abwägung entspricht also dem grundlegenden Gedankengebäude der Denkmalpflege, wenn man Denkmalbedeutung nicht linear bzw. dogmatisch auf eine einzige Denkmaleigenschaft verengen will.

Die „Standards der Baudenkmalpflege“, die das Bundesdenkmalamt 2014 erstmals herausgebracht hat,

³⁹ „Entwurf eines Denkmalschutzgesetzes“ (Entwurf von Wilhelm Ambros), Februar 1922, Archiv des Bundesdenkmalamtes Wien, § 2 a.

⁴⁰ Wilhelm Ambros, Ein Rückblick auf die Geschichte der österreichischen Denkmalpflege, in: Zeitschrift für Denkmalpflege I. Jg., Wien - Berlin 1926/27, S. 121–129, S. 126.

⁴¹ Bernd Euler-Rolle, „Am Anfang war das Auge“ – Zur Rehabilitierung des Schauwerts in der Denkmalpflege, in: DENKMALWERTE. Beiträge zur Theorie und Aktualität der Denkmalpflege, hrsg. von Hans-Rudolf Meier und Ingrid Scheurmann, Berlin 2010, S. 89–100.

⁴² Bacher (zit. Anm. 14), S.121–144: Kapitel III. *Bestimmungen zur Durchführung des Denkmalschutzgesetzes.*

⁴³ Bernd Euler-Rolle, Management of Change – Systematik der Denkmalwerte, in: Wolfgang Wieshaider (Hg.), Die Veränderung von Denkmalen. Das Verfahren gemäß § 5 DMSG, Wien 2019, S. 97–106.

folgen dieser Systematik der Abwägung.⁴⁴ Die „Standards“ machen deutlich, dass denkmalpflegerische Entscheidungen weder dogmatisch noch rezeptartig getroffen werden können, sondern aus einem Handlungsmuster hervorgehen, das sich zwischen Handlungsgrenzen – Leitplanken – bewegt und hierbei den grundsätzlichen denkmalpflegerischen Orientierungen folgt. Die „Standards der Baudenkmalpflege“ bilden Relationen zwischen Veränderungsgründen, Veränderungsfolgen und Denkmalwerten ab, sind methodisch also relativ und nicht normativ.⁴⁵ Diese Art der Abwägung ist ein differenzierter Vorgang, der einerseits die Fachexpertise des Bundesdenkmalamtes und andererseits Prozesswissen erfordert. Diese Abstimmungsprozesse zeichnen sich durch stetige Reaktionen und Gegenreaktionen, also auch Vorschläge und Gegenvorschläge, aus.⁴⁶ Sie beruhen mithin auf Kommunikation, die ausreichende Ortsaugenscheinnahmen, Gesprächsfähigkeit und Zeit benötigt, wenn sie gelingen soll. Im Grunde genommen

liegen darin die immer wieder eingeforderten Servicemerkmale des Bundesdenkmalamtes.

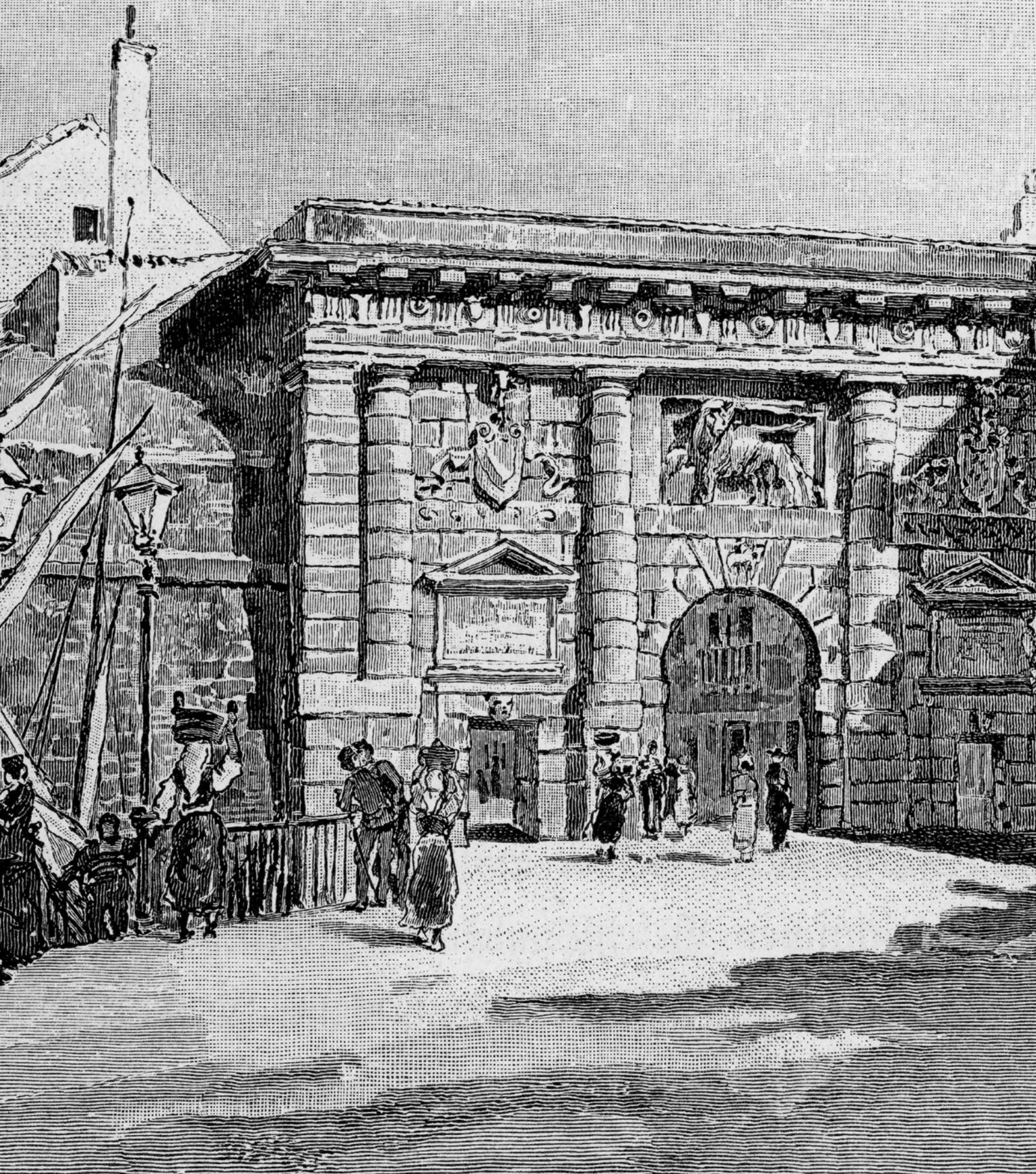
FAZIT:

Insgesamt setzt sich der genetische Code der österreichischen Denkmalpflege also aus einigen fundierten Eigenschaften zusammen, die in besonderem Maße auf dem lebhaften Diskurs der „modernen Denkmalpflege“ im frühen 20. Jahrhundert aufbauen. Diese Eigenschaften haben stets eine Grundlage für Erfolg und Ansehen der österreichischen Denkmalpflege gebildet. Es wäre also nur angemessen, diese Eigenschaften in den Blick zu nehmen und sich mit ihnen auseinanderzusetzen, wenn man von einer Weiterentwicklung oder einer „Reform“ der österreichischen Denkmalpflege bzw. des Denkmalschutzgesetzes sprechen möchte. Denn auch hier gilt die alte Regel der Denkmalpflege: „was weg ist, ist weg“.

⁴⁴ ABC. Standards der Baudenkmalpflege, hrsg. vom Bundesdenkmalamt, Wien 2014.

⁴⁵ Walter Hauser, ABC . Standards der Baudenkmalpflege, in: ÖZKD LXIX, 2015, Heft 1/2, S.141–145. – Bernd Euler-Rolle, Standards der Denkmalpflege – Substanziell oder substanzlos?, in: Denkmalpflege braucht Substanz, Jahrestagung der Vereinigung der Landesdenkmalpfleger in der Bundesrepublik Deutschland 7.-10. Juni 2015 in Flensburg, Beiträge zur Denkmalpflege in Schleswig-Holstein 6, Kiel 2017, S .113–120. – Hanna A. Liebich, Die Standards der Baudenkmalpflege im Verfahren nach § 5 DMSG, in: Wieshaider (zit. Anm.43), S. 55–60.

⁴⁶ Wieshaider, (zit. Anm.43), S. 1–12.



„Causa Infinita – Die Verländerungsdebatten in der österreichischen Denkmalpflege“

Das Thema „Veränderung“ begleitet die österreichische Denkmalpflege seit geraumer Zeit und es scheint, als ob die Diskussionen alle paar Jahre wieder von neuem aufgerollt werden und sich die Argumente dabei zum Teil auch wiederholen. In diesem Beitrag soll nun einerseits eine Einordnung der wichtigsten Debatten erfolgen, andererseits sollen deren Auswirkungen besprochen werden.

Ein Blick in das 19. Jahrhundert zeigt, dass die damalige k. u. k. Zentralkommission beratend tätig war, das heißt, dass sie lediglich „Empfehlungen“ abgeben konnte, deren Umsetzungen den jeweiligen Landesregierungen oblag. Allerdings waren diese eben nicht verpflichtet, die Empfehlungen der Zentralkommission umzusetzen. Man war sich dieser Schwäche in der Denkmalpflege bewusst und war bestrebt, hier eine Veränderung herbeizuführen.¹

DEBATTE VON 1904

Anfang des 20. Jahrhunderts scheiterten die Bestrebungen ein Denkmalschutzgesetz zu erlassen an dem Widerstand von Adel und Kirche. Allerdings konnten die laut gewordenen Rufe nach einer Umstrukturierung der Denkmalpflege nicht mehr überhört werden und führten dazu, dass im Jahr 1904 eine intensive Debatte über die Denkmalpflege geführt wurde. In dieser Diskussion kam auch dem Thema „Veränderung“ eine große Rolle zu.

Der Präsident der Zentralkommission, Joseph Alexander von Helfert, erteilte 1904 einen Auftrag für die Erstellung eines neuen Statuts für die Zentralkommission, das dem Gremium der Zentralkommission vorgelegt werden sollte. Ziel war es, dass die Zentralkommission mehr

Befugnisse erlangen sollte. Aus einem von Maximilian Bauer² verfassten Bericht geht hervor, dass unter anderem eine Umwandlung der k. u. k. Zentralkommission in ein Staatsdenkmalamt erfolgen sollte.³

Man erkannte die Notwendigkeit, dass die Zentralkommission von einer beratenden Institution zu einer Behörde beziehungsweise einem Amt mit so genannten „verantwortlichen Beamten“⁴ umgestaltet werden musste. Aus diesem Grund wurde auch der Entschluss gefasst einen Vorschlag für ein neues Statut zu entwerfen und darin die Bildung eines Staatsdenkmalamtes vorzuschlagen. Die Einführung des Begriffes „Staatsdenkmalamt“ zeigt auch recht deutlich, dass man gewillt war, die Denkmalpflege eben als Staatsverantwortung zu verankern.⁵ Wie bereits erwähnt, scheiterte der Versuch, ein Denkmalschutzgesetz zu erlassen, allerdings leitete man mit der Konzeptionierung dieses Statuts und des darin beschriebenen Staatsdenkmalamtes einen Prozess ein, der sich in den folgenden Jahren nicht mehr aufhalten ließ. Man nahm auf diese Art und Weise vorweg, dass die Denkmalpflege auch in der Verfassung festgeschrieben sein müsste.⁶

In dem Statut wurde eine neue Organisationsstruktur festgehalten, wonach das Amt von einem Präsidenten geleitet werden und die Geschäftsführung zentral erfolgen sollte. Es war jedoch wichtig, dass gleichzeitig

¹ Eva Frodl-Kraft, *Gefährdetes Erbe, Österreichs Denkmalschutz und Denkmalpflege 1918–1945* im Prisma der Zeitsgeschichte, Wien 1997, S. XXIV.

² Maximilian Bauer war Ministerialkonzipient und von 1888 bis 1913 in der Zentralkommission tätig. Ab 1910 stellvertretender Präsident der Zentralkommission und Mitglied des Denkmalrates.

³ Vgl. Maximilian Bauer „Betreffend die Umwandlung der Zentral- Archiv des Bundesdenkmalamtes“, Archiv des Bundesdenkmalamtes, Gesetzgebung Karton 1, Akten 1864–1910, Zl. 24/Präs/1904, Bl. 1.

⁴ Vgl. Archiv des Bundesdenkmalamtes, Gesetzgebung Karton 1, Akten 1864–1910, Zl. 24/Präs/1904, Bl. 2.

⁵ Siehe dazu Beitrag von Bernd Euler: „Zum genetischen Code der österreichischen Denkmalpflege“, in diesem Heft.

⁶ Vgl. Archiv des Bundesdenkmalamtes, Gesetzgebung Karton 1, Akten 1864–1910, Zl. 24/Präs/1904, Bl. 2.

eine teilweise Dezentralisation der Denkmalpflege erfolgen sollte. Aus diesem Grund sah man Landesdenkmalämter vor, mit deren Leitung ein Landeskonservator betraut wäre. Dieser wäre gegenüber dem Präsidenten weisungsgebunden. Dem Landeskonservator wären sowohl wissenschaftliches Hilfspersonal als auch Konzepts-⁷ und Kanzleipersonal zur Seite gestellt. Dabei ist zu erwähnen, dass hier eine Unterscheidung der Zugehörigkeit des Personals vorgesehen war. So wären eben der Landeskonservator und auch das wissenschaftliche Hilfspersonal Beamte des Staatsdenkmalamtes gewesen. Die Beamten des Konzept- bzw. Kanzleipersonals hingegen wären Beamten der politischen Landesstelle.⁸

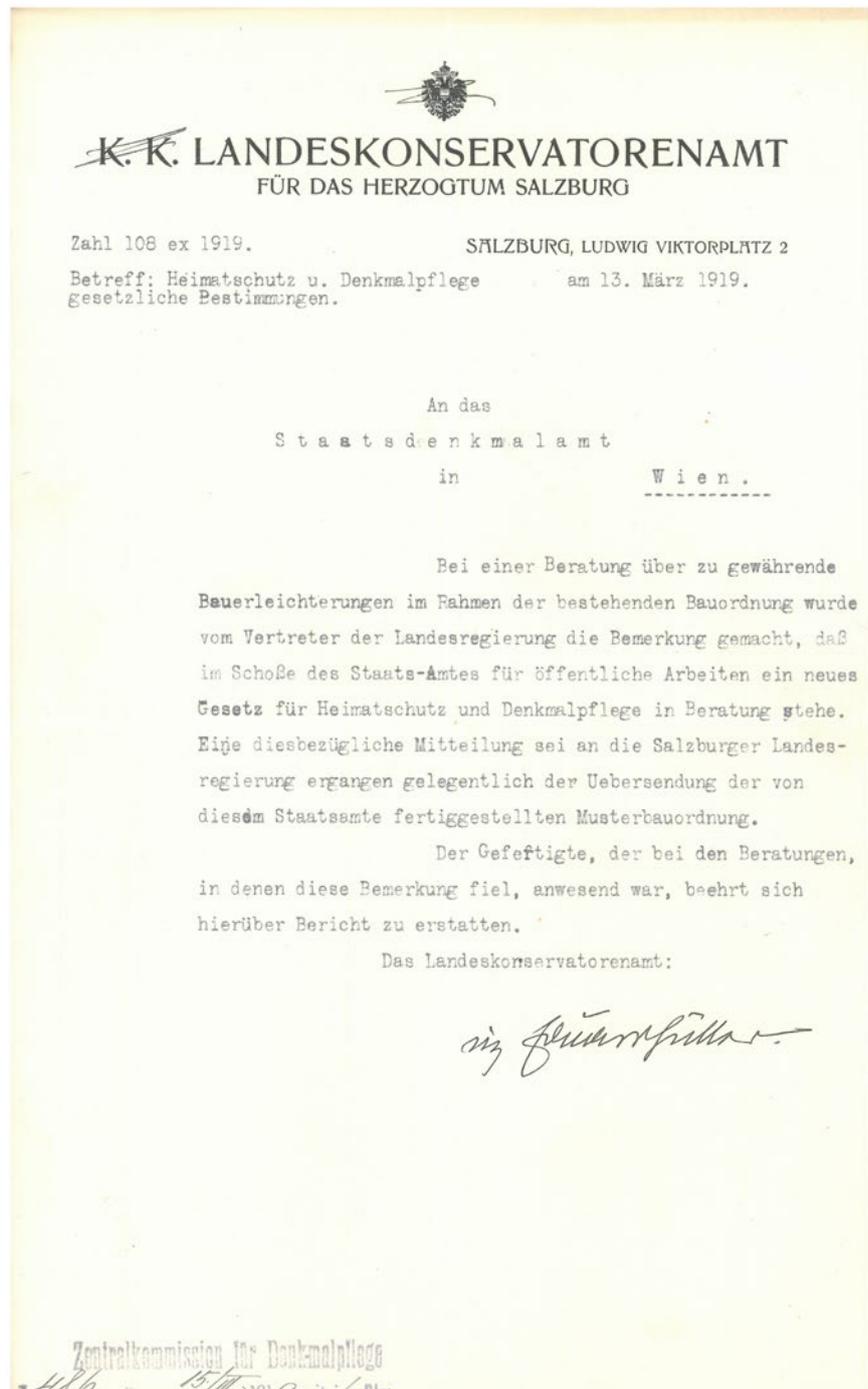
Zur Struktur bzw. zum Aufbau des Staatsdenkmalamtes hielt man noch fest, dass sich dieses in eine wissenschaftliche Abteilung, eine technische Abteilung, eine administrative Abteilung und einen Beirat, der die Tätigkeit des Staatsdenkmalamtes und der Landesdenkmalämter kritisieren sollte, aufteilen sollte.⁹

Diese Zusammenstellung mag in seiner Form und Struktur etwas eigenwillig erscheinen, muss aber mit dem Wissen betrachtet werden, dass es sich dabei um den ersten Versuch handelt, die Denkmalpflege als Behörde zu festigen. Bis zu diesem Zeitpunkt waren die Korrespondenten der Zentralkommission ehrenamtlich tätig. Darüber hinaus musste man erst eine Organisation mit klaren Strukturen und Zuständigkeiten schaffen, das heißt, dass man einige Ressourcen benötigte, um die Stellen auch entsprechend besetzen zu können. Dieses Modell von Staatsdenkmalamt mit

⁷ Leitende Beamte.

⁸ Vgl. Konzept Archiv des Bundesdenkmalamtes, Gesetzgebung Karton 1, Akten 1864–1910, Zl. 24/Präs/1904, Bl. 2.

⁹ Vgl. Archiv des Bundesdenkmalamtes, Gesetzgebung Karton 1, Akten 1864–1910, Zl. 24/Präs/1904, Bl. 2.



den Landesdenkmalämtern stellte eine Möglichkeit dar, die Präsenz des Staatsdenkmalamtes vor Ort zu gewährleisten. Auf diese Weise war auch garantiert, auf Entscheidungen in der Denkmalpflege gezielt einwirken zu können, und diese Präsenz vor Ort war in den jeweiligen Ländern zwingend notwendig, wenn man bedenkt, über welche Länder sich die Monarchie erstreckte.¹⁰

¹⁰ Vgl. Archiv des Bundesdenkmalamtes, Gesetzgebung Karton 1, Akten 1864–1910, Zl. 24/Präs/1904, Bl. 3.

Jahr 1919 *heute*

K. k. Staatsdenkmalamt. *Heute*

z. 486 *Heute*

Datum *13. März* 1919 z. 108
 praes. *13.*

Vorakten:

L. H. *Stant*
Salzburg

Wieder vorzulegen:

*betr. zeitliche Bestimmungen
 über Feindhaftigkeit und Denk-
 malpflege.*

1. Der Amtskassa

2. Der Kanzlei *aufst*
*opferwilligen
 Gefäßung*

3. Herrn *zum*
 Exzerpierung.
 Einsicht.

Sachen
 Faszikulatur und Aktenbeschreibung Exh. - Blg.
Gefäßung

Erlедigt am *19/3 19*
 Reingeschrieben von *12/3 Schme*
 Überprüft von
 Bestellt am *17/III S. P.*

steuern wollte. Es mussten somit alle Eventualitäten erörtert werden, wie sich der Einfluss der Länder auf die Denkmalpflege auswirken könnte. Denn man war davon überzeugt, dass jede Vermehrung der Befugnisse der Länder in der Denkmalpflege auch eine Verminderung des staatlichen Einflusses darstellen würde.¹¹

Der Grund für diese bewusste Auseinandersetzung mit einer möglichen Verländerung der Denkmalpflege war, dass dadurch erhebliche Schäden am Denkmalbestand entstehen könnten. Man befürchtete in diesem Fall, dass wahrscheinlich einzelne Länder systematisch gegen gewisse Denkmalkategorien vorgehen könnten. So würde man z. B. bestimmte Denkmalkategorien vorsätzlich vernachlässigen, wodurch an diesen irreparable Schäden entstünden. Diese Gefahren konnten nur durch eine staatliche und von lokalen Interessen unabhängige Denkmalpflege eingedämmt werden, denn „Jede Vermehrung der Befugnisse der Länder in der Denkmalpflege bedeutet zugleich eine Verminderung des staatlichen Einflusses.“¹² Eine funktionierende Denkmalpflege könne eben nur durch ein Staatsdenkmalamt gewährleistet werden, das von einem rein objektiven Standpunkt aus handle. Denn nur ein Staatsdenkmalamt brauche keine Rücksicht auf lokale Aspekte zu nehmen. Aus diesen Gründen

sprach man sich dezidiert gegen eine gänzliche Verländerung der Denkmalpflege aus. Vor allem auf dem Gebiet der Subventionen glaubte man ein gefährliches Potenzial zu erkennen. Man war der Meinung, dass die Gefahr darin liege, dass in manchen Fällen keine Subventionen gewährt werden würden, und zwar rein aus lokalen

Die Unterscheidungen betrafen allerdings nicht nur die Organisations- bzw. Verwaltungsstruktur, sondern auch die Zuständigkeiten. So waren dem Staatsdenkmalamt jene Fälle vorbehalten, bei denen es erstens um die Behandlung von Denkmalen ging, welchen ein besonderer Alterswert, geschichtlicher oder kunstgeschichtlicher Wert zukomme. Zweitens waren auch jene Fälle beim Staatsdenkmalamt angesiedelt, für die Staatssubventionen erbeten wurden. Der Grund für diese Entscheidung liegt darin, dass man bewusst den Einfluss der Länder auf dem Gebiet der Denkmalpflege

¹¹ Vgl. Archiv des Bundesdenkmalamtes, Gesetzgebung Karton 1, Akten 1864–1910, Zl. 24/Präs/1904, Bl. 3.

¹² Vgl. Archiv des Bundesdenkmalamtes, Gesetzgebung Karton 1, Akten 1864–1910, Zl. 24/Präs/1904, Bl. 2.

Interessen. Auf diese Weise hätten nämlich bestimmte Denkmalkategorien aufgrund der mangelnden finanziellen Zuwendungen dem Verfall preisgegeben werden müssen. Man wollte also diese so genannten „*schädlichen Einflüsse*“ eindämmen und den möglichen „*Spielraum*“, in dem sie sich entfalten hätten können, erst gar nicht zur Verfügung stellen.¹³

In einem Schreiben wird ein Beispiel erwähnt, das die Gefahren, die man erkannt hatte, recht anschaulich vor Augen führt. Man bezieht sich darin auf die an den Stadttoren in Dalmatien angebrachten Löwen, die zerstört werden sollten. Grund für diese Maßnahme war, dass die Löwen die Bevölkerung an die venetianische Herrschaft erinnerten und somit das nationale Empfinden beleidigen könnten. Die Denkmale würden in diesem Fall als Sündenböcke fungieren und somit gezielt vernachlässigt werden, um auf diese Weise eine Art von Rache zu üben.¹⁴

Festgehalten werden kann, dass man sich zu diesem Zeitpunkt bereits der staatlichen Verantwortung auf dem Gebiet der Denkmalpflege bewusst war, denn die Denkmale müssten für alle im Staat lebenden Personen erhalten bleiben. Man sah gewisse Nachteile in einer veränderten Denkmalpflege, denn diese wäre den lokalen Interessen ausgesetzt und könnte nicht unabhängig agieren. Dies hätte zur Folge, dass der Denkmalbestand erhebliche Verluste erleiden würde.

Es dauerte noch einige Jahre, bis 1911 schlussendlich das Staatsdenkmalamt eingerichtet wurde. Von diesem Zeitpunkt an war somit auch die staatstragende Bedeutung der Institution bzw. die Notwendigkeit einer für den gesamten Staat notwendigen Behörde, die sich der Denkmalpflege widmet, manifestiert.

Als nächster Eckpunkt sei das Jahr 1918 erwähnt, in dem, weniger als einen Monat nach Ausrufung der Republik (12. November 1918), das Ausfuhrverbot für Kunstgegenstände in Kraft trat.

DEBATTE VON 1918 BIS 1923

Die Debatte von 1918 bis 1923 ist vor allem von den Anstrengungen geprägt, die die Notwendigkeit der Aufnahme des Denkmalschutzes bzw. der Denkmalpflege in die Bundesverfassung vorantreibt, um eine gesamtstaatliche Lösung auf diesem Gebiet anzustreben. Einerseits gab es mit dem Staatsdenkmalamt bereits eine seit Jahren funktionierende Institution, die über ein breites Fachwissen verfügte, andererseits war man sich dessen

bewusst, dass die Agenden der Denkmalpflege nur in der Verantwortung des Staates funktionieren konnten. Man fürchtete, dass ansonsten Denkmale abgerissen oder demoliert werden könnten, was man vor allem auf die drohende Einflussnahme von lokalen Kräften zurückführte.

Im März 1919 schreibt der Salzburger Landeskonservator Eduard Hütter der Zentrale des Bundesdenkmalamtes in Wien, dass er von der Salzburger Landesregierung erfahren habe, dass, „*im Schoße des Staatsamtes für öffentliche Arbeiten ein neues Gesetz für Heimatschutz und Denkmalpflege in Bearbeitung stehe*“¹⁵. Dies führte dazu, dass die Zentrale das Staatsamt für Unterricht (die damalige vorgesetzte Behörde bzw. das Ministerium) ersuchte, dass, falls das Staatsamt für öffentliche Arbeiten „*tatsächlich ein neues Gesetz über Denkmalpflege und Heimatschutz vorbereiten sollte, die herrschende Ansicht Interessen entsprechend wahren zu wollen*.“¹⁶ sei.

In einem Bericht zum christlichsozialen Verfassungsentwurf für Deutschösterreich schreibt der damalige Vorstand des Staatsdenkmalamtes Fortunat Schubert-Soldern am 16. Mai 1919 an das Staatsamt für Unterricht, dass eine vollständige Zersplitterung der Denkmalpflege erfolge, wenn diese vollständig in den Wirkungskreis der Länder falle. Er schreibt: „*Das Staatsdenkmalamt hat mit allen Kräften darauf hingearbeitet, dass die Denkmalpflege in der ehemaligen österreichischen Monarchie nach einheitlichen Gesichtspunkten unter vollkommener Wahrung der autonomen Bestrebungen der einzelnen Länder geleitet werde*.“¹⁷ Weiters hält er fest, dass die Organisation der Denkmalpflege in Österreich auch von den deutschen Kollegen stets in einem hohen Maße gewürdigt wurde. Schubert-Soldern führt zu Recht Beispiele aus den einstigen Kronländern an, die selbst nach dem dauerhaften Zerfall des Staates die Organisationsstrukturen des Staatsdenkmalamtes übernommen haben, da sich diese als besonders geeignet gezeigt hatte. Er schreibt, dass „*[...] die Zentralkommission für Denkmalpflege mit ihrer einheitlichen Leitung in der sachlichen Beziehung, bei weitgehendster Berücksichtigung der Autonomie und der kulturellen Eigenart der einzelnen Länder in administrativer Hinsicht, sonach sachliche Zentralisierung, bei administrativer Dezentralisierung zum Muster genommen und wie dies besonders im czechoslowakischen Staat bereits der Fall ist, erfolgreich durchgeführt*.“¹⁸ Der

¹³ Vgl. Archiv des Bundesdenkmalamtes, Gesetzgebung Karton 1, Akten 1864–1910, Zl. 24/Präs/1904, Bl. 3.

¹⁴ Vgl. Archiv des Bundesdenkmalamtes, Gesetzgebung Karton 1, Akten 1864–1910, Zl. 24/Präs/1904, Bl. 3.

¹⁵ Archiv des Bundesdenkmalamtes, Gesetzgebung Karton 3, Akten 1919–1921, Zl. 486/1919, Schreiben von Hütter an das Staatsdenkmalamt vom 13. März 1919.

¹⁶ Archiv des Bundesdenkmalamtes, Gesetzgebung Karton 3, Akten 1911–1918, Zl. 181/Präs/1919.

¹⁷ Ebenda.

¹⁸ Archiv des Bundesdenkmalamtes, Gesetzgebung Karton 3, Akten 1911–1918, Zl. 181/Präs/1919.

Zentralkommission sei somit der Spagat gelungen, eine sachliche Zentralisierung zu gewährleisten und gleichzeitig eine administrative Dezentralisierung zu erreichen. Dies zeige sich daran, dass es schon sehr früh Landeskonservatorate gab, die Außenstellen darstellten und mit deren Hilfe der Kontakt zu den Eigentümerinnen und Eigentümern der Denkmale hergestellt wurde. Man kann überspitzt formuliert sagen, dass dieses Modell schon sehr früh als ein „*role model*“ für Bürgernähe betrachtet werden kann.

Das Unterrichtsamt schreibt am 15. Juli 1920 an das Staatsdenkmalamt, dass der Denkmalschutz „übereinstimmend als Bundessache (und zwar sowohl hinsichtlich der Gesetzgebung als auch hinsichtlich der Vollziehung) anerkannt“¹⁹ sei. Das Staatsdenkmalamt möge in diesem Sinne ein Organisationsstatut ausarbeiten. In dem verfassten Exposé werden die Hauptpunkte des Statuts festgehalten, so sollte unter anderem der Umfang des Agendenkreises, die Form der Geschäftsbehandlung, die Stellung des Instituts und die innere Gliederung des Staatsdenkmalamtes definiert sein.

Im Jahr 1923 wird schließlich das Denkmalschutzgesetz erlassen. Mit diesem und dem Ausfuhrverbotsgesetz (1918) wurde von diesem Zeitpunkt an aus der beratenden Kommission eine auf gesetzlicher Grundlage agierende staatliche Behörde.

DEBATTE VON 1934 BIS 1936

In den folgenden Jahren verstummten jedoch die kritischen Stimmen nicht, die für eine regionalisierte Denkmalpflege eintraten. Vor allem in den 1930er Jahren nahmen die Diskussionen zu und es wurde angedroht, dass es zu einer „Auflösung des Bundesdenkmalamtes“ kommen könnte. 1934 wurde dann aus dieser Androhung Realität und das Amt wurde aufgelöst. Die Beweggründe für diese Maßnahme wurden wie folgt zusammengefasst: „*im Interesse einer Vereinfachung des behördlichen Apparates und der Geschäftsbehandlung*“ wurde eben das Bundesdenkmalamt aufgelassen und „[...] *der ihm bisher zugekommene Wirkungskreis einer dem BMfU [Bundesministerium für Unterricht] eingegliederten 'ZStdDiBMfU' „Zentralstelle für Denkmalschutz im Bundesministerium für Unterricht*“²⁰ eingerichtet. Somit war das Amt eine Stelle im Ministerium. Es dauerte noch zwei Jahre, bis ein entsprechendes neues Statut erlassen

wurde. In diesem wurden die Kompetenzen neu aufgeteilt und sämtliche Agenden, für die die Zentralstelle nicht zuständig war, in die mittelbare Bundesverwaltung übertragen. Die Landeskonservatoren wurden den Landeshauptmännern unterstellt und in die mittelbare Bundesverwaltung transferiert. Allerdings gab es auch hier Ausnahmen: Für die Landeskonservatoren von Wien, Niederösterreich und dem Burgenland wurde eine Sonderregelung festgelegt. Diese Stellen wurden nämlich in die Zentralstelle integriert. Man hielt jedoch fest, dass die Zentralstelle stets die Möglichkeit hatte, den Landeskonservatoren Weisungen auszusprechen. Im Zuge dieser Reform wurde auch die Berufungsmöglichkeit gegen die Bescheide aufgehoben.²¹

Festgehalten werden kann, dass zwar, wie aus dem Zitat hervorgeht, „*eine Vereinfachung des behördlichen Apparates*“ angestrebt wurde, allerdings bei der Umsetzung doch einige Stolpersteine im Weg lagen. Theo Brückler kritisiert an dieser Umstrukturierung, dass es „*eine unausgeglichene Mischung von mittelbarer und unmittelbarer Bundesverwaltung, föderativer und zentralistischer Konzeption der institutionalisierten Denkmalpflege*“²² war, bei dieser Umstrukturierung jedoch nicht an alle Konsequenzen gedacht wurde.

Im Jahr 1936 schaltet sich auch Hans Tietze in die Diskussion zur Verländerung der österreichischen Denkmalpflege ein. Er schreibt,²³ dass „[...] *ein Staat, der die Erhaltung seiner politischen und kulturellen Besonderheiten nachdrücklich als seine ethischen Grundlagen proklamiert, [...] das Bedürfnis haben [muss], alles, was diesem Zweck dient, sorgsam zu hegen und zeitgemäß auszubauen; an Stelle jenes Notgesetzes, das in der Stunde der Verzweiflung aus konservativem Instinkt entstand, müsste der bewusste Wille zur Behütung jeder österreichischen Kulturtradition stehen.*“²⁴ Tietze spricht damit ganz bewusst die Staatsverantwortung auf dem Gebiet der Denkmalpflege an und stellt fest, dass die Denkmalpflege zum zentralen Apparat eines Staates gehört. Auf Grundlage dieser Tatsache habe die Denkmalpflege stets gegen föderalistische Auffassungen zu kämpfen, die sich für eine veränderte Denkmalpflege einsetzen. Darüber hinaus kritisiert Tietze, dass es ein Niedergang der Denkmalpflege in dieser Zeit sei, denn das „[...] *mit Wissenschaft und Kultur verknüpfte Denkmalamt der Republik sei zu einem Bureau gewordene Zentralstelle des heutigen Österreich und ist*

²¹ Frodl-Kraft (zit. Anm. 1), S. 109f.

²² Theodor Brückler: „Die Verländerung der österreichischen Denkmalpflege in der NS-Zeit und die Gründung des Instituts für Denkmalpflege 1940“ in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege (ÖZKD) 44. Jg., 1990, S. 186f.

²³ Hans Tietze: „Der Weg der Denkmalpflege in Österreich, in: Monatsschrift für Kultur und Politik. 1. Jg. April 1936, Heft 4, S. 317 bis 326.

²⁴ Ebenda, S. 323.

¹⁹ Archiv des Bundesdenkmalamtes, Gesetzgebung Karton 3, Akten 1919–1921, Zl. 159/Präs/1920 vom 15.07.1920.

²⁰ Archiv des Bundesdenkmalamtes, Zl. 368/1935, Konzeptentwurf Dr. Wilfried Kirsch, von Präsident Leodegar Petrin korrigierte endgültige Textierung der Beantwortung einer internationalen Anfrage, betreffend die Organisation des Denkmalschutzes in Österreich.

*optisch und faktisch ein Niedergang.*²⁵ Weiters hielt er fest, dass es hingegen dringend eine Stärkung der Denkmalpflege bräuchte, da sie die Interessen der Allgemeinheit vertrete und unabhängig genug sein müsse, um allen anderen Gewalten gegenüber den eigenen Standpunkt vertreten zu können.

DEBATTE VON 1938

Die Kritik von Tietze blieb jedoch ohne Konsequenzen und nur zwei Jahre später, nach dem Anschluss Österreichs an das nationalsozialistische Deutsche Reich 1938, gingen die Funktionen der Landeskonservatoren an die so genannten „Gaukonservatoren“ über. Im Jahr 1940, wurde die bisherige Zentralstelle für Denkmalschutz als „Institut für Denkmalpflege“ dem Berliner Wissenschaftsministerium unterstellt. Es fand in dieser Zeit somit eine weitgehende Zerschlagung bzw. auf gewisse Art auch Verländerung der österreichischen Denkmalpflege statt, die jedoch wiederum von Berlin abhängig war.

In dieser Zeit gab es aber auch unterschiedliche Modelle, die sich mit der Aufteilung der Zuständigkeiten der ehemaligen Landeskonservatoren beschäftigten. Vor allem die Gauverwaltungen hatten große Sorge, dass dadurch erhebliche Zusatzkosten bzw. zusätzlicher Aufwand für sie entstehen würden. Wie bereits in der Zeit des Ständestaates besprochen, wurden die Agenden eines „nebenamtlichen“ Landeskonservators für Wien und Niederdonau von dem Leiter des Instituts für Denkmalpflege erledigt. Das bedeutet, dass eine Mischform entstand, denn die Kompetenzverteilung zwischen Bundes- und mittelbarer Bundesverwaltung war auch während dieser Zeit nicht eindeutig geregelt.²⁶

DEBATTE VON 1988 BIS 1994

Nach dem Kriegsende wurde das Bundesdenkmalamt 1946 wieder eingesetzt. In den folgenden Jahrzehnten gab es vereinzelte Meldungen bzw. Berichte über eine ange-dachte Verländerung in der österreichischen Denkmalpflege, allerdings beschränkten sich diese weitgehend auf Zeitungsmeldungen oder Briefe, die kaum zu einer breiter angelegten Diskussion führten.

1988 begann hingegen eine mehrere Jahre andauernde Debatte um eine mögliche Verländerung der österreichischen Denkmalpflege, die von dem

Förderungsprogramm²⁷ der Bundesländer angestoßen wurde. In diesem Förderungsprogramm wurde der Wunsch der Bundesländer nach einer Stärkung der Kompetenz der Länder auf dem Gebiet des Denkmalschutzes formuliert.

Auf der Grundlage des Förderungsprogrammes erarbeitete das Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung (BMWF), dem das Bundesdenkmalamt damals nachgeordnet war, einen Forderungskatalog, in dem die „Wünsche“ der Bundesländer auf dem Gebiet der Denkmalpflege zusammengefasst wurden.

Die wesentlichen Forderungen waren unter anderem, erstens, dass dem jeweiligen Landeshauptmann bei Unterschützstellungen ein Antragsrecht zukommen sollte. Zweitens, sollte der Landeshauptmann in allen Angelegenheiten der Zerstörung eines Denkmals Antrags- und Parteirecht übertragen bekommen. Drittens, sollte die mittelbare Bundesverwaltung, also die Bezirkshauptmannschaft, bei „kleinen“ Veränderungen die Zuständigkeit der Bewilligung übertragen bekommen. Als „kleine“ Veränderung wird zum Beispiel das Anbringen von Schaukästen und Aufschriften genannt. Darüber hinaus sollte der Bodendenkmalschutz in die Kompetenz der mittelbaren Bundesverwaltung übertragen werden.²⁸

Basierend auf diesen Forderungen legte das Ministerium auch Maßnahmen fest, die auf dem Gebiet der Denkmalpflege dringend eingehalten werden mussten. So legt man fest, dass die wissenschaftliche und fachliche Fundiertheit unbedingt auf bundeseinheitlichen Entscheidungen beruhen müsse, um den Denkmalbestand des gesamten Bundesgebietes berücksichtigen zu können. Weiters mussten die Entscheidungen frei von lokalen Zwängen jeglicher Art sein. Hinzu kam, dass die Gleichmäßigkeit der Judikatur in ganz Österreich einheitlich zu sein habe und es müsste eine Harmonisierung auf dem fachlichen Gebiet der Rechtsprechung unbedingt sichergestellt werden.²⁹

Auf diesen Erkenntnissen arbeitete das BMWF ein Konzept³⁰ aus, in dem vier Varianten für eine mögliche Verländerung skizziert wurden. Allerdings hielt man gleich zu Beginn in dem Bericht fest, dass ausschließlich „Variante 1“ umsetzbar sei. Im Detail sah diese Variante vor, dass dem Landeshauptmann einerseits bei Unterschützstellungen ein Antragsrecht, andererseits bei allen Zerstörungen an Denkmälern ein Berufungsrecht zukommen sollte. Die bereits erwähnten „kleinen“

²⁷ Archiv des Bundesdenkmalamtes, GZ 1861/1/1988 „Denkmalschutz/Förderungsprogramm der Bundesländer vom BMWF“ verfasst von Emil Brix.

²⁸ Vgl. Archiv des Bundesdenkmalamtes, GZ 1861/5/88 „Maßnahmen zur Stärkung der Kompetenz der Länder auf dem Gebiet des Denkmalschutzes“.

²⁹ Vgl. Ebenda.

³⁰ Vgl. Ebenda.

²⁵ Ebenda, S. 326.

²⁶ Brückler (zit. Anm. 22), S. 186f.

Veränderungen sollten durch die mittelbare Bundesverwaltung (Bezirkshauptmannschaft) genehmigt werden.

Dieses Konzept führte jedoch zu einer breiten öffentlichen Diskussion und wurde auch medial sehr ausführlich besprochen. Es folgten daraufhin hitzige Debatten und es meldeten sich sämtliche Vertreter aus Politik, Denkmalpflege sowie Interessensvertreter von Kunsthistorikern oder auch Architekten zu Wort. Das führte dazu, dass die Debatte insgesamt fast sechs Jahre andauerte.

Konstatiert werden kann, dass ein paar Punkte auch umgesetzt wurden. So kommt dem Landeshauptmann bei Unterschutzstellungen ein Antrags- und Berufungsrecht zu. Interessant ist an diesem Punkt, dass es hier, ähnlich wie 1934, eine Vermischung der Kompetenzen zwischen reiner Bundes- und mittelbarer Bundesverwaltung gegeben hätte.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass das Thema der Verlängerung die österreichische Denkmalpflege bzw. den Denkmalschutz vor allem seit dem Anfang des 20. Jahrhunderts in einem drei- bis fünfjährigen Rhythmus begleitet. Die verfolgten Bestrebungen, die Denkmalpflege zu regionalisieren, wurden stets verworfen, da dies auf der einen Seite zu einem erheblichen Mehraufwand in der Verwaltung führen würde. Insbesondere die gut ausgebildeten Fachkräfte im Bundesdenkmalamt und die internationalen Beziehungen sind wesentliche Ankerpunkte für einen funktionierenden Denkmalschutz und eine umsichtige Denkmalpflege in Österreich, die für das gesamte Bundesgebiet einheitliche

Bewertungen garantieren. Auf der anderen Seite zeigte sich auch, dass die Verantwortung des Staates, der für eine funktionierende Denkmalpflege zuständig ist, nicht so einfach auf die Länder abgewälzt werden kann. Es sind eben diese einheitlichen Gesichtspunkte, die das Funktionieren der Denkmalpflege in Österreich ermöglichen

Abschließend soll noch auf Nott Caviezel,³¹ einen in Österreich wohnenden und arbeitenden Schweizer verwiesen werden, der 2017 in seinem Beitrag in der „Österreichischen Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege“ zum Thema Verlängerung schreibt: *„Der kantonalisierten Denkmalpflege entspräche in Österreich die Verlängerung 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 wie drüben.“*³² Zu sehen ist hierin das Statement eines Experten auf dem Gebiet der Denkmalpflege, der sowohl mit der Denkmalpflege in der Schweiz mit ihrem kantonalen System als auch mit dem österreichischen System vertraut ist und davor warnt, dass ein System als Blaupause verwendet wird, um dieses über ein anderes System zu stülpen, und zwar „hüben wie drüben“.³³

³¹ Nott Caviezel ist Professor an der Technischen Universität in Wien für Denkmalpflege und Bauen in Bestand sowie ehemaliger Präsident der Eidgenössischen Kommission für Denkmalpflege in der Schweiz.

³² Nott Caviezel, *Unité de doctrine? Gedenken zur föderalistischen Denkmalpflege*, in: ÖZKD, Jg. 71, 2017, Heft 3/4. S. 205.

³³ Ebenda.

*Mit besten Grüßen und herzlichsten
Wünschen
Kriegsjahr 1917/18
Trosch*

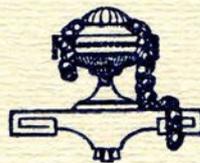


FRIEDE DEM KUNSTWERK!

ZWISCHENSTAATLICHE SICHERUNG
DER KUNSTDENKMÄLER IM KRIEGE
ALS WEG ZUM KÜNFTIGEN
DAUERHAFTEN
FRIEDEN

VON
FERDINAND VETTER
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT BERN

.....
KLEINE AUSGABE MIT 7 ABBILDUNGEN AUS ST.-QUENTIN
VOM FEBRUAR UND VOM AUGUST 1917



VERLAG W. TROSCH, OLTEN – 1917

Paul Clemen und Hans Tietze.

Vom Kunstschutz im Krieg zum Denkmalschutz der Nachkriegszeit

Die deutschsprachige Denkmalpflege des 20. Jahrhunderts wurde in ihren Grundzügen nicht nur durch den Heidelberger Schlossstreit und den „*Modernen Denkmalkultus*“ geprägt, sondern mit vergleichbar weitreichenden Folgen auch durch die Kriegsdenkmalpflege und die von Georg Dehio und Alois Riegl abweichenden Positionen Paul Clemens und Hans Tietzes – mit dem Unterschied, dass die so genannte Denkmaldebatte um 1900 bis heute als konstitutiv für die moderne Denkmalpflege gilt, wohingegen das Kriegs- und unmittelbare Nachkriegsengagement der Konservatoren weitgehend aus dem Blick der Fachöffentlichkeit verschwunden ist. Dabei besitzt das von Clemen in die deutsche Denkmalpflege eingeführte Thema „*Kunstschutz im Krieg*“ nach wie vor hohe Aktualität. Die Konflikte im Irak, in Mali oder Syrien mit ihren verheerenden Kulturzerstörungen unterstreichen das ebenso wie die Debatten um Rückführungen von widerrechtlich verbrachten oder enteigneten Kunstwerken oder auch der Streit um das Erbe der Kolonialzeit.¹ Es macht demnach Sinn, sich an die Entwicklung des Nachdenkens über Denkmalschutz im Krieg zu erinnern und an die Differenzierung der Denkmallandschaft, die damit einhergegangen ist.

Einleitend ist festzuhalten, dass Dehios Zeugnis- und Riegls Alterswerte mit der ihnen gemeinsamen Fokussierung auf die materielle Denkmalsubstanz, auf Wissenschaftlichkeit bzw. Wahrnehmungsaspekte angesichts der Realität des Weltkriegs als Maxime von den seinerzeitigen Protagonisten preisgegeben wurden. Bereits der Kriegsausbruch im Sommer 1914 initiierte die Historisierung ihrer Positionen und eine in ihrer Konsequenz folgenreiche Werteverchiebung; desgleichen kam es zu einem Bruch in der Debattenkultur. In Konservatorenkreisen sprach man nun vom Ende der „*Zeiten des großen*

Streits“ und von neuerlichem „*Burgfrieden*“² – dies nicht zuletzt, um die Notwendigkeit einer Konsensbildung nach innen und einer Abgrenzung von den Denkmalkulturen der Nachbar- und nunmehrigen Feindesländer zu unterstreichen.

Auf deutscher Seite repräsentierte vor allem Paul Clemen mit seinen Überlegungen zu Kriegsdenkmalpflege und Symbolwerten dieses politisch motivierte Umdenken, in Österreich war es Hans Tietze, der sich für nationalen Kulturgüterschutz und schließlich für die Idee eines neuen lebendigen Denkmalkults einsetzte (Abb. 6, 7). Beide sollten die Fachdiskussion über das Kriegsende hinaus prägen; ihre Erfahrungen im deutschen Kunstschutz waren dafür maßgeblich.³

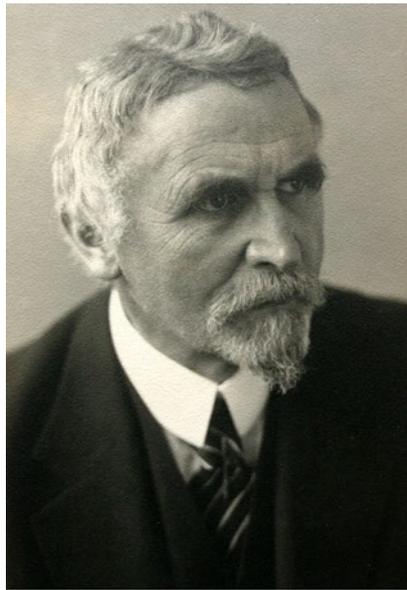
DAS KONZEPT EINER KRIEGSDENKMALPFLEGE

Bis heute sind die Urteile über die deutsche Kriegsdenkmalpflege ambivalent. Sie schwanken zwischen der Selbsteinschätzung der beteiligten Kunsthistoriker, als „Samariter der Kunst“ (Julius Meier-Gräfe 1914) agiert und Vorbildliches geleistet zu haben (Franz von Wolff-Metternich 1942) und der nachmaligen Bewertung

² So der Steglitzer Magistratsbaurat Otto Stiehl 1915 (Kriegstagung für Denkmalpflege. Brüssel 28. und 29. August 1915. Stenografischer Bericht, Berlin 1915, S. 103). – Clemen betonte bereits 1911, „die umfassende grundsätzliche Erörterung [...] scheint heute abgeschlossen zu sein“ (Paul Clemen, Entwicklung und Ziele der Denkmalpflege in Deutschland, in: Gemeinsame Tagung für Denkmalpflege und Heimatschutz. Salzburg 1911. Stenografischer Bericht, Berlin 1911, S. 51–64, S. 57).

³ Ingrid Scheurmann, Kult oder Kultus? Hans Tietzes lebendige Denkmalpflege, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege (ÖZKD), Jg. LXXI, Heft 2/3 2017, S. 180–184. Der Begriff „deutsche Denkmalpflege“ schloss zu Beginn des 20. Jahrhunderts die österreichische Denkmalpflege ein. Auch Max Dvořák benutzte diese Zuschreibung, wenn er auf die Leistungen der Kunsthistoriker und Konservatoren beider Länder verwies.

¹ Vgl. Felwine Sarr / Bénédicte Savoy, The Restitution of African Cultural Heritage. Toward a New Relational Ethics (https://www.about-africa.de/images/sonstiges/2018/sarr_savoy_en.pdf, Zugriff 15.1.2019).



6. Paul Clemen (1866–1947), um 1930



7. Hans Tietze (1880–1954), Foto von Georg Fayer, 1927

ihrer Tätigkeit als reine Propaganda (Thomas Goege 1991). De facto waren die Kunstschtzer bei unbeweglichen Denkmälern wenig erfolgreich, wussten aber die „Gunst der Stunde“ zu nutzen, um ihre eigenen Forschungen voranzutreiben. Alle maßgeblichen Vertreter der Denkmalpflege engagierten sich in der einen oder anderen Weise für die nationale Sache – eine ganze Disziplin hatte sich binnen kurzem der Logik des Krieges untergeordnet.

Bereits zu Beginn des Ersten Weltkrieges meldeten sich nach Wilhelm von Bode zahlreiche deutsche Kunsthistoriker mit Vorschlägen zu Wort, wie der Kunstbesitz in den europäischen Kriegsgebieten zu schützen sei. Während sich die meisten Initiativen auf bewegliche Werke richteten, formulierte Paul Clemen im Oktober 1914 Ideen für den Schutz unbeweglicher Denkmäler. In einer Eingabe an das Kultusministerium skizzierte er seine Vision einer Kriegsdenkmalpflege. Angesichts der für das Bild Deutschlands in der Welt geradezu fatalen Zerstörung der Bibliothek von Löwen im August,⁴ der Beschießung der Kathedrale von Reims im September 1914⁵ und den darauffolgenden massiven internationalen Protesten gegen die vermeintliche deutsche Kulturbarbarei forderte er professionelle Schutzmaßnahmen in den von Deutschen besetzten Gebieten. Folgende Aufgabengebiete waren ihm dabei wesentlich:

- Die Information der Militärs über den Kunstbesitz in den Kriegsgebieten
- Die Inventarisierung des Kunstbesitzes einschließlich einer genauen Schadensdokumentation und der Feststellung der Verantwortung für Zerstörungen
- Die Sicherung mobilen Kunstbesitzes
- Kunstschutz für die Hauptdenkmäler der jeweiligen Regionen
- Eine zügige Wiederaufbauplanung

Noch im Herbst 1914 wurde Clemen mit der Umsetzung seiner Vorschläge betraut.⁶ Geeignete Vorbilder standen ihm dabei nicht zur Verfügung. Sieht man von der Republik Venedig einmal ab, waren die Denkmäler und öffentlichen Gebäude in den ersten beiden Kriegsjahren in fast allen Kriegsgebieten ungeschützt. Sicherungen durch Sandsäcke und Schutzbauten gab es noch nicht,⁷ auch fehlte es an Erfahrung mit dem Zerstörungspotential des modernen Luftkrieges. Insofern war der deutsche Kunstschutz in Belgien und Nordfrankreich durchaus neuartig (Abb. 8). Als Pionierleistung sollte ihn Clemen nach etwa neunmonatiger Tätigkeit im August 1915 auf der „Kriegstagung für Denkmalpflege“ im besetzten Brüssel dann auch vorstellen.⁸ Die deutschen und österreichischen Konservatoren diskutierten hier in kleiner und zunächst geheimer Runde über ihre

⁴ John Horne / Alan Kramer, *German Atrocities, 1914. A History of Denial*, New Haven 2001. – Ulrich Keller, *Schuldfragen: Belgischer Untergrundkrieg und deutsche Vergeltung im August 1914*, Paderborn 2017.

⁵ Thomas W. Gaehrigens, *Die brennende Kathedrale. Eine Geschichte aus dem Ersten Weltkrieg*. München 2018.

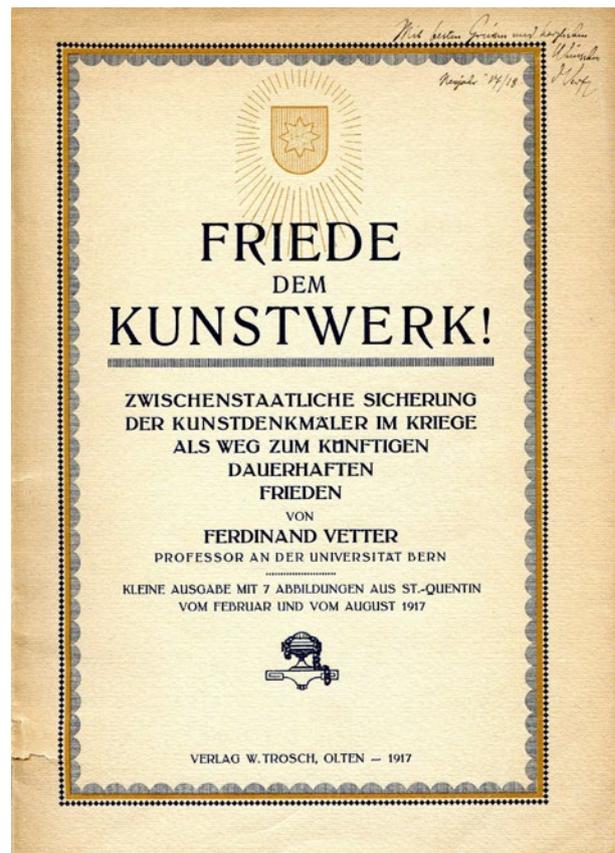
⁶ Winfried Speitkamp, *Die Verwaltung der Geschichte. Denkmalpflege und Staat in Deutschland 1871–1933* (= Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft, 114), Göttingen 1996, S. 166f. – Sandra Schlicht, *Krieg und Denkmalpflege. Deutschland und Frankreich im II. Weltkrieg*, Schwerin 2007, S. 48.

⁷ Schlicht (zit. Anm.6), S. 39–56.

⁸ Paul Clemen, *Der Krieg und der Zustand der Kunstdenkmäler auf dem westlichen Kriegsschauplatz*, in: *Kriegstagung* (zit. Anm. 2), S. 11–41. – Paul Clemen, *Bericht über die Fürsorge für die Kunstdenkmäler in den besetzten Teilen Frankreichs*, in: *Kriegstagung* (zit. Anm.2), S. 50–54.



8. Titel des ersten Bands der 1919 von Paul Clemen herausgegebenen Dokumentation zum Kunstschutz im Ersten Weltkrieg



9. Veröffentlichung der von Ferdinand Vetter auf der Kriegstagung in Brüssel und in weiteren Vorträgen ausgearbeiteten Idee eines völkerrechtlich garantierten Kunstschutzes aus dem Jahr 1917

Erfahrungen in den verschiedenen Kriegsgebieten, über Schadensdokumentationen und Verantwortlichkeiten im Zerstörungsfall – ein Tätigkeitsfeld, das insbesondere der Politik wichtig war. Einen weiteren Schwerpunkt der Tagung bildeten Überlegungen von Cornelius Gurlitt, Ernst Zietelmann und Friedrich Vetter zu einem völkerrechtlichen Schutz bedeutender nationaler Denkmale im Kriegsfall (Abb. 9).

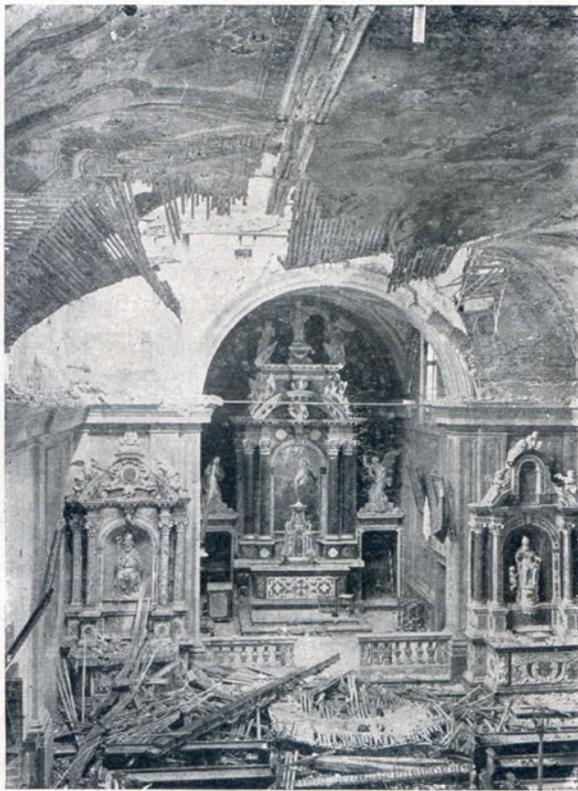
In zwei Vorträgen lieferte Clemen seinen Kollegen einen Überblick über die Situation in den besetzten Gebieten Belgiens und Nordfrankreichs und zugleich Argumentationsmuster, die anschließend in fast alle denkmalpflegerischen Kriegspublikationen – und dies unabhängig von der Autorenschaft wie auch der Regionen, auf die sie Bezug nahmen – Eingang finden sollten.

- Die Zerstörungen durch die Deutschen seien geringfügig im Vergleich zu den Verlusten durch gegnerisches Bombardement
- Die Kriegsgegner der Deutschen hätten sich historisch durch Kunstraub diskreditiert
- Der Kunstbesitz, der durch Deutsche beschädigt oder zerstört wurde, sei in der Regel von minderer Qualität gewesen
- Der Krieg als solcher sei schuld an Verlusten, nicht die kriegführenden Nationen

- Deutsche Kunstschützer hätten im Krieg uneigennützig agiert und seien nur der Sache verpflichtet gewesen⁹

In ihrer Suggestivität unterstreichen diese Begründungen die ideologische Funktion des deutschen Kunstschutzes und deuten auf die wesentlichen Ziele seiner Verlautbarungen: Zum einen ging es um die Minimierung der durch Deutsche zu verantwortenden Denkmalverluste und zum anderen um die Maximierung der Bedeutung der deutschen Denkmalpflege. Diese Doppelstrategie lässt sich bis hinein in die Illustration der Texte aus ihrem Umfeld verfolgen. So verwendeten die Konservatoren in den auf eine allgemeine Leserschaft zielenden Veröffentlichungen vor allem Abbildungen von Denkmalzerstörungen durch die Kriegsgegner, in ihren wissenschaftlich ambitionierten Inventarisationsprojekten hingegen zeigten sie die Denkmale in unversehrtem Zustand und griffen dafür auf einheimische Archivbestände und Abbildungen von Vorkriegszuständen zurück. Auch die Bildverwendung gehorchte somit dem nationalen Kriegs-

⁹ Aus Platzgründen können hier keine Einzelnachweise erfolgen, siehe dazu: *Ingrid Scheurmann*, Konturen und Konjunkturen der Denkmalpflege. Zum Umgang mit baulichen Relikten der Vergangenheit, Köln-Weimar-Wien 2018, S. 238–253.



Von Italienern zerschnittene Kirchen in Görz

10. Die deutschen Kunstschützer zeigten in ihrer Abschlussdokumentation 1919 bevorzugt Bilder von Zerstörungen, die sich Angriffen der Kriegsgegner verdankten, wie hier am Beispiel Görz

narrativ. Es beförderte interessensgeleitete Konstruktionen historischer Realität mit der Zerstörung von Denkmälern auf der einen und deren Schutz auf der eigenen Seite (Abb. 10). Mit Blick auf die großen Inventarisationsprojekte der Kunsthistoriker – etwa in Belgien, Polen, Mazedonien oder Syrien – spricht Angela Matyssek deshalb auch von einer symbolischen Inbesitznahme fremder Kultur und fließenden „Übergänge[n] zwischen wissenschaftlicher Untersuchung und Kulturimperialismus.“¹⁰

Ähnlich ideologisch ausgerichtet war die Ausstellungstätigkeit des deutschen Kunstschutzes und seine Präsentationen in so genannten Bergungsmuseen, die seit 1916 – entfernt von den seinerzeitigen Frontlinien – in Maubeuge, Valenciennes und Metz eingerichtet worden waren. Auch hier zeigte man ausschließlich den von Deutschen geretteten mobilen Kunstbesitz und legte dazu zum Teil aufwändige Kataloge vor. Parallel dazu präsentierte der französische Kunstschutz die deutschen „Atrocités“ in ähnlich propagandistischer und ähnlich aufwändiger Weise mit ebenso tendenziösen

Publikationen.¹¹ Vorgeblich ging es allen Beteiligten um den Schutz der „allgemeine[n] Kulturgüter der Menschheit“,¹² de facto bedienten ihre Argumente jedoch nationale Freund-Feind-Bilder (Abb. 11).

DIE VÖLKERRECHTLICHEN VORAUSSETZUNGEN VON KULTURGUTSICHERUNG

Kulturgüter unter völkerrechtlichen Schutz zu stellen und sie aus dem Kriegsgeschehen herauszunehmen, ist ein vergleichsweise junges Phänomen. Nach ersten regional begrenzten Vereinbarungen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts suchte die Haager Landkriegsordnung von 1907 den Schutz von Denkmälern und Kulturbauten international zu regeln. Die Übereinkünfte erwiesen sich jedoch schon bald als unzureichend. Deshalb bemühten sich deutsche Kunsthistoriker zu Beginn des Ersten

¹⁰ Angela Matyssek, *Kunstgeschichte als fotografische Praxis*, Marburg-Berlin 2009, S. 176 und 190.

¹¹ Scheurmann, (zit. Anm. 9), S. 242–253.

¹² Max Dvořák, *Einrichtungen des Kunstschutzes in Österreich*, in: Paul Clemen (Hg.), *Kunstschutz im Kriege*, 2 Bde., Leipzig 1919, Bd. 2, S. 1–10.



Raum im Museum zu Maubeuge mit Bildern von M. Q. de La Tour und Rokokomöbeln

11. Maubeuge, Frankreich, der so genannte Weiße Saal im Bergmuseum, einem ehemaligen Kaufhaus

Weltkriegs um einen Kriegskunstschutz, der auch die Verhinderung von Plünderung und Verschleppung mobiler Werke garantieren sollte. Nachfolgende Schutzvereinbarungen – etwa die Haager Konvention von 1954 – gehen auf diese Ursprünge zurück.

„Der Verlauf der ersten Kriegsjahre hat uns [...] belehrt“, so Max Dvořák 1919, „daß die Haager Bestimmungen von keiner Seite respektiert wurden, in vielen Fällen auch technisch und militärisch im modernen Krieg kaum anwendbar waren.“¹³ Die Schutzbestimmungen der 1907 von den USA einberufenen und von 44 Staaten verabschiedeten Haager Landkriegsordnung richteten sich in ihrem Art. 27 auf die „dem Gottesdienste, der Kunst, der Wissenschaft und der Wohlthätigkeit gewidmeten Gebäude, die geschichtlichen Denkmäler, die Hospitäler und Sammelpätze für Kranke und Verwundete [...], vorausgesetzt, daß sie nicht gleichzeitig zu einem militärischen Zweck Verwendung finden“¹⁴ – eine Einschränkung, die im Weltkrieg wieder-

holt als Grund für Beschießungen von Monumenten angeführt wurde, nicht zuletzt in dem spektakulären Beschuss der Kathedrale von Reims. Insgesamt erwiesen sich „die bestehenden Regelungen [als] viel zu lückenhaft, um einen umfassenden Schutz vor Zerstörung von Kulturgut gewährleisten zu können.“¹⁵ Auch fehlten Schutzmaßnahmen für mobile Werke.¹⁶ Dabei ist zu berücksichtigen, dass Kulturgüterschutz erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts überhaupt als Bestandteil des Völkerrechts diskutiert worden war und erstmals in der Haager Ordnung eine internationale Regelung erlebte. Moderne Kriegstechnologien machten deren Bestimmungen jedoch schon bald obsolet. Deshalb hatte sich „eine[...] Gruppe deutscher und neutraler Juristen und Archäologen [1914/15 bemüht,] mit Hilfe Schweizer Stellen ein internationales Abkommen zu erreichen, dem auch

Kulturguts im Falle eines bewaffneten Konfliktes vom 14. Mai 1954 (= Veröffentlichungen des Instituts für Internationales Recht an der Universität Kiel), Hamburg 1959, S. 6.

¹⁵ Sabina Eichel, Kulturgüterschutz im bewaffneten Konflikt (Studien zum Völker- und Europarecht, 157), Hamburg 2017, S. 37.

¹⁶ Buhse (zit. Anm. 14), S. 20.

¹³ Ebenda, S. 3.

¹⁴ Karl-Heinrich Buhse, Der Schutz von Kulturgut im Krieg. Unter besonderer Berücksichtigung der Konvention zum Schutze des

die Staaten der Entente beitreten sollten.“¹⁷ Ihr Vorhaben scheiterte allerdings an dem gegenseitigen Misstrauen der Kriegsparteien.¹⁸ Innerhalb des deutschen Kunstschutzes wiederum blieben die von Gurlitt, Zietelmann und Vetter in Brüssel diskutierten Auswahl-, Markierungs- und Koordinierungsfragen einer zukünftigen internationalen Vereinbarung notwendigerweise ungeklärt.

Großflächige Denkmalzerstörungen konnten die Konservatoren während des Ersten Weltkriegs in der Regel nicht verhindern, vielfach konzentrierten sich ihre Bemühungen darauf, Plünderungen, Ausfuhr und Verkauf von Kunstwerken zu verhindern. In diesem Zusammenhang war die Inventarisierung des Kunstbesitzes von zentraler Bedeutung und beanspruchte einen Großteil ihres Engagements wie der zur Verfügung stehenden finanziellen Mittel.¹⁹ Neben dieser vermeintlich selbstlosen und rein wissenschaftlich motivierten Arbeit und der öffentlichen Zurschaustellung der eigenen Leistungen in den von Deutschen und Österreichern besetzten Gebieten durch Ausstellungen und Publikationen, spielte jedoch auch die (oft geleugnete) Praxis der Sicherung von so genannten Faustpfändern, die man als Druckmittel in späteren Friedensverhandlungen einzusetzen gedachte, eine nicht unerhebliche Rolle. So diskutierte man auf deutscher Seite über die Möglichkeit, Objekte aus dem Napoleonischen Kunstraub zurückzugewinnen,²⁰ gleichzeitig sicherte sich Österreich Faustpfänder in Oberitalien²¹ und schaffte Italien durch den spektakulären Wiener Kunstraub von 1919 noch vor Abschluss eines Friedensvertrags Fakten.²²

Nach Kriegsende erhielt der Kunstschutz eine neue Dimension, da in der Presse der Siegerstaaten nun immer

lauter gefordert wurde, die Besiegten „für Verluste im eigenen nationalen Kulturerbe durch Reparationen in Form von Kulturgütern aus staatlichen Sammlungen haftbar zu machen.“²³ Bereits 1918 verhängte die Republik Österreich auch deshalb ein Ausfuhrverbotsgesetz, Deutschland folgte 1919.²⁴ Hier regelte das entsprechende Gesetz die Genehmigungspflicht der Ausfuhr von Kunstwerken, „deren Verbringung in das Ausland einen wesentlichen Verlust für den nationalen Kunstbesitz“ darstellen würde. Kunstwerke sollten in ein „Verzeichnis der national wertvollen Kunstwerke“ eingetragen sein.²⁵ Grundlage dafür war die Feststellung eines Interesses der Allgemeinheit.²⁶

Im Unterschied zu Deutschland ging es 1918 in Österreich nicht nur um drohende Reparationsforderungen, sondern auch um die dramatischen Folgen des Zerfalls der Donaumonarchie und Forderungen nach Rückgabe von Kunstwerken durch die nunmehr unabhängigen früheren Teilstaaten. Gleichzeitig suchten Privatleute und insolvente Klöster ihren Kunstbesitz zu materialisieren. Selbst der Staat dachte angesichts der Hungerjahre über Kunstverkäufe nach.²⁷ Insofern war der Schutz des Kulturguts in dieser Zeit politisch brisant und Tietze in seiner Funktion als Ministerialreferent für Museen und Denkmalpflege im Unterrichtsministerium mit einer überaus heiklen Aufgabe betraut. Nicht zuletzt wegen der Abwanderungen von Kunstbesitz wurden die Verhandlungen über ein Denkmalschutzgesetz nun wieder aufgenommen. 1923 erfolgte dessen Erlass.²⁸

Im Wesentlichen konzentrierten sich die Institutionen der Denkmalpflege in dieser Zeit jedoch nicht auf ihre klassischen Aufgaben im Bereich der Baudenkmalpflege, sondern auf Kulturgutsicherung einschließlich der Verhinderung von Plünderung und Translozierungen sowie eine Regulierung des Kunsthandels.

Dieses spezifische Engagement ist es denn auch, das die Kriegs- mit der unmittelbaren Nachkriegszeit verbindet. Dabei konnten sich die Protagonisten in der Tradition Schinkels wähen, der nach den Wirren der

¹⁷ Ebenda, S. 22.

¹⁸ Paul Clemen, Aufgaben und Arbeiten des Kunstschutzes im Weltkriege, in: Max Schwarte (Hg.), Der Weltkampf um Ehre und Recht. Die Erforschung des Krieges in seiner wahren Begebenheit, auf amtlichen Urkunden und Akten beruhend, Bd. 8, Leipzig 1923, S. 389–421, S. 397.

¹⁹ Scheurmann (zit. Anm. 9), S. 250f.

²⁰ Benedicte Savoy, Kunstraub. Napoleons Konfiszierungen in Deutschland und die europäischen Folgen, Wien-Köln-Weimar 2011.– Christoph Roolf, Die Forschungen des Kunsthistorikers Ernst Steinmann zum Napoleonischen Kunstraub zwischen Kulturgeschichtsschreibung, Auslandspropaganda und Kulturgutraub im Ersten Weltkrieg, in: http://edoc.biblherz.it/editionen/steinmann/kunstraub/019%20Roolf_Forschungen.pdf (25.2.2019).

²¹ Hans Tietze, Österreichischer Kunstschutz in Italien, in: Clemen (zit. Anm. 12), Bd. 2, S. 50–70, S. 62.– Siehe auch Scheurmann (zit. Anm. 9), S. 248.

²² Die italienische Waffenstillstandskommission transportierte 64 venezianische Gemälde aus dem Kunsthistorischen Museum, 89 aus der Akademie Galerie sowie diverse Codices ab. Siehe: Hans Tietze, Die Entführung von Wiener Kunstwerken nach Italien. Eine Darlegung unseres Rechtsstandpunktes, mit einem Offenen Brief an die italienischen Fachgenossen von Max Dvořák, Wien 1919.

²³ Lukas Cladders, 1919 und die Folgen. Europäische Museumsbeziehungen nach dem Ersten Weltkrieg, in: Bénédicte Savoy / Christina Kott (Hg.), Mars & Museum. Europäische Museen im Ersten Weltkrieg, Köln-Weimar-Wien 2016, S. 253–264, S. 253. Belgien forderte die Auslieferung des Ildefonso-Altars und des Schatzes vom Goldenen Vlies, Palermo die Reichskleinodien, die Stadt Toulouse die Rückgabe der Gemma Augusta, die Tschechoslowakei die historische Ausstattung der königlichen Schlösser in Prag (siehe Eva Frodl-Kraft, Gefährdetes Erbe. Österreichs Denkmalschutz und Denkmalpflege 1918–1945 im Prisma der Zeitgeschichte, Wien-Köln-Weimar 1997, S. 23).

²⁴ Cladders (zit. Anm. 23), S. 256.

²⁵ Anette Hipp, Schutz von Kulturgütern in Deutschland, Berlin, New York 2000, S. 49.

²⁶ Reichsverordnung über die Ausfuhr von Kunstwerken, 11.12.1919 (RGBl S. 1961).

²⁷ Frodl-Kraft (zit. Anm. 23), S. 4f.

²⁸ Ebenda, S. 52.



12. Im August 1914 wurde die ungesicherte historische Bibliothek von Löwen von den Deutschen im Rahmen einer Strafaktion gegen so genannte Freischärler bombardiert

Befreiungskriege den Ausverkauf alter Kunst nach England beklagt und für einen stärkeren Schutz der nationalen Denkmale plädiert hatte.²⁹ Ähnlich argumentierten Dehio und Dvořák 100 Jahre später. Letzterer sprach von „künstlerischer[r] Devastierung der Heimat, [von] Vernichtung oder Entwertung des kommunalen und nationalen Kunstbesitzes.“³⁰ Diese Überlegungen fußten auf der selbst bereits historischen und ursprünglich gegen die andersartige französische Praxis gerichteten Annahme der Ortsgebundenheit auch mobiler Denkmale.

In ihren völkerrechtlichen Ambitionen hatte die Kriegsdebatte ferner die gleichermaßen historische Idee des gemeinsamen Erbes der Menschheit befördert³¹ und damit an Gedanken angeknüpft, die bereits von Goethe

und Quatremère de Quincy³² vertreten worden waren, und die nun von dem einstigen moralisch-idealistischen Schutzgedanken auf die Realität des internationalen Krieges übertragen wurden. Der deutsche Kunstschutz beförderte diese Idee, 1954 fand sie Eingang in die Präambel der Haager Konvention³³ und 1972 unter der Bezeichnung „common heritage of mankind“ in die Welt-erbe-Konvention der UNESCO.

²⁹ Scheurmann (zit. Anm. 9), S. 293–297.

³⁰ Georg Dehio, *Denkmalpflege und Museen*, in: Georg Dehio (Hg.), *Kunsthistorische Aufsätze*, München 1914, S. 283–293. – Max Dvořák, *Sammler, Museen und Denkmalpflege* (= Vortrag, gehalten im Niederösterreichischen Verein für Denkmalpflege und Heimatschutz im März 1914), in: *Mitteilungen der K.K. Zentralkommission* 1915, S. 17–24, S. 20.

³¹ Paul Clemen, *Der Krieg und der Zustand der Kunstdenkmäler auf dem westlichen Kriegsschauplatz*, in: *Kriegstagung* (zit. Anm. 2), S. 11–41, S. 11.– Cornelius Gurlitt, *Der Krieg und die Denkmalpflege*, in: *Kriegstagung* (zit. Anm. 2), S. 59–65, S. 65.

³² Bubse (zit. Anm. 14), S. 2.

³³ Gilbert H. Gornig, *Der internationale Kulturgüterschutz*, in: Gilbert H. Gornig / Hans-Detlef Horn / Dietrich Murswick (Hg.), *Kulturgüterschutz – internationale und nationale Aspekte*, (= Staats- und völkerrechtliche Abhandlungen der Studiengruppe für Politik und Völkerrecht, 24), Berlin 2007, S. 17–63, S. 29. – Nach den Haager Luftkriegsregeln von 1922, die im Sinne Clemens die Festlegung von Listen der „Monumente von großem historischen Wert“ bereits im Frieden forderte (Art. 25), verlangte die Charta von Athen 1931 die Repatriierung verbrachter Kulturgüter.



13. Reims, Frankreich, Kathedrale unter Artilleriebeschuss. Aufnahme von 1914

DIE HISTORISCH-THEORETISCHEN WERTBEGRÜNDUNGEN

Die Kriegsdenkmalpflege repräsentiert einen Bruch mit der Denkmaldebatte um 1900 und deren Behauptung einer Priorität von Zeugnis- bzw. Alterswerten. Stattdessen erfolgte eine Hinwendung zu Symbol- und Wahrzeichenwerten. Fragen der Denkmalbedeutung drängten empirische Qualitäten in den Hintergrund. Damit vollzog sich ein Wertewandel, der sich bereits vor 1914 mit Dvořáks und Tietzes Plädoyers für eine geistesgeschichtlich motivierte Denkmalpflege angekündigt hatte. In der Nachkriegszeit ging die Entwicklung mit einer Re-Ästhetisierung von Denkmalen bzw. der Öffnung für eine schöpferische Denkmalpflege einher.

Unter den Voraussetzungen des Krieges tendierte die deutsche Denkmalpflege hinsichtlich des unbeweglichen Erbes zum Schutz von wenigen so genannten Hauptdenkmälern. Gemäß der symbolischen Bedeutung von Denkmalzerstörungen innerhalb der jeweiligen nationalen Propaganda gerieten Wahrzeichenwerte nachfolgend auch in der Fachdebatte in den Vordergrund. Die Namen Reims und Löwen, das heißt die Beschießung der Kathedrale und die Zerstörung der historischen Bibliothek, hätten dem Ansehen des Deutschen Reichs, so Clemen, international mehr Abbruch getan „als

zwei verlorene Schlachten“³⁴ (Abb. 12, 13). Allgemeiner Substanzschutz hingegen konterkarierte die Kriegslogik und entlarve sich angesichts der nationalen Existenzfrage als „*anachronistische Sentimentalität*“.³⁵ Deshalb ging es den Brüsseler Diskutanten im August 1915 auch vordringlich um den Schutz ausgewählter nationaler Monumente und die Feststellung, welche Denkmale dieser Kategorie zuzuordnen seien. Als herausragende Bedeutungsträger und Symbole sollten diese zukünftig aus kriegerischen Konfrontationen herausgehalten werden und völkerrechtlichen Schutz genießen. Bei allen anderen Denkmalen hingegen reduzierte sich Denkmalschutz im Krieg notwendigerweise auf die Inventarisierung bzw. die Schadensdokumentation.

Ein wichtiges Ziel des deutschen Kunstschutzes – das deuten die eingangs zitierten Argumentationen an – stellte darüber hinaus die Rehabilitierung der deutschen Kunstwissenschaft im Ausland dar. Durch ihr Engagement „*in Feindesland*“ (Otto von Falke) suchten die Kunsthistoriker die beleidigte „*Ehre der deutschen Kunstwissenschaft und der deutschen Denkmalpflege vor der ganzen Kulturwelt*“ zu verteidigen. Es seien die Deutschen gewesen, die „*am frühesten und am klarsten die*

³⁴ Clemen (zit. Anm. 31), S. 15.

³⁵ Paul Clemen, Der Zustand der Kunstdenkmäler auf dem westlichen Kriegsschauplatz, Leipzig 1916, S. 48.

ungeheure Bedeutung [erkannt hätten], die im Kampf um die Seelen der Völker, um die Sympathie der Welt den ehrwürdigsten Palladien einer fremden Kultur und der Sorge um diese zukam“.³⁶ Insofern nahmen sie auch für sich die Führungsrolle innerhalb der europäischen Denkmalpflege in Anspruch und sprachen den Franzosen das ihnen historisch zugewiesene Attribut ab, „Mutterland der Denkmalpflege“ zu sein. Um die Überlegenheit deutscher Kultur und Denkmalpflege³⁷ zu unterstreichen, wurden die Franzosen gar als „Kulturräuber und Vandalen“ bezeichnet³⁸ und die Italiener, Kriegsgegner Österreichs in Norditalien und an der Isonzo-Front, als diejenigen, „die viel von uns gelernt und übernommen [haben] nicht nur an wissenschaftlichen Ergebnissen, sondern in der ganzen Organisation der kunstgeschichtlichen Arbeit.“ Wissenschaftlich, so Dvořák, seien Italiener „unsere Bundesgenossen, [aber] auch unsre Schüler gewesen“.³⁹ Die Rechtfertigung des Kunstschutzes mündete für ihn und andere in einer Feier der deutschen Kunstwissenschaft und deren vermeintlich internationaler Vorrangstellung.

Dabei hatte sich die so gepriesene deutsche Denkmalpflege und Kunstgeschichte infolge des Krieges weit von ihrer vormaligen Substanzorientierung entfernt und sich zu einer schöpferisch agierenden Disziplin entwickelt. Vor allem Clemen, Tietze und Dvořák hatten diesen Wandel befördert. Auch nach Kriegsende plädierten sie keineswegs für eine erneute Rückversicherung im Nachprüfbar- und Messbar-Verständnis, verstärkten vielmehr ihre schon vor 1914 erkennbare Distanz gegenüber dem Empirismus der Gründerväter. „[D]ie geisteswissenschaftliche Kunstgeschichte räumt wieder dem monumentalen Sinn der Historie den Vorrang ein“, so Tietze.⁴⁰ Kunst solle wieder unmittelbare Impulse für das Leben liefern – eine Funktion, die er ausschließlich den großen Werken, Clemens Hauptdenkmälern, attestierte, Denkmalen, die die Gesellschaft nicht deshalb schätze, weil sie alt, sondern weil sie „köstlich jung geblieben“ seien. Nicht „die Jahrhunderte, die sie überdauerten“ seien es, die die Gegenwart faszinierte, „nicht ihr Leib, der gealtert sein mag, sondern ihre Seele.“⁴¹

Politisch stand diese Rückorientierung auf die bedeutenden Monumente der Geschichte im Widerspruch

zu den Zielen der jungen Demokratie und spiegelt ein Bild der Vergangenheit, das klassischen Narrativen folgt und die Pluralität der Relikte nach wie vor der Perspektive der ehemals staatstragenden Schichten unterordnet. Die Wirkmächtigkeit der Hinterlassenschaften und die Erinnerungsbedürfnisse anderer gesellschaftlicher Gruppen wurden dadurch ignoriert. Clemens „Bildstöcke und Heiligenhäuschen“ von 1911⁴² spielten in den Diskussionen dieser Zeit folglich keine Rolle mehr und auch die nachfolgenden internationalen Kunstschutzvereinbarungen sollten ausschließlich auf das herausragende Menschheitserbe ausgerichtet bleiben. Diese Fokussierung verdankt sich – und das wird vor allem bei Tietze deutlich – dem Bemühen, der erschütterten Gesellschaft durch den Rückgriff auf Bewährtes, Imposantes und Ästhetisches Identität zu vermitteln. Solche Potentiale erkannte er ausschließlich bei Denkmalen, die „stolz, siegreich und lebendig in unserer Gegenwart“ stehen.⁴³

KRIEGSERFAHRUNG UND NEU-POSITIONIERUNG

In ihrer Einschätzung des Krieges als eines fundamentalen politischen wie geistigen Einschnitts, dem zwingend auch ein neues Nachdenken über Konservierungsgrundsätze folgen müsse, unterschieden sich Clemen und Tietze von der Mehrheit der deutschsprachigen Denkmalpfleger. Angesichts der Not der Kriegs- und unmittelbaren Nachkriegszeit attestierten sie ideellen Werten höhere Bedeutung als empirisch belegbaren Zeugniswerten. Sie rekurrierten auf die geistige Kraft, die die neue Gesellschaft aus den großen Monumenten beziehen könne und unterstrichen deren schöpferischen Potentiale.

Nach den politischen und geistigen „Zusammenbrüchen“ der Zeit⁴⁴ konstatierte Tietze auf dem Denkmaltag in Münster 1921 eine „innere Krise“⁴⁵ der Denkmalpflege. Er wandte sich gegen das „Weiter-So“, das den ersten Nachkriegsdenkmaltag in Eisenach 1920 geprägt hatte, und forderte ein grundlegend neues Nachdenken über „die theoretischen, prinzipiellen Grundlagen unseres Tuns“⁴⁶, kurz: einen neuen Denkmalkult. Ganz ähnlich hatte Clemen bereits 1917 auf dem

³⁶ Paul Clemen., Die Deutsche Kunst und Denkmalpflege. Ein Bekenntnis, Berlin 1933, S. 99. – Ähnlich argumentierte er bereits in Clemen (zit. Anm. 12), Bd. 2, Vorwort.

³⁷ Speitkamp (zit. Anm. 6), S. 169f. – Scheurmann (zit. Anm. 9), S. 244–246.

³⁸ Georg Dehio, Vandalen, in: Frankfurter Zeitung, 29.9.1914.

³⁹ Max Dvořák, Ein Brief an die italienischen Fachgenossen, in: Tietze (zit. Anm. 22), S. 3–9, S. 7.

⁴⁰ Hans Tietze, Verlebendigung der Kunstgeschichte, in: Hans Tietze (Hg.), Lebendige Kunstwissenschaft. Zur Krise der Kunst und der Kunstgeschichte, Wien 1925, S. 47–54, S. 54.

⁴¹ Hans Tietze, Denkmalkult, in: Genius. Zeitschrift für werdende und alte Kunst 3, 1921, S. 195–197, S. 196.

⁴² Clemen (zit. Anm. 2), S. 60.

⁴³ Hans Tietze, Das Verhältnis der Denkmalpflege zum geistigen Leben der Gegenwart, in: Vierzehnter Tag für Denkmalpflege, Münster 1921. Stenografischer Bericht, Berlin 1921, S. 55–60, S. 60.

⁴⁴ Ebenda, S. 57.

⁴⁵ Hans Tietze, Nachwort zum Eisenacher Denkmaltag, in: Kunstchronik und Kunstmarkt N. F. 32, Nr. 10, 1920, S. 185–188.

⁴⁶ Tietze, (zit. Anm. 43), S. 55.

Denkmaltag in Augsburg argumentiert und gefordert, dass in der Denkmalpflege nach dem Krieg alle Grundsätze „umgeworfen“ werden müssten.⁴⁷ Tietze sah es als die Pflicht der jungen Generation an, sich „ihre neue Stellung selbst“ zu erkämpfen. Er sprach von einer „Pflicht zur Selbstbesinnung“⁴⁸ und der Notwendigkeit einer „neue[n] Verzahnung“ der Denkmalpflege mit dem Leben.⁴⁹ Auf dem österreichischen Denkmaltag in Bregenz argumentierte Dvořák 1921 ganz ähnlich, als er vom „Werden einer neuen Welt“ sprach, „in der geistige Güter wertvoller sein werden als technischer Fortschritt.“⁵⁰ Während Clemens Plädoyer für Symbolwerte in Anlehnung an Riegls Alterswertbegründung auf allgemeinverständlichen und ohne weitere Vorkenntnisse zu rezipierenden Denkmalwerten gründete, feierte Tietze das Monumentale als das Schöpferische und Lebendige und frönte dabei einer Art Geniekult. „Höchstleistungen“ seien es, auf die sich eine geisteswissenschaftliche Kunstgeschichte konzentrieren müsse auf ihrem Weg aus ihren „eingefriedeten Gehegen auf den Markt des Lebens.“⁵¹

Clemens und Tietzes neue Denkmalpflege positionierte sich damit – abweichend von Riegl und dessen Bemühen um allgemeinverständliche, von Ernst Bacher als demokratisch apostrophierte Werte – angesichts des politischen Zusammenbruchs eher konservativ und orientiert am „Status quo ante“. Es ging ihnen nicht um die Vielfalt historischer Relikte und auch nicht um individuelle Denkmalwahrnehmungen, sondern um die Beibehaltung und Fortschreibung der großen nationalen Narrative, der Geschichtsbilder des untergegangenen Kaiserreichs. Das Symbolische und Ästhetische wertete Tietze dabei als das Lebendige und Zukünftige, als Vorbild der darhenden Nachkriegsgesellschaft. Solchermaßen geistig neu ausgerichtet, geriet dieses Erhaltungsinteresse nach 1918 notwendigerweise in Widerspruch zu dem öffentlichen Interesse der neuen demokratischen Republiken – eine für das weitere 20. Jahrhundert durchaus folgenschwere Dissonanz.

RESÜMEE

Dass die deutsche und österreichische Denkmalpflege auch nach 1945 den Bruch nicht wahrgenommen hat, den der Erste Weltkrieg in ihrer noch kurzen Fachgeschichte

markierte, hat weniger mit eventuell fehlender historischer Evidenz als mit der Argumentationsnot der Disziplin nach dem politischen und gesellschaftlichen Zusammenbruch infolge von Nationalsozialismus, Weltkrieg und Holocaust zu tun. Geistige Traditionsbildungen hatten sich zusammen mit der Beförderung von Symbolbauten als anfällig für politischen Missbrauch erwiesen. Das Erbe der Menschheit lag vielerorts zerstört am Boden, auch Monumente hatten keine Schonung erfahren. In dieser Situation besann sich die Denkmalpflege – unter Verzicht auf eine weitere Grundlagendebatte – erneut auf die Theoriediskussionen der Zeit um 1900 und die Favourisierung des empirisch Nachweisbaren.⁵² Symbolwerte hingegen galten nun als ebenso diskreditiert wie die Idee einer lebendigen Geschichte oder heimatliche Werte. Auch hatten Forschungen zur Rolle Paul Clemens und Hans Tietzes in dieser Zeit keine Konjunktur und schon gar nicht die Auseinandersetzung mit dem Kriegskunstschutz und eventuellen eigenen Verstrickungen.

Insofern ist der Einschnitt, den der Erste Weltkrieg für die Denkmalpflege markierte, disziplingeschichtlich nicht als solcher zur Kenntnis genommen worden. Felix Hammer sollte noch 1997 von „bruchloser Kontinuität“,⁵³ Gottfried Kiesow 2000 von einer bloßen „Unterbrechung“ der „positiven Entwicklung zum Denkmal-schutz“ sprechen.⁵⁴ Bei näherem Hinsehen legt das „Jahrhundert der Extreme“, als das Eric Hobsbawm 1995 das 20. Jahrhundert bezeichnete,⁵⁵ jedoch eine andere Bewertung nahe. Anstelle von Kontinuitäten lassen sich durchaus auch Brüche und Paradigmenwechsel in der Fachgeschichte erkennen, die im Wesentlichen der ideologischen Anfälligkeit der traditionell im Nationalen verorteten Denkmalpflege geschuldet sind. Riegls wegweisender Versuch von 1903, statt nationaler Referenzen individuelle und Stimmungswerte als Grundlage von Denkmalwerten zu favorisieren, ist Theorie geblieben⁵⁶ und hat im weiteren Verlauf des Jahrhunderts auch nicht zu ähnlich grundlegenden Reflektionen über zeitgemäße Denkmalwerte geführt. Selbst die Erfahrung der Weltkriege hat nichts am nationalen Zuschnitt der Denkmalpflegekulturen geändert.

Als Idee hat die Rettung menschheitlichen Kulturerbes die diversen Konjunkturen des Faches im

47 Dreizehnter Tag für Denkmalpflege. Augsburg 1917, Stenographischer Bericht, Berlin 1917, S. 63f.

48 Tietze, (zit. Anm. 45), S. 185.

49 Tietze, (zit. Anm. 41), S. 197.

50 Max Dvořák, Schriften zur Denkmalpflege. Gesammelt und kommentiert von Sandro Scarroccchia (= Studien zu Denkmal-schutz und Denkmalpflege; 22), Wien 2011, S. 176 und S. 193.

51 Hans Tietze, Geisteswissenschaftliche Kunstgeschichte, in: Tietze, (zit. Anm. 40), S. 104–120, S. 110.

52 Burkhard Körner, Zwischen Bewahren und Gestalten. Denkmalpflege nach 1945, Petersberg 2000.

53 Felix Hammer, Die geschichtliche Entwicklung des Denkmalrechts in Deutschland, Tübingen 1995, S. 189.

54 Gottfried Kiesow, Denkmalpflege in Deutschland. Eine Einführung, Darmstadt 2000, S. 30.

55 Eric Hobsbawm, Das Zeitalter der Extreme. Weltgeschichte des 20. Jahrhunderts, München 1995.

56 Alois Riegl, Neue Strömungen in der Denkmalpflege, in: Marion Wohlleben (Hg.), Georg Dehio – Alois Riegl. Konservieren, nicht restaurieren. Streitschriften zur Denkmalpflege, Braunschweig 1988, S. 104–119.

20. Jahrhundert dennoch überdauert und in der Haager Konvention von 1954, der Welterbekonvention von 1972 und der Gründung des internationalen Denkmalrats Icomos im Jahr 1965 schließlich einen institutionellen und rechtlichen Rahmen erhalten. Aber auch diese Vereinbarungen konnten die Vergeblichkeit konservatorischen Handelns im Konfliktfall nicht verhindern: Das haben jüngst die Zerstörungen der Buddha-Statuen im Bamiyan-Tal (Afghanistan), die Bombardierungen der Brücke von Mostar (Bosnien) oder der Tempel von Palmyra (Syrien) unter Beweis gestellt. Jeweils lösten diese Kulturvernichtungen umgehend Forderungen nach Rekonstruktionen aus, Wünsche nach symbolischer Wiederaneignung und Geschichtskorrektur.

Wie Clemen und Tietze konzentrieren wir uns im Kontext militärischer Konflikte auch heute noch auf den

Verlust symbolträchtiger „*Hauptdenkmäler*“ oder „*Höchstleistungen*“ und wie sie geben wir dabei die Substanzorientierung des Faches tendenziell immer wieder preis. Berühmte Rekonstruktionen – etwa die wiederaufgebaute Altstadt von Warschau oder die rekonstruierte Brücke von Mostar – zieren sogar die Welterbeliste. Demgegenüber kommt dem Verlust sozialer Milieus, angestammter Umgebungen und individueller Erinnerungsmale, kleiner Denkmale und Ensembles mithin, auch in Zeiten von Erinnerungskultur und Kulturerbedenken nach wie vor keine vergleichbare Aufmerksamkeit zu. Kunstschutz und Kriegsdenkmalpflege werfen insofern auch mehr als hundert Jahre nach ihrer Begründung im Ersten Weltkrieg Fragen nach dem Erbe der Menschheit und den Prämissen seiner Hüter auf.



Österreichische Denkmalpflege zwischen Idealismus und Realität

FORSCHUNGSSTAND

Die erste, die sich umfangreich mit der jüngeren Vergangenheit der Denkmalpflege in Österreich auseinandergesetzt hat, war Eva Frodl-Kraft mit ihrem 1979 erschienenen Werk „Gefährdetes Erbe. Österreichs Denkmalschutz und Denkmalpflege 1918–1945 im Prisma der Zeitgeschichte“.¹ Allerdings entstand bereits unmittelbar nach dem ersten Weltkrieg im Sinne eines „Rechenschaftsberichts“ die zentrale Publikation „Kunstschutz im Kriege“², wobei für Österreich der zweite Band relevant ist, und reicht bis zu dem jüngst erschienenen Werk „Apologeten der Vernichtung oder ‚Kunstschützer‘?“³ Beide Werke, bespricht man beide Bände des „Kunstschutzes im Kriege“, beschäftigen sich mit der Vielzahl der Schauplätze des Ersten Weltkriegs aus Sicht der Denkmalpfleger und Kunsthistoriker der Mittelmächte. Der folgende Beitrag hingegen beschränkt sich im Wesentlichen auf die Tätigkeiten und Ansichten der Denkmalpfleger, die sich auch nach 1918 auf dem verbliebenen österreichischen Staatsgebiet befanden. Es soll dabei insbesondere der Frage nachgegangen werden, wie sich die Denkmalpflege, sowohl was ihre Aufgaben als auch ihre theoretischen Überlegungen betrifft, im Zeitraum von 1914 bis 1938 verändert hat, wobei schlussendlich nur einige Andeutungen gemacht werden können. Diese Andeutungen werden zu diskutieren und durch intensivere Forschungen zu ergänzen sein.

¹ Eva Frodl-Kraft, *Gefährdetes Erbe. Österreichs Denkmalschutz und Denkmalpflege 1918–1945 im Prisma der Zeitgeschichte*, Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege Bd. XVI, Wien-Köln-Weimar 1997.

² Paul Clemen (Hg.), *Kunstschutz im Kriege: Berichte über den Zustand der Kunstdenkmäler auf den verschiedenen Kriegsschauplätzen und über die deutschen und österreichischen Maßnahmen zu ihrer Erhaltung, Rettung, Erforschung*, 2 Bände, Leipzig 1919.

³ Robert Born / Beate Störckuhl (Hg.), *Apologeten der Vernichtung oder ‚Kunstschützer‘? Kunsthistoriker der Mittelmächte im Ersten Weltkrieg*, Visuelle Geschichtskultur, Band 16, Köln-Weimar-Wien 2017.

FRANZ FERDINAND

Die Publikation „Kunstschutz im Kriege“ stützt sich zum Teil auf in den „Mitteilungen der k.k. Zentral-Kommission für Denkmalpflege“ veröffentlichte Berichte. Der erste Weltkrieg schlägt sich bereits in der Ausgabe der Mitteilungen von Juli bis August 1914 nieder mit dem Nachruf des bedeutenden österreichischen Denkmalpflegers und Kunsthistorikers Max Dvořák auf den ermordeten Thronfolger Erzherzog Franz Ferdinand, dem Protektor der Denkmalpflege (Abb. 14, 15).⁴

Franz Ferdinand habe dem „*unwürdigen und unhaltbaren Zustände*“ der Denkmalpflege in Österreich ein Ende bereitet. So gelang es „*die alte Zentralkommission in ein den heutigen Anforderungen entsprechendes Denkmalamt zu verwandeln, mit den notwendigsten Geldmitteln auszustatten und ihren Bestrebungen und Interventionen eine größere Beachtung und Unterstützung zu sichern.*“ Er „*erachtete es für seine Pflicht und Lebensaufgabe, wie er überall das historische Vermächtnis Österreichs vor inneren und äußeren Feinden schützen und zur neuen Geltung bringen wollte, auch auf diesem ihm besonders nahestehenden Gebiete der fortschreitenden Schädigung und Verarmung des Reiches eine Grenze zu setzen.*“ Und er teilte schließlich „*den radikal-konservativen Standpunkt der heutigen Denkmalpflege, die nicht nur den absoluten Kunstwert einzelner Denkmäler, sondern das Gesamtbild der überlieferten künstlerischen Kultur schützen will und jeden über die notwendigen Erhaltungsmaßregeln hinausgehenden Eingriff in die alte Gestalt und Erscheinung der Kunstwerke als eine Wertminderung bekämpft.*“⁵

⁴ Max Dvořák, *Erzherzog Franz Ferdinand*, in: *Mitteilungen der k.k. Zentral-Kommission für Denkmalpflege*, Band XIII, Nr. 7/8, Wien 1914, S. 157–159. – Zur Bedeutung Franz Ferdinands für die Denkmalpflege siehe im Wesentlichen: *Theodor Brückler*, *Thronfolger Franz Ferdinand als Denkmalpfleger*. Die „Kunstakten“ der Militärkanzlei im Österreichischen Staatsarchiv (Kriegsarchiv), Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege Bd. XX, Wien-Köln-Weimar 2009.

⁵ Dvořák (zit. Anm. 4), S. 158.



14. Max Dvořák



15. Thronfolger Erzherzog Franz Ferdinand

Zwar scheiterte die Durchsetzung eines Denkmalschutzgesetzes, allerdings habe Franz Ferdinand der Denkmalpflege zu mehr Wirkmächtigkeit verholfen. Dvořák schließt mit folgenden Worten: „Wir wollen treu sein Vermächtnis bewahren und ihm unsere tiefe Dankbarkeit in aller Zukunft dadurch beweisen, daß wir, was unter seiner Leitung in der österreichischen Denkmalpflege geschaffen wurde, ohne Zagen und Kleinmut, stark durch innere Kraft und Regsamkeit, so wie es sein Feuergeist wollte, weiter ausbauen im Dienste der Öffentlichkeit und des Staatsgedankens, als dessen Herold und Beschirmer er der Mordkugel zum Opfer fiel.“⁶

DER AUSBRUCH DES KRIEGES UND DIE DENKMALPFLEGE

Was dann kam, damit hatte allerdings niemand gerechnet, zumindest nicht in diesen allumfassenden, grauenhaften Ausmaßen. Dies schildert Dvořák treffend im Nachhinein in seinem Einleitungsbeitrag im Band „Kunstschutz im Kriege“: „Man war bei uns auf den Krieg nicht vorbereitet. Niemand dachte an ihn und so fehlte es auch in der Denkmalpflege an allem, was man

⁶ Ebenda, S. 159.

als Mobilisierungsplan in Kunstschutzfragen bezeichnen könnte. In aller Eile mußten erst nach Kriegsausbruch Vorkehrungen getroffen werden, zu retten, was zu retten war.“⁷

Als erstes war „für die Sicherung der unbeweglichen und beweglichen Kunstwerke in Galizien, Dalmatien und den Küstenlanden vorzusorgen. [...]“

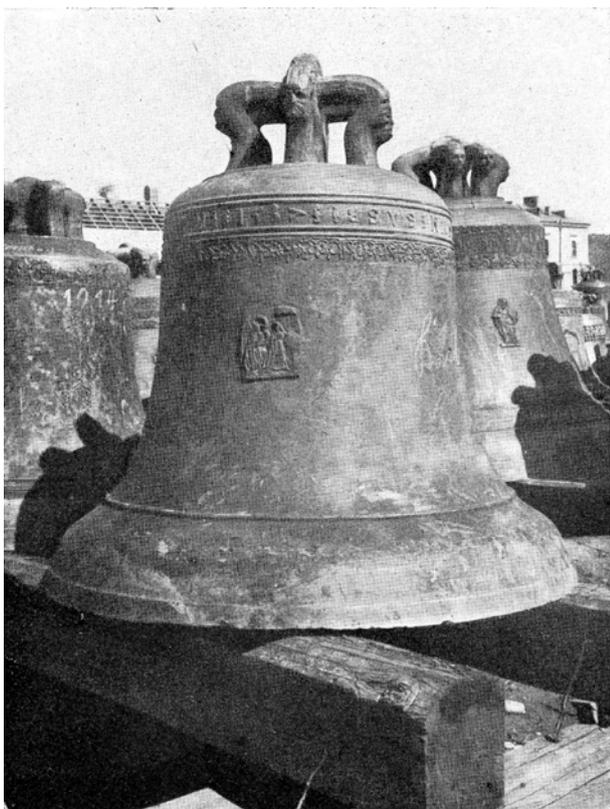
1. Schutz wertvoller Gebäude vor Beschießung.
2. Möglichste Abwendung der mit Einquartierung verbundenen Gefahren.
3. Bergung der mobilen Kunstwerke.“⁸

Weiters liefert Dvořák eine kurze Chronologie des Kriegsverlaufs in Hinblick auf die Denkmalpflege.⁹ Während 1914 in Ostgalizien große Verluste an Bauwerken und Sammlungsobjekten zu verzeichnen waren, konnten in Westgalizien die wichtigeren Kunstwerke in Sicherheit gebracht werden. Auf Grund der Beschießung der Küstenstädte etwa in Dalmatien wurden hier die wertvollen Kunstschätze ins Hinterland verbracht. Im Frühjahr 1915 kam es mit dem Kriegseintritt Italiens zu umfassenden Bergungsaktionen in den Küstenlanden

⁷ Max Dvořák, Einrichtungen des Kunstschutzes in Österreich, in: Kunstschutz im Kriege, Bd. 2 (zit. Anm. 2), S. 1.

⁸ Ebenda, S. 2.

⁹ Ebenda.



16. Glockenlager in Feldkirchen an der Donau, Oberösterreich

sowie in Kärnten und in Tirol. Im Sommer 1915 begann der Wiederaufbau Galiziens und die wichtigsten Sicherungsmaßnahmen. Im Winter 1916 folgten die ersten Glockenrequisitionen, etc.

Weiters schildert Dvořák das Problem, dass die Bestimmungen der Haager Konvention „in vielen Fällen tatsächlich auch technisch und militärisch im modernen Kriege kaum anwendbar waren“.¹⁰ Ein besonderes Problem stellten die Fliegerbomben dar, die große Schäden am Dom von Görz und der Arena von Pola angerichtet hatten. Dvořák: „Ich glaube, daß dies ebensowenig mit Absicht geschah, als es in der Absicht der österreichischen Flieger lag, venezianische Kunstwerke gegen die ihnen erteilten Befehle zu treffen. Die Quelle des Übels lag in dem Bombardement der Städte und den dabei unvermeidlichen Zufällen, nicht in individuellen Böswilligkeiten.“¹¹ Dvořák geht unter anderem auch auf das Problem des Antiquitätenhandels ein und er zitiert in seinem Beitrag neben einigen anderen Schriftstücken auch die Instruktionen des Kunstschutzes im besetzten Gebiet Italiens vom 18. Februar 1918¹²:

- Denkmäler dürften nicht ohne schriftlichen Befehl des Heeresgruppenkommandos aus dem besetzten Gebiet entfernt werden.

¹⁰ Ebenda, S. 3.

¹¹ Ebenda.

¹² Ebenda, S. 7–8.

- Verzeichnisse über die Kunstwerke seien anzulegen.
- Gegebenenfalls können Reparaturen vorgenommen werden.
- Bewegliche Kunstwerke seien grundsätzlich in der Nähe ihres bisherigen Aufenthaltsortes zu bergen.
- Die Verwaltung habe durch verlässliche Personen (etwa Pfarrer) gegen Empfangsbestätigung zu erfolgen.
- Regelmäßig Berichte seien durch die Kunstsachverständigen zu erstellen.

Dvořáks Resümee ist schließlich im Bezug auf den „Kunstschutz“ in Westgalizien und Italien im Großen und Ganzen ein positives.

Die folgenden Beiträge im selben Band zeichnen ein sehr ähnliches Bild. Inventarisierung und Erforschung spielten eine wesentliche Rolle, ebenso wie Bergungen und Sicherungsmaßnahmen, auch Restaurierungsmaßnahmen, kunsthistorische Forschungen, zudem werden immer wieder Plünderungen geschildert und auf Probleme des Antiquitätenhandels eingegangen.

So gibt es u. a. einen Beitrag von Anton Gnirs zur Denkmalpflege an der Isonzofront, Franz von Wieser schreibt über den Schutz der Kunstdenkmäler in Tirol und Hans Tietze über den Österreichischen Kunstschutz in Italien.¹³ So meint Tietze: „Denn wirkliche Kunstwerke sind in Italien – mit ganz verschwindenden Ausnahmen – nicht beschädigt worden.“¹⁴ Und erklärt auch, dass „wir uns ja nicht der Kunstwerke bemächtigen, sondern sie nur schützen wollten“ und „ihre Sicherheit [...] in den von den zuständigen Verwaltern gewährten Verstecken für genügend gewährleistet halten durften.“¹⁵ Bevor er auf den italienischen Kunstschutz in Wien („Italienischer Kunstschutz in Wien. Ein Sartyrspiel als Nachwort“¹⁶) eingeht, schließt er mit folgenden Worten: „Wir waren das ganze Jahr hindurch bestrebt, diese Achtung vor dem geistigen Besitz des Gegners durch Taten zu erweisen; ob sie von denen, zu deren Gunsten sie geschahen, Anerkennung finden oder nicht, ist für uns belanglos; wir blicken mit reinem Gewissen auf unsere Tätigkeit zurück“¹⁷

Neben den erwähnten Beiträgen finden sich u. a. noch Abhandlungen zur Denkmalpflege in Lublin und

¹³ Anton Gnirs, Die Denkmalpflege an der österreichischen Isonzofront in der Zeit des italienischen Feldzuges 1915–1918, in: Kunstschutz im Kriege, Bd. 2 (zit. Anm. 2), S. 11–22; – Franz von Wieser, Maßnahmen zum Schutze der Kunstdenkmäler in Tirol gegen Kriegsgefahr, in: ebenda, S. 23–38; – Hans Tietze, Österreichischer Kunstschutz in Italien, in: ebenda, S. 50–70.

¹⁴ Tietze (zit. Anm. 13), S. 52.

¹⁵ Ebenda, S. 53.

¹⁶ Ebenda, S. 63–70.

¹⁷ Ebenda, S. 63.



17. Metallobjekte aus dem Katalog zur Ausstellung von 1914 „Patriotische Kriegs-Metall-Sammlung“, heute Teil der Sammlung des Wiener Volkskundemuseums

Galizien von Fortunat von Schubert-Soldern sowie über Kunstdenkmale in Serbien von Paul Buber.¹⁸

SONDERFALL METALLBESCHLAGNAHMUNG

Im letzten Beitrag widmet sich Fortunat von Schubert-Soldern der Frage der Metallbeschlagnehmung in Österreich (Abb. 16).¹⁹ Er schildert dabei die Ereignisse chronologisch. Bereits Ende 1914 wurde die Aktion „Patriotische Kriegs-Metall-Sammlung“ zur Beschaffung von Metallen durch freiwillige Beiträge und Spenden unter dem Protektorat des Kriegsministeriums ins Leben gerufen. Im März 1915 äußerte das Staatsdenkmalamt gegenüber dem Kriegsministerium seine Bedenken dazu. Daraufhin wurde eine besondere Kunstabteilung ins

Leben gerufen unter dem Kustos der gräflich Wilczek-schen Sammlungen, Hauptmann Alfred Walcher R. von Moltheim, „dessen fachkundiger Tätigkeit es zu danken ist, daß binnen weniger Monaten daselbst ein Material von einer Reichhaltigkeit zusammenfloß, die, was die Vollständigkeit der Serien der verschiedensten Metallarbeiten von der Gürtelschnalle angefangen, bis zur kunstvoll gegossenen Glocke betrifft, wohl einzig in ihrer Art dasteht [...] was in solcher Fülle nie wieder zu vereinigen sein wird.“²⁰ Von den circa 30.000 Objekten wurden 3.000 für eine Ausstellung ausgewählt. „Es war durch diese Ausstellung gelungen, eine nahezu lückenlose Folge von Kleindenkmälern heimatlicher Kultur zu erhalten.“²¹

Die Metallsammlungsaktion erzeugte somit ein bemerkenswertes Nebenprodukt, zu der es auch einen Ausstellungskatalog gibt. Sie ist heute Teil der Sammlung

¹⁸ Fortunat von Schubert-Soldern, Kunstdenkmäler und Denkmalpflege im Generalgouvernement Lublin und Galizien, in: ebenda, S. 127–136; – Paul Buberl, Die Fürsorge für die Kunstsammlungen und Kunstdenkmale in Serbien, in: ebenda, S. 146–154.

¹⁹ Fortunat von Schubert-Soldern, Metallbeschlagnehmung in Österreich, in: ebenda, S. 215–221.

²⁰ K. u. K. Kriegsministerium, Abt. 7, Ausstellung der Patriotischen Kriegsmetallsammlung. Festsaal des Militärkasinos I. Schwarzenbergplatz Nr. 1. Verzeichnis historisch und künstlerisch hervorragender Spenden, Wien 1915/16.

²¹ Ebenda, S. 215.



18. Metallobjekte aus dem Katalog zur Ausstellung von 1914 „Patriotische Kriegs-Metall-Sammlung“, heute Teil der Sammlung des Wiener Volkskundemuseums

des Volkskundemuseums.²² Im Bundesdenkmalamt haben sich Fotos dieser Ausstellung erhalten (Abb. 17, 18).

Diese erste freiwillige Sammelaktion reichte allerdings nicht aus, weshalb es, wie Fortunat von Schubert-Soldern weiter schildert, 1916 zu einer zwangsweisen Ablieferung von Metallgeräten aus Zinn, Nickel, Kupfer, Messing Bronze und anderem kam.²³ In die Verordnung wurde ein Passus aufgenommen, dass Objekte von besonders hohem künstlerischen oder historischen Wert zu erhalten seien, unter Einholung von fachmännischen Gutachten. Damit waren schließlich circa 200 Organe des Staatsdenkmalamtes beschäftigt. Durch diese Regelung wurden im Landeskonservatorat Innsbruck von 30.000 zur Begutachtung abgegebenen Metallgeräten 20.000 von der Ablieferung befreit. Im Durchschnitt wurden 90 % der kirchlichen Metallgeräte von der Ablieferung befreit.²⁴

²² Siehe: https://www.volkskundemuseum.at/schmuck_%7C_metall, 19.6.2019.

²³ *Schubert-Soldern* (zit. Anm. 19), S. 216.

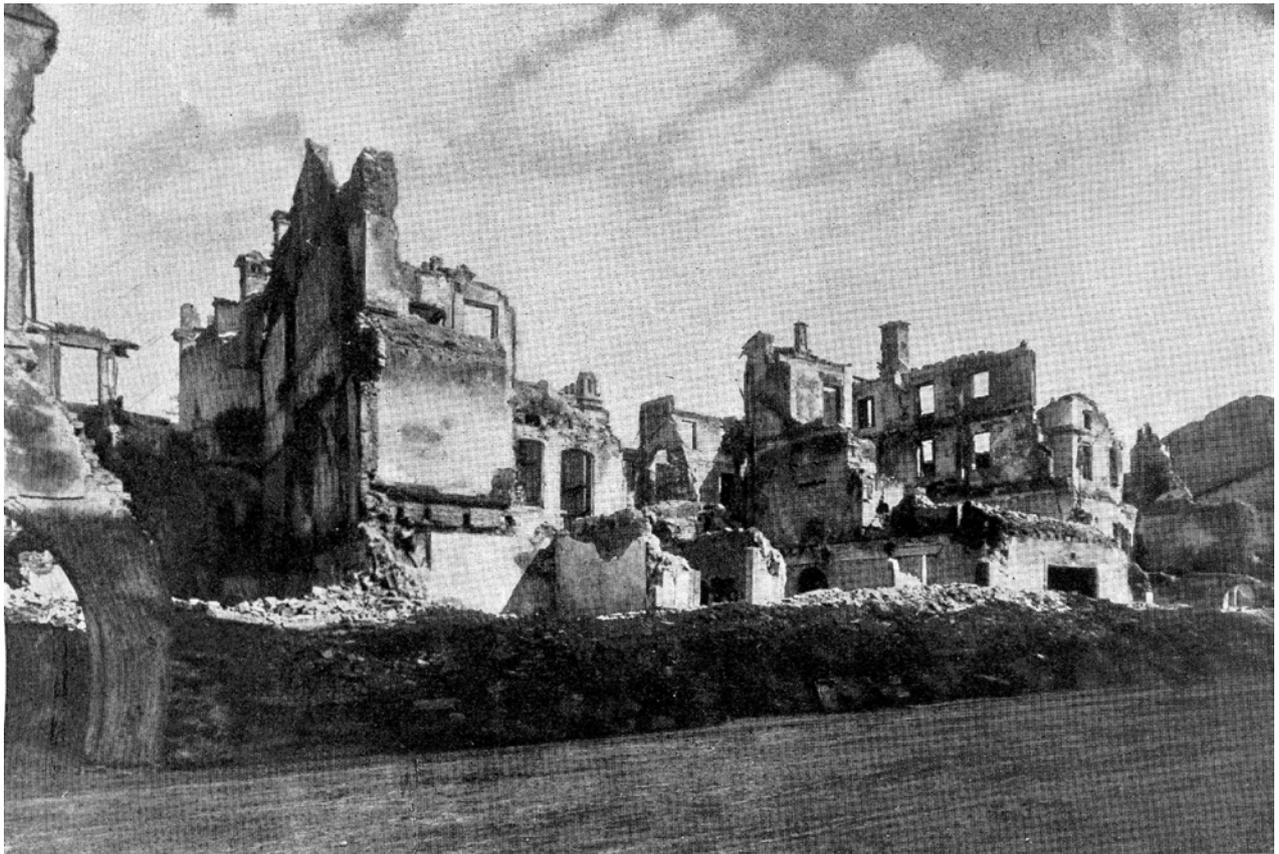
²⁴ Ebenda, S. 217.

Ein weiterer Erlass vom 23. Oktober 1915 sah die Inanspruchnahme der Kupferdächer vor. Das Staatsdenkmalamt schrieb vor, dass diese nicht abzunehmen seien, wenn die Deckung von einer Patina überzogen ist, wenn die Deckung für die äußere Erscheinung des Bauwerks wichtig ist, wenn es durch die Abnahme zu Zerstörungen kommt bzw. wenn sich im Gebäude wichtige Teile (Stuckdecken oder Sammlungen) befinden, die bis zu einer möglichen Neudeckung Gefahren ausgesetzt wären. So seien nur die offenkundig neuen Kupferdächer geopfert worden.²⁵

Schließlich waren die Glocken eine wichtige Quelle der Beschaffung. Auch hier folgte auf eine freiwillige Abgabeaktion die zwangsweise.²⁶ Im Fall der Glocken verfügte das Staatsdenkmalamt, dass Glocken bis einschließlich des 17. Jahrhunderts nicht abzuliefern wären, nur im äußersten Bedarfsfall solche aus dem 18. Jahrhundert, wohingegen Glocken des 19. und 20. Jahrhunderts bedenkenlos abgegeben werden könnten. Diese reichten bereits Mitte 1917 nicht mehr aus, sodass es zu

²⁵ Ebenda.

²⁶ Ebenda, S. 219.



19. Conegliano, Italien, von den Italienern zerstörter Palast, Repro aus Paul Clemen, Kunstschutz im Krieg

strengeren Auswahlkriterien kam. Glocken vor 1600 seien auszunehmen, sowie Glocken des 17. und 18. Jahrhunderts mit figuralem oder ornamentalem Schmuck oder solche die durch historische Persönlichkeiten gestiftet worden waren oder sich auf ein wichtiges geschichtliches Ereignis bezogen. Auf diese Weise wurden in Niederösterreich ungefähr 10 %, in Oberösterreich 5 %, in Salzburg 10 %, in Tirol 10 %, in Vorarlberg 7 %, in Steiermark 5 %, in Mähren 4 %, in Schlesien 4 %, in Dalmatien 8 %, im Küstenlande 10 % der Glocken erhalten. Es ist aus dieser Zusammenstellung ersichtlich, ein wie großer Teil der Glocken hier aus „patriotischen Gründen“ geopfert werden musste.²⁷

Zur Beschaffung von Zinn waren die Orgeln Quellen, wobei laut Staatsdenkmalamt die Orgeln „*nicht gebrauchsunfähig gemacht*“ werden durften, und „*ihre Spielbarkeit wenn auch in einem beschränkten Maße, gewahrt blieb*.“²⁸ Dies nahm laut Schubert-Soldern „schmerzliche“ Ausmaße an, so waren etwa in Niederösterreich von 980 Orgeln nur 162, in Wien von 150 nur 17 und in Tirol von 1400 nur 132 ausgenommen.²⁹

²⁷ Ebenda.

²⁸ Ebenda, S. 220.

²⁹ Ebenda.

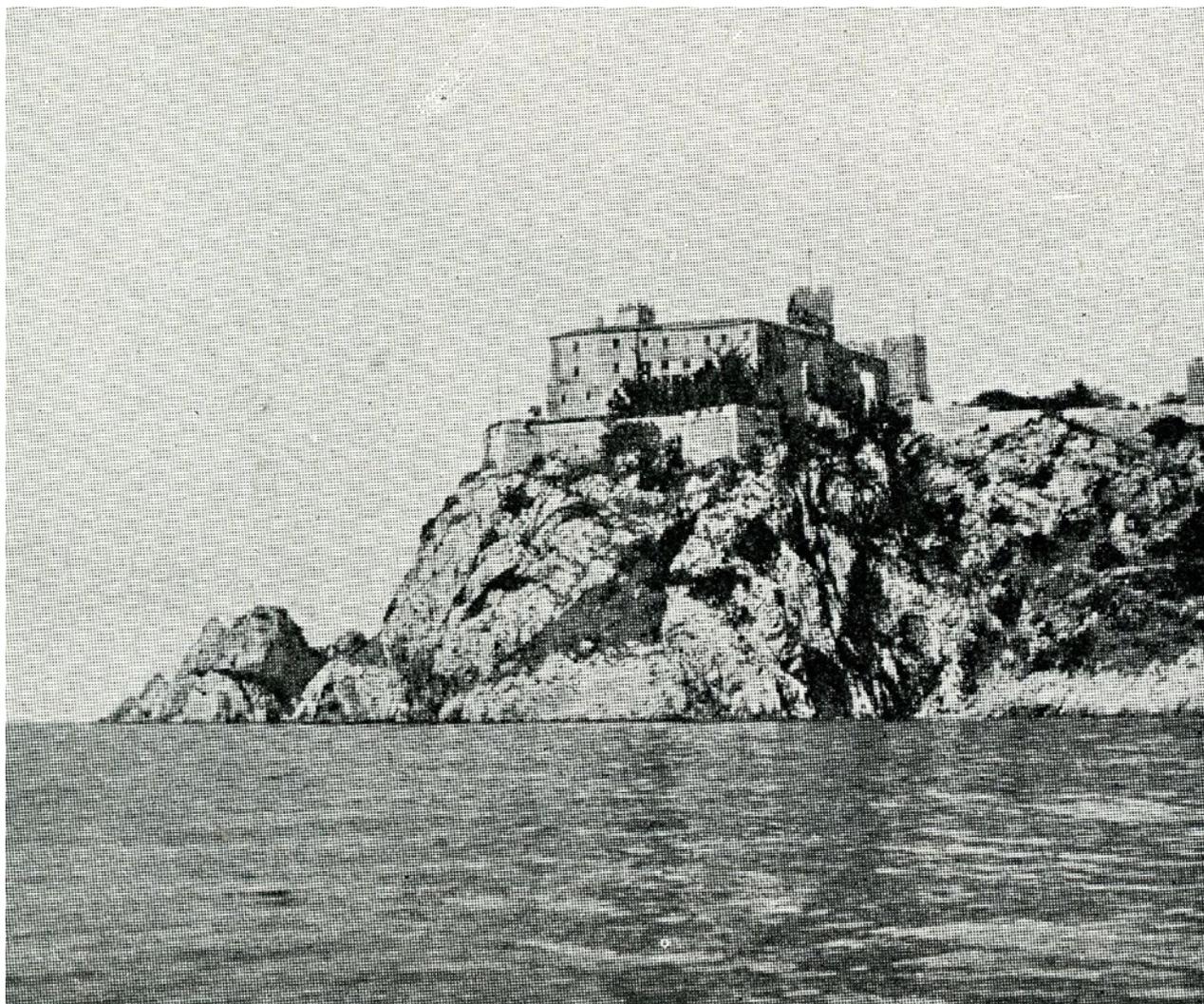
Im Februar 1917 war die Inanspruchnahme von Türbeschlägen geplant, zu denen ebenfalls Richtlinien ausgearbeitet wurden. Zu dieser Durchführung kam es jedoch nie.³⁰

FAZIT KRIEGSDENKMALPFLEGE

Mit dieser abschließenden Betrachtung zum „Kunstschutz im Kriege“ werden die „Entbehrungen“, die der Krieg dem eigenen Kulturgut abverlangte, dargestellt. Trotz mancher Rückschläge und Verluste wird in dem Band der „Kriegsschutz“ jedoch als „Erfolgsstory“ dargestellt und immer wieder der altruistische Umgang mit dem Kulturgut der Gegner betont. Bilder der Zerstörung zeigen meist wenn nicht sogar durchgehend die durch andere Mächte zerstörten Objekte (Abb. 19).

Dieses Fazit entspricht dem kritischen Befund von Robert Born und Beate Störtkuhl der erwähnten Publikation „Apologeten der Vernichtung oder „Kunstschützer“?“, wonach „*die Inszenierung des eigenen Engagements und dessen Kontrastierung mit dem ‚Zerstörungswerk‘*

³⁰ Ebenda.



20. „Duino vor dem Kriege“, Repro aus dem Beitrag von Max Dvořák über Duino, 1916

des Gegners in Wort und Bild [...] zu einem effektvollen Mittel der Kriegspropaganda“ wurde.³¹

Die Alliierten verurteilten die Zerstörungen der historischen Zentren von Leuven und Ypern in Belgien und die Beschießung der Kathedrale von Reims am Anfang des Krieges als „Barbarei“. Um dem zu entgegen kam es zum Konzept des „Kunstschutzes im Kriege“. Inszenierungen der Zerstörung von Denkmälern durch den Gegner wurden dabei manchmal an Hand derselben Aufnahmen dargestellt. Schließlich konstatieren sie, dass „die Bilanz des Kunstschutzes und seiner Akteure“, was nicht zuletzt die einzelnen Beiträge zeigen, „ambivalent“ sei.³² Erwähnt seien hier Beiträge von Franko Ćorić über

das österreichische Küstenland und Dalmatien oder von Giuseppina Perusini über Schutz und Zerstörung von Kunstwerken im Friaul.³³

Diese Ambivalenz zeigt sich wohl auch in der Person Max Dvořáks, der einerseits in einem Beitrag über die sinnlose Zerstörung des Schlosses von Duino in den Mitteilungen der k.k. Zentralkommission 1916 (Abb. 20, 21, 22) den Italienern mit drastischen Worten mangelndes Kulturverständnis vorwirft („Ein altes Schloß am Meere ist zerschossen worden“),³⁴ andererseits jedoch

³¹ Robert Born / Beate Störckuhl, Vorwort, in: Born / Störckuhl (zit. Anm. 3), S. 7.

³² Robert Born, Beate Störckuhl, Apologeten der Vernichtung oder Kunstschützer? Kunsthistoriker der Mittelmächte im Ersten Weltkrieg, in: ebenda, S. 28.

³³ Guiseppina Perusini, Schutz und Zerstörung von Kunstwerken im Friaul während des Ersten Weltkriegs, in: ebenda, S. 193–213; – Franko Ćorić, Die Aktivitäten der k.k. Zentralkommission für Denkmalpflege in den Kronländern. Österreichisches Küstenland und Dalmatien im Ersten Weltkrieg, in: ebenda, S. 181–194.

³⁴ Max Dvořák, Duino, in: Mitteilungen der k.k. Zentral-Kommission für Denkmalpflege, Band XV, Nr. 3/4, Wien 1916, S. 53–58



21. „Duino, Hofpartie nach der Beschießung“, Repro aus dem Beitrag von Max Dvořák über Duino, 1916



22. „Duino, eine durch die Beschießung verursachte Bresche“, Repro aus dem Beitrag von Max Dvořák über Duino, 1916

in der Publikation über Kunstschutz 1919 auch selbstkritische Worte findet: *„Doch im Ganzen? Ich habe viel von den Zerstörungen in Belgien und Frankreich und auch die ‚Stätten des Todes‘ am Isonzo gesehen. Das Bild war im gleichen Maße furchtbar im Westen und im Süden, wies dieselben Momente auf, durch welches Heer auch immer es verursacht wurde und lehrte überall, daß in Gebieten, in denen der Kampf seine volle elementare Kraft entfaltet hat, alle Denkmalschutzbestrebungen machtlos geworden sind. [...]*

Das angreifende Heer wird immer mehr zerstören, als das sich verteidigende und so haben die Italiener, als sie ihre Angriffe vortrugen, Städte, Kirchen und Schlösser ebenso zerschossen, wie die Deutschen im Westen, und nicht anders war es, als dort die Verbündeten und im Süden die Österreicher verlorenes Gebiet wieder zu erobern versuchten. Wen trifft da die Schuld? Man kann die Anklage nur gegen den Krieg, doch nicht gegen diese oder jene Nation erheben. [...]

In der Sündflut der gegenseitigen haßerfüllten Vernichtung wirkten in ihm überall ethische Kräfte für allgemeine Kulturgüter der Menschheit und diese Tatsache allein wird gewiß auch fernerhin gute Früchte tragen.³⁵ Und so meint er abschließend, „daß die Völker Europas über alles politisch und wirtschaftlich Trennende hinweg durch gemeinsame Pflichten den gemeinsamen geistigen Gütern gegenüber verbunden sind und im Interesse ihrer ganzen geistigen Kultur verbunden bleiben müssen.“³⁶

³⁵ Dvořák, (zit. Anm. 7), S. 10.

³⁶ Ebenda.

SONDERFALL ENTFÜHRUNG VON WIENER KUNSTWERKEN NACH ITALIEN

Einen eigenen Fall – der auch als Anhang zu Tietzes Text über den Kunstschutz in Italien im zweiten Band „Kunstschutz im Kriege“ abgedruckt wird – stellt die Entführung einiger Wiener Kunstwerke nach Italien dar (Abb. 23, 24).³⁷

Unter Androhung von Gewalt (Handgranaten) und der Drohung einer Drosselung der Lebensmittelfuhr wartete Italien die offiziellen Verhandlungen nicht ab, sondern transportierte 64 Bilder aus dem Kunsthistorischen Museum und 89 aus der Akademie der Bildenden Künste 1919 nach Italien. Und der Direktor der Markusbibliothek in Venedig erzwang die Auslieferung der Wiener Genesis, des Diskurides und des Hortulus Animae aus der Hofbibliothek.

Dazu erschien auch eine eigene Streitschrift von Tietze, der den österreichischen Rechtsstandpunkt darlegte.³⁸ Dem vorangestellt war ein offener Brief Max Dvořáks an die Italienischen Fachgenossen.³⁹

In dem offenen Brief meint Dvořák, dass Italien den österreichischen Forschern viel zu verdanken habe. So ließ der deutsche Gelehrte Jakob Burckhardt die alte Kunst Italiens in einem neuen Glanze erstrahlen und

³⁷ Tietze (zit. Anm. 13), S. 63–70.

³⁸ Die Entführung von Wiener Kunstwerken nach Italien. Eine Darlegung unseres Rechtsstandpunktes von Dr. Hans Tietze, II. Vorstand des Kunsthistorischen Instituts des Deutschösterreichischen Staatsdenkmalamts mit einem offenen Brief an die italienischen Fachgenossen von Dr. Max Dvořák, Professor der Kunstgeschichte an der Universität Wien, Wien 1919.

³⁹ Max Dvořák, Ein Brief an die italienischen Fachgenossen, in: ebenda, S. 3–9.



23. Jacopo Tintoretto, Bildnis des Prokurators Ottavio Grimani, ehemals Wien, Akademie der bildenden Künste, heute Venedig, Gemäldegalerie der Akademie



24. Hieronymus Bosch, Triptychon der hl. Julia, ehemals Wien, Hofmuseum, heute Venedig, Italien, Dogenpalast

erwähnt die Forschung Österreichs an der Italienischen Kunst der Antike und des Barocks, die viel geleistet habe.

„Ihr habt uns bereits in den Kriegsjahren in Euren Büchern und Aufsätzen mit Schmähungen und Verleumdungen überschüttet, wir führten aber nie Krieg gegen Eure Kultur, Kunst und Wissenschaft. In uns blieb der Geist lebendig, dem einst einer Eurer größten Söhne, der Politiker und Kunstforscher Morelli, in folgenden schönen Worten Ausdruck gab. „Die erhabene Kunst, die reine Wissenschaft, zu denen das deutsche und das italienische Volk mehr als andere Völker vom Himmel angewiesen zu sein scheinen, haben sie gegenseitig selbst in den Zeiten vereint gehalten, in denen das wüste Getriebe der Mächtigen es für zweckmäßig fand, die blutige Fackel der Zwietracht zwischen sie zu schleudern.“

*Euch, meine Herren, ist dieser Geist verloren gegangen und das bedeutet nicht Sieg, sondern Niederlage.“*⁴⁰

Jonathan Blower wirft Dvořák 2009 in einem Aufsatz über Dvořák und die österreichische Denkmalpflege im Krieg aufgrund seines Textes im „Kunstschutz“ als auch insbesondere aufgrund des zitierten Briefes „Italophobia“ vor.⁴¹ In Hinblick auf die Causa der entführten Gemälde spricht Blower von einem Konflikt zwischen materiellen

und ideellen bzw. geistigen Werten, nämlich: Essen und Kunst. Dvořák werfe den Italienischen Kollegen – wenn nicht sogar ganz Italien – Illoyalität, unwürdiges Verhalten und eine absolute Kulturlosigkeit vor. Diese Art der Äußerungen würde man sich von einem Kunsthistoriker nicht erwarten.⁴² Blower ist daher der Meinung, dass das kosmopolitische, humanistische Bild Dvořáks einer Revision bedürfe.⁴³ Polemisch meint Blower abschließend: *„Dvořák ist ein Konservativer, unermüdlich beseelt von den idealistischen geistigen Werten der Kunst, gekoppelt mit einem ausgesprochenem Antimaterialismus, ererbt von Alois Riegl, der in einem patriotischen Elitismus kulminiere, welcher Denkmale über Menschen und Kunst über Leben stelle.“* Daher sei Blowers Meinung nach, der Verlust des Geistes absolut kein großer Verlust.⁴⁴

Betrachtet man die rezenten Forschungsarbeiten von Almut Goldhahn und Guiseppina Perusini, muss Jonathan Blowers Ansicht mit Sicherheit relativiert werden.⁴⁵

Almut Goldhahn zeigt anhand einer Fotoausstellung im Palazzo Vecchio in Florenz 1917 den Bildband „I monumenti italiani e la guerra“ von Ugo Ojetti und dessen Rolle als einem der damals bedeutendsten italienischen Journalisten und Kunstkritiker. Sie spricht von einem „eigenmächtigen Vorstoß der Italiener“, bevor es zu einem offiziellen Abschluss der Verhandlungen

⁴² Ebenda, S. 13.

⁴³ Ebenda, S. 14–15.

⁴⁴ Vom Verfasser übersetzt. Im Original heißt es (ebenda, S. 15): *“As a conservationist at least, his unflagging concern for the ideal spiritual values of historic art, coupled with a pronounced anti-materialism inherited from Riegl, culminated in a patriotically charged elitism that valued monuments over men and art over life. To my mind, the loss of this spirit is no great loss at all.”*

⁴⁵ Almut Goldhahn, Kunst im Dienst der Propaganda, Die Photoausstellung im Palazzo Vecchio in Florenz 1917 und Ugo Ojettis Monumentalwerk „I monumenti italiani e la guerra“, in: Born / Störckuhl (zit. Anm. 3), S. 61–82; – Perusini (zit. Anm. 33).

⁴⁰ Ebenda, S. 8–9.

⁴¹ Jonathan Blower, Max Dvořák and Austrian Denkmalpflege at War, Journal of Art Historiography 2009, Nr. 1, 2009, S. 1–19, hier S. 5, siehe auch: https://www.researchgate.net/publication/41449618_Max_Dvorak_and_Austrian_Denkmalpflege_at_War/fulltext/57c60d9808ae424fb2cf8810/41449618_Max_Dvorak_and_Austrian_Denkmalpflege_at_War.pdf?origin=publication_detail, 19.6.2019.

kommen konnte.⁴⁶ Sie zitiert einen Zeitungsbeitrag von Ojetti am 18. Mai 1919 mit dem Ausspruch „L' arte si paghi con l'arte“ („Kunstwerke möge man mit Kunstwerken bezahlen“).⁴⁷ Wie Giuseppina Perusini allerdings vermerkt, habe sich Ojetti trotz des polemischen Titels im selben Artikel positiv über Tietze als Teil der Kunstschutztruppe geäußert, weshalb auch hier wohl wieder eine gewisse Relativierung vorzunehmen wäre.⁴⁸

In einem weiteren Beitrag von 2010 stellt Blower Dvořák als Patrioten im Sinne der Habsburger Monarchie dar.⁴⁹ Man könnte aber auch gegen Blowers Auffassung zu dem Schluss kommen, dass Dvořáks Treue gegenüber der Monarchie damit verbunden war, dass er jeglichen Nationalismus ablehnte, was vielleicht an der einen oder anderen Stelle seine übertriebenen Äußerungen gegenüber Italien im Sinne einer Nation erklären würde, die wiederum in ihrer Polemik, Dvořáks heute verklärt oder entrückt erscheinendem Verständnis von Menschheit und dem Geistigen zuwidergelaufen haben mag. Blowers Aufrechnung von Brot und Kunst ist jedenfalls eine äußerst provokante, zumal ja das Argument der Nahrungsmittelverweigerung tatsächlich nur ein Druckmittel darstellte. Dass es nicht um Brot gegen Kunst ging, sondern um Aufrechnung von Verlusten entlarvt ja nicht zuletzt Ojettis Ausspruch: „L' arte si paghi con l'arte“.

WEITERE UNMITTELBARE ASPEKTE DER DENKMALPFLEGE NACH DEM ERSTEN WELTKRIEG IN ÖSTERREICH

Die weiteren unzähligen Herausforderungen der Denkmalpflege unmittelbar nach dem Krieg schildert eindrucksvoll Eva Frodl-Kraft.⁵⁰ Die Notgesetze von 1919 zur Vermögensabgabe und zur Wohnungsanforderung, legten die eigentlichen Aufgaben der Denkmalpflege fast lahm, so galt es etwa Zwangseinquartierungen in bedeutenden Denkmälern oder Gebäuden mit wertvoller Einrichtung und Sammlungen zu verhindern.⁵¹ Gleichfalls war dafür zu sorgen, dass bedeutsame Sammlungen durch Notverkäufe nicht auseinandergerissen werden. Aufgrund der wirtschaftlichen Notlage kam es zu massenhaften Verkäufen aus privatem und kirchlichem Kunstbesitz. Verkäufe wie aus dem Stift Nonnberg in Salzburg hatten schließlich zum Ausfuhrverbotsgesetz geführt. Einiges wurde von Museen erworben, anderes ging für Österreich

⁴⁶ *Goldbahn* (zit. Anm. 45), S. 81.

⁴⁷ *Ebenda*, S.82

⁴⁸ *Perusini* (zit. Anm. 33), S. 212.

⁴⁹ *Jonathan Blower*, Max Dvořák, Franz Ferdinand and the Kathicismus der Denkmalpflege, in: *uměníart*, 5/6, LVIII 2010, S. 433–444.

⁵⁰ *Frodl-Kraft* (zit. Anm. 1), S. 3–149.

⁵¹ *Ebenda*, S. 6–17.



25. Hans Tietze

verloren. Die entsprechenden, zum Teil spektakulären Fälle auch des Diebstahls, sind ebenfalls bei Eva Frodl-Kraft eindrucksvoll nachzulesen. Und schließlich trat 1923 das Denkmalschutzgesetz in Kraft, ...

Während Fortunat von Schubert-Soldern 1938 meint, dass die Denkmalpflege Österreichs in Deutschland sowie im Auslande zu Recht als mustergültig angesehen werde, schrieb er vier Jahre davor: „*Leider geschieht dies nach dem Grundsatz, daß ein Prophet nie in seinem Vaterlande gilt, nicht in gleichem Maße seitens des Inlandes, dessen Stellungnahme zum Bundesdenkmalamt und zur Denkmalpflege eine vorwiegend negative ist und dessen Interesse nur dort wachgerufen wird, wo es gilt, einen begründeten oder unbegründeten Tadel auszusprechen.*“⁵² In diesem Jahr, 1934, kam es zur Entmachtung des Bundesdenkmalamtes und zur Degradierung zur Zentralstelle für Denkmalschutz im Bundesministerium für Unterricht. Hans Tietze fand dafür bereits 1936 klare Worte. So sei die Denkmalpflege seit den 1920er Jahren „*zu einer Bedeutungslosigkeit herabgesunken, deren äußeres*

⁵² *Fortunat von Schubert-Soldern*, Zur Geschichte der Denkmalpflege in Österreich, in: *Deutsche Kunst und Denkmalpflege*, 1934, 108–115; – *Fortunat von Schubert-Soldern*, Die Denkmalpflege in Österreich bis zur Systemzeit, in: *ebenda* 1938, S. 119–123.

*Symptom die Schrumpfung ihres leitenden Apparats zu einem dem Bundesministerium für Unterricht angehängten Zentralstelle für Denkmalpflege ist.*⁵³ Dies führte zu einer „Umwandlung aus einem beweglichen Instrument lebendiger Geistesströmungen in ein Organ kodifizierter Norm. [...] Solange [...] Dvořák an der Spitze der österreichischen Denkmalpflege stand, hat die Lebendigkeit, die von seiner beweglichen und vielseitigen Persönlichkeit ausging, die Idee einer Erstarrung nicht aufkommen lassen; als er aber 1921, vorzeitig wie sein Vorgänger Riegl, starb, enthüllte sich bald die Schwäche einer Denkmalpflege, deren Wirksamkeit sich kaum weiter erstreckte, als ihre Geldmittel reichten. Die nächsten Jahre mit dem zunehmenden Versiegen dieser, noch mehr aber mit dem Anbrechen der großen Umwälzungen, inmitten derer wir stehen, hätten eine Anpassung der Denkmalpflege gefordert, wie sie die schöpferische, in allen Zweigen seiner Denkarbeit rastlos vorwärts schreitende Persönlichkeit Dvořáks ohne Zweifel versucht und zuwege gebracht hätte. [...] Ohne Geld, ohne Ansehen, ohne Idee steht die Denkmalpflege inmitten des sich umformenden Staates, der, wenn je einer, einer fruchtbaren Verlebendigung der ihr innewohnenden Geistigkeit bedürfte.“⁵⁴

Gegen Blowers Ansichten fehlte das Geistige also doch. Dvořák entwickelte in den Zeiten des Umbruchs sein Modell einer Kunstgeschichte als Geistesgeschichte oder wie Tietze es für sich selbst beanspruchte „geisteswissenschaftliche Kunstgeschichte“.⁵⁵ Was mit Dvořák und später Tietze verloren ging, war die österreichische, antinationalistische Fortführung dieser Idee der allgemeinen Geistesgeschichte. Zitat Dvořáks: „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.“⁵⁶ Oder wie Tietze es 1921 ausdrückte: „Nicht Lebendiges aus Totem zu erklären, ist der Sinn der Kunstgeschichte, sondern aus Lebendigem Totes zu deuten, das durch diese Berührung aufhört tot zu sein oder aber – wenn es der Belebung trotzt – zu den Toten gehört, dessen Begrabung den Toten obliegt.“⁵⁷ Diese Verlebendigung des Denkmals, die bereits in einem Beitrag von Fortunat von Schubert-Soldern 1915/16 als Weiterdenken von Riegls Denkmalwerten grundgelegt wird,⁵⁸ ist es, die spätestens mit Hans Tietze, der 1938 in die USA immigrierte, verloren ging (Abb. 25). Was danach kam, hatte mit dieser Geisteshaltung nichts mehr gemein.

⁵³ Hans Tietze, Der Weg der Denkmalpflege in Österreich, in: Monatsschrift für Kultur und Politik, 1. Jg, Heft 4, 1936, S. 322.

⁵⁴ Ebenda, S. 322–323.

⁵⁵ Eine gute Zusammenfassung über biographische Daten, das kunsthistorische Wirken und den Wandel in Max Dvořáks Werk findet sich bei: Hans Aurenhammer, Max Dvořák (1874–1921), in: Österreichische Historiker. Lebensläufe und Karrieren 1900–1945, hrsg. von Karel Hruza, Bd. 2, Wien, Köln, Weimar, 2012; – Zu Tietzes „Geisteswissenschaftlicher Kunstgeschichte“ siehe: Hans Tietze, Geisteswissenschaftliche Kunstgeschichte, in: Hans Tietze, Lebendige Kunstwissenschaft. Texte 1910–1954, hrsg. von Almut Krapf-Weiler, Schriften der Akademie der bildenden Künste Wien, Band 4, Wien, 104–121.

⁵⁶ Max Dvořák, Kunstbetrachtung. Vortrag, gehalten am Denkmalpfegetag. Bregenz 1920, in: Belvedere. Kunst und Kultur der Vergangenheit. Zeitschrift für Sammler und Kunstfreunde, Band 5, Heft 27, 1924, S. 91.

⁵⁷ Hans Tietze, Lebendige Kunstwissenschaft der Kunstgeschichte, Wien 1925, S. 3.

⁵⁸ Siehe Fortunat von Schubert-Solderns bisher wenig beachtete Beiträge: 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, 1915, S. 3 und Fortunat von Schubert-Soldern, Kunst, Wissenschaft und Denkmalpflege, in: Mitteilungen der K. K. Zentral-Kommission für Denkmalpflege, Band XV, Nr. 3/4, III. Folge, Wien 1916, S. 33ff.

LA DOMENICA DEL CORRIERE

NEL REGNO ESTERO

Si pubblica a Milano ogni Domenica

Uffici del giornale:

Anno L. 5 - Fr. 10 -
Semestre 2,50 - 5 -

Supplemento illustrato del "Corriere della Sera,"

Via Solferino, N. 28
MILANO

Per tutti gli articoli e illustrazioni è riservata la proprietà letteraria e artistica, secondo le leggi e i trattati internazionali.

Anno XVIII. — Num. 34.

20 - 27 Agosto 1916.

Centesimi 10 il numero.



Gorizia italiana. L'ingresso delle truppe vittoriose nella città conquistata.

(Disegno di A. Beltrame)

Schutz und Zerstörung von Kunstwerken im Friaul während des Ersten Weltkrieges*

Unmittelbar vor dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges und während der ersten Kriegsjahre führten das italienische Bildungsministerium, das für den Schutz von Kunstwerken zuständig war, und das italienische Militär diverse Maßnahmen zum Schutz der Kulturgüter Norditaliens durch, da sich die Kriegshandlungen in diesem Gebiet konzentrierten. Dabei verbrachte man Tausende von Kunstobjekten, Büchern und Wertgegenständen aus Venetien sowie dem Friaul jenseits des Apennins. Die Maßnahmen, die der Journalist und Kunstkritiker Ugo Ogetti koordinierte, wurden häufig photographisch festgehalten und ausführlich in der zeitgenössischen Presse diskutiert.¹

Nur wenige in Italien wussten hingegen, dass nach der Niederlage von Caporetto in der Zwölften Isonzoschlacht (24. bis 28. Oktober 1917) die Mittelmächte für etwa ein

Jahr (bis 4. November 1918) zwei Dienststellen ins Leben gerufen hatten mit der Aufgabe, die Kunstwerke der besetzten Gebiete von den Alpen bis zum Fluss Piave zu schützen. Es handelte sich um die beiden so genannten Kunstschutzgruppen, die von der deutschen bzw. der österreichisch-ungarischen Militärverwaltung eingerichtet wurden² und in denen einige der besten Archivare, Bibliothekare und Kunsthistoriker der Mittelmächte wirkten. Bis heute gibt es nur wenige italienischsprachige Untersuchungen zu diesen Kunstschutz-Aktivitäten. Nach einem kurzen Artikel in der Udineser Lokalpresse³

* Erstveröffentlichung des Artikels in Robert Bohrn / Beate Störckuhl, Apologeten der Vernichtung oder Kunstschrützer? Kunsthistoriker der Mittelmächte im Ersten Weltkrieg, Visuelle Geschichtskultur Bd. 16. – Ich danke Andreas Lehne für seine Hilfe bei der Übersetzung und Durchsicht des Textes.

¹ Die wichtigsten zeitgenössischen Titel sind *Gino Fogolari*, Relazione sull'opera della Soprintendenza alle gallerie e agli oggetti d'arte del Veneto per difendere gli oggetti d'arte dai pericoli della guerra, in: *Bollettino d'arte* 12/9-12 (1918) = Themenheft: Protezioni degli oggetti d'arte, S. 185–220. – *Andrea Moschetti*, I danni ai monumenti e alle opere d'arte delle Venezie nella guerra mondiale 1915–1918. Bd. 1–5. Venezia 1928–1931. – Ferner aus der Sekundärliteratur: Venezia fra arte e guerra 1866–1918. Opere di difesa, patrimonio culturale, artisti, fotografi. Ausst. – Kat. Venezia, Museo Correr – Biblioteca Marciana – Museo Storico Navale, hrsg. von Giorgio Rossini, Milano 2003 (mit weiterführenden Literaturangaben). – La memoria della prima guerra mondiale. Il patrimonio storico-artistico fra tutela e valorizzazione, hrsg. von Anna Maria Spiazzi / Chiara Rigoni / Monica Pregnotato, Vicenza 2008. – *Gian Paolo Treccan*, Monumenti e centri storici nella stagione della Grande Guerra. Milano 2015. – *Martina Visentin*, Provvedimenti di tutela per la salvaguardia delle opere d'arte in Friuli. Documenti, persone, istituzioni, in: *Al di là delle trincee. Territori e architetture del Regno d'Italia al tempo della prima guerra mondiale. Atti del congresso internazionale*, Università di Roma „La Sapienza“, Roma 3–5 dic. 2015 [in Druck].

² Die Aktivitäten der Kunstschutzkommissionen lassen sich anhand folgender Archivfonds nachverfolgen: Stadtbibliothek von Udine (Fondo principale, ms. 1979); Staatsarchiv in Udine (Archivio comunale austriaco II, b. 222; b. 235; b. 247); Stadtarchiv von Udine [b. 191 (1890–1952), Monumenti (Loggia, Civico castello, Cappella Manin, orologi pubblici)] sowie Historisches Archiv der Soprintendenza ai beni storico artistici di Venezia (Oggetti d'arte: 3, Udine: b. 84 A, b. 84 B, b. 84 C, b. 84 D; 14, Provvedimenti di guerra: b. 50 A, b. 50 B, b. 50 C). – Weitere wichtige Aktenbestände zur Kunstschutzkommission befinden sich im Österreichischen Staatsarchiv (OeStA), Kriegsarchiv Wien (KA). – Recherchen in deutschen Archiven stehen noch aus; der vorliegende Beitrag konzentriert sich auf die Aktivitäten im österreichisch-ungarischen Besatzungsgebiet.

³ In der italienischsprachigen Forschungsliteratur wurde die Existenz der Kunstschutzgruppe erstmals bei *Christine Horvath-Mayerhofer*, L'amministrazione militare austro-ungarica nei territori italiani occupati 1917–18. Udine 1985, S. 77–94, erwähnt. Hierbei handelt es sich um eine von Arturo Toso erstellte Übersetzung von: *Christine Mayerhofer*, Die österreichisch-ungarische Militärverwaltung in den besetzten Gebieten Italiens, November 1917 – Oktober 1918, Diss. Wien 1970. – Mehr Beachtung als Tosos Übersetzung der Wiener Dissertation erfuhr die Studie von *Marta Nezzo*, *Critica d'arte in guerra. Ogetti 1914–1920*. Vicenza 2003. Darin werden die Kunstschutzgruppen zwar nur am Rande erwähnt, dennoch ist die Studie wichtig, da die Autorin die zeitgenössischen Publikationen über den Kulturgüter-schutz, vor allem jene von Ugo Ogetti, aus neutraler Perspektive behandelt. – Weitere wichtige Impulse lieferte *Fabiola Beretta*, Hans Tietze e la nascita della Kunstschutzgruppe nei territori occupati dopo Caporetto, in: Udine, *Bollettino delle civiche istituzioni culturali* Ser. 3, 9 (2003–2004), S. 199–210. Der Artikel ist ein Auszug aus Berettas Dissertation, die von Lionello Puppi

war die erste Veröffentlichung in italienischer Sprache, die diesen Ereignissen breiten Raum gab, der Ergebnisband der Tagung, die 2006 in Udine stattfand.⁴ Möglicherweise wurde die Aufarbeitung der Rolle der Kunstschutzgruppen auch durch die Sprachbarriere zwischen Italienisch und Deutsch verzögert. Umso verdienstvoller erscheint die Initiative der „*Associazione udinese amici dei musei e dell'arte*“ (Udineser Verein der Museums- und Kunstfreunde), die zwischen 2010 und 2012 drei Artikel von Hans Tietze und Oswald Kutschera-Woborsky über die friaulische Kunst übersetzt und veröffentlicht hat, welche von den beiden Wissenschaftlern während ihrer Tätigkeit in der Kunstschutzgruppe in Udine verfasst wurden.⁵ Doch auch in der deutschsprachigen Forschung zur Geschichte der Denkmalpflege fand die Tätigkeit der beiden Kunstschutzgruppen in den letzten 50 Jahren kaum Beachtung.⁶ Im Folgenden sollen nun die Aktivitäten des österreichisch-ungarischen Kunstschutzes im Friaul und deren Rezeption von italienischer Seite untersucht werden.

KUNSTSCHUTZ IM KRIEGE

Der Schutz des „*feindlichen*“ Kunsterbes im Ersten Weltkrieg stellte im Vergleich zu früheren europäischen militärischen Konflikten eine absolute Neuheit dar. Das neue Konzept ging zurück auf das „*Abkommen betreffend die Gesetze und Gebräuche des Landkriegs*“ (so gen. Haager

betreut wurde. Vgl. *Fabiola Beretta*, Hans Tietze e la Kunstschutzgruppe. Udine 28 ottobre 1917 – 4 novembre 1918. Diss. Venedig 1995–1996.

⁴ Conservazione e tutela dei beni culturali in una terra di frontiera. Il Friuli Venezia Giulia fra Regno d'Italia e Impero Asburgico (1850–1918), hrsg. von Giuseppina Perusini / Rossella Fabiani, Vicenza 2008 (Sgresende 12) darin vor allem *Fabiola Beretta*, La tutela del patrimonio artistico italiano da parte degli eserciti tedesco e austro-ungarico dopo Caporetto, sulla base dei documenti conservati a Vienna, S. 227–237 und *Giuseppina Perusini*, L'attività della commissione austro-tedesca per la tutela dei monumenti nel Friuli occupato (1917–1918), S. 209–226. – *Francesca Tamburlini*, Cronaca dei provvedimenti presi nel 1917 per la tutela del patrimonio della Biblioteca Civica di Udine, in: 1917 anno terribile. I soldati, la gente. Reportage fotografici e cinematografici italiani e austro-tedeschi, hrsg. von Enrico Folisi, Udine 2007, S. 243–263.

⁵ Im Auftrag der Udineser Vereinigung wurden folgende Beiträge in Übersetzung von Hans Kitzmüller veröffentlicht: Le arti a Udine nel Settecento nell'interpretazione di Hans Tietze, hrsg. von Francesca Venuto, Udine 2010. – La pittura del Settecento a Udine e in Friuli secondo Kutschera-Woborsky, hrsg. von Francesca Venuto Udine 2011. – Piazza San Giacomo-Mercato Nuovo arte e vita. Cronache e saggi da Kutschera a oggi, hrsg. von Francesca Venuto, Udine 2012.

⁶ Eine Ausnahme bilden hier die Ausführungen in der bereits genannten Arbeit von *Mayerhofer* (zit. Anm. 3), von der jedoch nur wenige Kopien – darunter eine in der Bibliothek von Udine – existieren.

Landkriegsordnung) von 1907, das unter anderem die Plünderung und Zerstörung von Kunstwerken verbot.⁷ Dementsprechend wurden die in den ersten Kriegswochen erfolgten massiven Zerstörungen in Belgien und die Bombardierung der Kathedrale von Reims durch deutsche Truppen von den Alliierten umgehend als Verstöße gegen die Haager Landkriegsordnung gebrandmarkt und von der Propaganda als „deutsche Barbarei“ inszeniert. Um diese Vorwürfe zu widerlegen, initiierte das Deutsche Reich im Herbst 1914 den so genannten Kunstschutz: Fachleute, vor allem Kunsthistoriker, Architekten, Archäologen und Archivare, wurden auf den verschiedenen Kriegsschauplätzen eingesetzt, um Zerstörungen und Plünderungen zu verhindern, Kunstdenkmäler zu sichern, zu bergen sowie zu dokumentieren – und öffentlichkeitswirksam über diese Aktivitäten zu berichten.⁸ Österreich-Ungarn folgte dem Beispiel des Bündnispartners.

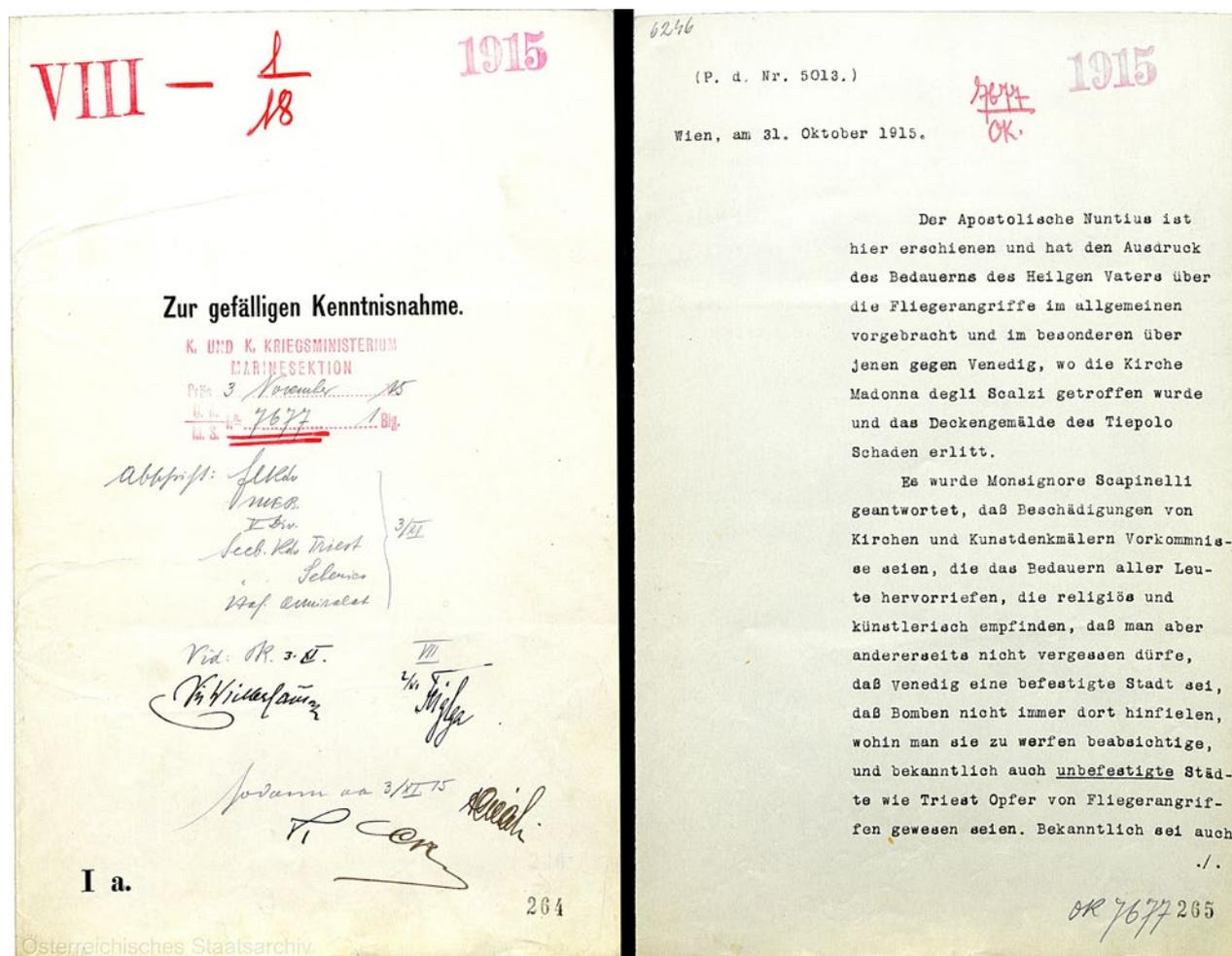
Mit dem Problem, wie italienische Kunstdenkmäler vor Luftangriffen bewahrt werden könnten, waren die österreichische Regierung und das Militär schon bald nach dem Kriegseintritt Italiens am 24. Mai 1915 konfrontiert. Zu den entsprechenden Vorgängen finden sich im Wiener Staatsarchiv aufschlussreiche, bislang unpublizierte Dokumente.⁹ Schon am 27. Juni 1915 leitete der Apostolische Nuntius in Wien, Raffaele Scapinelli Di Leguigno, das Ersuchen Papst Benedikts XV., italienische Sakralbauten und Kunststätten, insbesondere Venedig, zu schonen, an den Kaiser weiter. Bereits zwei Tage später erging ein kaiserliches Schreiben an das Kriegsministerium, in dem die Land-, See- und Luftstreitkräfte aufgefordert wurden, entsprechend zu handeln.¹⁰

⁷ Gemäß den Artikeln 46 und 48 des IV. Haager Abkommens vom 18. Oktober 1907 (unter den 44 Signatarstaaten war auch die Österreichisch-Ungarische Monarchie), waren Plünderungen ausdrücklich verboten.

⁸ Zur propagandistischen Ebene der Kunstschutz-Aktivitäten vgl. *Michela Passini*, La dimensione politica della tutela. Paul Clemens e il dibattito franco-tedesco sulla protezione del patrimonio artistico durante la prima guerra mondiale, in: *Perusini / Fabiani* (zit. Anm. 4), S. 199–208. – Die faktische Tätigkeit der Kunstschützer ist bislang am besten für Belgien und Frankreich erforscht, vgl. *Christina Kott*, Preserver l'art de l'ennemi? Le patrimoine artistique en Belgique et en France occupées, 1914–1918. Bruxelles u. a. 2006 (Collection Comparatisme et societe 4).

⁹ Vom 27.05.1915 datiert ein Erlass an den Vertreter des k. u. k. Ministeriums des Äußeren in der Operationsabteilung des k. u. k. Armeekommandos (Gf. Thurn-Valsassina) zur „Schonung von Kunstdenkmälern in Italien.“ OeStA, KA, MS/OK (Marine-Sektion/Operations-Kanzlei) 1915 VIII 1/11-1/18, Karton 403. Besonders verpflichtet bin ich Gerald Penz, der mich auf diese wertvollen Quellen aufmerksam gemacht und mich mit Hilfe und Ratschlägen unterstützt hat. Ich danke auch Gerhard Artl vom Österreichischen Staatsarchiv, Kriegsarchiv, für seine Hilfe bei meinen Recherchen.

¹⁰ Am 04.07.1915 erging ein Erlass des Oberbefehlshabers Conrad an die Operationsabteilung beim k. u. k. Armeekommando, in dem der „Wunsch des Papstes nach Schonung der italieni-



26. Interner Aktenvermerk der Marinesektion des k. u. k. Kriegsministeriums vom 31. 10. 1915 zu einer Intervention des Apostolischen Nuntius.

Die guten Absichten wurden jedoch rasch durch die Realität der Kriegereignisse in den Hintergrund gedrängt. Am 24. Oktober 1915 wurde Venedig bombardiert; das bekannteste Opfer dieses Angriffes war die Scalzi-Kirche mit Tiepolos berühmtem Deckenfresco. Als Reaktion auf diese Zerstörungen wiederholte der Nuntius sein Anliegen, und der Kaiser forderte das Armeekommando erneut auf, Kunstwerke und Sakralbauten zu respektieren (Abb. 26).¹¹ Am 12. März 1916 erhielt das Kommando der Südwestfront eine Broschüre mit dem Titel „Schutz der historischen Kunst- und Bauobjekte“. Darin wird auf die Bedeutung der italienischen Kunst sowie ihre Verbindung zur deutschen Kultur hingewiesen und an die

schen Denkmäler und anderer Heiligtümer, speziell der Kirche von Loreto“ übermittelt wurde. OeStA, KA, MS/OK (Marine-Sektion/ Operations-Kanzlei), 1915 VIII 1/11-1/18, Karton 403.

¹¹ Interner Aktenvermerk der Marinesektion des k. u. k. Kriegsministeriums vom 31.10.1915 zu einer Intervention des Apostolischen Nuntius. OeStA, KA, MS/OK (Marine-Sektion/ Operations-Kanzlei) 1915 VIII 1/11-1/18, Karton 403.

Bestimmungen der Haager Landkriegsordnung (vor allem den Abschnitt 27) erinnert.¹² Auch eine Auflistung der wichtigsten Kunstdenkmäler der nordöstlichen Provinzen Italiens, Udine, Treviso, Belluno und Venedig, wurde mitgeliefert.¹³ Am 12. September 1916 ließ Kaiser Franz Joseph I. erneut einen Befehl an das Armeeeober-

¹² OeStA, KA, MK/SM (Militärkanzlei Seiner Majestät), Nr. 250 vom 08.12.1916, und MK/SM Nr. 4058 vom 13.09.1916. Das Telegramm von Conrad ist mit einem Stempel vom 10.12.1916 versehen.

¹³ OeStA, KA, 0 AK Op. Nr. 1059, vom 14.03.1916, Karton 87. Dieses Dokument erscheint besonders wichtig, weil bisher stets nur der viel spätere, von Feldmarschall Svetozar Boroević von Bojna unterzeichnete Befehl („Instruktionen für die mit dem Kunstschutz im besetzten Gebiet Italiens betrauten Kunstsachverständigen“) vom 08.02.1918 zitiert wurde. Diesen erwähnt Max Dvořák, Einrichtungen des Kunstschutzes in Österreich, in: Kunstschutz im Kriege. Bericht über den Zustand der Kunstdenkmäler auf den verschiedenen Kriegsschauplätzen und über die deutschen und österreichischen Maßnahmen zu ihrer Erhaltung, Rettung, Erforschung, hrsg. von Paul Clemen, Bd. 1–2. Leipzig 1919, hier Bd. 2: Die Kriegsschauplätze in Italien, im Osten und Südosten, S. 1–10, hier S. 8.

kommando, das Heeresgruppenkommando Erzherzog Eugen und an das Flottenkommando ergehen.¹⁴ Aus den Dokumenten des Kriegsarchivs geht allerdings deutlich hervor, dass den kaiserlichen Anweisungen von seiten des Militärkommandos mit Vorbehalten und Skepsis begegnet wurde.¹⁵

KUNSTSCHUTZ IM FRIAUL – ORGANISATION UND AKTIVITÄTEN

Schon vor dem Durchbruch bei Caporetto hatte die Wiener k.k. Zentralkommission für Denkmalpflege der südlichen Heeresleitung empfohlen, die Kunstschatze so weit wie möglich zu schonen, worauf die Heeresleitung zusicherte, die nötigen Vorkehrungen für den entsprechenden Schutz getroffen zu haben.¹⁶ Dennoch wurden in den ersten drei bis vier Wochen nach der italienischen Niederlage bei Caporetto gravierende Kriegsverbrechen verübt, nicht nur gegen Menschen, sondern auch gegen den Besitz der Besiegten. Die italienische Heeresleitung hatte die Bevölkerung bis zum 26. Oktober 1917 in Sicherheit gewiegt. Nachdem die Zivilbevölkerung von der Niederlage am 28. Oktober erfuhr, floh diese verzweifelt und in völligem Chaos, ohne Hilfe von Heer oder Stadtverwaltungen.¹⁷ Während Kunstwerke aus Kirchen und öffentlichen Gebäuden bereits weitestgehend evakuiert worden waren, konnten das überhastet geflohene Bürgertum und der Adel oft nur wenige Objekte verstecken. Als die Deutschen am 28. Oktober Udine besetzten – die österreichisch-ungarischen Verbände folgten im November –, war die Stadt vom Großteil der Bevölkerung und fast allen städtischen Autoritäten bereits verlassen worden.¹⁸ Nur die Geistlichen waren,

bis auf wenige Ausnahmen (darunter der Erzbischof von Udine Anastasio Rossi), geblieben, um den Armen und Kranken beizustehen.

Zur wirtschaftlichen Ausbeutung und effektiven Verwaltung wurde das Friaul von den Besatzern in drei Bezirke aufgeteilt: Der Norden (Karnien und das Fella-Tal) und der Südosten (das Gebiet um Cividale und das Untere Friaul) wurden dem österreichisch-ungarischen Heer unterstellt, während die Deutschen das mittlere Gebiet erhielten, also einen Streifen von circa 20–30 Kilometern, der sich von den Voralpen bis zur Eisenbahnlinie Udine-Venedig zog.¹⁹ Auch Udine wurde in zwei Bezirke aufgeteilt: Der nördliche Teil wurde vom Deutschen, der südliche vom österreichisch-ungarischen Heer verwaltet.²⁰

Unter diesen Rahmenbedingungen begann die Kunstschutzkommission des österreichisch-ungarischen Heers ihre Arbeit noch im November 1917 und führte diese ungefähr ein Jahr lang fort, bis kurz vor der Rückkehr der italienischen Truppen ins Friaul am 4. November 1918.²¹ Die Operationen der österreichisch-ungarischen

nischen Stellen, die nach Florenz geflohen waren. Im Gegenteil, es wurde ihnen ungerechterweise Kollaboration mit dem Feind vorgeworfen. Zur Tätigkeit des Komitees siehe *del Bianco*, (zit. Anm. 17), Bd. 3, S. 382–393.

¹⁴ Das Dokument samt Kommentar ist online einsehbar: <http://wk1.staatsarchiv.at/kaiser-im-krieg/kaiser-und-bombenkrieg/#?a=artefactgroup18> (30.08.2016).

¹⁵ Etwa im Telegramm des Chefs des Generalstabs Conrad an die Militärkanzlei seiner Majestät vom 10.12.1916. OeStA, KA, MK/SM Nr. 250 vom 10.12.1916, Karton 1203.

¹⁶ Der Brief der k.k. Zentral Kommission vom 23.05.1916 ist zitiert bei *Beretta* (zit. Anm. 4), S. 227.

¹⁷ *Giuseppe del Bianco*, *La guerra e il Friuli*. Bd. 1–4. Udine 2001, hier Bd. 3, S. 256.

¹⁸ Aus den besetzten Gebieten flohen circa 208.000 Personen, davon stammten ca. 61 % aus der Provinz Udine. Aus der Hauptstadt, in der ca. 47.600 Menschen gelebt hatten, flohen circa 31.280. In der Stadt verblieben also nur um die 16.000 Einwohner, vor allem Kranke und Arme; vgl. *Francesco Musoni*, *La provincia di Udine e l'invasione nemica*. Udine 1919, S. 15 f. Die Versorgung der in der Stadt Verbliebenen wurde vom Comitato Cittadino Provvisorio (Provisorisches Stadt-Komitee) übernommen. Dieses Gremium bestand aus circa 16 Personen, die vom 05.11.1917 bis zum 04.11.1918 zwischen den Besatzungsbehörden und den in der Stadt verbliebenen Bürgern (etwa ein Drittel der Stadtbevölkerung) Udines vermittelten. Das Komitee fand nie entsprechende Anerkennung durch die offiziellen italia-

¹⁹ Das besetzte Gebiet reichte von den Karnischen Alpen bis zum Piave mit der gesamten Provinz Udine sowie den nördlichen Bereichen der Provinzen Vicenza, Venedig und Treviso. Die drei Besatzungszonen umfassten: 1.) Im Norden die Gebiete von Karnien, Cadore, Agordino, Belluno und Feltre, für die die k. u. k. 10. Armee zuständig war; 2.) den zentralen Raum am Fuß des Gebirges mit den Gemeinden Moggio, Tarcento, San Daniele, Spilimbergo, Pordenone, Maniago, Sacile, Vittorio, Conegliano, der von der XIV. Deutschen Armee besetzt war; 3.) die südöstliche Zone mit der Gegend um Cividale und dem friulanischen Becken, die dem Kommando des Feldmarschalls Borojević unterstand. Zwischen Januar und März 1918 wurden die deutschen Verbände mehrheitlich aus dem Friaul an die französisch-belgische Front verlegt. Bis zum Kriegsende verblieben diejenigen militärischen Stellen vor Ort, die die wirtschaftliche Ausbeutung des Landes koordinierten, sowie die Verantwortlichen des Kunstschutzes.

²⁰ Die Verwaltungsgrenze von Udine verlief entlang der Linie, die die Via Cividale mit der Piazzale XXVI Luglio verbindet. Sie verlief somit durch die Via Treppo, Piazza Patriarcato, Via Lovaria, Piazza Duomo, Piazza XX Settembre, sowie durch einen kleinen Abschnitt der Via Canciani und am Ende durch die Via Poscolle.

²¹ Von archivalischen Quellen abgesehen lassen sich die Aktivitäten der Kunstschutzgruppe am besten anhand der Berichte in dem von Paul Clemen 1919 herausgegebenen zweibändigen Werk zum Kunstschutz rekonstruieren. Vgl. *Walter Mannowsky*, *Deutscher Kunst- und Denkmalschutz im besetzten Gebiet Italiens 1917–1918*. In: Clemen (zit. Anm. 13), Bd. 2, S. 39–49. – *Hans Tietze*: *Österreichischer Kunstschutz in Italien*, in Clemen (zit. Anm. 13), S. 50–70. – Siehe ferner: Auszug aus dem Bericht über die Tätigkeit der österreichisch-ungarischen Kunstschutzgruppe im besetzten Gebiet Italiens, Wien 1918. – Auf dem im Privatarchiv Filiz Tietze aufbewahrten Exemplar dieser Flugschrift befindet sich der handschriftliche Vermerk von Hans Tietze „ohne mein Wissen nach einem Akt abgedruckt HT“, vgl.

wie später auch der deutschen Kunstschutzgruppe wurden von etwa zehn Experten koordiniert. Zusätzliche technische Hilfskräfte wie Photographen, Kartographen usw. konnten bei Bedarf hinzugezogen werden. Die personelle Zusammensetzung der k. u. k. Kunstschutzgruppe kann anhand von einigen im Wiener Kriegsarchiv aufbewahrten Telegrammen rekonstruiert werden. Aus einer Nachricht vom 7. November geht hervor, dass das Kriegsministerium zusammen mit der k.k. Zentralkommission für Denkmalpflege folgende Experten mit der Bergung der Kunstwerke aus den besetzten Gebieten beauftragte:²² Leutnant Hans Tietze,²³ Unterleutnant Dr. Oskar Oberwalder,²⁴ Prof. Karl Holey,²⁵

Prof. Anton Gnirs,²⁶ Leutnant Paul Buberl²⁷ und Oswald Kutschera.²⁸ Die österreichischen Wissenschaftler gehörten mehrheitlich der Zentralkommission an; laut einem Bericht der *Wiener Zeitung* vom 19. Dezember 1917 erfolgte die Zusammensetzung nach Vorschlag von Max Dvořák, zu jenem Zeitpunkt zweiter Vizepräsident der Zentralkommission und Vorstand des Kunsthistorischen Instituts jener Einrichtung.²⁹ In der Folgezeit veränderte sich die Zusammenstellung der österreichisch-ungarischen Gruppe.³⁰ Weitere Mitwirkende waren der Architekt Alfons Ivo Quiquerez,³¹ die beiden Kunsthistoriker Heinz Julius Thomaseth und Franz Ottmann,³² der Kultur- und Literaturwissen-

Erica Tietze-Conrat, Tagebücher, in: Alexandra Caruso (Hg.), Bd. 1–3. Wien-Köln-Weimar 2015, hier Bd. 3 Register und Anhang, S. 124. Dieser Vermerk relativiert die Zuschreibung an Hans Tietze bei *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, 1980, S. 53–63, hier S. 55. – Vermutlich nach Frodl-Kraft erfolgte auch die Zuschreibung an Tietze bei *Nezzo* (zit. Anm. 3), S. 77, die die italienische Übersetzung (Estratto dal rapporto sull'attività del gruppo austroungarico per la protezione delle opere d'arte nei territori italiani occupati) im Nachlass von Ugo Ogetti auswertete.

²² In einem anderen Telegramm vom selben Tag wird Leutnant Tietze aufgefordert, sich bereitzuhalten, um am 13.11. nach Italien abzufahren. Aus einem weiteren Telegramm geht hervor, dass eine erste Expertengruppe bestehend aus den oben genannten sowie Heinz Thomaseth sofort in die besetzten italienischen Gebiete aufgebrochen waren und einige Tage später Oswald Kutschera-Woborsky nachgefolgt sei. OeStA, KA, O.A. [Orient-Abteilung], 6004/17; dazu auch *Beretta*, (zit. Anm. 3), S. 1.

²³ Hans Tietze war nach seinem Studium der Kunstgeschichte in Wien bei Franz Wickhoff und Alois Riegl ab 1906 Assistent in der k.k. Zentralkommission für Denkmalpflege. Im Rahmen dieser Einrichtung initiierte Max Dvořák den Aufbau eines kunsthistorischen Instituts, zu dessen Kernaufgaben die Herausgabe einer österreichischen Kunsttopographie (ÖKT) zählte. In seiner Eigenschaft als zweiter Vorstand des Kunsthistorischen Instituts des deutsch-österreichischen Staats-Denkmalamtes prägte Hans Tietze die Umsetzung des Kunsttopographie-Projekts maßgeblich und publizierte gemeinsam mit seiner Ehefrau Erica Tietze-Conrat insgesamt zehn Bände der ÖKT-Reihe. Unmittelbar nach dem Zusammenbruch der österreichisch-ungarischen Doppelmonarchie erfolgte 1919 die Ernennung zum „Kommissär für die Sammlungen Deutsch-Österreichs“ und später zum Referenten für das Musealwesen im Unterrichtsministerium (bis 1925). Nach dem deutschen Einmarsch in Österreich 1938 emigrierte das Ehepaar Tietze in die USA, Personenlexikon zur österreichischen Denkmalpflege (1850–1990), nach archivalischen Quellen bearbeitet von *Theodor Brückler / Ulrike Nimeth*, Wien 2001, S. 272 f.

²⁴ Oskar Oberwalder trat nach dem Studium in Wien (u. a. bei Dvořák) 1910 in die Zentralkommission ein und war ab 1914 Landeskonservator von Oberösterreich. Nach dem Krieg leitender Mitarbeiter am Bundesdenkmalamt. Vgl. *Brückler / Nimeth* (zit. Anm. 23), S. 174.

²⁵ Der in Böhmen geborene Holey absolvierte in Wien die Ausbildung zum Architekten und Kunsthistoriker, Mitglied der

Zentralkommission (1908–1925) und Generalkonservator für Denkmalpflege (1915–1932). Ab 1909 lehrte er an der Technischen Hochschule in Wien, der er später auch als Rektor (1937–1938 und 1946–1951) vorstand. Von 1937 bis 1955 Dombaumeister von St. Stephan in Wien. Vgl. *Brückler / Nimeth* (zit. Anm. 23), S. 113 f.

²⁶ Zu Anton Gnirs siehe *Brückler / Nimeth* (zit. Anm. 23) S. 84f.

²⁷ Paul Buberl studierte Kunstgeschichte in Wien und war ab 1907 Sekretär der Zentralkommission für Denkmalpflege, Spezialist für mittelalterliche Handschriften, trat 1919 aus der Zentralkommission aus und arbeitete anschließend im Kunsthandel, vgl. den Nachruf in *Deutsche Kunst und Denkmalpflege* 1942/43, S. 23. – *Julius von Schlosser*, Die Wiener Schule der Kunstgeschichte. Rückblick auf ein Säkulum deutscher Gelehrtenarbeit in Österreich, nebst einem Verzeichnis der Mitglieder bearbeitet von Hans Hahnloser. Innsbruck 1934 (Mitteilungen des Österreichischen Instituts für Geschichtsforschung, Ergänzungsband 13, 2), S. 74, Nr. 66.

²⁸ Oswald Kutschera-Woborski studierte in Wien bei Wickhoff und Dvořák, Forschungen zur venezianischen Barockmalerei, 1909–1911 außerordentliches Mitglied des Österreichischen Instituts für Geschichtsforschung, vgl. K.M.S. [Karl Maria Swoboda]. Nekrolog. In: *Mitteilungen des Instituts für Geschichtsforschung* 51 (1926), S. 378 f.; *Schlosser* (zit. Anm. 27), S. 76, Nr. 81.

²⁹ Sicherung der Kunstdenkmäler in den besetzten italienischen Gebieten. *Wiener Zeitung*, 19.12.1917, S. 8, <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wrr&datum=19171219&seite=8&zoom=33> (25.10.2016). Unter Berufung auf das Staatsdenkmalamt beschreibt der Bericht die Dokumentationsarbeiten der „Kunstschutzgruppe“ und deren Zusammenwirken mit dem Militärkommando.

³⁰ Auszug aus dem Bericht (zit. Anm. 29), S. 1

³¹ Der Architekt Alfons Ivo Quiquerez (Quiqueran-Beaujeu) wirkte ab 1912 als Landeskonservator in der Steiermark. 1916–1917 entwarf er Kriegsriedhöfe in Mittelgalizien, anschließend war er bis November 1918 mit Maßnahmen zur Kunst Sicherung betraut. Vgl. *Brückler / Nimeth* (zit. Anm. 23), S. 216 f.

³² Heinz Julius Thomaseth, Kunsthistoriker und Schriftsteller. Mitarbeit an dem Editionsprojekt der Regesta Habsburgica des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung. War bis 1918 Kustos an der Graphischen Sammlung Albertina in Wien, vgl. *Alphons Lhotsky*, Geschichte des Instituts für österreichische Geschichtsforschung 1854–1954, Festgabe zur Hundert-Jahr-Feier des Instituts, Graz-Köln 1954 (Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung; Ergänzungsband 17), S. 242 und 268. – *Schlosser* (zit. Anm. 27), S. 72, Nr. 36. – Franz Ottmann, Kunsthistoriker und Kunstkritiker, arbeitete in der Kupferstichsammlung der Wiener Hofbibliothek. Mitarbeiter

schaftler Rudolf Wolkan als Spezialist für die Büchersammlungen³³ sowie Dr. Antal seitens des ungarischen Kultusministeriums. Im Mai 1918 wurde zudem auch Guido Kaschnitz von Weinberg zur Kunstschutzgruppe abkommandiert.³⁴ Das österreichische Bemühen um die italienischen Kunstwerke in den besetzten Gebieten wurde der europäischen Öffentlichkeit zunächst in einem Artikel bekannt gemacht, der am 19. November in der *Wiener Abendpost* erschien.³⁵ Unter Berufung auf Informationen aus dem Kriegspressequartier reagierte er auf zwei Beiträge, die kurz zuvor, am 11. November, in der *Gazette de Lausanne* und dem *Journal de Genève* mit Forderungen nach sofortigen Maßnahmen zum Schutz der italienischen Kunstwerke erschienen waren.³⁶

Ende November nahm auch die deutsche Kunstschutzgruppe mit den Kunsthistorikern Ludwig von Buerkel, Walter Gräff, Walter Mannowsky, dem Architekten Otho Orlando Kurz und den Sachverständigen für Bibliothek- und Archivwesen, Ebert und Hessel, ihre Arbeit auf.³⁷ Die Zuständigkeiten der jeweiligen

Gruppe folgten der Gliederung der Besatzungszonen. Beide Gruppen unterhielten in Udine ein Depot zur Sammlung der Kunstschatze: Die deutschen Kunstschützer residierten in der Stadtbibliothek,³⁸ die Österreicher nutzten die Kirche von Sant'Antonio. Die Stadtbibliothek diente auch als Ort der gemeinsamen Besprechungen von Deutschen und Österreichern. Inwieweit die Arbeiten der österreichischen Kunstschutzgruppe, wie in der Presse dargelegt, tatsächlich „in engstem Einvernehmen mit den von der deutschen Heeresverwaltung ernannten Fachleuten durchgeführt“ wurden, bleibt zu untersuchen.³⁹

Der Schutz des Kunstbestandes in den besetzten Gebieten sah verschiedene Maßnahmen vor:⁴⁰

Die Kunstschützer sollten eine gründliche Erfassung der vorhandenen Werke vornehmen und entsprechende Verzeichnisse anfertigen, wenn möglich mit Fotos versehen. Die österreichischen Experten verfügten bereits vor dem Einmarsch über detaillierte Listen der Denkmäler und kannten die Kunstwerke des Friaul relativ gut, da die Region bis 1866 Teil des Habsburgerreiches gewesen war. Sie wussten allerdings oft nicht, ob die fehlenden Werke vor Kriegsbeginn von den Italienern weggeschafft oder einfach geraubt worden waren.⁴¹ Die Erfassung der Kunstschatze verlief oft unter schwierigen Bedingungen, da – wie sich fast alle Beteiligten erinnerten – nur sehr wenige

an der von Hans Tietze von 1919 bis 1923 herausgegebenen Zeitschrift *Die bildenden Künste* sowie Sekretär des Vereins der Museumsfreunde (ab 1922). Vgl. *Tietze-Conrat* (zit. Anm. 21), Bd. 1, S. 108. – *Schlosser* (zit. Anm. 27), S. 73, Nr. 52.

³³ Rudolf Wolkan war Spezialist für die Literatur in Böhmen im Spätmittelalter und während der Reformationszeit; Bibliothekar in Czernowitz und Kustos der Wiener Universitätsbibliothek. Vgl. *Nachlassverzeichnis_Wolkan, Rudolf_Ana577.pdf*, <https://opacplus.bsb-muenchen.de/metaopac/search?oclcno=869872748&db=100> (20.11.2016).

³⁴ *Marie Luise Kaschnitz*, Biographie des Verfassers, in: Guido Kaschnitz von Weinberg (Hg.), *Kleine Schriften zur Struktur*, Bd. 1, Berlin 1965, S. 228–239, hier S. 230. Guido Kaschnitz von Weinberg studierte Kunstgeschichte und Archäologie in Wien u. a. bei Max Dvořák. In der Zwischenkriegszeit avancierte er zum wichtigsten Vertreter der Strukturforschung in der Archäologie. Von 1953 bis 1956 war er Erster Direktor des wiedereröffneten Deutschen Archäologischen Instituts in Rom.

³⁵ Schutzmaßnahmen für die Kunstwerke in Italien, *Wiener Abendpost*, 19.11.1917, S. 1 f. Der Artikel enthält ein Bekenntnis zur Verantwortung für den Schutz der Kunstdenkmäler „gegenüber der gesamten zivilisierten Welt“ sowie die Erklärung, dass zur Vermeidung sinnloser Beschädigungen entsprechende Order an die Truppenkommandos ergangen seien und „ausgewählte Sachverständige behufs Aufnahme aller Wertobjekte entsendet“ wurden, <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wrt&datum=19171119&seite=2&zoom=33> (25.10.2016).

³⁶ Die beiden Schweizer Artikel erwähnt *Italo Zingarelli*, *L'invasione*. *Diario d'un giornalista a Zurigo dopo Caporetto*, Milano 1918, S. 89 f. In seiner Zusammenstellung der Berichterstattungen ausländischer Zeitungen des Jahres 1917 notierte Zingarelli auch die Reaktion in der *Wiener Abendpost* vom 19.11.1917: „Österreich-Ungarn reagierte auf den Appell, den die Schweizer Presse zu Gunsten der Kunstdenkmäler in den besetzten Gebieten und vor allem in Venedig lanciert hatte.“ (Zingarelli, S. 140)

³⁷ Auszug aus dem Bericht (zit. Anm. 21), S. 1. – *Mannowsky* (zit. Anm. 21), S. 39. Der Jurist und Kunsthistoriker Mannowsky war zunächst wissenschaftlicher Hilfsarbeiter am Preussischen Historischen Institut in Rom. Nach dem Krieg arbeitete er als

Direktionsassistent an den Staatlichen Museen Berlin und war ab 1922 Direktor des Danziger Stadtmuseums. 1938 übernahm er die Leitung des Museums für Kunsthandwerk in Frankfurt am Main. – Vgl. hierzu: *Eva Mongi-Vollner*, *Walter Mannowsky (1881–1958)*, in: *Museum im Widerspruch*. Das Städel und der Nationalsozialismus, hrsg. von Uwe Fleckner und Max Hollein, Berlin 2011 (Schriften der Forschungsstelle Entartete Kunst), S. 352.

³⁸ Am 25.11.1917 begann die deutsche Kunstschutzgruppe gemeinsam mit dem provisorischen Stadtkomitee mit der Bergung der Bestände von Archivalien und Büchern der Stadtbibliothek, vgl. *del Bianco* (zit. Anm. 17), Bd. 3, S. 382–393.

³⁹ *Wiener Zeitung*, 19.12.1917 (zit. Anm. 29).

⁴⁰ Die Aufgaben der Kunstschutzgruppe sind detailliert in den Instruktionen für die mit Kunstschutz im besetzten Gebiet Italiens betrauten Kunstsachverständigen dargelegt, die von Borojević am 08.02.1918 unterzeichnet wurden (zit. Anm. 13). Wie erwähnt, hatte die Kunstschutzgruppe ihre Arbeit bereits vor diesem Datum aufgenommen. Möglicherweise reagierte man mit den Instruktionen bereits auf die von der Kunstschutzgruppe aufgedeckten Probleme, indem man in diesen die bereits erprobten Methoden bindend festschrieb.

⁴¹ Wie eingangs erwähnt, war es den italienischen Truppen zwischen 1915 und 1917 trotz vieler Schwierigkeiten – dazu gehörte auch der Widerstand der Bevölkerung – gelungen, die wichtigsten Kunstwerke aus den Kriegsgebieten zu evakuieren. Im Fall des Abtransportes von Kunstwerken stellte man entsprechende Bestätigungen für die lokalen Behörden und die Eigentümer aus. Nach deren Flucht konnten oder wollten die Zurückgebliebenen keine Auskunft über den Verbleib der Kunstwerke geben.

Transportmittel verfügbar waren. Trotz allem leisteten die deutsch-österreichischen Experten eine außerordentliche Arbeit. Diese war auch aus kunsthistorischer Sicht ertragreich, wie die aus der Tätigkeit vor Ort hervorgegangenen Studien von Tietze und Kutschera zur Kunst des Friaul sowie die Editionen von Gnirs zeigen.⁴² In dem von deutschen Truppen besetzten Gebiet versuchte man bisweilen auch den wissenschaftlichen Nachweis für den „deutschen“ Charakter des dortigen Kulturerbes zu führen, wie im Falle von Mannowsky, der den deutschen Einfluss auf die Kunstproduktion in dieser Region überbetonte und gleichzeitig bemüht war die italienischen Forschungen zu marginalisieren.⁴³

Die Experten der Kunstschutzgruppe versuchten Einquartierungen von Truppen in historischen Gebäuden abzuwenden. Sie verhinderten beispielsweise die Umwandlung des Palazzo Florio in ein Militärkrankenhaus, die sicherlich die Zerstörung der Gemäldesammlung und des wertvollen Archivs sowie den Verfall des Gebäudes zur Folge gehabt hätte.⁴⁴ In Einzelfällen ordneten sie Sicherungsmaßnahmen an kriegsbeschädigten Baudenkmalern an.

Die Kunstschutzgruppe musste in den beiden städtischen Sammellagern die beweglichen Kunstdenkmäler aus öffentlichem und privatem Besitz aufnehmen, die an ihren Originalstandorten von Raub oder Zerstörung bedroht waren. Die Auswahl der zu schützenden Werke wurde von den Experten der Kommission getroffen.

Der Schutz der beweglichen Kunstdenkmäler war die schwierigste und undankbarste Aufgabe, da Erfolg oder Misserfolg der Kunstschutzgruppe in den Augen der Bevölkerung des besetzten Landes an der Verhinderung von Plünderung und Diebstahl festgemacht wurde. Nicht selten kamen die Maßnahmen zu spät, da es in den ersten Wochen der Besatzung bereits zu Plünderungen durch das Heer oder zu Diebstahl und Hehlerei – auch von Italienern begangen, worüber die österreichische Presse entsprechend berichtete – gekommen war.⁴⁵ Da die italienische Verwaltung alle wichtigen Werke in öffentlichem und kirchlichem Besitz bereits vor 1917 evakuiert hatte, waren davon in erster Linie Privathaushalte betroffen. Dadurch gingen viele Objekte verloren, die zwar eher dem Kunsthandwerk zuzurechnen waren, aber dennoch einen wichtigen Teil der lokalen Kunstproduktion darstellten.⁴⁶ Fast während der gesamten Besatzungszeit bestand ein Schwarzmarkt, auch aufgrund der Mitwisserschaft einiger hoher Offiziere, die von den Verantwortlichen der Kunstschutzgruppe öffentlich – allerdings häufig vergeblich – angeklagt wurden.⁴⁷ Nachdem die deutschen und österreichischen Ministerien im Februar 1919 Offizieren und Mannschaften Straffreiheit bei freiwilliger Abgabe der Beute zusicherten, konnten zahlreiche geraubte Objekte zurückgegeben werden. Auch die Kunstwerke, welche die Österreicher – gegen Quittierung – als Faustpfand oder zum Zweck des wissenschaftlichen Studiums nach

⁴² Tietze publizierte bis dahin unbekannte Archivalien über Giovanni da Udine, die er auf dem Dachboden eines Udineser Palastes gefunden hatte, und untersuchte die Architektur und Skulptur in Udine im 18. Jahrhundert, *Hans Tietze*, Die Familienpapiere des Giovanni da Udine, in: *Kunstchronik* N. F. 29/26, 1918, S. 273–277. – *Hans Tietze*, Udine im achtzehnten Jahrhundert, Architektur und Skulptur, in: *Zeitschrift für bildende Kunst* 53, N. F. 29, 1918, S. 243–254. – Siehe ferner: *Oswald Kutschera-Woborsky*, Der Mercato Nuovo zu Udine und seine Kunstdenkmale, in: *Kunst und Kunsthandwerk* 9, 1919, S. 311–336. – Vgl. ferner: Das Görzer Statutbuch, eine deutsche Ausgabe der Friauler Constitutiones des Patriarchen Marquard als Görzer Stadtrecht seit dem 15. Jahrhundert, hrsg. von Anton Gnirs, Wien 1916, <https://www.vifaost.de/Vta2/bsb00104524/ostdok:BV012777945?page=1&c=solrSearchOstdok> (02.11.2016). Gnirs lieferte in dem Band auch eine Auflistung der aus der Görzer Stadtbibliothek geborgenen Archivalien (ebd., S. IV). Guido Kaschnitz von Weinberg verfasste eine Monographie zur Kirche Santa Maria della Valle in Cividale, in der er die Ergebnisse seiner dortigen Grabungen und Beobachtungen zu den frühmittelalterlichen Stuckdekorationen verarbeitete. Das Manuskript ging allerdings beim Rückzug der österreichischen Truppen verloren. Vgl. dazu Kaschnitz (zit. Anm. 34), S. 230.

⁴³ *Mannowsky* (zit. Anm. 21), S. 40.

⁴⁴ *Tietze* (zit. Anm. 21), S. 56.

⁴⁵ Der Schutz der Kunstdenkmäler in den besetzten italienischen Gebieten, in: *Wiener Zeitung*, 23.12.1917, S. 7, <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wrz&datum=19171223&seite=7&zoom=33> (25.10.2016). – Allerdings notierten auch italienische Berichtersterter die Plünderungen, ein Pfarrer des Doms von Udine berichtete zum Beispiel über die Tage nach der Einnahme: Rudel von Schakalen liefen selbst aus dem Umland herbei, um dann mit lauter Habseligkeiten beladen wieder dorthin zurückzukehren, während Frauen und Jungen von niedrigstem Pöbel mit Karren und mit Beuteln ihre Runden drehten, von Geschäft zu Geschäft, von Haus zu Haus, und sich alles nahmen, was ihnen gefiel. – *del Bianco* (zit. Anm. 17), Bd. 3, S. 357–370, hier S. 370. – Vgl. auch *Andrea Bettstelle*, Il Comune di Udine durante l'anno dell'occupazione nemica. Udine 1927, S. 26–33.

⁴⁶ *Tietze* (zit. Anm. 21), S. 54–61.

⁴⁷ Ein Beispiel ist der Innsbrucker Prozess gegen Generalmajor Bulla, der zwei große Bilder von Francesco Simonini (im Wert von 30.000 Lire), die wahrscheinlich aus dem Schloss Susegana stammten, in die Schweiz hatte bringen lassen. Der Generalmajor wurde freigesprochen „in Anbetracht der besonderen Umstände unter denen der Diebstahl stattgefunden hat.“ Vgl. *Horvath-Mayerhofer* (zit. Anm. 3), S. 87, dort auch der Verweis auf die Quellen im OeStA, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, NPA, Karton 371, 1919.

Wien mitgenommen hatten,⁴⁸ wurden nach Kriegsende wieder zurückgegeben.⁴⁹

Noch gravierender war die Ohnmacht der Kunstschützer gegenüber den militärischen Belangen. Zwar blieben die Ausstattungen der Kirchen zum größten Teil erhalten, doch wurden im Friaul wie in allen besetzten Gebieten, aber auch in Deutschland und Österreich selbst, Glocken beschlagnahmt und eingeschmolzen, obwohl die Kommission sich um den Erhalt künstlerisch wertvoller Objekte bemüht hatte.⁵⁰ Und auch weitere Bombardierungen des strategisch eigentlich irrelevanten Venedig konnten die Kunstschützer nicht verhindern.⁵¹

Nicht anders sah es in den Gebieten in der Nähe der Frontlinie aus, wie zum Beispiel längs des Isonzo oder des Piave.⁵² Rückblickend bilanzierte Max Dvořák mit

einer gewissen Resignation: „*Der Erfolg war freilich nicht überall unseren Bestrebungen beschieden, oder zumindest nicht in dem Maße, wie wir es gewünscht hätten... Wie hätte man einzelne Denkmäler in Gegenden retten können, wo Wochen, Monate, Jahre mit allen technischen Mitteln der Gegenwart gekämpft und alles vernichtet wurde. Ebenso könnte man verlangen, daß ein Erdbeben an hervorragenden Bauwerken vorbeigeht. Hätte Giotto die Arena-fresken in Görz gemalt, so wären sie italienischen Geschossen zum Opfer gefallen, wie die Wandgemälde in Collalto.*“⁵³

PROPAGANDA UND GEGENPROPAGANDA

Nicht umsonst wies Dvořák darauf hin, dass Görz vor der Eroberung mehrfach von den Italienern bombardiert worden war (Abb. 27). Auf der Gegenseite bemühte der italienische Kunsthistoriker Andrea Moschetti in seiner fünfbandigen Publikation zu den Schäden an den Denkmälern und Kunstwerken des Triveneto viel Rhetorik, als er sich gezwungen sah, das Bombardement von Görz zuzugeben.⁵⁴ Die Publikationen zu Kunstschutz und Kriegszerstörungen sollten die jeweils eigenen Verdienste herausstellen und die Kriegsschuld des Gegners anprangern. Dies gilt insbesondere auch für die nach Kriegsende erschienenen Schriften, die als Argumente in den Friedensverhandlungen wirken sollten, beispielsweise die beiden vielzitierten, von Paul Clemen herausgegebenen Bände Kunstschutz im Kriege, in denen

⁴⁸ Tietze (zit. Anm. 21), S. 62 f. – Trotz der Proteste der lokalen Verwaltung, die vom Ministerium, von Ojetti und der Soprintendenza di Venezia unterstützt wurden, brachten die Österreicher in den ersten Augusttagen des Jahres 1918 31 Kisten, die im Stadtmuseum von Udine verblieben waren, nach Wien. Sie versicherten, dass sie diese als Pfand behalten würden, bis die Italiener die 1915 von ihnen in den Kirchen von Grado, Görz und Aquileia beschlagnahmten Kunstschatze zurückgegeben hätten. Auf Befehl der österreichischen Regierung beschlagnahmte Tietze u. a. das Maria-Himmelfahrt-Bild von G. B. Tiepolo von 1759 aus dem Oratorium della Purita sowie das Sacramentarium Fuldense, ein wertvolles Manuskript aus dem 10. Jahrhundert aus dem Dom von Udine. Als Bestätigung hinterließ er ein ausführliches Schreiben, in dem festgehalten war, dass die Objekte im Eigentum des Domkapitels verblieben und dass sie sorgfältig aufbewahrt würden, sodass keinerlei Beschädigungen zu befürchten wären. Ferner wurden 506 Kisten mit Büchern, die zum größten Teil aus Belluno stammten, nach Wien verbracht. – Battistella (zit. Anm. 45), S. 204–206. – Zu den gegenseitigen Rückgabeforderungen siehe auch Hans Tietze, Die Entführung von Wiener Kunstwerken nach Italien. Eine Darlegung unseres Rechtsstandpunktes. Mit einem offenen Brief an die italienischen Fachgenossen von Max Dvořák. Wien 1919. Diese Publikation wird von Ugo Ojetti in dem Zeitungsartikel *L'arte si paghi con l'arte*, in: *Corriere della Sera*, 18.05.1919, S. 2, zitiert. – Eine Kontextualisierung dieser Polemiken aus österreichischer Perspektive bei Jonathan Blower, Max Dvořák and the Austrian Denkmalpflege at War, in: *Journal of Art Historiography* Number 1 December 2009, S. 8–14, https://arthistoriography.iles.wordpress.com/2011/02/media_139127_en.pdf (30.08.2016)

⁴⁹ Laut Horvarth-Mayerhofer (zit. Anm. 3), S. 87, 94, verfügten die deutschen und österreichischen Ministerien nach Kriegsende am 27.02.1919 per Dekret die Rückstellung aller von Einzelpersonen oder der Truppe entwendeten Kunstgegenstände. Alle vom österreichisch-ungarischen Militär beschlagnahmten Objekte wurden nach Wien transportiert und im dortigen Herresgeschichtlichen Museum aufbewahrt.

⁵⁰ Tietze (zit. Anm. 21), S. 61 f.

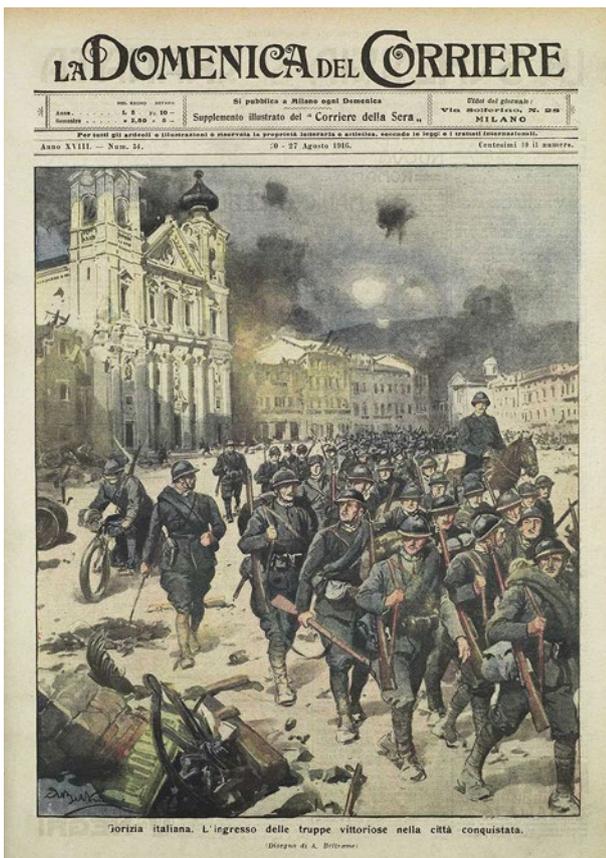
⁵¹ Zwischen dem 25.05.1917 und dem 26.02.1918 wurde Venedig 28 Mal aus der Luft bombardiert. Neben den bereits genannten Fresken Tiepolos in der Scalzi-Kirche wurden dabei auch die Kirchen San Giovanni e Paolo, Santa Maria Formosa, Santa Maria dei Miracoli und die Scuola Grande di San Marco beschädigt. Dazu auch Dvořák (zit. Anm. 13), S. 3.

⁵² Eines der berühmtesten Denkmäler des Isonzo-Gebietes, das durch italienische Artillerie beschädigt wurde, war das Schloss von Duino; entsprechend insistierend berichtete die öster-

reichische Seite darüber, vgl. Max Dvořák, Duino, in: Mitteilungen der k.k. Zentralkommission für Denkmalpflege 15, 1916, S. 53–56, sowie die entsprechenden Abbildungen in *Anton Gnirs*, Die Denkmalpflege an der österreichischen Isonzofront in der Zeit des italienischen Feldzuges 1915–1918, in: Clemen (zit. Anm. 13), S. 11–22, hier S. 14–17, 19.

⁵³ Dvořák schließt allerdings konziliant: „*Man kann die Anklage nur gegen den Krieg, doch nicht gegen diese oder jene Nation erheben. In den ersten Kriegsjahren konnte man, den neuen Krieg mit alten Maßstäben messend, darüber noch im Unklaren sein, heute nimmermehr, was man doch endlich, statt sich gegenseitig zu beschuldigen, eingestehen sollte.*“ Dvořák k (zit. Anm. 13), S. 10.

⁵⁴ Görz, das heilige Görz, musste mehr als zwei Jahre lang das schlimmste Martyrium hinnehmen, das je eine italienische Stadt erlitten hat. Es sah zunächst seine Kirchen und Häuser durch die eigenen Geschosse zerstört, die trotz umfangreichster, sorgfältigster Vorsichtsmaßnahmen und bei blutendem Herzen eine grausame Notwendigkeit uns abzufeuern zwang. Nachdem es von uns eingenommen war, wurde es zum Ziel ununterbrochener wilder Angriffe eines verzweifelten Feindes. – Moschetti (zit. Anm. 1), Bd. 4, S. 12–49. Mit Recht widmet Moschetti den Zerstörungen der Adelspaläste, wie den Palais Lantieri, Strassoldo und Coronini viel Raum in seiner Publikation. In einigen Fällen existierten auch Fotodokumentationen des Zustands vor den Zerstörungen. Moschetti veröffentlichte diese um das Ausmaß der Schäden an dem Kulturgutbestand dieser Region zu veranschaulichen.



27. Italienische Soldaten nach der Einnahme von Görz / Gorizia, Titelblatt der illustrierten Wochenbeilage des Corriere della Sera, XVII, 34, 20. 08. 1916.

Walter Mannowsky und Hans Tietze über die Arbeit im Friaul berichteten.⁵⁵

Noch am 16. Oktober 1918, als sich die österreichisch-ungarischen Truppen bereits aus dem Friaul zurückzogen, veranstaltete die deutsche Kommission in der Stadtbibliothek von Udine eine Ausstellung, die der Bürgerschaft die von der Kommission geleistete Arbeit vor Augen führen sollte. Eine Woche lang wurden im großen zentralen Saal die bedeutendsten Bücher und Manuskripte der Bibliothek gezeigt. Die Ausstellung wurde durch Kunstwerke aus dem Depot ergänzt, das die Österreicher in der Antoniuskirche eingerichtet hatten, sowie durch einige Bilder und Photographien friulanischer Kunstwerke.⁵⁶

Manche Schäden, für die die italienische Propaganda die Österreicher verantwortlich machte, wie etwa die Zerstörung des *Ponte del Diavolo* in Cividale, wurden in Wirklichkeit von den Italienern selbst verursacht. Die so genannte Teufelsbrücke wurde in die Luft gesprengt, um den Rückzug des italienischen Heeres zu schützen. Ein anderes Beispiel, ebenfalls in Cividale, ist der Brand in der Kirche San Francesco aus dem 14. Jahrhundert. Diese

⁵⁵ Mannowsky (zit. Anm.21). – Tietze, (zit. Anm. 21).

⁵⁶ Battistella (zit. Anm. 45), S. 203.



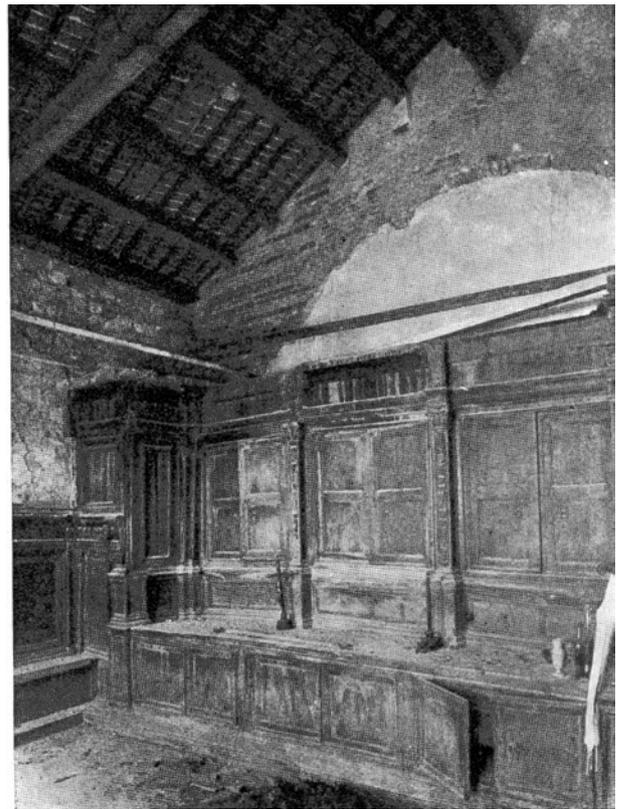
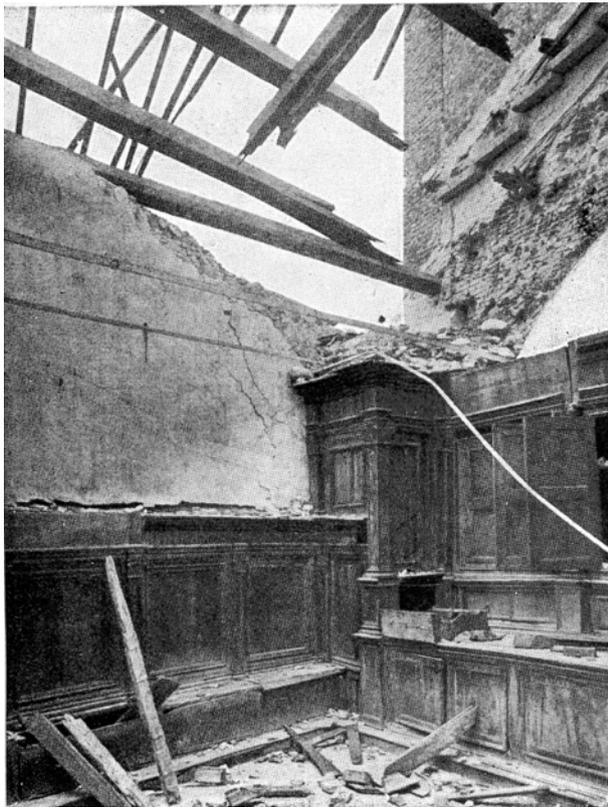
28. Cividale, Italien, Ruine der Kirche San Francesco, die von den Italienern während des Rückzugs nach der Niederlage von Caporetto zerstört wurde.

wurde als Waffenlager genutzt und absichtlich in Brand gesetzt, um zu verhindern, dass das Material in Feindeshand fiel (Abb. 28). Oft genügte es, kommentarlos Bilder von zerstörten italienischen Denkmälern oder Bauwerken zu publizieren, um zu suggerieren, diese Schäden seien von den feindlichen Heeren verursacht worden. So wurde das Bild der zerstörten Sakristei des Doms von Spilimbergo bei Clemen veröffentlicht, mit dem Hinweis, dass die Schäden von der italienischen Artillerie verursacht worden waren.⁵⁷ Das gleiche Bild erschien 1928 auch bei Moschetti, jedoch ohne nähere Erklärung, sodass man annehmen sollte, dass es sich um von den Deutschen verursachte Schäden handelt (Abb. 29, 30).

Auch wenn die Ergebnisse der Kunstschutzgruppe sicherlich hinter den Erwartungen ihrer Mitglieder und den Aussagen der deutsch-österreichischen Heeresleitung zurückblieben, sind die Geringschätzung und das spätere Verschweigen ihrer Arbeit durch die italienischen Wissenschaftler nicht gerechtfertigt. Die Gründe dafür liegen in der Stimmung der Kriegs- und Nachkriegszeit, die von patriotischer Rhetorik und antideutscher Propaganda geprägt war.⁵⁸ Einer der Hauptprotagonisten dieser Publizistik war der schon mehrfach erwähnte Ugo Ojetti, verantwortlich für den Schutz der Kunstwerke beim

⁵⁷ Die durch die italienische Artillerie verursachten Schäden wurden von den Deutschen repariert, vgl. hierzu die Abbildungen der Situation vor und nach der Wiederherstellung des Daches in: Mannowsky (zit. Anm. 21), S. 45.

⁵⁸ Die Wirkung der Propaganda war auch einer der Gründe für die Massenflucht der Zivilbevölkerung nach der Niederlage bei Caporetto: Roberto Tirelli meint in diesem Zusammenhang: „Warum floh die Zivilbevölkerung vor den herannahenden österreichischen und deutschen Truppen? Es gibt dafür keine Gründe außer der nationalistischen Propaganda, die den Feind als Teufel und Barbaren darstellte und damit diese Wirkung erzielte.“, Roberto Tirelli, La grande guerra vista dal Friuli, in: Il Friuli nella grande guerra 1915–1918. Immagini, hrsg. von Cristina Donazolo Cristante und Alvise Rampini, Udine 2006, S. 45–51, hier S. 47. Diese Behauptung ist, wie der Artikel insgesamt, etwas simplifizierend, aber sie enthält einen wahren Kern.



29, 30: Spilimbergo, Italien, Ansicht der beschädigten Sakristei

italienischen Oberkommando.⁵⁹ Ojetti hat sich ohne Zweifel um den Schutz und die Evakuierung der Kunstwerke aus dem Kriegsgebiet verdient gemacht. Er hat die Frage des Kunstschutzes jedoch auch zur Schürung antideutscher Ressentiments genutzt,⁶⁰ etwa im 1917

⁵⁹ Zu Ojetti siehe *Nezzo* (zit. Anm. 3).

⁶⁰ *Ugo Ojetti*, *Il martirio dei monumenti*, Milano 1917, <https://archive.org/details/ilmartiriodeimo-n00ojet> (30.08.2016). – *Ugo Ojetti*, *I tesori d'arte nelle province invase*, in: *Corriere della Sera*, 29.12.1917. – *Ugo Ojetti*, *Monumenti danneggiati e opere d'arte asportate dal nemico. Difesa dei monumenti e delle opere d'arte contro i pericoli della guerra*. Estratto della relazione preliminare della Reale Commissione d'Inchiesta sulle violazioni del diritto delle genti e delle norme di guerra, Roma 1919. – *Ugo Ojetti*, *L'arte si paghi* (zit. Anm. 48), dieser Beitrag wurde gemeinsam mit weiteren Artikeln, die bereits im *Corriere della Sera* erschienen waren, erneut veröffentlicht in dem Band *Ugo Ojetti*, *I nani tra le colonne*. Milano 1920. – Noch kurzschichtiger und gröber ist die Rhetorik in den interventionistischen Schriften Ojettis, wie zum Beispiel in dem Heft „L'Italia e la civiltà tedesca“, Milano 1915 (*Problemi italiani* 8). Dass diese Argumentation in Presseartikeln eine für die Öffentlichkeit bestimmte Ideologie verfolgte, zeigt der Vergleich mit den viel sachlicheren Briefen, die Ojetti an seine Frau oder an die Beamten des Ministeriums oder der Soprintendenza geschrieben hat. An dieser Stelle sei daran erinnert, dass die österreichische Propaganda analog funktionierte. So schrieb etwa das Wiener Fremden-Blatt vom 14.11.1915, S. 3: „Wir empfinden den ideellen Verlust, der die ganze gesittete Welt durch die Vernichtung von Kunstwerken trifft, schmerzlich, doch wird der Schmerz durch die Tatsache gemildert, daß ein tückischer Feind materiellen Schaden erleidet, wenn ihm

publizierten, suggestiven Bildband mit dem Titel „*I monumenti italiani e la Guerra*“, in dem er den Feinden Kulturlosigkeit unterstellte: „*Der Zorn der österreichischen Heere gegenüber den italienischen Denkmälern und Kunstwerken [...] ist ein hartnäckiger Zorn, der seit Jahrhunderten währt. Er geht aus Neid und Niederträchtigkeit hervor. Neid auf das, was die Feinde nicht haben und niemals haben werden, und was das erkennbare Zeichen unserer Erhabenheit ist. [...] Niederträchtigkeit, weil sie wissen, dass unsere einzigartige Schönheit zerbrechlich ist und sich nicht verteidigen lässt. Und sie zu schlagen und zu verletzen, ist wie ein Kind vor seiner Mutter zu schlagen.*“⁶¹

Ojetti erwähnte die Kunstschutzgruppe nur zweimal: In einem Interview mit Arnaldo Fraccaroli, das im *Corriere della Sera* vom 20. November 1918 erschien, gab er ein beleidigendes Urteil über die Dienststelle ab, wahrscheinlich, weil er noch nichts über sie wusste, da die Italiener erst kurz zuvor nach Udine zurückgekehrt waren.⁶²

das Erbe der großen Vorfahren geschmälert wird, ein Erbe, das ihm weniger aus Kunstbegeisterung, denn als ergiebige Einnahmsquelle von Trinkgeldern und als Fremdenverkehrslockungsmittel lieb und teuer ist. Das Zetergeschrei der italienischen Presse verrät, wie empfindlich die stets gut rechnenden Welschen durch die geringste Schmälderung ihrer Fremdenverkehrsindustrie betroffen werden.“

⁶¹ *Ugo Ojetti*, *I monumenti italiani e la guerra*. Milano 1917, S. 5.

⁶² So schrieb er: „*Heute kann man sagen, dass in den Kirchen von Caorle bis Vittorio, von Concordia bis Belluno, das wenige, was*

In einem zweiten Artikel vom 18. Mai 1919 erkannte er jedoch die Korrektheit der Kunstschutzgruppe und vor allem Tietzes an, über den er schrieb: „[...] als er im Friaul Hauptmann und mit dem Schutz unserer Kunstwerke beauftragt war, benahm er sich aufrichtig und zeigte Standhaftigkeit gegenüber vielen hochgestellten Dieben.“⁶³

Dokumente der zeitgenössischen Stimmungen und Debatten sind auch die 1918 publizierten Berichte der Königlichen Untersuchungskommission zu den Völkerrechtsverletzungen durch den Feind (*Relazioni della Reale Commissione d'inchiesta sulle violazioni del diritto delle genti commesse dal nemico*), die dazu tendierten, die Kriegsschäden eher höher als niedriger einzuschätzen. Sie enthalten unter anderem – sei es zu Propagandazwecken oder aus Unkenntnis – die Unterstellung, die von den Kunstschützern erstellten Dokumentationslisten der Kunstdenkmäler hätten den Kunstraub vorbereiten sollen.⁶⁴ Wie Ojetti erkannte die Untersuchungskommission die Ehrenhaftigkeit der Kunstschützer an, stellte aber zugleich deren Machtlosigkeit gegenüber den Militärs heraus. So heißt im Bericht unter anderem: „Sie [die Kunstschützer] verdienen Lob. Dass sie (zu) spät gekommen sind [...] und dass ihre Arbeit so wenig effizient war, war nicht ihre Schuld. Je mehr Lob ihnen aber zukommt, desto schwerer wiegt die Verantwortung der feindlichen Kommandanten, denen es nicht gelungen war, den Raub und die Zerstörung so vieler wertvoller Objekte zu verhindern, obwohl ihnen solch qualifizierte und engagierte

*Experten zur Verfügung standen. [...] Gleichwohl haben diese Bewahrer, wie viele Zeugnisse beweisen, ihr Bestes getan und haben dabei oft mit ihren eigenen Vorgesetzten gekämpft, um Dieben und Vandalen das zu entreißen, was noch übrig blieb.“*⁶⁵

Wie man sieht, stellten selbst die feindseligsten Italiener nie die Integrität der Kunstschutzgruppe in Zweifel. Dennoch bewerteten fast alle deren Wirken als ungenügend und sprachen später, vor allem aus politischen Gründen, nicht mehr von ihr. Dies gilt auch für die bereits erwähnte Dokumentation von Andrea Moschetti zu den Schäden an den Denkmälern und Kunstwerken im Veneto und im Friaul aus dem Jahr 1928. Auch in anderen Punkten erscheint diese Publikation oberflächlich und ideologisch beeinflusst, etwa wenn er den Friulanern Desinteresse bei der Schadenserhebung vorwarf.⁶⁶

Moschettis Werk entstand unter den Rahmenbedingungen des italienischen Faschismus, der die Ereignisse des Ersten Weltkriegs für Propagandazwecke instrumentalisierte. Seitdem wurde, wie im einleitenden Literaturüberblick dargelegt, nur selten versucht, das Bild der Kunstschutz-Aktivitäten der Mittelmächte im nördlichen Italien zu hinterfragen und zu präzisieren. Umso wichtiger erscheinen weitere Quellenforschungen und -analysen, die Interaktionen zwischen Besatzern und Besetzten ebenso in den Blick nehmen wie den transnationalen Kontext von Kunstschutzmaßnahmen und Propaganda.

wir dort gelassen haben, wieder aufgefunden wurde – bis auf die Glocken [...] Die privaten Häuser allerdings wurden ausgeräumt. Bisweilen wurden Archive, Bibliotheken, Gemäldesammlungen von dieser gemischten Kommission aus Deutschen, Österreichern und Ungarn allerdings nur in scheinbarer Ordnung in entsprechenden Gebäuden deponiert. Die Kommission für Friaul und Veneto diesseits des Piave residierte in Udine und bestand aus nicht weniger als fünf Deutschen: dem Hauptmann Dr. Mannowsky vom Deutschen Institut in Rom, dem Leutnant Dr. Graeff [Walter Gräff, Anm. d. Verf.] von der Münchner Pinakothek, dem Leutnant Ebert von der Kölner Stadtbibliothek, dem Kunstschriftsteller und Maler Leutnant Buergel [gemeint ist der Kunsthistoriker Ludwig von Buerkel, Anm. d. Verf.] aus München und nur zwei Österreichern, dem Hauptmann Tietze von der Österreichischen Nationalbibliothek sowie dem Kunstkritiker Leutnant Kutschera. Als die Udineser nach und nach zurückkehrten, durften sie ihre Bücher, Bilder, Keramiken etc., die in San Antonio oder in der Stadtbibliothek geborgen worden waren, identifizieren. In der Stadtbibliothek waren auch einige Werke, die aus privaten Häusern stammten, ausgestellt.“ – Arnaldo Fraccaroli, Le opere d'arte nelle province invase e nelle terre redente. Un colloquio con Ugo Ojetti, in: Corriere della sera, 20.11.1918, S. 2.

⁶³ Ojetti (zit. Anm. 48), S. 2.

⁶⁴ *Relazioni della Reale Commissione d'inchiesta sulle violazioni del diritto delle genti e delle norme di guerra e sul trattamento dei prigionieri di guerra*, Bd. 1–7, Milano-Roma 1920–1921, hier Bd. 1: La partecipazione della Germania; Danni ai monumenti. Roma 1920, S. 140 f.

⁶⁵ Ebenda.

⁶⁶ Vgl. Moschetti (zit. Anm. 1), Bd. 4, S. 3: „Es erscheint sinnlos, die Ursache für dieses Desinteresse ergründen zu wollen. Die wahrscheinlichste Erklärung dafür ist, dass viele Beschädigungen von Kunstwerken nicht festgestellt wurden bzw. denen, an die ich mich gewendet hatte, gar nicht bekannt gewesen sind, weil ihnen die Kunstwerke von so geringem Wert schienen, dass sich die Mühe einer höflichen korrekten Antwort nicht gelohnt hätte.“ [Übersetzung der Verf.] – Es ist zu vermuten, dass die mit dem Wiederaufbau ihres verwüsteten Landes beschäftigten Friulaner den Nachfragen Moschettis, der ständig detaillierte Berichte verlangte, wenig Beachtung schenkten.



ARHEOLOG
DON FRANE BULIĆ

PRINOSIMA ŠTOVATELJA MAROM I
TRUDOM DRUŠTVA HRVATSKA ŽENA

Die Altertumswissenschaften im Bruch der Zeiten

In den Jahren 2006 und 2015 beschäftigten sich in Udine und Leipzig zwei Kongresse mit der Bau- und Kunstdenkmalpflege während des Ersten Weltkriegs.¹ Dabei wurden auch Altertumswissenschaften und archäologische Denkmalpflege gestreift. Die folgende zusammenfassende Darstellung bietet eine Übersicht für den Süden des Habsburgerreiches, der vom Krieg und seinen Folgen besonders betroffen war (Abb. 31).

Die Kriegsfolgen berührten alle altertumswissenschaftlichen Disziplinen – einschließlich der archäologischen Denkmalpflege – in materieller, fachlicher und vielfach auch menschlicher Hinsicht. Zeitlich lassen sich drei Phasen unterscheiden: Die Phase des Aufschwungs bis Kriegsbeginn, die Kriegszeit selbst und die Jahre danach mit den Rückgabeforderungen der Nachfolgestaaten und der Neustrukturierung der Institutionen. Geographisch zu differenzieren ist zwischen den bis 1918 zu Monarchie gehörigen Ländern, den während des Ersten Weltkriegs von österreichisch-ungarischen Truppen besetzten Gebieten und dem verbliebenen heutigen Österreich.

Zu Kriegsbeginn im Sommer 1914 blickten die Kulturwissenschaften auf ein halbes Jahrhundert gedeihlicher Entwicklung zurück. Innerhalb weniger Jahrzehnte waren mehrere Institutionen entstanden, die aufgrund ihrer engen Verbindung Synergie-Effekte erzielten, die bis heute nicht wiederholbar sind.

Zu den kaiserlichen Sammlungen in Wien und den ab der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts gegründeten Regionalmuseen kamen ab 1850 neue Einrichtungen für Altertumswissenschaften und Denkmalpflege.² Alle nahmen dank der wissenschaftlichen Exzellenz ihrer

Vertreter und der politischen Förderung eine rasante Entwicklung, die sich bis in die ersten Kriegsjahre fortsetzte.

Den Anfang dieser positiven Perspektiven brachte Rudolf Eitelberger von Edelberg (1817–1885) mit der Pariser Weltausstellung 1867 in Zusammenhang.³ Der Kunsthistoriker war nicht nur einer der Initiatoren der Gründung der k.k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale,⁴ sondern auch erster Ordinarius für Kunstgeschichte an der Universität Wien und ein Vordenker der Denkmalpflege.⁵ Das Jahr 1867 bildete zugleich den Schlusspunkt des für Österreich katastrophalen Jahrzehnts zwischen der Niederlage gegen Frankreich mit dem Verlust der Lombardei (1859), dem Dänischen Krieg (1864) und der Niederlage bei Königgrätz (1866), als deren Folge Venetien abgetreten werden musste. Nach dem Ausgleich mit Ungarn 1867 und dem Beschluss der Dezemberverfassung für die österreichische Reichshälfte im selben Jahr konsolidierten

³ Rudolf von Eitelberger, Die Kunstbewegung in Oesterreich seit der Pariser Weltausstellung im Jahre 1867, Wien 1878. – Dort wurde erstmals prähistorisches Fundmaterial aus zwölf europäischen Ländern gezeigt, um den Fortschritt der Menschheit zu demonstrieren: Brigitta Mader, Laienforscher und Dilettanten: Ihre Rolle und Bedeutung in der Geschichte der österreichischen Urgeschichtsforschung am Beispiel der Prähistorischen Kommission der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien (1878–1918), in: Florian M. Müller (Hg.), Graben, Entdecken, Sammeln. Laienforscher in der Geschichte der Archäologie Österreichs. Archäologie, Forschung und Wissenschaft 5, Wien 2016, 109. – Brigitta Mader, Die Prähistorische Kommission der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften 1878–1918, Mitteilungen der Prähistorischen Kommission 86, Wien 2018, 16–19.

⁴ Die Institution wird der Einfachheit halber in der Folge als Zentralkommission bezeichnet.

⁵ Theodor Brückler / Ulrike Nimeth, Personenlexikon zur Österreichischen Denkmalpflege (1850–1990), Wien 2001, S. 58–59. – Francesco Mercuri, Rudolf von Eitelberger Netzwerker der Kunstgeschichte. Tagung zum 200. Geburtstag von Rudolf von Eitelberger (1817–1885) in Wien, Museum für angewandte Kunst, 27.04. bis 29.04. 2017, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege (ÖZKD) LXXII, Wien 2018, 212–219.

¹ Giuseppina Perusini / Rossella Fabiani (Hg.), Conservazione e tutela die beni culturali in una terra di frontiera. Il Friuli Venezia Giulia fra Regno d'Italia e Impero Asburgico (1850–1918), Vicenza 2008. – Robert Born / Beate Störckuhl (Hg.), Apologeten der Vernichtung oder "Kunstschützer". Kunsthistoriker der Mittelmächte im Ersten Weltkrieg, Köln-Weimar-Wien 2017.

² Adolf Michaelis, Die archäologischen Entdeckungen des neunzehnten Jahrhunderts, Leipzig 1906, S. 248–250.



31. Küstenlande. Andrees neuer allgemeiner und österreichisch-ungarischer Handatlas, 2. Auflage, Wien 1909.

sich die Verhältnisse.⁶ Stefan Zweigs 1944 erschienene Autobiographie „Die Welt von Gestern“, illustriert das positive Lebensgefühl der ausklingenden Monarchie, das im Sommer 1914 abrupt endete.

ALTERNATIVES WISSENSCHAFTEN AN DER UNIVERSITÄT WIEN

An der Universität Wien wurden zwei unterschiedliche alterswissenschaftliche Disziplinen gelehrt: Die eine widmete sich der Urgeschichte des Menschen, die andere der Klassischen Antike.

Die 1868 gegründete Lehrkanzel für Klassische Archäologie folgte auf die bis 1861 bestehende Lehrkanzel für Münz- und Altertumskunde.⁷ 1876 wurde für die

Nachbardisziplinen Alte Geschichte und Epigraphik das „Archäologisch-Epigraphische Seminar“ gegründet, das eine einzigartige fachliche Gesamtsicht vermittelte. Eine wesentliche Ergänzung bildete das 1898 eingerichtete Österreichische Archäologische Institut als Träger der großen Forschungsprojekte in der gesamten Monarchie (= damals Inland) und im Ausland.⁸ Dem Institut gehörten neben allen österreichischen Universitätsprofessoren auch die Vorstände der selbstständigen staatlichen Antikensammlungen an.

Das Ende der Monarchie bedeutete für das Österreichische Archäologische Institut nicht nur den Verlust attraktiver Forschungsaufgaben, sondern auch massive finanzielle und personelle Einschränkungen, so dass sich

⁶ Walter Frodl, *Idee und Verwirklichung. Das Werden der staatlichen Denkmalpflege in Österreich. Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege XIII*, Wien 1988, S. 135.

⁷ Eitelberger (zit. Anm. 3), 6–38. – Christa Schauer, *Die Entwicklung der Archäologie im 19. Jahrhundert*, in: 100 Jahre Österreichisches Archäologisches Institut 1898–1998, Österreichisches Archäologisches Institut Sonderschriften 31, Wien 1998, S. 1–11. – Hadwiga Schörner, *Die Disziplin Klassische Archäologie an der Universität Wien in der 1. Hälfte des*

20. Jahrhunderts (1898–1951), *Acta des 15. Österreichischen Archäologentages in Innsbruck 27. Februar – 1. März 2014*, IKARUS 9, Innsbruck 2016, S. 347–358.

⁸ Manfred Kandler / Gudrun Wlach, *Imperiale Größe. Das k.k. österreichische archäologische Institut von der Gründung im Jahre 1898 bis zum Untergang der Monarchie*, in: 100 Jahre Österreichisches Archäologisches Institut 1898–1998, Österreichisches Archäologisches Institut Sonderschriften 31, Wien 1998, S. 13–48.



32. Anton Gnirs

seine Tätigkeit bis 1926 auf das klein gewordene Österreich beschränkte.⁹

Auch wenn Moritz Hoernes 1892 als erster Universitätslehrer Europas die Lehrbefugnis für „Prähistorische Archäologie“ erhalten hatte, erfolgte die eigentliche Gründung des so genannten „Prähistorischen Instituts“ erst während der Kriegsjahre 1916/17.¹⁰ Das junge Fachgebiet war überregional orientiert und griff dank der

⁹ *Heinrich Zabełlicky*, Der Kampf gegen die Auflösung. Das Österreichische Archäologische Institut in der Zwischenkriegszeit, in: 100 Jahre Österreichisches Archäologisches Institut 1898–1998, Österreichisches Archäologisches Institut Sonderschriften 31, Wien 1998, S. 37–48.

¹⁰ *Otto H. Urban*, Die Anfänge der Urgeschichte in Wien. In: Johan Callmer / Michael Meyer / Ruth Struwe / Claudia Theue (Hg.), Die Anfänge der ur- und frühgeschichtlichen Archäologie als akademisches Fach (1890–1930) im europäischen Vergleich. Internationale Tagung an der Humboldt-Universität zu Berlin vom 13.–16. März 2003, Berliner archäologische Forschungen 2, Rahden 2006, S. 263–273. – *Otto H. Urban*, Zur Gründung des Prähistorischen bzw. Urgeschichtlichen Instituts an der



33. Zagreb, Kroatien, Don Frane Bulić

Forschungen der 1878 gegründeten Prähistorischen Kommission der Akademie der Wissenschaften von Wien über die heutigen österreichischen Staatsgrenzen hinweg in die Kronländer, besonders die Südsteiermark, Krain, Küstenlande und Istrien aus. Gerade diese Grabungen bereicherten die Bestände der heutigen Prähistorischen Abteilung des Naturhistorischen Museums in Wien.¹¹

In beiden Fachdisziplinen wurden Studierende aus allen Ländern der Monarchie ausgebildet, die nach 1918 die wissenschaftlichen Kontakte zwischen Österreich und den Nachfolgestaaten weiterhin pflegten.¹²

ARCHÄOLOGISCHE DENKMALPFLEGE

Mit der altertumskundlichen Spitzenforschung eng verknüpft war die für archäologische Denkmale zuständige erste Sektion der Zentralkommission. Besondere Förderung erfuhr die Denkmalpflege durch den Thronfolger Franz Ferdinand, einen passionierten Kunstliebhaber und Sammler, der in seinen

Universität Wien, Archäologie Österreich 27/2, Wien 2016, S. 29–32. – *Mader 2018* (zit. Anm. 3), S. 46–47.

¹¹ *Mader 2013* (zit. Anm. 3), S. 111–127. – *Mader 2018* (zit. Anm. 3), S. 57–70, 289–575.

¹² *Marianne Pollak*, Die Wiener Denkmalpflege und die (ehemals) habsburgischen Länder, in Vorbereitung.

letzten Lebensjahren Protektor der Kommission war.¹³ 1911 ermöglichte ein neues Statut die Einrichtung eines Staatsdenkmalamtes mit wissenschaftlichen und technischen Fachbeamten.¹⁴

Die Neugliederung der archäologischen Denkmalpflege sah vor, dass die klassisch-archäologische Forschung ausschließlich vom Österreichischen Archäologischen Institut, die prähistorische von der neu gegründeten „Wiener prähistorischen Gesellschaft“ betrieben würde. Belange der Denkmalpflege wären in beiden Fällen von der Zentralkommission wahrzunehmen gewesen.¹⁵

In den Küstenlanden mit ihrem reichen antiken Erbe wirkten besoldete Landeskonservatoren, zugleich die bedeutendsten Archäologen und Epigraphiker ihrer Zeit: Anton Gnirs (1873–1933) (Abb. 32) und Frane Bulić (1846–1934) (Abb. 33), der eine in Prag, der andere in Wien ausgebildet.¹⁶ Beide verwirklichten in den auf die Antike zurückgehenden Städten der Region wesentliche wissenschaftliche und denkmalpflegerische Projekte, die heute überwiegend positiv beurteilt werden.¹⁷

Unmittelbar nach der Kriegserklärung Österreich-Ungarns an Serbien am 28. Juli 1914 begannen die Vorbereitungen zum Schutz des Kulturerbes, da das Küstenland Frontgebiet zu Serbien und Russland werden und auch Italien in den Krieg eintreten würde.¹⁸ Nun rächte sich das Fehlen eines Denkmalschutzgesetzes, da

unbewegliche Denkmale nur in Absprache mit der militärischen Führung geschützt werden konnten.

ALTERTUMSWISSENSCHAFTEN UND DENKMALPFLEGE AN DER OBEREN ADRIA WÄHREND DES KRIEGES

Während die Lombardei und Venetien schon im 19. Jahrhundert an Italien abgetreten worden waren, blieben die Küstenlande und Dalmatien bis 1918 Teil der österreichischen Reichshälfte. Trotz der mehrheitlich slawischsprachigen Bevölkerung entstanden während der Einigung Italiens Gebietsansprüche an die Region, die nicht zuletzt kunsthistorisch begründet wurden.¹⁹

Dalmatien und die Küstenlande, das bevorzugte Forschungsgebiet für die Archäologie der römischen Antike, waren aufgrund der neuen verkehrstechnischen Erschließung gut erreichbar. Der Denkmalbestand der Region war wichtigstes Betätigungsfeld der archäologischen Denkmalpflege.²⁰ Ab 1898 übernahm das Österreichische Archäologische Institut auch die Oberleitung der dortigen selbstständigen staatlichen Antikensammlungen. Die Arbeiten der Altertumswissenschaftler und Konservatoren der Zentralkommission²¹ beschränkten sich nicht nur auf Forschung und Restaurierung, sondern führten auch zur Gründung neuer oder Erweiterung bestehender Museen, wie in Aquileia (gegründet 1873), (Abb. 34)²² Zara/Zadar in der Kirche S. Donato (1880)²³, Obrovazzo/Obrovac (1910),²⁴ Spalato/Split (Neubau begonnen 1912–1914, allgemein zugänglich ab 1922).²⁵

Die dalmatinischen Forschungsschwerpunkte bildeten *Salona/Solin* und *Spalato/Split*. Die von der Zentralkommission finanzierten und organisierten Arbeiten am

13 Brigitta Mader, Die Sphinx vom Belvedere. Erzherzog Franz Ferdinand und die Denkmalpflege in Istrien, Koper 2000. – Theodor Brückler, Thronfolger Franz Ferdinand als Denkmalpfleger. Die „Kunstakten“ der Militärkanzlei im Österreichischen Staatsarchiv (Kriegsarchiv), Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege XX, Wien 2009.

14 Frodl-Kraft, Gefährdetes Erbe. Österreichs Denkmalschutz und Denkmalpflege im Prisma der Zeitgeschichte, Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege XVI, Wien 1997, S. XXXI–XXXVI.

15 Österr. Staatsarchiv, Militärkanzlei Franz Ferdinand Karton 165, KNr. 9729 (35–5/51) vom 28. 11. 1913.

16 Frane Bulić, geboren in Vranjic bei Split; 1869 Priesterweihe, 1869–1873 und 1877/78 Studium der Klassischen Archäologie und Epigraphik in Wien, ab 1884 Direktor des Archäologischen Museums in Split, ab 1880 Konservator, 1911 Mitglied der Zentralkommission, ab 1912 Konservator für Dalmatien: *Brückler / Nimeth* (zit. Anm. 5) S. 36. – Österr. Biographisches Lexikon, Bd. 1, 1957, S. 126. – Anton Gnirs, geboren in Saaz/Zatec, Studium der Geschichte und Philologie an der deutschen Universität Prag, ab 1899 Lehrer an der Marineunterrealschule in Pola, ab 1901 Kustos der staatlichen Antikensammlung in Pola, 1903 Promotion und anschließend intensive archäologisch-denkmalpflegerische Tätigkeit. Ausführliche Biographie von Anton Gnirs bei Mader (zit. Anm. 13), S. 33–38.

17 Z. B. Sergio Tavano, La cura die monumenti nelle terre meridionale dell'Imperio, in: Perusini / Fabiani (zit. Anm. 1), S. 151–161.

18 Max Dvořák, Einrichtungen des Kunstschutzes in Österreich. In: Paul Clemen, Kunstschutz im Kriege, Bonn 1919, 1–11. – Anton Gnirs, Die Denkmalpflege an der österreichischen Isonzofront in der Zeit des italienischen Feldzuges 1915–1918, a. a. O. S. 11–22. – Giorgio Milocco, Aquileia nei primi trenta anni del novecento, Aquileia nostra LXXXV, Aquileia 2010, 57–75.

19 Franko Ćorić, Die Aktivitäten der k.k. Zentralkommission für Denkmalpflege in den Kronländern. Österreichisches Küstenland und Dalmatien im Ersten Weltkrieg, in: Born / Störckuhl (zit. Anm. 1), S. 182–185.

20 Joseph Alexander Freiherr. von Helfert, Vortrag des Präsidenten der Central-Commission aus Anlass der Budget-Berathung in der Herrenhaus-Sitzung vom 4. April 1884, Mitteilungen der Zentralkommission (MZK) 2. F. 10, 1884, 41–46. – Kandler / Wlach (zit. Anm. 8). – Von besonderer Bedeutung war auch Pola, das den Kriegshafen der k. und k. Marine beherbergte und wo die zukünftigen Offiziere ausgebildet wurden: Brigitta Mader, Die österreichische Denkmalpflege in Pola 1816–1918, Anzeiger der philosophisch-historischen Klasse, 146. Jahrgang / 1. Halbband, Wien 2011, 5–90.

21 Heinrich Maionica (Aquileia), Anton Gnirs (Pola), Frane Bulić (Spalato), Johann Smitich und Josef de Bersa (Zara).

22 Marianne Pollak, Die k.k. Zentralkommission und der Beginn der archäologischen Denkmalpflege in Aquileia, ÖZKD LXV, Heft 1/2, Wien 2011, S. 5–27, bes. S. 12–14.

23 Kandler / Wlach (zit. Anm. 8), S. 25–26.

24 Ebenda, S. 27.

25 Ebenda, S. 25.



34. Aquileia, Italien, Archäologisches Museum

Diokletianspalast in Split (Abb. 35) wurden im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts abgeschlossen und bilden bis heute die Grundlage für denkmalpflegerische Projekte.²⁶

Da Dalmatien vom Kriegsgeschehen kaum betroffen war, wurden die Restaurierungsarbeiten in Poreč und Zadar durch Konservator Frane Bulić bis 1916 fortgesetzt.²⁷ Als erste Sicherungsmaßnahme übersandte er 1914 zwei Kistchen mit den wertvollsten Museumsbeständen aus dem Museum Poreč an die Bezirkshauptmannschaft Sin im Hinterland. In Split selbst sorgte er für die Aufstellung von Schutztafeln mit dem Zeichen der Haager Landkriegsordnung. Als die Grabungen in Salona 1915 eingestellt wurden, veranlasste der Konservator zum Schutz der archäologischen Substanz den Anbau von Weizen.

Istrien mit dem österreichischen Kriegshafen in Pola bildete seit dem ersten Viertel des 19. Jahrhunderts einen Schwerpunkt von archäologischer Forschung

und Denkmalpflege.²⁸ Die aufrecht stehenden antiken Monumentalbauten prägen bis heute das Stadtbild.

In den letzten Jahren der Monarchie huldigte hier Thronfolger Franz Ferdinand seinen beiden Leidenschaften: der Marine und der Denkmalpflege. Obwohl er selbst kein besonderer Liebhaber der Altertumswissenschaften war, gelang aufgrund seines Engagements die Bewahrung bedeutender archäologischer Denkmale, wie der Grabkapelle der Basilika S. Maria Formosa del Canetto in Pola als letzter Rest einer frühchristlichen Basilika (Abb. 36)²⁹ oder die Verhinderung unkontrollierter Materialentnahmen bei militärischen Bauvorhaben, darunter im Bereich der frühchristlichen Kirchenanlage von Ossero/Osor (Mali Lošinj). Solche Arbeiten bedurften der Zustimmung von Landeskonservator Anton Gnirs.³⁰

Während des Krieges war dem Kupferdach (1910 erneuert) des Augustus-Tempels in Pola ein weniger erfreuliches Schicksal beschieden: Es wurde für die

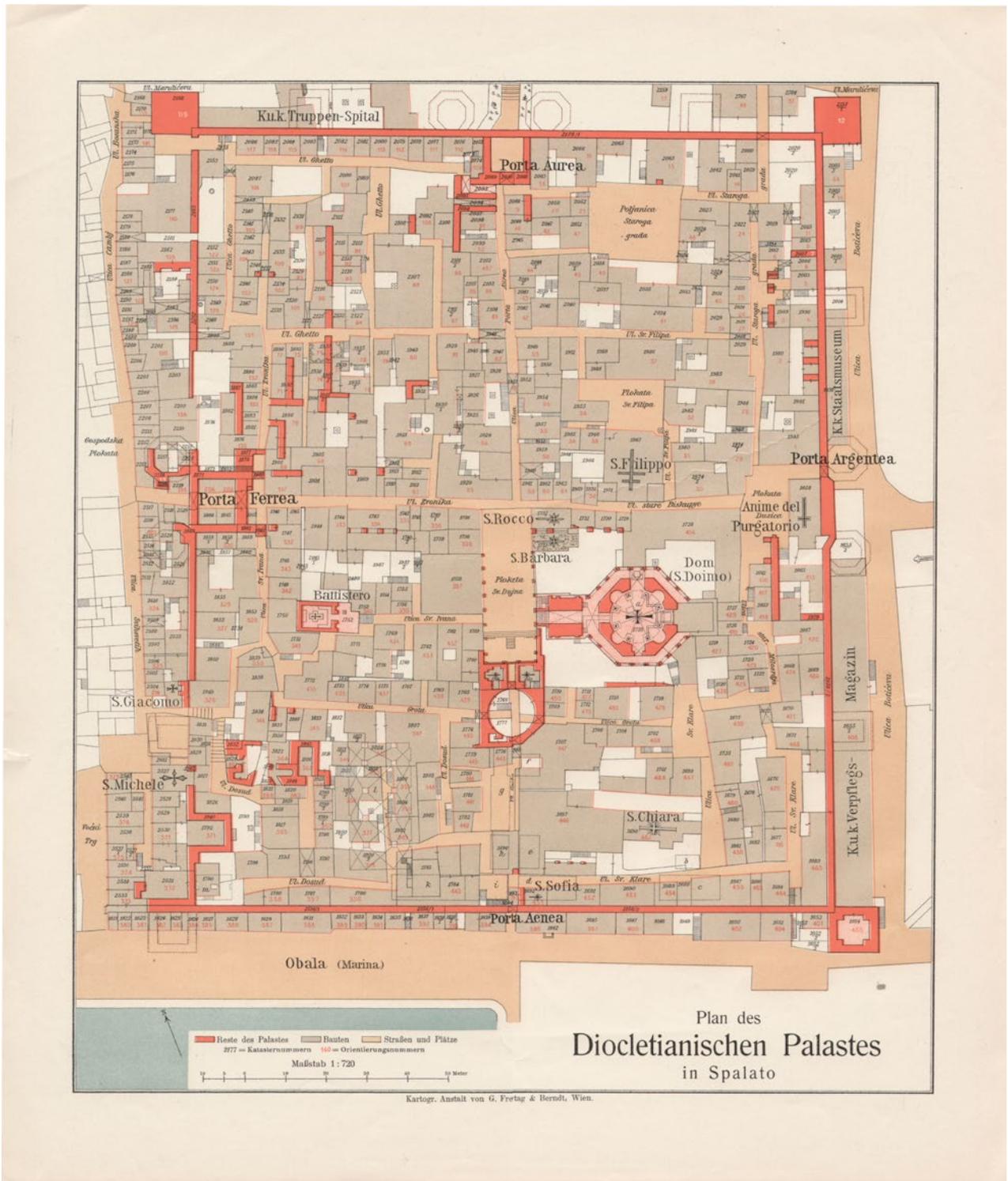
²⁶ George Niemann, *Der Palast Diokletians in Spalato*, Wien 1910. – Christine Ertel, *Der Diokletianspalast in Split – eine Kaiserresidenz in alten Mauern*. Zeichnungen von Moritz Otto Kuntschik und George Niemann als Schlüssel zu einer Neuinterpretation, in: *Kölner Jahrbuch* 46, Köln 2012, S. 141–171.

²⁷ Ćorić (zit. Anm. 19), S. 181–194.

²⁸ Mader (zit. Anm. 13). – Mader (zit. Anm. 20). – Marianne Pol-lak, *Zur Theoriebildung der archäologischen Denkmalpflege in Österreich*, *ÖZKD LXV*, Heft 3, 2011, S. 231–233.

²⁹ Mader (zit. Anm. 13), S. 95–99.

³⁰ Ebenda, S. 17–32.



35. Split, Kroatien, Plan des Diokletianspalastes

allgemeine Metallbeschaffung gegen eine verzinkte Eisenblechbedachung ausgetauscht.³¹

Aquileia als „die bedeutendste römische Stadt der Habsburger-Monarchie“ galt seit dem 19. Jahrhundert als grundlegend für die Erforschung der Römerzeit nördlich der Alpen.³² Die hier durchgeführten Projekte bilden

³¹ Nicht erwähnt bei *Fortunat von Schubert-Soldern*, Metallbeschlagnahme in Österreich, in: Paul Clemen, *Kunstschutz im Kriege*, Bonn 1919, 215–221. – *Mader* (zit. Anm. 20), S. 15.

³² *Friedrich von Kenner*, *Fundkarte von Aquileia*, MZK 10, 1865, S. 91–106. – *Pollak* (zit. Anm. 22).



36. Pola, Kroatien, Grabkapelle der spätantiken Basilika S. Maria Formosa del Canetto

Paradebeispiele für das Zusammenwirken von Protagonisten unterschiedlicher Fachdisziplinen und Nationen der Zeit nach 1900. Symbol der Neuorientierung der Baudenkmalpflege unter Alois Riegl und Max Dvořák (1874–1921) ist die frühchristliche Basilika von Aquileia mit ihrem reichen Mosaikschmuck, ab 1893 bauhistorisch und archäologisch untersucht. Die letzten archäologischen Maßnahmen, die Konservierung der Böden und die Innenraumgestaltung erfolgten ab Jänner 1914 unter der Leitung von Landeskonservator Anton Gnirs und wurden – bis auf ein kurzes Nachspiel 1917/18 – im Frühjahr 1915 beendet und die Böden wegen der Kriegsgefahr mit Erde überdeckt.

Von den Kriegswirren waren aber nicht nur die Stadt und ihre Denkmale, sondern auch die Altertumswissenschaftler selbst betroffen. Anton Gnirs musste aufgrund des Kriegsausbruchs mit 2. September 1914 seinen Amtssitz von Pola nach Triest, 1915 von da nach Mitterburg/Pazin und zuletzt 1916 nach Laibach/Ljubljana verlegen, um auch Kärnten und Krain denkmalpflegerisch betreuen zu können.³³ Nach Kriegsende wurde er nicht in den österreichischen Dienst übernommen, sodass er in seine tschechische Heimat zurückkehrte, ohne die

Kontakte zu seinem alten Arbeitsgebiet an der Oberen Adria gänzlich abubrechen.

Im Mai 1914 war Michael/Michele/Mihovil Abramić (1884–1962) als Nachfolger von Heinrich/Enrico Mai(j)onica (1853–1916) zum Direktor des Staatsmuseums Aquileia bestellt worden,³⁴ wo er trotz wechselnder politischer Rahmenbedingungen bis Kriegsende verblieb. Der in Pola geborene Abramić hatte in Wien Klassische Archäologie und Epigraphik studiert und in Kooperation mit dem Österreichischen Archäologischen Institut unter anderem Ausgrabungen in Pettau/Ptuj durchgeführt. Während der italienischen Besetzung 1915–1917 wurde er vom italienischen Sovrintendente Ugo Ojetti geschätzt, konnte seine Mitarbeiter weiter beschäftigen und erhielt Bewegungsfreiheit, wozu ihm sogar ein Militärfahrrad zur Verfügung stand. Nach der Niederlage von Caporetto/

³³ Ćorić (zit. Anm. 19), S. 187.

³⁴ *Baldwin Saria*, Mihovil Abramić (1884–1962), Südostforschungen XXI, München 1962, 410–411. – *Due Rendic-Miočević*, Mihovil Abramić (1884–1962), Ljetoopis Jugoslavenske Akademije znanosti i umenosti za godinu 1962, Knjiga 69, Zagreb 1963, 211–215. – *Kandler / Wlach* (zit. Anm. 8), S. 30. – *Brückler / Nimeth* (zit. Anm. 5), S. 7. – *Giorgio Milocco*, Michele Abramich tra la riconferma e l'internamento (maggio 1915 – marzo 1919), Aquileia Nostra LXX, Aquileia 1999, Sp. 269–288. – *Giorgio Milocco* (zit. Anm. 18), S. 61, 63. – *Mader* (zit. Anm. 3), S. 71–72.

Kobarid schloss sich Abramić dem italienischen Rückzug hinter die Piave nicht an, sodass er 1918 – als die ehemaligen Küstenlande 1918 endgültig an Italien gelangten – seinen Posten räumen und Aquileia verlassen musste. Nachdem er 1919 – 1920 in Rom konfiniert gewesen war, wandte sich Abramić als Kroatie Jugoslawien zu,³⁵ wo er als stellvertretender Direktor am (ehemals österreichischen) archäologischen Staatsmuseum in Split eingestellt wurde und 1926 die Nachfolge von Don Frane Bulić antrat.

Als sich der Kriegseintritt Italiens abzeichnete, wurden bewegliche Denkmale ab dem Frühjahr 1915 an sichere Bergungsorte verbracht. Darunter befanden sich archäologische Funde aus dem Landesmuseum in Görz, die an die Bergungsstelle der Zentralkommission im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie übergeben wurden, worüber Anton Gnirs im Dezember 1915 an die Kommission berichtete.³⁶

Am 28. April 1915 brachte Rudolf Egger insgesamt vier Kisten mit den kostbarsten Kleinfunden aus dem Museum Aquileia in Wien in Sicherheit.³⁷ Dieser so genannte Schatz von Aquileia umfasste insgesamt 1617 Objekte, die nach einer Irrfahrt über Czernowitz in der heutigen Westukraine im Mai 1920 wieder nach Aquileia zurückkehrten.

Seit der Einigung Italiens (1861–1870) dienten die Altertümer der römischen Antike als Instrumente zur Legitimierung der Macht.³⁸ Obwohl die Gesetzgebung bis 1902 uneinheitlich blieb – maßgeblich dafür war die

Problematik des Eingriffs in Privateigentum –, hatten archäologische Denkmale grundsätzlich Vorrang gegenüber architektonischen und künstlerischen. Als terminus ad quem für archäologische Kulturgüter galt allgemein das Jahr 476 nach Christus, als der letzte weströmische Kaiser durch Odoaker abgesetzt worden war. Der schwer bestimmbare italienische Denkmalbegriff des „*monumento*“ geht auf einen Artikel des spätantiken Grabrechts zurück, der meist nur verkürzt mit „*monumentum generaliter res est memoriae causa in posterum prodita*“ (das Denkmal als Sache wird der Nachwelt der Erinnerung wegen weitergegeben) zitiert wird.³⁹ Die Bestimmung bezieht sich auf den Schutz der oft prächtigen Grabbauten und der damit verbundenen Memoria aufgrund ihrer religiösen Bedeutung und des Eigentumsrechts des Grabinhabers.⁴⁰

Mit Kriegsausbruch wurde die Denkmalpflege auf beiden Seiten der Front ein wichtiger Teil der Propaganda. Fotodokumentationen, Presseberichte Dokumentations- und Inventarisationsprojekte sollten beweisen, dass jeweils die andere Seite für die öffentlich angeprangerten Denkmalzerstörungen verantwortlich war.⁴¹ Die Instrumentalisierung archäologischer Denkmale für nationalistische Propaganda erlebte einen Höhenpunkt.⁴²

Rom als Erinnerungsort der Antike war Vorbild des neuen italienischen Königreichs.⁴³ Aquileia erhielt eine

Königreich Lombardo-Venetien war der Umgang mit sämtlichen Kulturgütern gesetzlich geregelt.

³⁵ Lorenzo Cigaina, Giovanni Battista Brusin und die Archäologie in Aquileia und in den >terre redente< (1919–1945), in: Dirk Steuernagel (Hg.), *Altertumswissenschaften in Deutschland und Italien. Zeit des Umbruchs (1870–1940)*, Internationales Kolloquium in Regensburg, 25. bis 27. Juni 2015, Regensburger Klassikstudien 3, 2018, S. 152.

³⁶ BDA allgemein, Karton 6 (1915–1916), Zl. 2989/15. Hier zahlreiche weitere Akten, die sich in erster Linie auf kirchliche Kunstschatze beziehen. – BDA allgemein, Karton 9 (1919): Unter Zl. 59/1919 teilte Staatsamt für Unterricht dem Staatsamt des Äußeren mit, dass die Bestände aus dem Landesmuseum im Staatsdenkmalamt (Wien I, Am Hof Nr. 2) verwahrt würden und dort ab 7. Februar abgeholt werden könnten.

³⁷ Annalisa Giovannini, „Sua nemica è la Terra pesante, ingombrante... Ah! Se potesse levarla d'un colpo“ (Biagio Marin) Giovanni Battista Brusin, il primo dopoguerra, L'Associazione nazionale per Aquileia e lo scavo delle necropoli aquileiesi, Aquileia nostra LXXXI, 2010, S. 161–192. – Annalisa Giovannini, Aquileia, Vienna, Czernowitz. Reperti in Guerra, in: E. Folisi (Hg.), 1914 la guerra degli altri e i Friulani, Udine 2015, S. 323–347.

³⁸ Antonella Gioli, La tutela dopo l'Unità: dibattiti, leggi, strumenti, interventi 1860–1902, in: Giuseppina Perusini / Rossella Fabiani (zit. Anm. 1), S. 95–108. – Marcello Barbanera (aus dem Italienischen von Ingrid Vianello), Die Erinnerung an Altes bewahren – Die Restaurierung antiker Monumente zur Zeit der Einigung Italiens, in: Henner von Hesberg / Jürgen Kunow / Thomas Otten (Hg.), *Denkmal – Erinnerung – Wertstiftung. Aspekte der Validierung im europäischen Vergleich. Schriftenreihe des Arbeitskreises Bodendenkmäler der Fritz Thyssen-Stiftung* 2, Worms 2017, S. 48–56. Nur im bis 1866 habsburgischen

³⁹ Barbanera (zit. Anm. 38) S. 52. Der vollständige Text lautet: „*Monumentum generaliter res est memoriae causa in posterum prodita in qua si corpus vel reliquiae inferantur, fiet sepulchrum, si vero nihil eorum inferatur*“, in: Friedrich Adolph Schilling (Hg.), *Lehrbuch für Geschichte in Institutionen des römischen Privatrechts*, Leipzig 1837, 216, <https://books.google.at/books?id=kaRDAAAACAAJ>.

⁴⁰ Stefan Schrumppf, *Bestattung und Bestattungswesen im Römischen Reich. Ablauf, soziale Dimension und ökonomische Bedeutung der Totenfürsorge im lateinischen Westen*, Bonn 2006, S. 163–168.

⁴¹ Ingrid Scheurmann, *Denkmalpflege in Deutschland – Transkulturelle Aspekte ihrer Herausbildung und Geschichte*, in: Hesberg / Kunow / Otten (zit. Anm. 38), S. 16–17.

⁴² Marta Nezzo, Note sull'attività udinese di Ugo Ojetti: 1915–1918, in: Perusini / Fabiani (zit. Anm. 1), S. 239–251. – Michael Ley, *Moderne Heilsgeschichte. Nationalismus als politische Religion*, in: Claus Oberhauser / Wolfgang Knapp (Hg.), *Hinter den Kulissen. Beiträge zur historischen Mythenforschung*, Innsbruck 2012, S. 239–261. – Marianne Pollak, *Wo (k)ein Wille, da (k)ein Weg. Archäologische Denkmalpflege in Österreich zwischen kulturellem Gedächtnis und politischer Willensbildung*, in: Kerstin Hofmann / Ulf Ickerodt / Matthias A. Mahluck / Patricia Rahemipour (Hg.), *Kulturerbe-Kulturpflicht?. Theoretische Reflexionen zum Umgang mit archäologischen Orten*, 3. Sonderheft der Archäologischen Nachrichten aus Schleswig-Holstein, Schleswig 2017, S. 67–88, bes. S. 74–75. – Cigaina (zit. Anm. 35).

⁴³ Wolfgang Schieder, *Rom – Die Repräsentation der Antike im Faschismus*. In: Joachim Hölkeskamp / Elke Stein-Hölkeskamp (Hg.), *Erinnerungsorte der Antike, Die römische Welt*, München 2006, S. 701–726. – Marcello Barbanera, *Die*



37. Aquileia, Italien, die an der Basilika erstmals am 2. November 1915 angebrachte Tafel spiegelt die politischen Veränderungen, da sie 1917 „vom Feind entfernt“, im November 1918 wieder an der friedhofsseitigen Ostfront der Kirche angebracht wurde

zusätzliche Konnotation als zweites Rom.⁴⁴ Die gegen Österreich-Ungarn gefallenen Italiener am Friedhof östlich der Basilika wurden mit den Aquileenser Märtyrern der diokletianischen Christenverfolgung (303–311) assoziiert (Abb. 37).⁴⁵

Am Tag nach der Kriegserklärung Italiens an Österreich (23. Mai 1915) wurde Aquileia von italienischem Militär besetzt.⁴⁶ Das Oberkommando erklärte umgehend alle Objekte von archäologischem und kulturhistorischem Wert für unveräußerlich, jede Grabung für verboten und Zufallsentdeckungen für meldepflichtig. Am 29. Mai forderte die Generaldirektion für Antike und schöne Künste das Kriegsministerium auf, das Kulturerbe in der Hoffnung zu sichern, dass Triest, Trient, das Trentino und Istrien bald zu Italien gehören würden. Gleichzeitig wies sie auf Archäologen und Denkmalpfleger hin, die in der Nähe im Kriegseinsatz standen. Guido Cirilli (1871–1954) war Leiter der Denkmalbehörde und Professor für Architektur in Venedig, zugleich Hauptmann im Militärbezirk Venedig.⁴⁷ Der Archäologe, Universitätsdozent und Parlamentsabgeordneter Giulio Quirino Giglioli (1886–1957) war bei der

Festungsartillerie in Mestre stationiert.⁴⁸ Zum Hauptakteur wurde Ugo Ojetti (1871–1946), damals Leutnant im Amt für Befestigungsarbeiten von Venedig.⁴⁹ Dieser glühende Nationalist, Journalist, Kunstkritiker und Mitglied der Zentralen Kunst- und Denkmälerkommission prangerte die Zerstörung von Kulturgütern durch die Kriegshandlungen der Mittelmächte an und zielte zugleich auf die Stärkung des nationalen Bewusstseins ab.⁵⁰

Im Juni 1915 wies der Kunsthistoriker Nello Tarchiani (1878–1941) in der Zeitschrift *Il Marzocco* auf die zunehmende ökonomische, politische und symbolische Rolle Aquileias und Grados für Italien hin, wobei er die Auswirkungen der Rechtsvorschriften durch die „Befreiung“ für das archäologische Erbe ansprach. *„Die österreichische Gesetzgebung ist hinsichtlich von Kunst und Ausgrabungen nicht mit der italienischen vergleichbar. In Österreich konstituiert das Grundeigentum ein individuelles Privileg, dem alle anderen Normen untergeordnet sind. Der Staat hat keine Möglichkeit, auf Grund und Boden einzugreifen, da jeder Steuerzahler nach Gutdünken handeln kann.“*⁵¹ Die als vorbildlich dargestellten italienischen Bestimmungen hatten sich allerdings auch dort erst ab 1902 allmählich durchgesetzt.⁵²

Da in den von Italien besetzten Gebieten die italienische Rechtsordnung nicht sofort umgesetzt werden konnte, erließ Marschall Luigi Cadorna (1850–1928), Chef des Generalstabes, auf Anregung Ojettis am 31. August

Neuerfindung der Antike. Die Ruinen Roms als (Vor)Bild des neuen italienischen Königreichs, in: Dirk Steuernagel (Hg.), *Altertumswissenschaften in Deutschland und Italien. Zeit des Umbruchs (1870–1940)*, Internationales Kolloquium in Regensburg, 25. bis 27. Juni 2015, *Regensburger Klassikstudien* 3, 2018, S. 121–142. – *Hölkeskamp / Stein-Hölkeskamp*, Erinnerungsorte der griechischen und römischen Welt, in: Hesberg / Kunow / Otten (zit. Anm. 38), S. 83–91. – *Marianne Pollak*, Archäologische Denkmalpflege zwischen Monarchie und Diktatur, Aquileia im Zeitgeschehen der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts, in Vorbereitung.

⁴⁴ *Cigaina* (zit. Anm. 35).

⁴⁵ Zu den Märtyrern vgl. *Arnold Angenendt*, *Das Frühmittelalter. Die abendländische Christenheit von 400 bis 900*, Stuttgart 1995, S. 84.

⁴⁶ *Milocco* (zit. Anm. 18), S. 59–62.

⁴⁷ Ebenda, S. 59 mit Anm. 15.

⁴⁸ Ebenda, S. 59 mit Anm. 16.

⁴⁹ *Maurizio Buora*, *Un anno in Aquileia. Mutazioni del paesaggio aquileiese nel 1915* in: *Quaderni Aquileiesi* 8, Trieste 2002, S. 18–21. – *Nezzo* (zit. Anm. 42). – *Milocco* (zit. Anm. 18), S. 59 mit Anm. 18. – *Almut Goldhahn*, *Kunst im Dienst der Propaganda. Die Photoausstellung im Palazzo Vecchio in Florenz 1917 und Ugo Ojettis Monumentalwerk „I monumenti italiani e la guerra“*, in: *Born / Störckuhl* (zit. Anm. 1), S. 61–82.

⁵⁰ *Milocco* (zit. Anm. 18), S. 59.

⁵¹ *Nezzo* (zit. Anm. 42), S. 242 (Übersetzung Marianne Pollak).

⁵² *Barbanera* (zit. Anm. 38), S. 54–55.

1915 eine Verordnung, wonach der aktuelle Zustand zu belassen sowie Grabungen, Verkäufe, Verbringungen, Verfälschungen und Veränderungen an Objekten von künstlerischem, historischem, archäologischem oder paläoethnologischem Interesse zu unterlassen waren.⁵³

Im September 1915 erläuterte Ojetti im *Corriere della Sera* den Hintergrund dieser Verordnung, wobei er den Erinnerungswert des reichen italienischen Erbes im Friaul betonte. Gleichzeitig stellte er die Sorgsamkeit Italiens der räuberischen Nachlässigkeit Österreichs gegenüber. Sein ungerechtfertigter Angriff richtete sich vorwiegend gegen die archäologischen Maßnahmen des Österreichischen Archäologischen Instituts und der Zentralkommission, aber auch gegen die ländliche Bevölkerung.⁵⁴

Seine propagandistisch geklitterte Lesefrucht beruhte auf Wahrnehmungen der österreichischen Denkmalpflege im 19. Jahrhundert. Die Missstände beruhten auf der bitteren Armut der Bevölkerung, die zudem an Malaria und der Mangelernährungskrankheit Pellagra litt. Sie waren Anlass für die nun einsetzenden Arbeiten, einschließlich der Gründung des staatlichen Museums.⁵⁵ Im *Corriere della Sera* vom 29. Dezember 1917 nahm Ojetti das Thema nochmals auf, indem er den angeblichen Mangel an denkmalpflegerischer Verantwortung der Mittelmächte als Barbarei der Aggressoren dem hohen italienischen Ethos gegenüber dem kulturellen Erbe gegenüberstellte.⁵⁶

Adressatin der Propaganda war nicht nur die gebildete italienische Öffentlichkeit, sondern auch das Militär. Um den einfachen italienischen Soldaten mit den genagelten Schuhen die Besichtigung der Mosaiken zu ermöglichen, wurde ein hölzerner Laufsteg errichtet.⁵⁷

Die Koordination der Arbeiten in Aquileia übernahm Ugo Ojetti, Michael/Michele/Mihovil Abramić war für Museum und praktische archäologische Arbeiten zuständig, Pfarrer Costantini avancierte zum politisch kompatiblen Konservator der Basilika.⁵⁸ Ojetti war mit der Sicherung der Kulturgüter und Abstimmung von öffentlicher und militärischer Verwaltung beauftragt. Dafür stellte ihm das Heer Material und Mannschaft für umfangreiche Fotodokumentationen der Mosaiken Aquileias und Grados, aber auch von Museen und herrschaftlichen Villen zur Verfügung.

Ab 21. Juli 1915 inventarisierte Abramić die im Museum Aquileia verbliebenen Funde. Für die Militärbehörde mussten eine archäologische Karte über die Denkmale des Gemeindegebiets und ein Verzeichnis der nach Wien verbrachten Objekte erstellt werden.

Nach der Niederlage Italiens bei Caporetto/Kobarid (27. Oktober 1917) kam der österreichische Teil Friauls in den Grenzen vor dem 24. Mai 1915 für ein Jahr an Österreich zurück. Zum zukünftigen Schutz der Denkmale wurde eine Kunstschutzgruppe mit Hans Tietze an der Spitze geschaffen,⁵⁹ in der die österreichischen Denkmalpfleger prominent vertreten waren. Ihre Tätigkeit in den Küstenlanden wurde von Anton Gnirs im Sammelband von Paul Clemen dargestellt.⁶⁰ Die Tätigkeit der Gruppe wird heute von der italienischen Forschung positiv bewertet,⁶¹ während die deutsche Forschung dem Kunstschutz in Westen zwiespältig gegenübersteht.⁶²

In Aquileia wurden die archäologischen Arbeiten nach zweieinhalbjähriger Unterbrechung nochmals aufgenommen und der schon 1915 geplante unterirdische

⁵³ Buora (zit. Anm. 49), S. 17. – Nezzo (zit. Anm. 42), S. 241.

⁵⁴ „Die bekanntesten Monumente befinden sich in Aquileia und Grado; aber auch hier waren die von den Österreichern bis zuletzt durchgeführten Grabungen räuberisch, die Reste der Monumente nutznießend, indem sie Gemmen, Münzen, Gläser, Bronzen, Skulpturen, Mosaiken hinwegschleppten, die Ruinen nachher bedeckten und zur bequemeren landwirtschaftlichen Nutzung zerstörten. Jetzt, wo viele der Grundeigentümer abwesend sind, beginnen die Dörfler auf eigene Rechnung jene Plätze auszubeuten, die sie als besonders ergiebig kennen (...) Um Erfahrung für die wirksame Umsetzung der genannten Verordnung zu gewinnen, hat das Oberkommando ein Verzeichnis der Denkmale und der Gegenstände von historischem oder künstlerischem Interesse in den besetzten Gebieten verlangt. Dieses Verzeichnis wurde umgehend an den entsprechenden Orten erstellt.“: Nezzo (zit. Anm. 42), S. 242 (Übersetzung Marianne Pollak).

⁵⁵ Pollak (zit. Anm. 22), S. 9–14 und Anm. 43.– Besonders vom „Hinwegschleppen“ konnte seit der Gründung des Staatsmuseums in Aquileia keine Rede sein.– Pollak (zit. Anm. 43).

⁵⁶ Nezzo (zit. Anm. 42), S. 245–246.

⁵⁷ Die von Anton Gnirs als Schutzmaßnahme veranlasste Abdeckung mit Erde war demnach bereits Mitte August 1915 wieder entfernt: Buora (zit. Anm. 49), S. 19.– Milocco (zit. Anm. 18), S. 59.

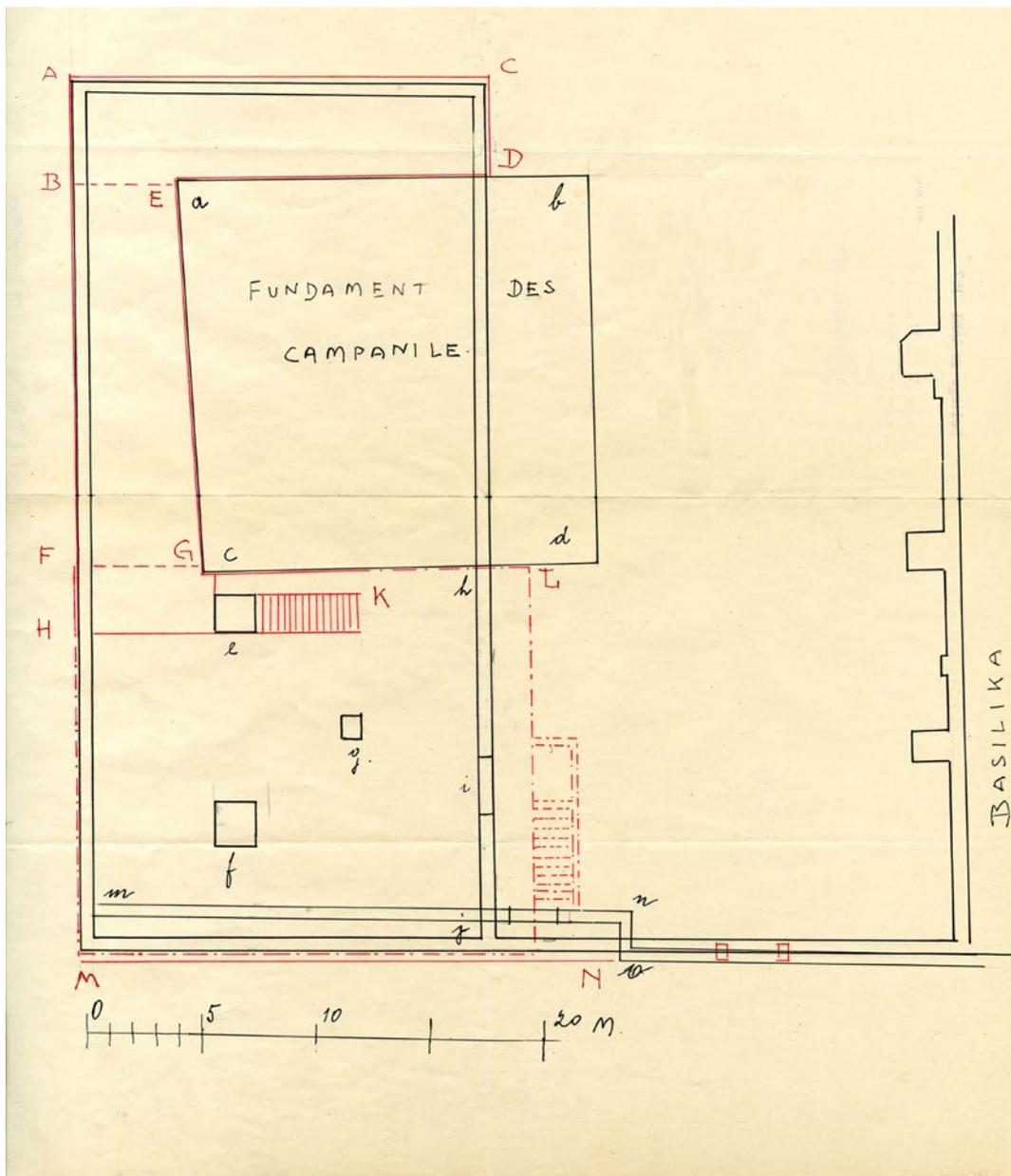
⁵⁸ Celso Costantini wurde im Juli 1915 zum Pfarrer in Aquileia ernannt, nachdem sein Vorgänger, Monsignore Meizlik in Florenz interniert worden war: Buora (zit. Anm. 49) S. 16.– Milocco (zit.- Anm.18), S. 59–61; zu Costantini S. 69 mit Anm. 27.

⁵⁹ Zu Hans Tietze siehe Brückler / Nimeth (zit. Anm. 5), S. 272–273.

⁶⁰ Anton Gnirs, Die Denkmalpflege an der österreichischen Isonzofront in der Zeit des italienischen Feldzuges 1915–1918, in: Paul Clemen, Kunstschutz im Kriege, Bonn 1919, Band 2, S. 11–22.– Im Streit um die Übergabe österreichischer Kulturgüter wurden die Prinzipien ihrer Tätigkeit auch im „Bericht über die neuerlichen Forderungen der italienischen Waffenstillstandskommission an deutschösterreichischem Kulturbesitz“ (Österreichisches Staatsarchiv, AdR St. Germain Karton 13, Fasz. III/6 Beilage zu Protokoll Nr. 780, S. 27–30) dargestellt.

⁶¹ Giuseppina Perusini, L'attività della Commissione austro-tedesca per la tutela die monumenti (Kunstschutzgruppe) nel Friuli occupato (1917–1918), in: Perusini / Fabiani (zit. Anm. 1), S. 209–226. – Fabiola Beretta, L'attività della Kunstschutzkommission in Friuli (1917–1918) secondo i documenti austriaci, in: Perusini / Fabiani (zit. Anm. 1), S. 227–237.

⁶² Hubert Febr, Germanen und Romanen im Merowingerreich. Frühgeschichtliche Archäologie zwischen Wissenschaft und Zeitgeschehen. Ergänzungsbände zum Reallexikon der Germanischen Altertumskunde 68, Berlin/New York 2010, S. 262–266.– Scheurmann (zit. Anm. 41), S. 16–17.



38. Aquileia, Italien, Grundrissplan des ersten Schutzbaues (A. Gnirs)

Schutzbau um den Campanile – der letzte der Habsburger-Monarchie – errichtet (Abb. 38).⁶³

Unmittelbar nach Unterzeichnung des Waffenstillstandsvertrages am 3. November 1918 richtete Italien seine Administration ein. Für die Küstenlande proklamierte ein unter Giovanni (Battista) Brusin (1883–1976) eingerichtetes Komitee die Auferstehung Aquileias.⁶⁴ Er

avancierte 1922 zum Direktor des Archäologischen Museums.

ALTERTUMSWISSENSCHAFTEN UND DENKMALPFLEGE IN UNTERSTEIERMARK UND KRAIN WÄHREND DES KRIEGES

In der zum heutigen Slowenien gehörigen „Untersteiermark“ bildete Pettau/Ptuj einen zentralen Punkt archäologischer Forschung und ist schon deshalb zu erwähnen, da hier zwei der ältesten Schutzbauten der

⁶³ Staatsarchiv, Allgemeines Verwaltungsarchiv, BG Unterricht, Denkmalamt, Karton 28, Zl 2055/1918 und 1704/1918, 2296/1919 mit Grundriss-Skizze des Schutzbaues.– Pollak (zit. Anm. 22), S. 24–25.

⁶⁴ Milocco (zit. Anm. 18), S. 63–64.– Zu Brusin zuletzt *Cigaina* (zit. Anm. 35). In Anm. 2 umfassende biographische Literatur zum langjährigen Museumsleiter und Ausgräber.



39. Pettau / Ptuj, Slowenien, Schutzbau über dem Mithrasheiligtum

Monarchie bestanden (Abb. 39).⁶⁵ Abramić hatte noch vor Kriegsausbruch mit der Arbeit an einem archäologischen Führer durch Pettau begonnen, der 1925 sogar noch vom Österreichischen Archäologischen Institut herausgegeben wurde. Er beweist, wie Emil Reisch als Herausgeber im Vorwort betonte, die nach wie vor intakten fachlichen und persönlichen Verbindungen der Altertumswissenschaftler.⁶⁶

1916–1918 erfolgten mit Unterstützung des österreichischen Militärs durch Walter Schmid und Oberleutnant Karl Pick aus der Ingenieurgruppe von Oberst Trieb Testuntersuchungen im Bereich der „*Claustra Alpium Iuliarum*“.⁶⁷ Die Interpretationen Schmid's wur-

den bereits damals bezweifelt. Die Sperrwerke gelten heute als spätantik- frühvölkerwanderungszeitliche Anlagen, die mehr den geregelten Zugang nach Italien gewährleisten als diesen verhindern sollten.

ALTERTUMSWISSENSCHAFTEN UND DENKMALPFLEGE IN SÜDTIROL UND DEM TRENTO WÄHREND DES KRIEGES⁶⁸

Die deutsch-italienische Sprachgrenze führte in archäologischer Forschung und Denkmalpflege zu

⁶⁵ Kandler / Wlach (zit. Anm. 8), S. 30. – Franz Glaser, Schutzbauten im Ostalpenraum, in: Martin Müller / Thomas Otten / Ulrike Wulf-Rheidt, Schutzbauten und Rekonstruktionen in der Archäologie. Von der Ausgrabung zur Präsentation, Xanten, 21.–23. Oktober 2009, Xantener Berichte 19, Mainz 2011, S. 379–388.

⁶⁶ Michael Abramić, Poetovio, Führer durch die Denkmäler der römischen Stadt, Wien 1925, S. VII–VIII.

⁶⁷ Karl Pick / Walter Schmid, Frühgeschichtliche Befestigungsanlagen im Bereiche der Insonzofront, in: Jahreshfte des Österreichischen Archäologischen Instituts 21/22, Wien 1922/24, Bbl. Sp. 277–308.– Die Kontroverse zwischen Georg Veith

und Walter Schmid findet sich in im selben Band, Bbl. Sp. S. 479–510.– Zum aktuellen Forschungsstand: Andrew Poulter, An indefensible frontier: the *Claustra Alpium Iuliarum*, in: Jahreshfte des Österreichischen Archäologischen Instituts 81, 2012, S. 97–126.– Jure Kusetić / Peter Kos / Andreja Breznik / Marko Stokin, *Claustra Alpium Iuliarum* – Between research and management, Ljubljana 2014.

⁶⁸ Marianne Pollak, Die archäologische Denkmalpflege der k.k. Central-Commission im Kronland Tirol (1850–1918) und Marianne Pollak, Forderungen Italiens und Übergabe archäologischer Funde aus dem Kronland Tirol (1918 bis 1921) Katalog der Ausstellung „Lost and found“, Schriften des Südtiroler Archäologiemuseums 6, Bozen 2019, S. 93–108 und S. 455–469.

MIVNIO·SILANO·Q·SVLPICIO·CAMERINO·COS
 IDIBVS·MARTIS· BAIS·IN·PRAETORIO·EDICTVM
 II·CLAVDI·CAESARIS·AVGVSTI·GERMANICI·PROPOSITVM·FVIT·ID
 QVOD·IN·ERA·SCRIPTVM·EST
 II·CLAVDIVS·CAESAR·AVGVSTVS·GERMANICVS·PONTI
 MAXIM·TRIB·POT·EST·VI·IMP·XI·P·P·COS·DESIGNATVS·III·DICIT
 CVM·EX·VETERIBVS·CONTROVERSI·S·PETENTIBVS·ALIQVAM·DIVETIAM
 TEMPORIBVS·II·CAESARIS·PATRVM·MEI·AD·QVAS·ORDINANDAS
 P·IN·ARIVM·APO·LI·NAREM·MISERAT·QVAETANTVM·MODO
 INTERCOMENSES·ESSENT·QVANTVM·MEMORIA·REFERO·ET
 BERGALEOS·ISQVE·PR·IMVM·A·P·SENTIA·PERTINACI·PATRVM·MEI
 DE·INDE·ETIAM·GAL·P·RINCIPATV·QVOD·AB·EO·NON·EXIGEBATVR
 REFERRE·NON·STVLTE·QVIDEM·NEGLEXERIT·ET·POSTEAC
 DETVLERIT·CAMVRIVS·STATVTVS·AD·ME·AGROS·PLEROSQVE
 ET·SALTVS·MEI·IVRIS·ESSE·IN·REM·PRAESENTEM·M·L·SI
 PLANTAM·IVLIVM·A·M·ICVM·ET·COMITEM·MEVM·QVI
 CVM·ADHIBITIS·PROCVRATORIBVS·MEIS·QVISQVE·IN·ALIA
 REGIONE·QVIQVE·IN·VICINIA·ERANT·SVM·MA·CVRA·IN·QVI
 SIERIT·ET·COGNOVERIT·CETERA·QVIDEM·VT·MIHI·DE·MONS
 TRATA·COMMENTARIO·FACTO·AB·IPSO·SVNT·STATVAT·PRONV
 TIETQVE·IPSI·PERMITTO
 QVOD·AD·CONDICIONEM·ANAVNORVM·ET·VLLIASSIVM·ET·SINDVNO
 RVN·PERTINET·QVORVM·PARTEM·DELATOR·AD·TRIBVTAM·TRIDEN
 TINIS·PARTEM·NE·AD·TRIBVTAM·QVIDEM·ARGVVISSE·DICITVR
 TAM·ET·SI·ANIM·ADVERTO·NON·NIMIVM·FIRMAM·IDGENVS·HOMI
 NVN·HABERE·CIVITATIS·ROMANAE·ORIGINEM·TAMEN·CVM·LONGA
 VSVRPATIONE·IN·POSSESSIONEM·MEIVS·FVISSE·DICATVR·ET·ITA·PERMIX
 TVM·CVM·TRIDENTINIS·VT·DVCI·AB·IS·SINE·GRAVI·SPLENDI·M·VNICIT
 IN·IVRIA·NON·POSSIT·PATI·OREOS·IN·EO·IVRE·IN·QVO·ESSE·SE·EX·ISTA
 VERN·P·PERMANERE·BENEFICIO·MEO·EO·QVIDEM·LIBENTIVS·QVOD
 PLERISQVE·EX·EO·GENERERE·HOMINVM·ETIAM·M·IITARE·IN·PRAETORIO
 MEO·DICVNTVR·QV·IDAM·VERO·ORDINES·QVOQVE·DVXISSE
 NON·NVLL·COLLECTI·IN·DECVRIAS·ROMAE·RES·IVDICARE
 QVOD·BENEFICIVM·IS·ITA·TRIBVO·VT·QVAECVMQVE·TANQVAM
 CIVES·ROMANI·GESSERVNT·EGERVNTQVE·AVT·INTER·SE·AVICVM
 TRIDENTINIS·ALIS·VERATAM·ESSE·IVBEAT·NOMINA·QVE·EA
 QVAE·HABERVNT·ANTE·ITAN·QVAM·CIVES·ROMANI·ITA·HABERE·IS·PERMITTAM

1869 Mittheilungen der k. k. Centr. Comm.

Edict des Kaisers Claudius.

A. d. k. k. Hof- u. Staatsdruckerei

40. Tabula Clesiana, nach Friedrich von Kenner, Ein Edict des Kaisers Claudius, Mitteilungen der Zentralkommission 14, 1869, S. 153–166

unterschiedlichen Entwicklungen. In Südtirol konzentrierte sich die archäologische Forschung auf urzeitliche Höhensiedlungen, um die sich der Meraner Kurarzt und Philanthrop Franz Tappeiner große Verdienste erwarb.

Die beweglichen Denkmale gelangten fast ausnahmslos in das Innsbrucker Ferdinandeum, dessen Direktor, Franz Ritter von Wieser (1848–1923), gleichzeitig Konservator der Zentralkommission war. Wieser war Ordinarius für

PER LA REINTEGRAZIONE DELLE RACCOLTE TARENTINE
SPOGLIATE DALL'AUSTRIA

PER GIUSEPPE GEROLA
Soprintendente ai Monumenti della Romagna

Chi si faccia ad esaminare i fondi di provenienza delle più antiche collezioni storiche ed artistiche sia pubbliche che private, è costretto nella più parte dei casi a constatare come buona parte degli svariati oggetti che le compongono debbano la propria origine ad accessioni che, se tal volta portarono maggior lustro a quelle raccolte (ma troppe volte ne denaturarono invece il carattere e ne turbarono l'omogeneità), si risolsero invece in danno palese per la cultura in genere ed in ingiusta menomazione del patrimonio di storia e d'arte dei paesi donde gli oggetti furono distratti.

Sconsigliati doni, acquisti inopportuni, scavi abusivi, incameramenti illegali, o saccheggi e furti veri e propri hanno così strappato al luogo od al monumento per cui erano stati destinati ed al paese di cui illustravano la civiltà numerosi oggetti, che, avulsi in terra straniera, hanno perduto essi stessi buona parte del loro interesse e valore, mentre le vecchie collezioni risultarono così disperse e le originarie opere d'arte addirittura smembrate.

Ora, se può essere sommamente opportuno (e di fatti in questi ultimi tempi fu anche più volte messo in pratica con ottimi risultati) di intavolare trattative fra i privati, fra gli enti e fra gli stessi governi delle varie nazioni, per una mutua opera di scambio, allo scopo di rintracciare di bel nuovo le disperse membra dei singoli oggetti, di ripristinare i vecchi fondi scomposti e di restituire le varie opere al loro paese di origine, è certo d'altro canto che, più si risale addietro coi secoli, più difficile riesce il compito della reintegrazione, non soltanto perchè mancano le notizie di molti trapassi, ma perchè l'importanza degli storici avvenimenti ed il già lungo possesso hanno ormai conestato le nuove appartenenze, tramutando le condizioni stesse dei luoghi, e ad ogni modo può mancare l'opportunità e la fattibilità stessa della ricomposizione.

Ma, se ciò si verifica nei riguardi dei secoli più antichi ed a proposito di talune particolari spogliazioni, c'è un termine di tempo nella nostra storia contemporanea ed una delimitazione peculiare nel carattere di quelle operazioni, oltre i quali la giustizia stessa impone di restituire a chi di dovere tutto quanto gli odierni criteri non possono a meno di considerare che come mal tolto.

41. Giuseppe Gerola, Per la reintegrazione delle raccolte trentine spogliate dall'Austria

Geographie an der Universität Innsbruck, ab 1877 Fachdirektor für Urgeschichte am Ferdinandeum.

Das Museum in Innsbruck war im Jahr 1823 durch einen sich als vaterländisch bezeichnenden Verein als „Tiroler Nationalmuseum Ferdinandeum“ mit Erzherzog Ferdinand als Protektor ins Leben gerufen worden.⁶⁹ Die ablehnende Haltung des Museumsvereins (1824) gegenüber einer „Filiale“ für das südliche Tirol in Trient führte zu Konflikten, die schließlich im 20. Jahrhundert kulminierten. Auch sie entzündeten sich am Erinnerungswert archäologischer Funde für den Mythos von der Entstehung nationaler Entitäten.

Die Auffindung der so genannten Tabula Clesiana (1869), einer römischen Bronzetafel vom 15. März 46

n. Chr. (Abb. 40), die den tridentinischen Stämmen das römische Bürgerrecht zugesprochen hatte, wurde als „Staatsbürgerschaftsnachweis“ der Bevölkerung des Trentino bejubelt und verlieh der Bewegung für Autonomie und Vereinigung mit Italien Schwung.⁷⁰ Die Verwahrung archäologischer Funde in Innsbruck war ein besonderer Stein des Anstoßes, da diese im Gebiet ihrer Auffindung verbleiben und in den Musei Civici in Trient und Rovereto zugänglich sein sollten.

Um 1900 waren der Journalist und spätere Archivdirektor von Mantua und Sovrintendente in Turin, Alessandro Luzio (1857–1946), sowie Giuseppe Gerola

⁶⁹ Erich Egg, Chronik des Ferdinandeums 1823–1973, in: Veröffentlichungen des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum 53, Innsbruck 1973, S. 5–93.

⁷⁰ Friedrich von Kenner, Ein Edict des Kaisers Claudius, in: Mitteilungen der Zentralkommission 14, 1869, S. 153–166. – Giuseppe Olmi, Uno „strano bazar“ di memorie patrie. Il Museo civico die Trenta dalla fondazione alla prima guerra mondiale, Trento 2002, S. 47–48.

(1877–1938) treibende Kräfte. Luzio war ein konservativer Journalist, dessen Leben Polemik, Prozesse und Duelle kennzeichneten.⁷¹ Der aus Rovereto stammende Giuseppe Gerola war nicht nur Anhänger des Risorgimento, sondern vor allem auch Archäologe und Denkmalpfleger.⁷² Noch während des Krieges erstellte er jene Grundlagen, die den geistigen und materiellen Anspruch Italiens an Bestände in österreichischen Archiven und Museen untermauern sollten (Abb. 41).⁷³

Unmittelbar nach der Kriegserklärung Italiens an Österreich wurde auch Tirol zum Kriegsgebiet. Franz von Wieser und die beiden Geistlichen Josef Garber und Josef Weingartner organisierten von Trient aus die Verlagerung von Kulturgütern und Kunstschätzen an sichere Bergungsorte.⁷⁴

ALTERTUMSKUNDE UND DENKMALPFLEGE IN DEN BESETZTEN GEBIETEN

Der Stellungskrieg führte aufgrund von Schanzarbeiten und Trommelfeuer zu Beeinträchtigung von archäologischen Denkmälern und erforderte Sicherungsmaßnahmen. Im Nahen Osten ermöglichte ein Bündnis mit dem Osmanischen Reich Aktivitäten der deutschen Forschung und Denkmalpflege.⁷⁵

⁷¹ Johann Rainer, Die Rückführung italienischer Kulturgüter aus Österreich nach dem Ersten Weltkrieg. In: Eduard Widmoser / Helmut Reinalter (Hg.), Alpenregion und Österreich, Innsbruck 1976, S. 105 mit Anm. 2. – http://www.treccani.it/enciclopedia/alessandro-luzio_%28Dizionario-Biografico%29/ (23. 2. 2018).

⁷² Nach Abschluss seiner Studien leitete er zwischen 1903 und 1906 das Museum in Bassano del Grappa, später das Museo Civico di Verona. Ab 1909 beschäftigte er sich in Ravenna mit Theorie und Praxis der Restaurierung der dortigen frühchristlichen Denkmäler: Rainer (zit. Anm. 71), S. 105–116. – [http://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-gerola_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-gerola_(Dizionario-Biografico)/) (23. 2. 2018).

⁷³ Giuseppe Gerola, Per la reintegrazione delle raccolte trentine spogliate dall' Austria, Estratto della Rivista delle biblioteche e degli archivi Anno XXIX, Vol. XXIX, nn 1–6, Firenze 1918. Ich danke Herrn Günther Kaufmann (Südtiroler Archäologiemuseum) für die Übermittlung der in Österreich kaum greifbaren Publikation.

⁷⁴ Archiv des Bundesdenkmalamtes Karton allgemein 9, 1919.– Josef Garber, Sicherung und Bergung der Kunstdenkmäler vor Kriegsgefahren in Südtirol, Mitteilungen der Zentralkommission 3. F. XV, 1916/17, S. 13–18.– Franz von Wieser, Maßnahmen zum Schutze der Kunstdenkmäler in Tirol gegen Kriegsgefahr, in: Paul Clemen, Kunstschutz im Kriege, Bonn 1919, Band 2, S. 23–38.– Ellen Hastaba, Das Ferdinandeum und der erste Weltkrieg. Eine Spurensuche im hauseigenen Archiv, Wissenschaftliches Jahrbuch des Tiroler Landesmuseums 2015, Innsbruck 2015, S. 19–45.

⁷⁵ Die Tätigkeit der deutschen Forschung und Denkmalpflege nimmt in Band 2 von Paul Clemen, „Kunstschutz im Kriege“ (Bonn 1919) breiten Raum ein. Die Beiträge stammen von den bekanntesten Altertumswissenschaftlern ihrer Zeit, wie Hans Dragendorff (Archäologische und kunstwissenschaftliche

Die Mitglieder des Österreichischen Archäologischen Instituts Camillo Praschniker und Arnold Schober bereisten Montenegro und Albanien.⁷⁶ Zwischen Mai und Juli sowie im Oktober/November 1916 suchten sie bekannte archäologische Ausgrabungsstätten und Museen auf, um Ruinen, Erhaltungszustand und etwaige Gefährdung sowie Verluste in Museen festzustellen. Beobachtungen erfolgten auch an neuen, bei militärischen Bauarbeiten entdeckten Fundstellen.⁷⁷ Die Einleitung zu ihrem Reisebericht verdeutlicht, welchen Reiz solche Forschungsmöglichkeiten auf die Altertumskundler ausübten:

„Schon in den Tagen, da die k. u. k. Truppen in siegreichem Vormarsch von dem montenegrinischen Berglande südwärts nach Albanien vordrangen und damit den Zaubergürtel der Abgeschlossenheit, der bis vor kurzem noch das Land umgab, zerbrachen, reifte der Plan, die neuerschlossenen Gebiete wissenschaftlich zu durchforschen.“⁷⁸

Bei einer zweiten Expedition Praschnikers vom Winter 1917/18 bis in den Sommer 1918 waren durch die Nähe zur Kampfzone gefährdete archäologische Denkmäler zu sichern.⁷⁹ Die geborgenen beweglichen Denkmäler wurden nach Durazzo/Durrës gebracht, um dort den Grundstock eines Albanischen Nationalmuseums zu bilden. Ein erheblicher Teil weiterer Funde erlitt erhebliche Einbußen durch die Kriegshandlungen, da sie teils an Bergungsorten verbrannten oder unter Ruinen verschüttet wurden.

Vom Sommer bis zum November 1918 bereiste Rudolf Egger das besetzte Venetien, um im Auftrag des Österreichischen Archäologischen Instituts durch

Arbeit während des Weltkrieges in Mazedonien, S. 155–166), Georg Karo (Deutsche Denkmalpflege im westlichen Kleinasien 1917/18, S. 167–173), Friedrich Sarre (Kunstwissenschaftliche Arbeit während des Weltkrieges in Mesopotamien, Ost-Anatolien, Persien und Afghanistan, S. 191–202) und Theodor Wiegand (Denkmalschutz und kunstwissenschaftliche Arbeit während des Weltkrieges in Syrien, Palästina und Westarabien, S. 174–190).– Kritisch dazu Fehr, (zit. Anm. 62), S. 266–268.

⁷⁶ Christian Marchetti, Zwischen Denkmalpflege und ethnographischem Interesse. Die Erforschung von Kunstdenkmälern in den besetzten Balkangebieten durch österreichisch-ungarische Wissenschaftler während des Ersten Weltkriegs, in: Born / Störtkuhl (zit. Anm. 1), S. 254–69.

⁷⁷ Camillo Praschniker / Arnold Schober, Archäologische Forschungen in Albanien und Montenegro, Schriften der Balkankommission Antiquarische Abteilung VII, Wien 1919.

⁷⁸ Ähnlich empfanden wohl auch die späteren Expeditionsteilnehmer des SS-Ahnenerbes, zu denen am Balkan auch der Wiener Bodendenkmalpfleger Kurt Willvonseder gehörte: 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. 282–303.

⁷⁹ Camillo Praschniker, Muzakhia und Malakstra. Archäologische Untersuchungen in Mittelalbanien, in: Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Instituts 21/22, Wien 1922–1924, Bbl. Sp. 5–224.

Fliegerangriffe besonders gefährdete Denkmale zu sichern.⁸⁰ Seine am Österreichischen Archäologischen Institut verwahrten Tagebücher enthalten zahlreiche Beschreibungen und Skizzen römischer Steindenkmäler in Cividale, Resiutta, Portogruaro, Grado, Caorle und Zuglio, aber keine denkmalpflegerisch relevanten Beobachtungen oder Veranlassungen.⁸¹

ITALIENISCHE FORDERUNGEN ALS FOLGE DES ZERFALLS DER MONARCHIE

Der Zerfall der österreichisch-ungarischen Monarchie traf alle Zweige der Altertumswissenschaften, die sich dem reichen archäologischen Denkmalbestand der südlichen Kronländer gewidmet hatten: Das Österreichische Archäologische Institut, die Zentralkommission und ihre Landeskonservatoren sowie Museen im nunmehrigen Deutsch-Österreich.

In Österreich waren die ersten archäologischen Sammlungen im 15. und 16. Jahrhundert entstanden. Im 19. Jahrhundert wuchs die Wiener kaiserliche Sammlung beträchtlich an, da Kaiser Franz I. (1804–1825) berühmte Schatzfunde und Antiken aus Privatsammlungen ankaufte.⁸² Die italienischen Ansprüche auf Kulturgüter zielten daher vorwiegend auf die großen Sammlungsbestände des heutigen Kunsthistorischen Museums, aber auch auf Bibliotheken und Archive ab. Sie gipfelten in den Übergriffen der Kunstkommission General Segres 1919. Diese sind für Archivalien und Kunstwerke aus jüngeren Epochen bekannt,⁸³ während die Forderungen an die Antikensammlung des Kunsthistorischen Museums und die Prähistorische Abteilung des Naturhistorischen Museums ausgeklammert blieben.

Die ersten italienischen Forderungen basierten auf Vorarbeiten Giuseppe Gerolas für das Trentino⁸⁴ und der italienischen Kriegspropaganda seit 1915.⁸⁵ Die durch Bombardements der Mittelmächte verursachten Zerstörungen an italienischen Denkmälern wurden in

Fotoausstellungen gezeigt, deren Besonderheit in der Verbindung von dokumentarischer Frontberichterstattung und Stiftung kultureller Identität lag (Abb. 42). Auf deren Grundlage veröffentlichte Ugo Ojetti nach der Niederlage von Caporetto den reich bebilderten Band „*I monumenti italiani e la guerra*“.⁸⁶ Dieser zeigt Baudenkmale und deren Zerstörungen oder italienische Sicherungsmaßnahmen; für den altertumskundlichen Bereich zu nennen sind ein Bombentreffer von San Apollinare Nuovo in Ravenna, die Holzverkleidung des Mausoleums der Galla Placidia und die Basilika von Aquileia nach dem Bombentreffer vom 13. Mai 1917.⁸⁷ Der Band wurde zur Grundlage der Reparations-Forderungen Italiens an Österreich.

Bereits im Oktober 1918 hatte Ojetti in Militärakten vorgeschlagen, die Friedensverhandlungen zur vollständigen Restitution aller Kulturgüter aus Italien zu nützen;⁸⁸ im November 1918 begann seine Mitarbeit an einem Register der Kriegsschäden.⁸⁹

Nach dem Waffenstillstandsvertrag setzte das italienische Oberkommando eine Militärmission unter der Leitung von General Roberto Segre (1872–1936) ein, die am 28. Dezember 1918 in Wien eintraf, wo sie militärische, politische und wirtschaftliche Aufgaben wahrnahm und dabei auch bald Vertrauen gewann.⁹⁰ Etwa gleichzeitig teilte das Oberstkämmereramt unter Zl. 4326 vom 3. Dezember 1918 der Antikensammlung mit,⁹¹ der Sekretär des Staatsdenkmalamtes Hans Tietze sei beauftragt, die öffentlichen Sammlungsbestände in Hinblick auf die Verhandlungen mit den Nachfolgestaaten zu sammeln und zu sichten. Festzustellen seien auch Besitzer der Sammlung, Provenienz der Objekte, Dotation sowie Herkunft nach Kronland. Die Antwort der Antikensammlung des Kunsthistorischen Museums vom Juli 1919 nennt die bedeutendsten Funde aller Kronländer.⁹²

86 <https://archive.org/details/ilmartiriodeimon00ojet> (23. 6. 2018) – <https://archive.org/details/imonumentitalia1917ojet> (23. 6. 2018)

87 *Milocco* (zit. Anm. 18), S. 71.

88 Memoria sulla difesa e sul recupero degli oggetti pregevoli per l'arte, per la storia, per la cultura nelle terre italiane irredente = Memorandum über den Schutz und die Rückgewinnung von für die Kunst, Geschichte und Kultur der irredentistischen Landesteile Italiens wertvollen Objekte: *Nezzo* (zit. Anm. 42), S. 246.

89 *Nezzo* (zit. Anm. 42), S. 250 Anm. 60. – *Goldbahn* (zit. Anm. 49), S. 81–82.

90 *Rainer* (zit. Anm. 71), S. 267–280. – *Daniel Pommer Vincelli*, La missione Segre (1918–1920). L'Austria e la nuova Europa centro orientale, Roma 2010. – *Andrea di Michele*, L'Italia in Austria: da Vienna a Trento, in: R. Pupo, La vittoria senza pace. Le occupazioni militari italiane alla fine della Grande Guerra, Bari 2014, S. 3–72.

91 Kunsthistorisches Museum Wien, Archiv Antikensammlung Zl. AS 28/1918. – Ich danke dem Direktor der Antikensammlung, Georg Plattner sowie Manuela Laubenberger für die Bereitstellung der Archivalien und ihre Hilfestellung.

92 Kunsthistorisches Museum Wien, Archiv Antikensammlung Zl. AS 21/1919

80 *Rudolf Egger*, Historisch-epigraphische Studien in Venetien, in: Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Instituts 21/22, Wien 1922/24, Bbl. Sp. 309–344.

81 Ich danke Sabine Ladstätter, Direktorin des Österreichischen archäologischen Instituts, und Isabella Bender-Weber für die Bereitstellung der Archivalien.

82 *Kurt Gschwantler*, Die Antikensammlung des Kunsthistorischen Museums. Meisterwerke der Antikensammlung, Wien 2005, S. 19.

83 Zusammenfassend *Frodl-Kraft* (zit. Anm. 14) S. 22–26. – *Yves Huguenin-Bergenat*, Kulturgüter bei Staatssukzessionen. Die internationalen Verträge Österreichs nach dem Zerfall der österreichisch-ungarischen Monarchie im Spiegel des aktuellen Völkerrechts, Berlin/New York 2010.

84 *Gerola* (zit. Anm. 73). – *Pollak* (zit. Anm. 68).

85 *Rainer* (zit. Anm. 71), S. 106–110. – *Huguenin-Bergenat* (zit. Anm. 83). – *Goldbahn*, (zit. Anm. 49), S. 61–82.



(Fot. Dir. Gen. B. A.)

AQUILEIA - L'interno della Basilica.



Tav. 139.

(Fot. Museo di Aquileia).

AQUILEIA - Il transetto della Basilica dopo la bomba del 13 Maggio 1917.

42. Aquileia, Italien, Basilika, Innenansichten

Der Militärmission General Segres waren zwei Kommissionen für zivile Angelegenheiten beigegeben. Der Kunstkommission gehörten Bibliothekare, Archivare und Kunsthistoriker an. Sie hatten die Rückstellung der vom militärischen Kunstschutz geborgenen Gegenstände zu betreiben, gingen aber über die unbestrittenen und legitimen Forderungen hinaus und beanspruchten Objekte, die sich zum Teil seit Jahrhunderten in österreichischen Sammlungen befanden.

Bei eigenmächtigen Übergriffen unter Führung der Vertreter der venezianischen Kulturbehörden Gino Fogolari, Paolo d'Ancona und Giulio Coggiola beschlagnahmte die Kommission im Februar 1919 im Wiener Kunsthistorischen Museum und in der Hofbibliothek noch vor offiziellen Friedensgesprächen Kunstgegenstände sowie

Archivalien, um den anderen Siegerstaaten sowie den Nachfolgestaaten zuvorzukommen.⁹³

Am 13. März 1919 teilte Segre dem Staatsamt für Äußeres mit, dass Italien weitere Ansprüche an die in Deutsch-Österreich befindlichen Denkmäler der Kunst und Geschichte stelle und die Sequestrierung dieser Schätze verlange, wobei er die ausdrückliche Bemerkung anschloss, dass Italien sich die Erweiterung

⁹³ Hans Tietze, Die Entführung von Wiener Kunstwerken nach Italien, Wien 1919. – Alphons Lhotsky, Die Verteidigung der Wiener Sammlungen kultur- und naturhistorischer Denkmäler durch die Erste Republik, in: Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung 63, Graz-Köln 1955, 614–649. – Herbert Haupt, Das Kunsthistorische Museum. Die Geschichte des Hauses am Ring, hundert Jahre im Spiegel historischer Ereignisse, Wien 1991, 66–68. – di Michele (zit. Anm. 90), S. 17–18. – Goldhahn (zit. Anm. 49), S. 81–82.

der beigelegten Listen vorbehalte, da die Forschungen noch nicht abgeschlossen seien.⁹⁴

Zwei 1919 publizierte Aufsätze zeigen die unterschiedliche Sicht der Dinge. Der eine ist der am 18. Mai 1919 erschienene Artikel Ugo Ojettis im *Corriere della Sera* mit dem Titel „*L'Arte si paghi con l'arte*“, in dem er als Ersatz für die Kriegszerstörungen der Mittelmächte den Kunsttransfer von Österreich nach Italien forderte und das Vorgehen der Kunstkommission rechtfertigte.⁹⁵ Der andere ist der bekannte offene Brief Max Dvořáks, welcher der italienischen Kollegenschaft unmoralisches Verhalten vorwarf.⁹⁶ Die Namen der beteiligten Italiener finden sich ausschließlich in der dortigen Literatur, während die österreichischen Archivalien dazu weitgehend schweigen. Heftige ablehnende Reaktionen im In- und Ausland führten zu einem zwischenstaatlichen Sondervertrag.

Die Vorgangweise der Kulturkommission nahm ein verurteilter italienischer Betrüger zum Anlass, die Prähistorische Abteilung des Naturhistorischen Museums im April 1919 zur Herausgabe archäologische Funde aus zwei istrischen Höhlen zu nötigen.⁹⁷

RESTITUTION DER IM RAHMEN DES KULTURGÜTERSCHUTZES GEBORGENEN BEWEGLICHEN DENKMALE

Die italienischen Forderungen entfielen auf drei große Gruppen. Die erste Gruppe umfasste in den nun zu Italien gehörenden Gebieten vom österreichischen Kunstschutz geborgene und gesicherte Bestände. Eine zweite Gruppe bildeten Gegenstände aus den während des Ersten Weltkriegs durch Österreich besetzten italienischen Gebieten im Veneto, derer sich die österreichischen Denkmalpfleger ebenfalls angenommen hatten. Beide Gruppen wurden umgehend an die Eigentümer restituiert. Grundlage waren die Aufzeichnungen des Kulturgüterschutzes aus den Kriegsjahren.⁹⁸

⁹⁴ Kunsthistorisches Museum Wien, Archiv Gemäldesammlung, Konvolut Italienischer Bilderraub, Zl. 10/1919.

⁹⁵ *Goldbahn* (zit. Anm. 49), S. 80–82.

⁹⁶ Als Vorwort ein offener Brief Max Dvořáks (1874–1921) an die italienischen Fachgenossen als geistige Urheber der rechtlich und moralisch unzulässigen Beschlagnahme, in: Tietze (zit. Anm. 93).

⁹⁷ *Brigitta Mader*, Arheološka izkopavanja v mušji in okostini jami in njihov sodni razplet: zadeva Savini = Die archäologischen Ausgrabungen in der Fliegen- und Knochenhöhle und das gerichtliche Nachspiel: Der Fall Savini, in: Biba Teržan / Elisabetta Borbna / Peter Turk, Depo iz Mušje jame pri Škocjanu na Krasu: depojske najdbe bronaste in železne dobe na Slovenskem III, Katalogi in Monografie 42, Ljubljana 2016, 26–27.

⁹⁸ BDA allgemein, Karton 9/1919 enthält zahlreiche italienische Forderungen bzgl. der Rückgabe der im Rahmen des Kunst-

Die Bestände aus dem heutigen Südtirol und Trentino wurden nicht in Wien, sondern in Trient übergeben. Von italienischer Seite beteiligt war Don Vincenzo Casagrande, Leiter des Diözesanmuseums Brixen und ehemaliger Konservator der Zentralkommission.⁹⁹ Als Repräsentant des Ufficio Belle Arti in Trient vertreten war Paolo Maria Tua (1878–1949),¹⁰⁰ Leiter der Bibliothek am Museo Civico von Bassano del Grappa.

ZUSÄTZLICHE ITALIENISCHE FORDERUNGEN UND ÜBERGABE VON MUSEUMSBESTÄNDEN

Zur dritten – umstrittenen – Gruppe gehörten antike Kunstgegenstände in den über Jahrhunderte gewachsenen habsburgischen Sammlungen, die aus dem 1859/1866 an Italien abgetretenen Königreich Lombardo-Venetien und den neu zu Italien gehörenden Gebieten der Monarchie stammten. Für Italien öffnete sich ein „*window of opportunity*“, um gemäß der Argumente Ugo Ojettis und Giuseppe Gerolas die Herausgabe möglichst aller italienischen Kulturgüter aus den nun deutsch-österreichischen Sammlungen zu erreichen. Die konkreten Vorgänge unterschieden sich zwischen Trentino/Südtirol und den Küstenlanden. Für Erstere wurden vorwiegend denkmalfachliche und theoretische Argumente gebraucht, für Letztere nationalistische.

Für den italienischsprachigen Teil des Kronlandes Tirol hatte Giuseppe Gerola in seiner Studie 1918 ein detailliertes Verzeichnis der beanspruchten Sammlungs- und Archivbestände vorgelegt (Abb. 43).¹⁰¹ Darin betonte er den ideellen Wert des regionalen kulturellen Erbes, das nur im Umfeld seiner Entstehung wirklich von Belang wäre. Archäologische Funde hätten nicht im Eigentum des Finders oder Ausgräbers, sondern in staatlichem Eigentum zu verbleiben, worunter der Autor die gesetzliche nationale / regionale Repräsentanz verstand. Trotz legaler Erwerbung dürfe Österreich das historische Erbe der italienischen Regionen nicht schmälern, da dieses stets auch gemeinsames Eigentum der italienischen Bevölkerung der Monarchie sei. Der deutschsprachige Teil Tirols blieb ausgeklammert. Für etwaige Ansprüche an die Wiener Museen regte Gerola zusätzliche Nachforschungen an.¹⁰²

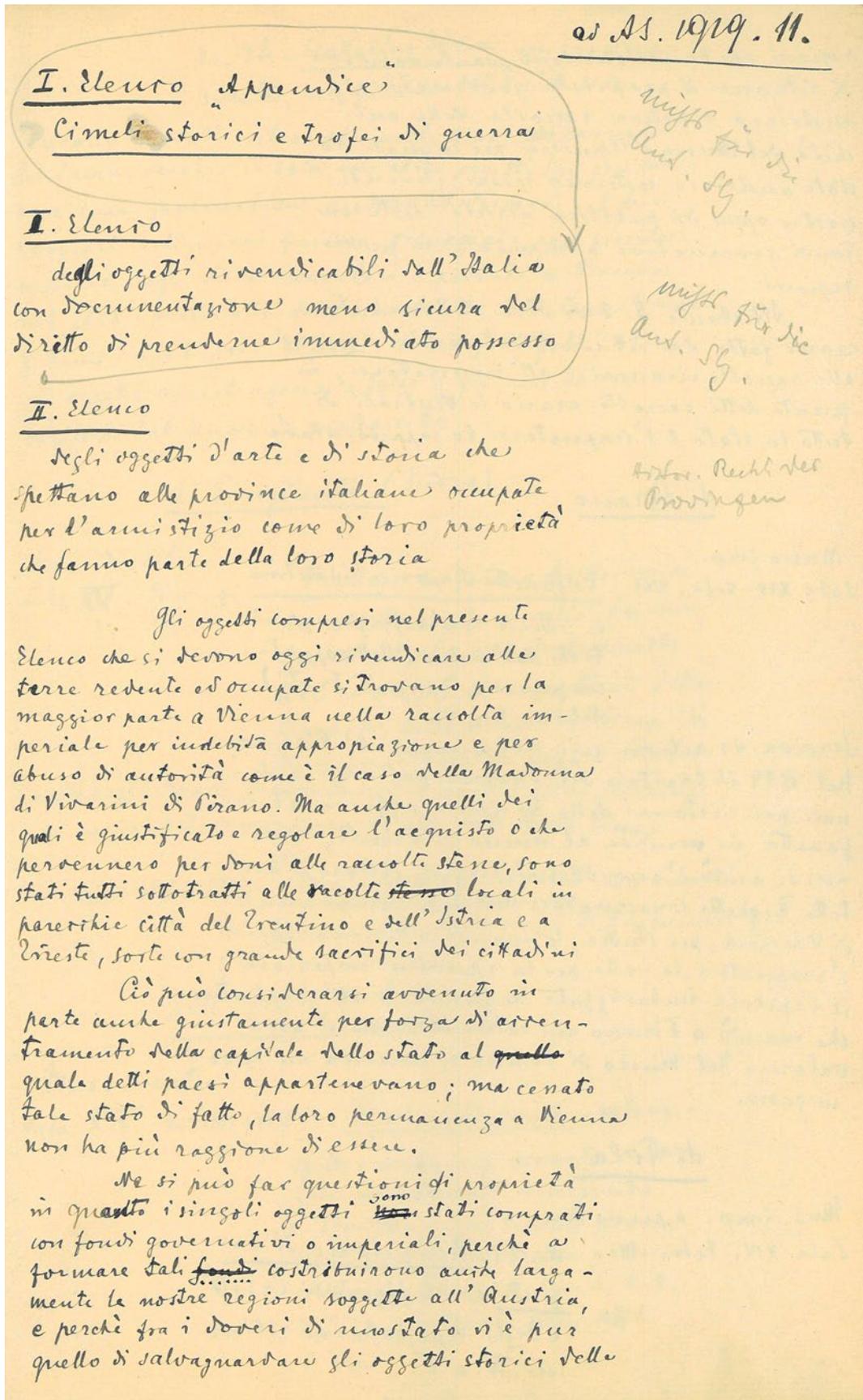
schutzes geborgenen Objekte an Österreich. – *Wieser* (zit. Anm. 74), S. 23–38. – *Hastaba* (zit. Anm. 74), S. 19–45.

⁹⁹ *Pollak* (zit. Anm. 68).

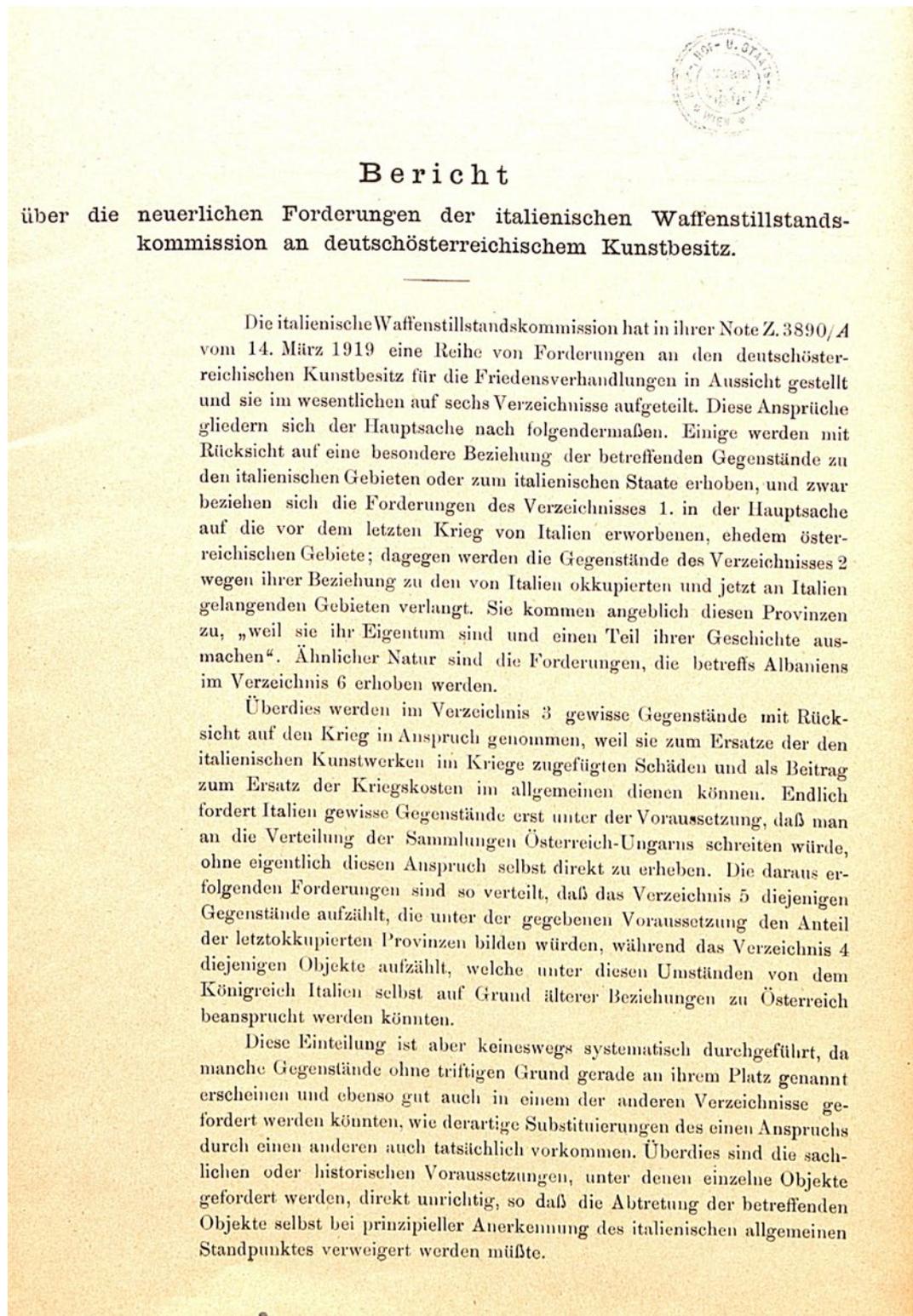
¹⁰⁰ <http://www.aib.it/aib/editoria/dbbi20/tua.htm> (16. 3. 2018)

¹⁰¹ *Gerola* (zit. Anm. 73). – *Pollak* (zit. Anm. 68).

¹⁰² Aufgrund seiner Expertise wurde er nach Kriegsende mit der Rückführung des kulturellen Erbes beauftragt und betrachtete die erfolgreiche Durchführung dieser Mission, die zu seiner Bestellung zum Leiter des Amtes für Denkmalpflege im Trentino führte, als größte persönliche Lebensleistung.



43. Ausschnitt aus dem italienischen Forderungskatalog. Archiv der Antikensammlung des Kunsthistorischen Museums, Zl. AS 1919/11



44. Bericht über die Forderungen an österreichischen Kunstbesitz, Wien, Österreichisches Staatsarchiv, AdR St. Germain Karton 13, Fasz. III/6 Beilage zu Protokoll Nr. 780

Anfang 1919 forderte Italien tatsächlich die Herausgabe der von Gerola genannten Objekte.¹⁰³ Der Anspruch

gegen das Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum in

¹⁰³ Archiv des Bundesdenkmalamts Karton 9/1919; Brief Wieser GZ 1142/1919.– *Gerola* (zit. Anm. 73), S. 9–10.– *Egg* (zit.

Anm. 69), S. 67–68. – *Claudia Spobrer-Heis*, <http://sammellust.ferdinandeum.at/page/objekte/1920b> (13. 2. 2019).– *Pollak* (zit. Anm. 68).

Innsbruck wurde mit zwei Begründungen abgewiesen. Zum einen war das Museum seit der Gründung Eigentum eines privaten Vereins. Zum anderen war das Argument, die Erwerbungen seien zum Teil aus Steuergeldern des italienischen Landesteiles finanziert worden, zu entkräften, da „*der österreichische Staat und das Land Tirol für Kunstpflege und Museumszwecke im italienischen Landesteil so viel beigetragen hätten, dass dies die Steuerbeiträge der italienischen Bevölkerung bei weitem überboten habe.*“

In den Küstenlanden bestanden in Aquileia, Pola, Zara/Zadar und Spalato/Split staatliche Museen, in denen der Großteil der regionalen archäologischen Denkmale verwahrt war. Diese gingen an die Nachfolgestaaten über. Zusätzlich stellte Italien Ansprüche an die heutige Antikensammlung des Kunsthistorischen Museums in Wien. Die Mitglieder der italienischen Militärmission erstellten im März 1919 sechs handschriftliche Verzeichnisse (*elenchi*) mit Standortangaben und unterschiedlich begründeten Forderungen (Abb. 44).¹⁰⁴ Drei dieser Verzeichnisse enthalten nicht nur jüngere Kunstwerke, sondern auch bewegliche archäologische Denkmale. Die Verzeichnisse V und VI blieben irrelevant, da sie für die allgemeine Aufteilung des österreichischen Kunstbesitzes (Verzeichnis V) und das italienische Protektorat Albanien (Verzeichnis VI) gelten sollten.

Verzeichnis II (*II. Elenco degli oggetti d'arte e di storia che spettano alle provincie italiane occupate per l'armistizio di loro proprietà che fanno parte della loro storia*) betrifft Werke mit Bezug zu den durch den Waffenstillstand besetzten italienischen Provinzen, darunter archäologische Funde aus Pirano/Piran, Pola/Pula, Lissa/Vis, Fiume/Rijeka, Aquileia sowie Dalmatien.

Verzeichnis III (*III. Elenco, oggetti d'arte delle raccolte Viennesi che potranno valere come risarcimento di danni artistici di guerra e concorrere eventualmente al risarcimento delle spese di guerra*) betraf Sammlungsbestände, die als Ersatz für die Kriegsschäden und eventuell als Kriegsentschädigung gelten könnten, darunter die Statue der „Sterbenden Amazone“ vom Zollfeld¹⁰⁵ sowie die Gemma Augustea, ein Meisterwerk antiker Steinschneidekunst.¹⁰⁶

Verzeichnis IV (*IV. Elenco, oggetti che per diritti storici spettarebbero all'Italia in una eventuale ripatriazione*

delle raccolte pubbliche Viennesi e di altre città dello stato austro-tedesco) führte durch Ankauf oder Geschenk erworbene Gegenstände an, die aufgrund historischer Rechte Italien bei einer eventuellen Aufteilung der Wiener Sammlung und anderer Sammlungen gebühren. Neben der Estensischen Antikensammlung sollten es solche Ausgrabungsgegenstände sein, die in den jeweiligen Regionalmuseen verbleiben sollten. Diesem Argument wurde damit entgegnet, dass es ein solches Prinzip selbst für Sammlungen in Italien nie bestanden habe, sondern willkürlich sei.¹⁰⁷ Zudem wären die beanspruchten Objekte kaum direkt aus den italienischen Teilgebieten der Monarchie in die Sammlungen gelangt, sondern vielmehr aus dem Kunsthandel, durch Tausch oder Widmung österreichischer Sammler erworben worden.

Ein englischsprachiges Briefkonzept vom 12. April 1919 an den Historiker Archibald Cary Coolidge (1866–1928), High Commissioner of the United States of America, zeigt, dass alle Hebel in Bewegung gesetzt wurden, um die Verluste zu verhindern.¹⁰⁸ Coolidge gehörte zum Kreis um Präsident Woodrow Wilson und weilte 1919 in Wien, um die politischen Vorgänge zu beobachten und den US-Delegierten bei der Pariser Friedenskonferenz zu berichten. Die archäologischen Funde sind – wohl aufgrund der geforderten Vielzahl – nur summarisch erwähnt. „*Aus dem Bestand der Antikensammlung werden Hunderte Gegenstände gefordert. Als Grundlage dient als einziger Grund, dass sie in Italien und den mediterranen Provinzen Österreichs gefunden wurden.*“ Ein handschriftliches Verzeichnis (undatiert, deutschsprachig) im selben Akt nennt die bedeutendsten der beanspruchten Objekte. Manche davon sind auch in Kurt Gschwantlers Zusammenstellung der Meisterwerke in der Antikensammlung enthalten:

1. „*Gemma Augustea*“, ein Hauptwerk der antiken Steinschneidekunst; Darstellung: Triumph des Tiberius über Pannonien im Jahre 13 nach Chr.¹⁰⁹
2. *Leda mit dem Schwan*, Hutzierde, ein Werk des Benvenuto Cellini, 1524
3. *Silberteller aus Aquileia*, I. Jahrh. nach Chr., getrieben: Verherrlichung eines römischen Kaisers als Triptolemos, eines der bedeutendsten erhaltenen silbernen Prunkstücke
4. *Elfenbeinreliquiar aus Pirano*, mit Reliefs, XII. Jahrh. nach Chr.

¹⁰⁴ Archiv der Antikensammlung des Kunsthistorischen Museums, Zl. AS 1919/11.– Das Konvolut mit dem Titel „Italienischer Bilderraub“ im Archiv der Gemäldegalerie, Zl. 10/1919 enthält ebenfalls Informationen zu archäologischen Funden.

¹⁰⁵ Gernot Piccottini, Die Rundskulpturen des Stadtgebietes von Virunum, *Corpus Signorum Imperii Romani* II/1, Wien 1968, Nr. 14.

¹⁰⁶ Gschwantler (zit. Anm. 82), S. 176–177.

¹⁰⁷ Bericht über die neuerlichen Forderungen der italienischen Waffenstillstandskommission an deutsch-österreichischem Kulturbesitz“ (Österreichisches Staatsarchiv, AdR St. Germain Karton 13, Fasz. III/6 Beilage zu Protokoll Nr. 780, 16–17, 34.

¹⁰⁸ Kunsthistorisches Museum Wien, Archiv der Gemäldegalerie, Konvolut Italienischer Bilderraub, Zl. 10/1919.

¹⁰⁹ Gschwantler (zit. Anm. 82), S. 176–177.

5. Elfenbeintafel mit thronender Kaiserin, VI. Jahrh. nach Chr.
6. Vier Statuetten (Jupiter, Mercur, zwei Wasserträger) und andere Gegenstände aus einem Larenheiligtume, Bronze, römisch;
7. Feldflasche aus Bronze, mit farbigem Email, aus Pinquente in Istrien, eines der hervorragendsten Beispiele dieser Technik aus der römischen Kaiserzeit,
8. Bronzetafel mit dem Gesetz des römischen Senates über die Aufhebung der Bacchanalienfeier, 186 vor Christ, eine der wichtigsten und ältesten römischen Staatsurkunden.¹¹⁰

Griechische und römische Marmorskulpturen, darunter:

9. Sterbende Amazone (in altertümlichen Stile),¹¹¹ gefunden in Kärnten
10. Kopfeiner Kolossalstatue der Athena, V. Jahrh. v. Chr.
11. Zwei Reliefs mit Tierdarstellungen in landschaftlicher Umgebung, aus dem I. Jahrh. vor Chr.
12. Stieropfer des Mithras, Relief aus Aquileia, eines der besten und wichtigsten Denkmäler des Mithraskultes

Das Ergebnis der Provenienzforschung unter Hans Tietze findet sich in der Beilage zu Protokoll Nr. 780 vom 15. Juli 1919 analog zu den in den italienischen Verzeichnissen genannten Objekten (Abb. 45).¹¹² Bei jedem Gegenstand ist die Provenienz angegeben (Abb. 46).

Als Kontaktperson für die Küstenlande fungierte Pietro/Piero Sticotti (1870–1953).¹¹³ Dieser italienische Irredentist, ein angesehener Altphilologe und Archäologe, der in Wien studiert hatte, war 1902 zum Konservator der Zentralkommission ernannt worden; 1920 folgte seine Bestellung zum Direktor des Museo Civico di Storia e d'Arte in Triest. Nun kooperierte er mit Ettore Modigliani, Giuseppe Gerola und dem Historiker Roberto Cessi (1895–1969).¹¹⁴

Anlässlich der Generalversammlung der „Società Istriana di archeologia e storia patria“ am 27. Juli 1919 in Parenzo/Poreč erstattete Sticotti mündlichen Bericht

über den Fortschritt bei den istrischen Forderungen und bedankte sich bei General Segre und dessen Mitarbeitern Gino Fogolari,¹¹⁵ Paolo d'Ancona,¹¹⁶ Pacchioni sowie den Mitgliedern des Ufficio Belle Arti di Trieste besonders Major Guido Cirilli,¹¹⁷ Major Bertini Calosso und Leutnant Calza.

Unter Hinweis auf die nun erwiesene Verwahrung in öffentlichen Sammlungen Österreichs betonte er, dass es aufgrund der (in den Augen der Irredentisten) ungesetzlichen Verbringung nach Österreich die Aufgabe der Militärmissionsmitglieder sei, die italienischen Anrechte auf Kulturgüter geltend zu machen.

Der von den Siegermächten ausgehandelte Friedensvertrag von St.-Germain-en-Laye bei Paris wurde am 10. September 1919 unterzeichnet.¹¹⁸ 381 Artikel regelten die wirtschaftlichen, finanziellen, militärischen, territorialen und außenpolitischen Angelegenheiten Österreichs. Dazu kamen Gebietsabtretungen an die neuen Nachbarstaaten. Artikel 208 teilte den staatlichen Besitz nach den neuen Territorien auf, wobei das hofäranische und fideikommissarische Vermögen der Habsburger an die neu entstandene Republik Deutsch-Österreich übergang. Mit Abschluss des Friedensvertrags hatte sich die Militärmission auf militärische Angelegenheiten zu beschränken und wurde am 1. Dezember 1920 aufgelöst.

Die Artikel 93 sowie 191–196 des Vertrages umfassen kulturgüterrechtliche Regelungen. Die Übergabe der von Italien beanspruchten Objekte aus staatlichen Einrichtungen gem. Artikel 196 erfolgte in einem gesonderten zwischenstaatlichen Abkommen (so genanntes österreichisch-italienisches Kunstabkommen) vom 4. Mai 1920, das Rechte und Pflichten der beiden Parteien regelte.¹¹⁹ Im Vertrag verzichtete Italien auf zahlreiche seiner ursprünglichen Forderungen, während Österreich keinen Rekurs gegen die überfallsartige Beschlagnahme erhob und sie dadurch anerkannte. Italien konnte somit eine internationale Untersuchung der von der Kunstkommission General Segres getroffenen Maßnahmen vermeiden. Nach Beendigung ihres Einsatzes in Österreich wurden Segre und seine Mitarbeiter vor ein Militärgericht gestellt, aber rehabilitiert.¹²⁰ Im Prozess spielte die Vorgangsweise der Kunstkommission keine Rolle.

¹¹⁰ Gschwantler (zit. Anm. 82), S. 144

¹¹¹ Sic!

¹¹² Von den Antikensammlung abgeschlossen am 6. Mai 1919 (Kunsthistorisches Museum, Archiv der Antikensammlung, Zl. ad 1919/11.– Österreichisches Staatsarchiv, AdR St. Germain Karton 13, Fasz. III/6 Beilage zu Protokoll Nr. 780.

¹¹³ Brückler / Nimeth (zit. Anm. 5), S. 263. – Giovanni Brusin, Piero Sticotti, la sua vita e la sua opera, Archeografo triestino 1952–1953, IV. Ser. Vol. XVIII-XIX, 275–285.

¹¹⁴ Irene Spada, Tutela, conservazione e restauro dei beni culturali in Istria e nel Quarnero tra le due guerre mondiali, Tesi di dottorato di ricerca Università degli studi di Udine, 2014/2015, 27–37, 297–300 Documento II und III.

¹¹⁵ [http://www.treccani.it/enciclopedia/gino-fogolari_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/gino-fogolari_(Dizionario-Biografico)), 10. 7. 2018

¹¹⁶ [http://www.treccani.it/enciclopedia/paolo-d-ancona_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/paolo-d-ancona_(Dizionario-Biografico)), 10. 7. 2018

¹¹⁷ Vgl. Anm. 47.

¹¹⁸ <https://www.ris.bka.gv.at/GeltendeFassung.wxe?Abfrage=Bundesnormen&Gesetzesnummer=10000044>, Abfrage vom 10. 3. 2018.

¹¹⁹ Haupt (zit. Anm. 93), S. 68.– Huguenin-Bergemat (zit. Anm. 83), S. 93–110.

¹²⁰ Rainer (zit. Anm. 71), S. 273–274.– Pommer Vincelli (zit. Anm. 90), S. 183–188.– di Michele (zit. Anm. 90), S. 14.

durch Baronin Fenner in Innsbruck und von der Witwe des Dr. Nussbaumer ebenda erworben. Derjenige Teil der hier geforderten archivalischen Bestände, der sich auf den Spaurschen Besitz in Nonsberg in Südtirol bezieht, nämlich 203 Urkunden, wurde einer italienischen Kommission am 7. April 1919 bereits übergeben.

Die Geschichte des Tales Fassa von Dr. Balthasar Baltheser gehört zu dem im Innsbrucker Landesregierungsarchiv verwahrten Brixnerarchiv und wäre in seiner Behandlung diesem gleichzustellen.

Funde aus Dalmatien (Verz. S. 6).

Grabstein eines Signifer; 1886 gekauft.

Votivrelief an Hekate; 1818 schon vorhanden.

Doryphorosstatue; 1824 mit der Sammlung Barth gekauft; stammt nicht aus Dalmatien.

Drei Helme aus Vid bei Metkovich; 1903 gekauft.

Zeremoniendegen aus Ragusa; vor 1871 in der Schatzkammer.

Kaiserstatue; 1802 von Steffaneo Carneo an die Akademie der bildenden Künste geschickt.

Grabstein des Vettius; 1805 schon vorhanden.

„Busti imperiali“; hier liegt wohl eine Verwechslung mit anderen Nummern vor.

Zwei Aschenkisten; 1805 schon vorhanden.

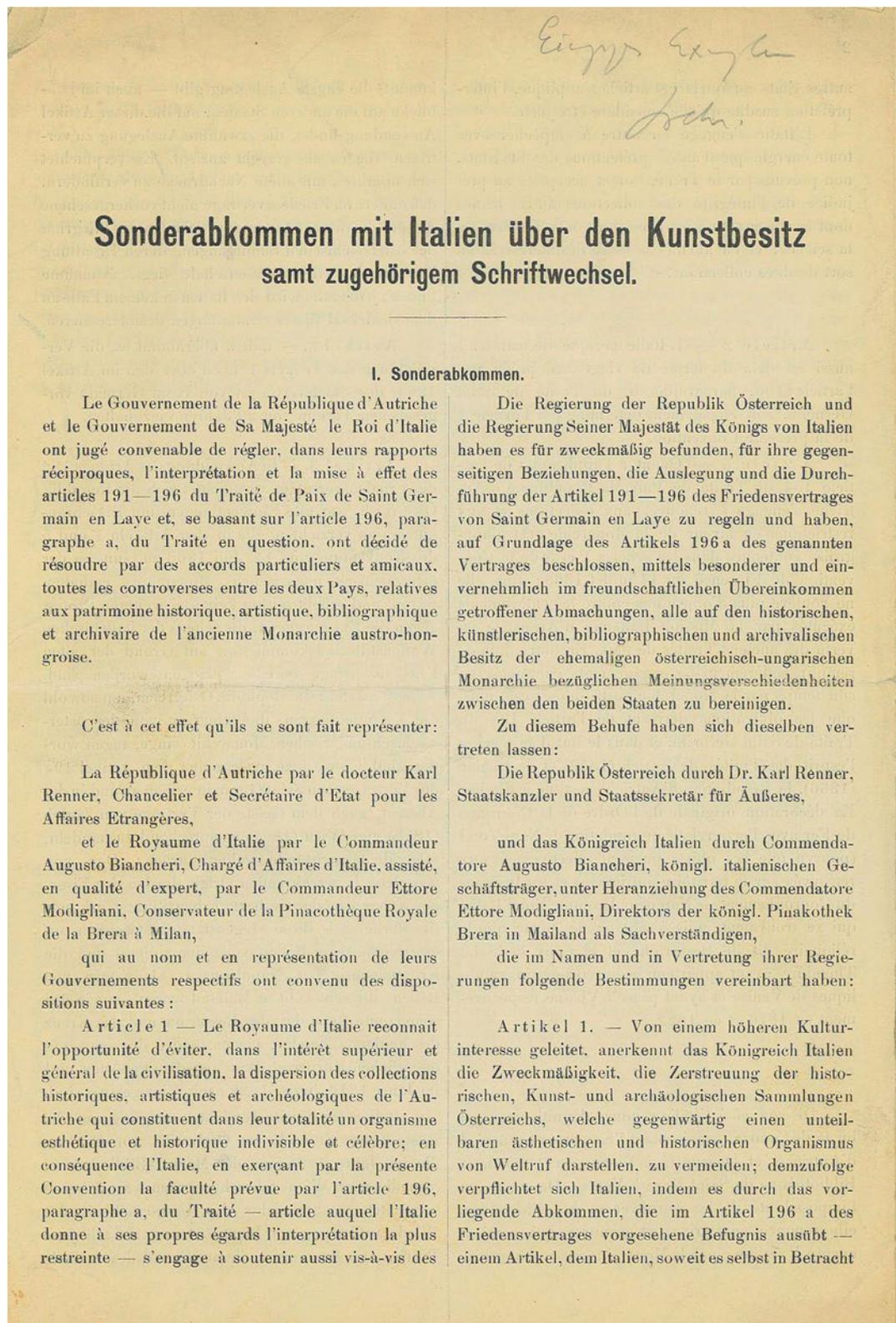
Relief, Silvan; 1871 von Hauptmann Schauer gekauft.

Grabstein des Vettius; identisch mit dem oben bereits genannten Stück.

Bronzestatuetten der Venus; 1862 gekauft von Koch.

Bronzestatuetten des Merkur; 1820 schon vorhanden.

Aber abgesehen von der Unrichtigkeit vieler Einzelbehauptungen ist der Standpunkt selbst, den die Kommission hier (und auch bezüglich der in anderen Zusammenhang beanspruchten Gegenstände) einnimmt, nicht haltbar. Die Kommission versucht nicht, ihn rechtlich zu begründen. Es ist unzulässig, nachträglich Ansprüche deshalb zu erheben, weil die Verwaltung der Kunstgegenstände oder wissenschaftlich bedeutsamer Objekte anders hätte stattfinden sollen, weil sie der Staat oder der Kaiser da- oder dorthin hätte widmen sollen. Die Objekte sind nicht, wie die Kommission sagt, den im Trentino, in Istrien und Triest befindlichen Sammlungen entzogen worden, diese Anstalten haben nie ein Recht auf sie gehabt. Der österreichische Staat, oder der österreichische Kaiser hat die ihm rechtmäßig gehörigen Objekte da- oder dorthin plazieren können. Es ist sehr gewöhnlich, daß sie nicht an dem Orte oder in dem Gebiete plaziert werden, mit dem sie ihren Ursprung nach oder sonst historisch im Zusammenhange stehen, die verschiedensten Gesichtspunkte können billigerweise berücksichtigt werden, selbst den Nutzen, den ein Gebiet daraus zieht, daß seine Vergangenheit und Kunst weithin bekannt wird. Es war vor allem darauf Bedacht zu nehmen, an welchem Orte mehr Menschen von Kunstwerken oder wissenschaftlichen Objekten Belehrung, Anregung oder Genuß empfangen, wo die Werke wahrscheinlich am ehesten Gegenstand wissenschaftlicher Studien sein können, wo sie besser konserviert werden. In allen diesen Beziehungen besteht kein Vergleich zwischen



46. Sonderabkommen mit Italien. Archiv Kunsthistorisches Museum Wien, I 457

In Artikel 1 des Kunstabkommens erkannte Italien den Schutz der Integrität der österreichischen Sammlungen an und verpflichtete sich, im Sinne der Wissenschaft

dafür zu sorgen:¹²¹ „Von einem höheren Kulturinteresse geleitet, anerkennt das Königreich Italien die

121 Archiv Kunsthistorisches Museum Wien, I 457

Zweckmäßigkeit, die Zerstreung der historischen, Kunst- und archäologischen Sammlungen Österreichs, welche gegenwärtig einen unteilbaren ästhetischen und historischen Organismus von Weltruf darstellen, zu vermeiden.“

Rückerstattung und Ausnahmen davon regelte Artikel 5. Die Gegenstände bedurften einer qualifizierten Beziehung zu Italien oder zum abgetretenen Gebiet, auch kam es zu einer zeitlichen Einschränkung auf das Todesjahr Kaiser Josefs II. (1790).¹²² Ausgenommen waren zudem alle aus Privatmitteln angekauften oder von Privaten an öffentliche Sammlungen geschenkten Objekte. Daher betrafen die Rückstellungen mit wenigen Ausnahmen Bestände im Eigentum der jungen Republik, die im Kunsthistorischen und Naturhistorischen Museum in Wien verwahrt wurden.

Im Spätsommer 1921 wurden vertragsgemäß archäologische Funde aus den Küstenlanden, Südtirol und dem Trentino an Italien übergeben. Die Funde aus der Antikensammlung des Kunsthistorischen Museums übernahm der Kunsthistoriker Ettore Modigliani (1873–1947), langjähriger Leiter der Pinacoteca di Brera in Mailand,¹²³ die Funde aus der Prähistorischen Abteilung des Naturhistorischen Museums Pietro/Piero Sticotti.¹²⁴

Aufgrund des Abkommens beschränkten sich die Verluste der Antikensammlung des Kunsthistorischen Museums auf die im 19. Jahrhundert erworbenen archäologischen Funde aus den Küstenlanden und dem Trentino.¹²⁵ Von den insgesamt 65 Objekten entfiel rund ein Drittel auf Aquileia, zumeist Steindenkmäler sowie Ziegel mit Inschriften. Darunter zu nennen sind unter anderen eine Sonnenuhr,¹²⁶ die Statuette eines Jünglings (Apollo?),¹²⁷ die Ehreninschrift für Aulus Platorius¹²⁸ sowie einige frühchristliche Grabinschriften.¹²⁹

Aus Pola abgetreten wurden einige wenige Kleinfunde. Von größerer Bedeutung war ein Elfenbeinreliquiar aus Pirano/Piran, das ein Geschenk des Domkapitels an den

Kaiser gewesen war.¹³⁰ Dieses hatte als Gegengeschenk eine um fl 800.– (etwa € 8.500.–) angekaufte Monstranz erhalten. 1921 wurden die beiden Objekte gegeneinander ausgetauscht.¹³¹

Aus Ossero/Osor auf der Adriainsel Mali Lošinj (HR) wurden zwei Schleuderbleie, zwei Bronzefibeln und eine Bronzepinzette an Ettore Modigliani ausgefolgt.¹³²

Die Forderungen Italiens nach Fundgegenständen aus dem ehemaligen Kronland Tirol betrafen sowohl das heutige Landesmuseum Ferdinandeum in Innsbruck als auch die Antikensammlung des Wiener Kunsthistorischen Museums.¹³³ Das einzige Objekt aus dem Innsbrucker Museum, das gemäß der Bestimmungen des Kulturgüterabkommens abzutreten war, ist der Meilenstein des Gordianus III. von der Gratscher Brücke.

Die Antikensammlung übergab schon von Anton Roschmann beschriebene römische Steindenkmäler aus Südtirol, die im 19. Jahrhundert nach Wien gebracht worden waren. Neben dem Mithrasrelief von Mauls und einem römischen Meilenstein aus Blumau ist ein Paar Goldohrgehänge aus dem spätrömischen Gräberfeld von Salurn zu nennen. Aus dem Trentino wurden mehrere Grabkomplexe abgetreten, darunter erst 1902 entdeckte weitere Bestattungen des völkerwanderungszeitlichen Friedhofs von Civezzano, Einzelfunde von Dos Trento (Trient) und aus Ala. Was Civezzano betrifft, so wurde am 6. Mai 1919 seitens der Antikensammlung betont, dass die Funde 1904 auf Vermittlung Luigi de Campis angekauft und nicht dem – von diesem sonst geförderten – Museo Civico in Trient übertragen worden seien.¹³⁴

Völkerwanderungszeitliche Grabfunde aus Lenzumo bei Riva wurden sowohl aus dem Kunsthistorischen Museum als auch von der Prähistorischen Abteilung des Naturhistorischen Museums übergeben. Die am 10. September 1921 an Pietro Sticotti ausgefolgten Fundgegenstände sowie spätantike Grabinventare vom Mendelpass/

¹²² Einen ähnlichen terminus post quem hatte bereits Giuseppe Gerola vorgeschlagen, der eher auf gütliche Einigungen setzte.

¹²³ Archiv der Antikensammlung des Kunsthistorischen Museums, Zl. AS 1921/3.– zu Modigliani: https://it.wikipedia.org/wiki/Ettore_Modigliani (11. 3. 2018).

¹²⁴ Mein Dank gilt Anton Kern und seinen Mitarbeitern für die Bereitstellung der archivalischen Belege.

¹²⁵ Übergabe am 27. August 1921.– Kunsthistorisches Museum Wien, Archiv der Antikensammlung, Zl. AS 1921/3.– *Ettore Modigliani*, Catalogo degli oggetti d'arte e di storia restituiti dall'Austria-Ungheria ed esposti nel R. Palazzo Venezia in Roma, Roma 1923 S. 67–69, Nr. 16–18, 20, 24, 25–27. Ich danke Günther Kaufmann (Südtiroler Archäologiemuseum) für die Übermittlung der in Österreich nicht greifbaren Publikation.

¹²⁶ Ubi erat Lupa, Denkmal Nr. 14.188

¹²⁷ Ubi erat Lupa, Denkmal Nr. 17.582.

¹²⁸ Ubi erat Lupa, Denkmal Nr. 13.415.

¹²⁹ Ubi erat Lupa, Denkmale Nr. 17.055, 23.539, 25.597.

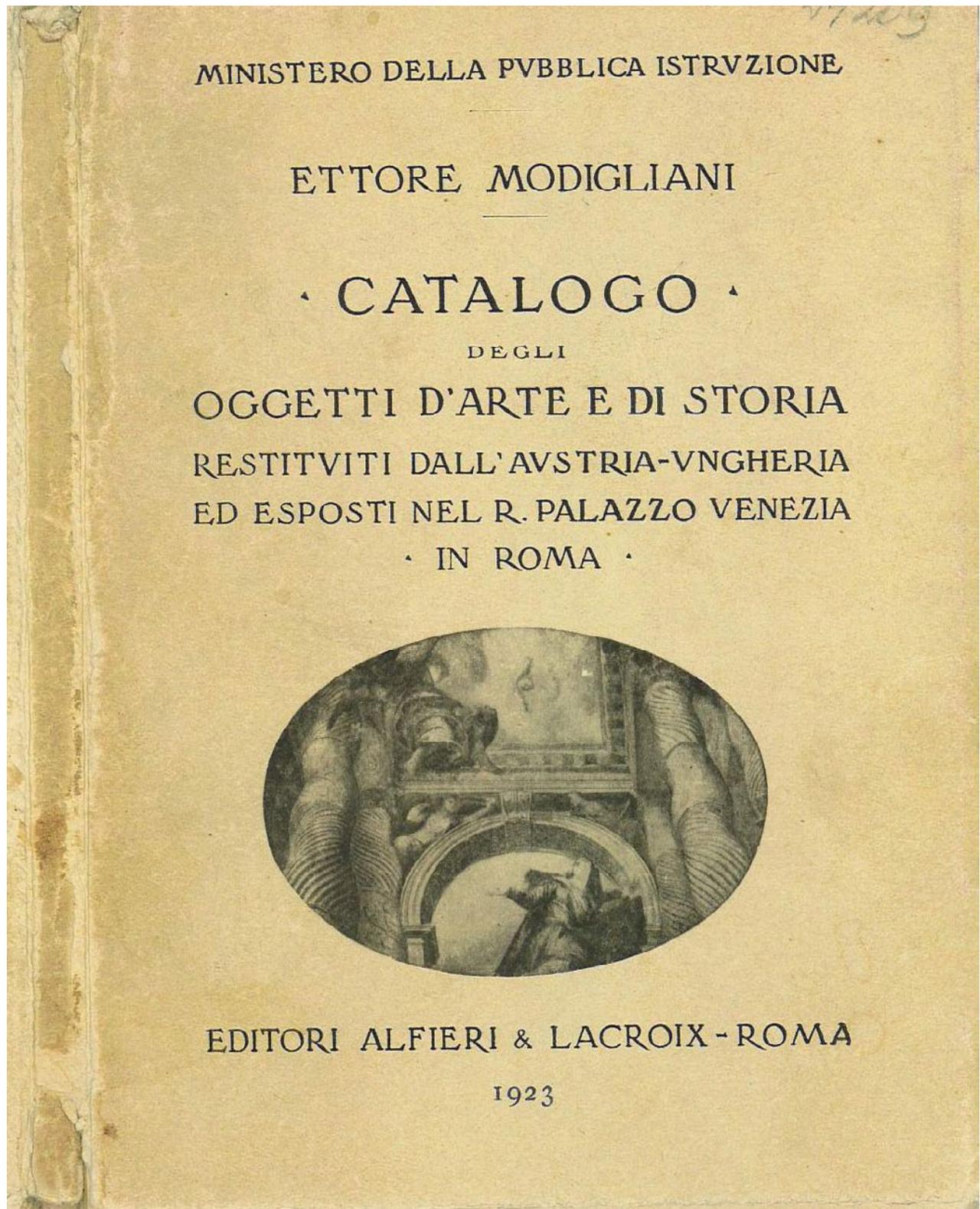
¹³⁰ Österreichisches Staatsarchiv, AdR St. Germain Karton 13, Fasz. III/6 Beilage zu Protokoll Nr. 780, 11–12 Nr. 3.

¹³¹ Archiv der Antikensammlung des Kunsthistorischen Museums, Zl. AS 1921/3.

¹³² Die beiden in der Nähe der Stadtmauer gefundenen Schleuderbleie wiesen Ritzinschriften auf: *Anton Ritter von Klodič*, Die Ausgrabungen auf Ossero Mitteilungen der Zentralkommission 2. F. 11, 1885, V–VII (V).

¹³³ *Pollak* (zit. Anm. 68).

¹³⁴ Archiv der Antikensammlung des Kunsthistorischen Museums AS 1919 ad 11.



47. Titelbild zu Ettore Modigliani, Catalogo degli oggetti d'arte e di storia restituiti dall'Avstria-Ungheria ed esposti nel R. Palazzo Venezia in Roma, Roma 1923.

Passo della Mendola werden durch urzeitliche Bestände aus den Küstenlanden ergänzt. Aus Istrien gelangten die Hälfte der Funde aus der Fliegen- Knochenhöhle an das von ihm geleitete Civico Museo di Storia ed Arte in Triest.¹³⁵ Ein weiterer Bestand stammt von der Gradišče bei Tomaj.¹³⁶

Sticcotti beschrieb den Vorgang als gegenseitig respektvoll und positiv.¹³⁷ Das Ergebnis der Rückstellungsaktion galt in Italien als großer Erfolg und wurde in Ausstellungen gewürdigt, an denen Ettore Modigliani beteiligt war (Abb. 47).¹³⁸

Die von den bedeutendsten italienischen Archäologen, Kunsthistorikern und Denkmalpflegern ihrer Zeit betriebene „Heimholung“ von Kulturgütern endete über das zwischen Österreich und Italien geschlossene Kulturabkommen mit einem für beide Seiten tragbaren Kompromiss. Daraus entwickelten sich auf lange Sicht bis heute gültige Prinzipien des Kulturgüterschutzes, wie der territorialen Herkunft, des ungeschmälernten Erhalts historisch gewachsener Sammlungen und die Auffassung vom kulturellen Erbe als Eigentum aller Menschen.

¹³⁵ Bereits umfassend dargestellt von *Mader 2016* (zit. Anm. 97), S. 28.– *Mader 2018*. (zit. Anm. 3), S. 517–535. Die Funde wurden in zwei Teilen am 12. Februar 1921 und am 10. September 1921 übergeben. Dass es sich im September 1921 ebenfalls um Sticcotti handelte, ergibt sich aus den am selben Tag übergebenen Funden aus dem Trentino.

¹³⁶ *Karl Moser*, Über prähistorische Funde vom Gradišče und Tabor von Tomaj im österreichischen Littorale, in: *Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien XXXVI*, Wien 1906, [140–141].

¹³⁷ *Milocco* (zit. Anm 18), S. 64–65.

¹³⁸ *Modigliani* (zit. Anm. 125).– *Rainer* (zit. Anm. 71), S. 111.



K. k. Statthaltere
in Oesterreich ob der Enns.

Wien, am 19. Nov.

Nr 9310/IV

Maßnahmen zum Schutz der
Denkmalsflora.

ad Nr 5354 vom 13. November 1909

An die

K. k. Zentralkommission für Kunst
und historische Denkmale

in

Wien

Kommission

Die k. k. Statthaltere befehlt sich unter Bezugnahme
auf die f. v. Nr. vom 30. November 1909 Nr 457
die im Gegentheil von dem im Antragsfundus be-
zirkelbefindlichen Verwaltungsverträge über die
dieser getroffenen diebzüglichen Maßnahmen und
der Einleitung zu übermitteln, außer mittheilen
zu sollen, in welcher Richtung nach Fortgang
derselben die Ortspfändlung weiter zu erfolgen
wird.

Für den k. k. Statthalter:

Inventarisierungsansätze 1918/1919 und einige Vorläufer in der österreichischen Denkmalpflege bis 1923

„[...] Ein zu administrativen Zwecken angelegtes Inventar [...] gehört zweifellos zu den Voraussetzungen des staatlichen Denkmalschutzes [...]“¹

Der Wunsch nach einer statistischen Übersicht der Baudenkmale in der österreichisch-ungarischen Monarchie war schon vor der Gründung der k.k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale² 1850 vorhanden, erwies sich aber in den nachfolgenden Jahren als ein nicht durchführbares Desideratum und war unter anderem auch mit den unentgeltlichen Tätigkeiten der Konservatoren verbunden. Damals erstellte Fragebögen erwiesen sich als unbrauchbar, da sie in Bezug auf Terminologie, Stile und Entstehungszeiten der Objekte uneinheitliche Ergebnisse erbrachten. Auch waren es mangelhafte und unverständliche Beschreibungen und unzureichende Wertangaben, die vorerst zur Aufgabe des Unterfangens führten.³

DAS VERHÄLTNISS VON KUNSTTOPOGRAPHIE UND INVENTARISIERUNG

Bei Gründung der Central-Commission, respektive in den Statuten von 1853, wurde festgelegt, die Resultate von Forschungen zu veröffentlichen und eine Statistik der Baudenkmale zu veranlassen. An eine systematische Inventarisierung war zu diesem Zeitpunkt noch nicht zu denken. Erst wollte man sich einen Überblick über den Denkmalbestand in der Monarchie verschaffen, danach könnten dieser erforscht und beschrieben und in einem weiteren Schritt, einer breiten Öffentlichkeit zur Kenntnis gebracht werden. Mit der Umbenennung in k.k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale wurde auch ihr Tätigkeitsfeld erweitert. Die Idee, eine Kunsttopographie der einzelnen Kronländer zu schaffen, wurde in den 1880er Jahren geboren. Die ersten Richtlinien (noch einer normativen Ästhetik folgend) zur Publikation eines möglichst vollständigen, beschreibenden Verzeichnisses wurden von Joseph Alexander Freiherr von Helfert 1881 erstellt.⁴ Im März 1905 gab Alois Riegl⁵ eine ausführliche Expertise zum Verhältnis von Kunsttopographie und Inventarisierung ab. Der Bericht bezog sich auf sämtliche öffentlich-rechtliche Staats-, Landes-, Kirchen- und Gemeindedenkmäler, die 1904 mindestens 60 Jahre alt waren. Er setzte sich darin auch mit der Frage aus-

¹ Archiv des Bundesdenkmalamtes, Inventarisierung, Kt. 1905–1921, GZ. 1118/1919, Bericht von Max Dvořák als Beilage zum Schreiben an das Staatsamt für Unterricht, 24.6.1919.

² Die k.k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung von Baudenkmalen wurde nach ihrer Gründung 1850 mehrmals umbenannt: 1872 k.k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale, 1911 k.k. Zentralkommission für Denkmalschutz mit dem Staatsdenkmalamt, 1918 Staatsdenkmalamt, 1920 Bundesdenkmalamt, 1934 Zentralstelle für Denkmalschutz im Bundesministerium für Unterricht, 1938 Zentralstelle für Denkmalschutz im Ministerium für Inneres und kulturelle Angelegenheiten, 1940 Institut für Denkmalpflege, 1945 Staatsdenkmalamt, 1946 Bundesdenkmalamt.

³ Walter Frodl, Idee und Verwirklichung. Das Werden der staatlichen Denkmalpflege in Österreich. Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege, Bd. 13, Wien-Köln-Graz 1988, S.112f.

⁴ Eckhart Vancsa, Die österreichische Kunsttopographie. Geschichte, Aufgaben, Probleme, in: Kunstgeschichtsforschung und Denkmalpflege. Festschrift für Norbert Wibiral zum 65. Geburtstag, Schriftenreihe des OÖ. Musealvereins – Gesellschaft für Landeskunde, Bd. 13, Linz 1985, S. 22f.

⁵ Alois Riegl (1858–1905), Kunsthistoriker und Denkmalpfleger, Vertreter der Wiener Schule der Kunstgeschichte, seit 1903 Mitglied der Zentralkommission, 1905 Generalkonservator. Theodor Brückler / Ulrike Nimeth, Personenlexikon der österreichischen Denkmalpflege, Horn 2001, S. 224. Nachfolgende biographische Angaben zu Personen, die in der Zentralkommission (ZK) bzw. im Staats- oder Bundesdenkmalamt (BDA) tätig waren, wurden o.a. Lexikon entnommen.

einander, ob Naturdenkmale in die Aufnahme mit einzubeziehen wären, „[...] soweit sie zu den Werken aus Menschenhand in einer Beziehung stehen und sich in öffentlich-rechtlichen Besitze befinden. [...]“ und sich durch sie die Stimmungswirkung der Denkmale um ein Vielfaches erhöhe.⁶ Gewisse Faktoren wurden von Riegl an schon vorliegenden Ergebnissen einer kunsttopographischen Aufnahme für den Bezirk Krems⁷ bemessen. Es sollte festgestellt werden, „[...] ob überhaupt die Altersgrenze von 60 Jahren als entscheidendes Merkmal des Denkmalbegriffs einem Inventar zugrunde gelegt werden könne, das eventuell die Grundlage für die Handhabung eines Denkmalschutzgesetzes bilden soll; [...]“ und welche Form für ein Inventar am zweckmäßigsten wäre.⁸ Denkmale von besonderem Alters-, Kunst- oder historischem Wert sollten speziell hervorgehoben werden. Bei schwer zugänglichen Objekten sollten Bilddokumentationen erstellt werden, anhand derer – gemeinsam mit der Beschreibung – Veränderungen nachvollzogen werden könnten. „[...] die wissenschaftliche, d. h. kunsthistorische Genauigkeit, welche das Denkmalinventar wegen der ihm in Zukunft bevorstehenden juristischen Bedeutung verlangt, ist aber auch dasselbe Haupt- und Grundpostulat, das auch einer sogenannten Kunsttopographie gegenübergestellt zu werden pflegt. Es drängt sich daher die Frage auf, wieweit durch die Abfassung eines Denkmalinventars von der geschilderten Art zugleich auch die Aufgabe einer Kunsttopographie gelöst erscheinen könnte. Die Unterschiede zwischen diesen beiden Arten von Denkmalverzeichnissen beruht darin, dass das Denkmalinventar alle Werke von Menschenhand verzeichnet, die mindestens 60 Jahre alt sind, während die kunsttopographische [Erfassung] nach herkömmlichen Begriffen bloß die Denkmale von „kunsthistorischem und historischem Werte“ zu berücksichtigen vorgibt. [...] In der Praxis dürften aber die Grenzen heute ziemlich zusammenfallen. Mindestens der „historische“ Wert hat ja längst seine ehemalige Bedeutung des „Monumentalen“ eingebüßt; er wird bereits wesentlich als ein „kulturhistorischer“ gefasst, innerhalb dessen jedes Werk von Menschenhand als Äußerung menschlicher Kultur Interesse verdient. [...] Wenn man also unwidersprechlich sagen darf, dass in Bezug auf die Denkmale in Staats-, Landes-, Kirchen- und Gemeindebesitz die Anforderung von Denkmalsinventar und Kunsttopographie einander in allem Wesentlichen decken, so geht

⁶ Archiv des Bundesdenkmalamtes, Publikationen, Kt. 6, Kunsttopographie, GZ. 581/1905, Expertise von Alois Riegl, März 1905.

⁷ Der erste Band der Kunsttopographie erschien erst 1907. Die Denkmale des politischen Bezirkes Krems in Niederösterreich, Österreichische Kunsttopographie, Bd. 1, Wien 1907. – <https://bda.gv.at/publikationen/details/uebersicht-saemtlicher-baende-der-oesterreichischen-kunsttopographie/> (15.4.2019).

⁸ Archiv des Bundesdenkmalamtes, Publikationen, Kt. 6, Kunsttopographie, GZ. 581/1905, Expertise von Alois Riegl, März 1905.

andererseits die KT über das Denkmalsinventar nach Art des dem k. k. Ministerium Vorliegenden über den Kremser Bezirk darin hinaus, dass ersteres auch die Denkmale in Privatbesitz berücksichtigt, die als dem Schutze wenigstens in absehbarer Zeit nicht unterwerfbar von der [unleserlich] entsprechend den mit dieser verknüpften Absicht ausgeschlossen bleiben mussten. [...]“⁹

1907 setzte Max Dvořák, den streng wissenschaftlich-entwicklungsgeschichtlichen Erkenntnissen Alois Riegls folgend, die Grundzüge für eine neue systematische Denkmälerinventarisierung fest, indem er den wissenschaftstheoretischen und methodologischen Stand der Kunstgeschichte auf die Inventarisierung übertrug und damit über viele Jahre die Rahmenbedingungen für die Publikationsreihe vorgab.¹⁰

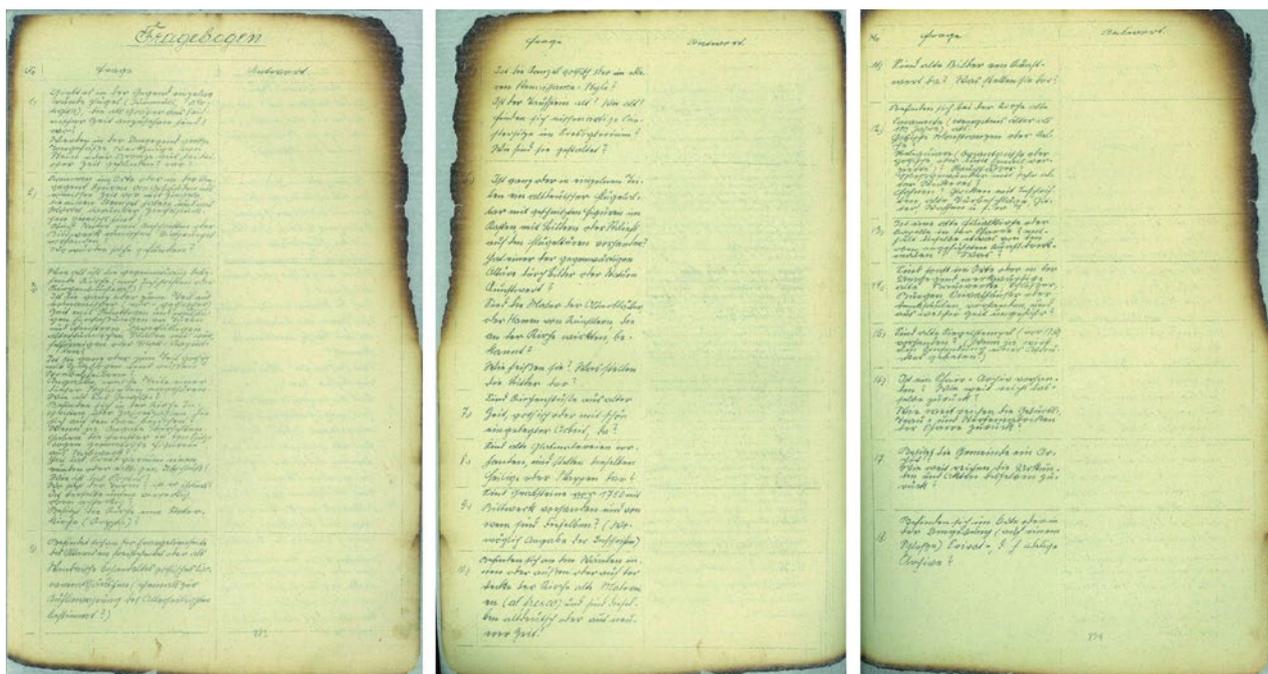
Einem Erlass des Ministeriums für Cultus und Unterricht zur Aufstellung eines vollständigen und lückenlosen Inventars folgend, erklärte sich das k. und k. Reichs-Kriegsministerium im September 1905 bereit, unter fachmännischer Einbeziehung der Zentralkommission Verzeichnisse zu Denkmälern auf dem Gebiet der österreichisch-ungarischen Monarchie zu erstellen, die im Besitz bzw. in der Benützung und Verwaltung des Ministeriums standen.¹¹ Knapp ein Jahr später lag das – in den Folgejahren erweiterte – Verzeichnis der in militärischem Besitz stehenden Objekte vor und wurde an die Konservatoren zur Beurteilung des historischen und kunsthistorischen Werts der Bauten weitergeleitet. Die Arbeiten können bis in das Jahr 1912 festgestellt werden.

Um 1910, nachdem Demolierungen denkmalwürdiger Bauten und eine stetige Dezimierung österreichischer, mobiler Kunstschatze durch Verkäufe ins Ausland der k. k. Zentralkommission gemeldet worden waren, kam es in Ermangelung einer gesetzlichen Handhabe, zu einem erneuten Anlauf, Maßnahmen zum Schutz der Denkmäler zu ergreifen. Die Bezirkshauptmannschaften in den Kronländern versuchten mit Aufrufen in Amtsblättern Gemeindevorstände und Pfarrämter zur Erfassung des immobilien und mobilen Kunstbesitzes zu bewegen. Basierend auf Weisungen der k. k. Statthaltereien war man bemüht, „[...] unverzüglich eine Zusammenstellung über den gegenwärtigen Bestand an Kunstdenkmälern und kunsthistorisch wertvollen Objekten im Gemeindegebiete zu veranlassen. Dabei wird es sich empfehlen, daß die Gemeinden, die hochwürdigen Pfarrämter, die Lehrerschaft und sonstige geeignete Persönlichkeiten um ihre Unterstützung angehen,

⁹ Archiv des Bundesdenkmalamtes, Publikationen, Kt. 6, Kunsttopographie, GZ. 581/1905, Expertise von Alois Riegl, März 1905.

¹⁰ Vancsa (zit. Anm. 4), S. 24f.

¹¹ Archiv des Bundesdenkmalamtes, Inventarisierung, Kt. 1905–1921, GZ. 2018/1905, Schreiben des Ministeriums für Cultus und Unterricht an die Zentralkommission, 02.09.1905



48. Fragebogen der Bezirkshauptmannschaft Braunau, 1910, Archiv des Bundesdenkmalamtes, Denkmalpflege, Kt. 3, Fasz. 5, Inventarisierungen (1880–1910), GZ. 5996/1910, fol. 893

und ich [Bezirkshauptmann von Gmunden, Anm. der Verfasserin] richte hiermit an alle diese Faktoren das dringliche Ersuchen um eifrige Mitwirkung bei diesem Werke. [...]“¹² Von den einzelnen Gemeinden wurden Verzeichnisse unterschiedlicher Kategorisierung und Ausführlichkeit an die Bezirksverwaltungen abgegeben. Der Bericht der Stadtgemeinde Gmunden verwies in vielen Fällen lapidar auf die Publikation von Ferdinand Krackowizer „Geschichte der Stadt Gmunden“, die in den Jahren 1898–1900 publiziert worden war.¹³ Schon am Beispiel der neuerlichen Inventarisierungsoffensive in Oberösterreich war ersichtlich, dass die unterschiedliche Herangehensweise und Registrierung der Objekte unter nicht vereinheitlichten Vorgaben und Vorlagen zum Scheitern verurteilt war (Abb. 48). Das unbefriedigende Ergebnis kommentierte Max Dvořák¹⁴ folgendermaßen: „Es kann nicht oft genug hervorgehoben werden, dass jede Inventarisierung auf dem Wege einer Rundfrage ganz nutzlos ist, wie der vorliegende Akt neuerdings beweist, der zwar

viel guten Willen bezeugt, doch ein negatives Ergebnis enthält. [...]“¹⁵ Er unterstrich noch Jahre später, dass eine solche Aufgabe, koordiniert von zentraler Stelle und unter bestimmten Vorgaben nur von den Landeskonservatoren umgesetzt werden könne. In einem Bericht aus dem Jahr 1919 betonte Dvořák wiederholt, dass schon vor Ausbruch des Weltkriegs 1914 Inventare zur Erhebung der künstlerisch wertvollen Objekte erstellt werden hätten müssen, die aber an administrativen und formalen Gründen scheiterten und über einige „unbedeutende Ansätze“ nicht hinausgingen.¹⁶

Das Fehlen von Listen schützenswerter Denkmale und festgelegten Kunstschutzmaßnahmen für den Ernstfall stellte die Zentralkommission Ende Juli 1914 vor ein größeres Problem. Unmittelbar nach Kriegsausbruch wies das Unterrichtsministerium die politischen Behörden zum sofortigen Schutz gefährdeter Kunstwerke in den betroffenen Kronländern an. Das Staatsdenkmalamt beauftragte die Landeskonservatoren in Spalato, Krakau und Pola mit der umgehenden Bergung der mobilen Kunstwerke, Archivalien sowie mit dem Schutz wertvoller Gebäude an den Kriegsfrenten Dalmatiens, Galiziens und des Küstenlandes (Verzeichnisse lagen jedoch nicht vor). Mit der Kriegserklärung Italiens an Österreich-Ungarn im Mai 1915 verschärfte sich die Situ-

12 Archiv des Bundesdenkmalamtes, Denkmalpflege, Kt. 3, Fasz. 5, Inventarisierungen (1880–1910), Amts-Blatt der k.k. Bezirkshauptmannschaft Gmunden, 28 Jg., 06.08.1910, S. 128.

13 Archiv des Bundesdenkmalamtes, Denkmalpflege, Kt. 3, Fasz. 5, Inventarisierungen (1880–1910), GZ5996/1911, k. k. Bezirkshauptmannschaft Gmunden an die k.k. Statthalterei Linz, 30.09.1910.

14 Max Dvořák (1874–1921), Historiker, Kunsthistoriker und Denkmalpfleger. Seit 1905 Generalkonservator in der kunsthistorischen Sektion II, seit 1906 Mitglied der Zentralkommission. Begründete 1907 die österreichische Kunsttopographie, von 1911 bis zu seinem Tod Leiter des Kunsthistorischen Instituts. Brückler / Nimeth (zit. Anm. 5), S. 54f.

15 Archiv des Bundesdenkmalamtes, Denkmalpflege, Kt. 3, Fasz. 5, Inventarisierungen (1880–1910), GZ. 5996/1911, Äußerung Max Dvořák, 28.01.1911.

16 Archiv des Bundesdenkmalamtes, Inventarisierung, Kt.1905–1921, GZ. 1118/1919, Bericht von Max Dvořák als Beilage zum Schreiben an das Staatsamt für Unterricht, 24.06.1919.

ation noch.¹⁷ Unter der zentralen Leitung des Landeskonservators Anton Gnirs¹⁸ fand eine groß angelegte Bergungsaktion im Küstenland statt. Ihm oblag unter anderem das „Einsammeln der beweglichen Denkmale mit Kunst- und Alterswert des kirchlichen wie profanen, öffentlichen Besitzes“ und deren Verbringung in die Bergungsstellen Laibach, Graz und Wien.¹⁹ Im Rahmen der angelaufenen Kunstschutzmaßnahmen in den besetzten Gebieten Italiens wurden kunst- und kulturhistorisch wichtige Objekte durch Dagobert Frey²⁰ vermessen und fotografisch dokumentiert.²¹

DIE SYSTEMATISCHE INVENTARISIERUNGSOFFENSIVE 1919

In der ersten Jahreshälfte 1919 nahm das kunsthistorische Institut²² im Staatsdenkmalamt einen erneuten Anlauf, die Inventarisierungsarbeiten unter Einbeziehung der Landesdenkmalämter der neuen Republik Deutschösterreich in Gang zu bringen. Das hochgesteckte Ziel war – schon im Ausblick auf eine lang erwartete, den Denkmalschutz betreffende, legislative Regelung –, den gesamten, künstlerisch wertvollen Kunstbesitz der Republik Deutschösterreich zu listen. Max Dvořák war sich bewusst, dass ein solches Unterfangen nur unter besonderen Voraussetzungen und in einem überschaubaren Zeitrahmen zu bewerkstelligen wäre. Es sollten hierfür Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter des kunsthistorischen Instituts, Beamte und Funktionäre des Staatsdenkmalamts sowie gegen Entlohnung bestellte Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker beschäftigt werden. Das Inventarisierungsprogramm in einer Kombination der drei Gruppen wäre so, seiner Meinung nach, in zwei Jahren zu bewältigen gewesen. Die Koordination dieses Vorhabens sollte bei den Vorständen

des kunsthistorischen Instituts, welches auch die Oberaufsicht gehabt hätte, und des Staatsdenkmalamts liegen. Im ersten Jahr waren die Länder Niederösterreich, Tirol, Vorarlberg und Salzburg zur Bearbeitung vorgesehen, gefolgt von Oberösterreich, der Steiermark und Kärnten.²³ Dem Kunsthistoriker Dagobert Frey wurde die Leitung für Niederösterreich zugedacht. Als Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter wären ihm Josef Mühlmann²⁴, Oswald Kutschera-Woborsky²⁵ und die Kunsthistorikerin Anny Popp²⁶ unterstellt gewesen. Zur Aufnahme der Wiener Privatsammlungen wollte man Bruno Grimschitz²⁷ gewinnen. In Tirol waren für die Leitung Franz Wieser²⁸ und Josef Garber²⁹ vorgesehen, unterstützt von Josef Weingartner,³⁰ dem Geistlichen Heinrich Waschgler,³¹ Franz Juraschek³² und mit Fragezeichen, Oswald Menghin.³³ In Vorarlberg sollte die Inventur mit den Arbeiten zur Kunsttopographie³⁴ kombiniert werden und unter

17 Max Dvořák, Einrichtungen des Kunstschutzes in Österreich, in: Paul Clemen (Hg.), *Kunstschutz im Kriege*, Bd. 2, Leipzig 1919, S. 1f.

18 Anton Gnirs (1873–1933), Archäologe und Prähistoriker, 1902 Konservator der ZK. Ab 1925 am Tschechoslowakischen Archäologischen Institut. *Brückler / Nimeth* (zit. Anm. 5), S. 84f.

19 Anton Gnirs, Die Denkmalpflege an der österreichischen Isonzofront in der Zeit des italienischen Feldzuges 1915–1918, in: Clemen (zit. Anm. 18), S. 16f.

20 Dagobert Frey (1883–1962), Architekt und Kunsthistoriker, 1911 Praktikant in der ZK, danach im Kunsthistorischen Institut, nach dem Tod von Max Dvořák 1921–1931 Vorstand des kunsthistorischen Instituts. *Brückler / Nimeth* (zit. Anm. 5), S. 72f.

21 Archiv des Bundesdenkmalamtes, Personalakten, Kt. 10, Personalakt Frey Dagobert, GZ. 2797/1918, Tätigkeitsbericht für den Monat Juli 1918, 04.08.1918.

22 Das kunsthistorische Institut wurde 1911 gegründet und war Teil der Denkmalbehörde. Erster Vorstand war Max Dvořák bis 1921 gefolgt von Dagobert Frey bis 1931 und danach Karl Ginhart.

23 Wien wurde erst nach dem Inkrafttreten der Österreichischen Bundesverfassung vom 10. November 1920 ein eigenständiges Bundesland. Das Burgenland kam erst 1921 zu Österreich, die endgültigen Grenzen wurden 1923 festgelegt. Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter in den Ländern Oberösterreich, Steiermark und Kärnten sind in dem Bericht von Max Dvořák noch nicht vorgeschlagen.

24 Josef Mühlmann (1886–1972), Kunsthistoriker und Restaurator. Von 1912 bis 1917 für die Zentralkommission tätig.

25 Oswald Kutschera-Woborsky (1887–1922), Kunsthistoriker. <https://kunstgeschichte.univie.ac.at/ueber-uns/institutsarchiv/kutschera-woborsky-oswald-von/> (15.04.2019)

26 Anny E. Popp, Kunsthistorikerin. <https://kunstgeschichte.univie.ac.at/ueber-uns/institutsnachrichten/provenienzforschung/> (15.04.2019).

27 Bruno Grimschitz (1892–1964), Kunsthistoriker, seit 1919 in der Österreichischen Galerie tätig, kommissarischer Leiter der Galerie von 1939–1945.

28 Franz Wieser Wiesenhort (1848–1923), Geograph, von 1912 bis 1922 kunsthistorischer Landeskonservator in Tirol und Vorarlberg. Ab 1911 Denkmalrat in der ZK. *Brückler / Nimeth* (zit. Anm. 5), S. 295f.

29 Josef Garber (1883–1933), Geistlicher, Kunsthistoriker, Maler und Dichter. 1912 Eintritt in die ZK, ab 1913 im Landeskonservatorat Tirol tätig, Landeskonservator in Tirol. *Brückler / Nimeth* (zit. Anm. 5), S. 79.

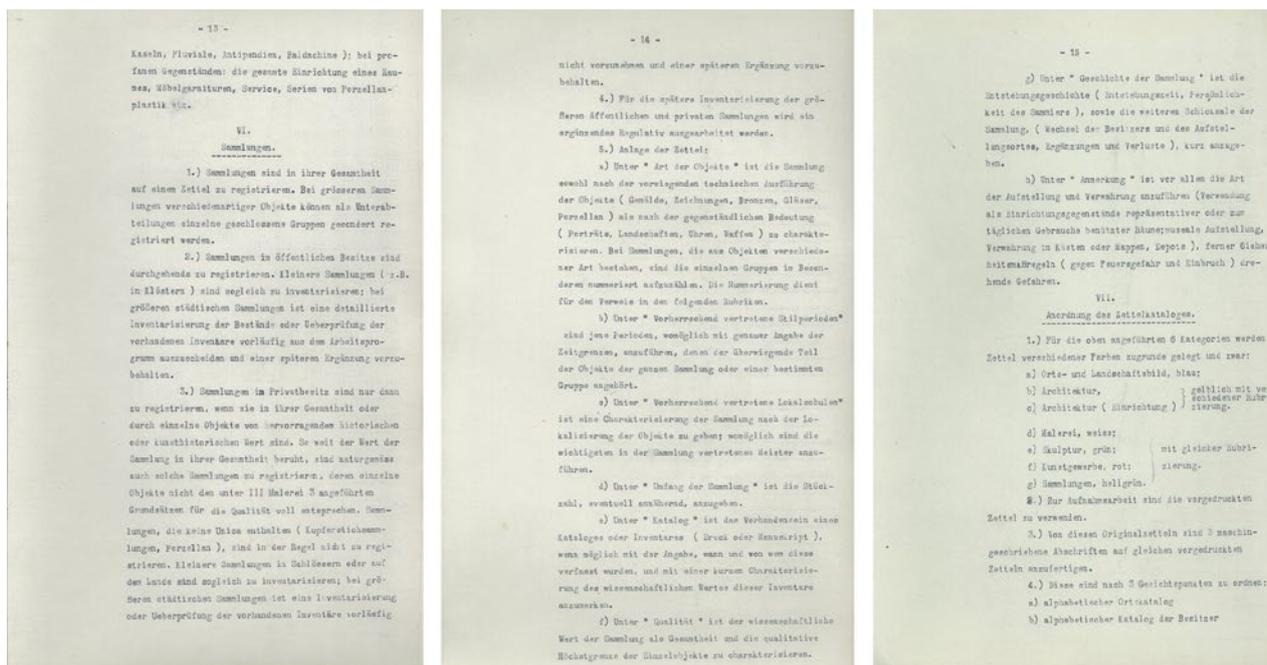
30 Josef Weingartner (1885–1957), Geistlicher und Kunsthistoriker. 1911 Eintritt in das Staatsdenkmalamt, 1920 Generalkonservator des Bundesdenkmalamtes. 1921 kunsthistorischer Landeskonservator in Tirol. *Brückler / Nimeth* (zit. Anm. 5), S. 289f.

31 Heinrich Waschgler (1892–1959), Geistlicher und Kunsthistoriker. Von 1920 bis 1921 am Staatsdenkmalamt beschäftigt. *Brückler / Nimeth* (zit. Anm. 5), S. 287.

32 Franz Juraschek (1895–1959), Kunsthistoriker, ab 1917 in der ZK, ab 1939 Landeskonservator in Oberösterreich, ab 1952 Landeskonservator im Burgenland. *Brückler / Nimeth* (zit. Anm. 5), S. 124f.

33 Oswald Menghin (1888–1973), Prähistoriker, 1910–1911 Praktikant in der ZK, 1913 Korrespondent, 1918 Konservator für die Prähistorischen und antiken Agenden für den Bezirk Korneuburg.

34 Eine Kunsttopographie Vorarlbergs wurde nicht publiziert. *Brückler / Nimeth* (zit. Anm. 5), S.176.



49. Regulativ für die Aufnahme und die Anlage eines Zettelkataloges des administrativen Inventars; Kategorie „Sammlungen“, Archiv des Bundesdenkmalamtes, Inventarisierung, Kt. 1905–1921, GZ. 1118/1919

der Leitung Hans Tietzes³⁵ von Erika Tietze-Conrat³⁶ und Franz Kieslinger³⁷ bewerkstelligt werden. Für die Inventarisierung in Salzburg waren Paul Buberl³⁸ und Franz Martin³⁹ vorgesehen. Für vorgeschichtliche und volkskundliche Denkmäler war eine länderübergreifende Inventarisierung durch Georg Kyrle⁴⁰ geplant.

„[...] Von den im öffentlichen Besitze befindlichen Denkmälern soll in das Inventar alles aufgenommen werden, was vom Standpunkt der Denkmalpflege in Betracht kommt. Dies entspricht im Ganzen und Grossen dem, was bisher auch in die Kunsttopografie aufgenommen wurde. Eine wesentliche Einschränkung ist dagegen bei Privateigentum

geplant. Zwar wäre es nicht opportun die Aufnahme von vorneherein auf solche Gegenstände zu begrenzen, die nach dem geplanten Denkmalschutzgesetz unter den Zwang dieses Gesetzes fallen würden, wohl aber ist es zweckmässig nur solche Kunstwerke einzubeziehen, die dafür in Betracht kommen könnten [Unterstreichung im Original], so dass ein Substrat für die Liste der dem Gesetze unterliegenden Kunstwerke geschaffen wird. Die entgeltliche Festlegung dieser Liste müsste der damit verbundenen Verantwortung wegen kommissionell erfolgen. [...]“⁴¹ hieß es dazu im Bericht von Max Dvořák.

³⁵ Hans Karl Tietze (1880–1954), Kunsthistoriker, Autor zahlreicher Bände der Österreichischen Kunsttopographie, 1905–1919 Beamter der ZK, 1918 Kommissar für die Sammlungen Deutsch-Österreich, bis 1925 Referent für das Musealwesen im Unterrichtsministerium. *Brückler / Nimeth* (zit. Anm. 5), S. 272f.

³⁶ Erica Tietze-Conrat (1883 – 1958) Kunsthistorikerin, Privatgelehrte, Mitarbeiterin Hans Tietzes. (https://www.univie.ac.at/geschichte/gesichtet/e_tietze-conrat.html (14.05.2019).

³⁷ Franz Kieslinger (1891–1955), Kunsthistoriker, 1918 Eintritt in die ZK. *Brückler / Nimeth* (zit. Anm. 5), S. 132f.

³⁸ Paul Buberl (1883–1942), Kunsthistoriker, 1908–1920 Sekretär der ZK, ab 1912 am Kunsthistorischen Institut, 1920 Direktor des Dorotheums. *Brückler / Nimeth* (zit. Anm. 5), S. 35.

³⁹ Franz Martin (1882–1950), Historiker und Archivar, Tätigkeit am Salzburger Landesarchiv, 1912 Korrespondent, 1915 Konservator von Stadt und Bezirk Salzburg, kurzfristige Übernahme der Agenden des Landeskonservators für Salzburg. *Brückler / Nimeth* (zit. Anm. 5), S. 168f.

⁴⁰ Georg Kyrle (1887–1937), Pharmazeut, Anthropologe und Prähistoriker. Mitglied der staatlichen Höhlenkommission, 1912 Eintritt in die ZK, 1921 Generalkonservator, 1931 Konsulent des BDA. *Brückler / Nimeth* (zit. Anm. 5), S. 149.

DIE REGELUNG ZU EINER EINHEITLICHEN VERZEICHNUNG

Um den Unzulänglichkeiten vorhergehender Inventarisierungsversuche entgegenzuwirken, erstellte Dvořák ein „Regulativ für die Aufnahme und die Anlage eines Zettelkataloges des administrativen Inventars“, in dem die Vorgehensweise durch zentral festgelegte Kategorien wie „Orts- und Landschaftsbild“, „Architektur“, „Malerei“, „Skulptur“, „Kunstgewerbe“ und „Sammlungen“ vorgegeben wurde (Abb. 49). Unter die Kategorie „Ortsbild“ fielen all jene Orte, die in ihrer Gesamtheit oder in einzelnen Teilen von denkmalpflegerischer Bedeutung waren. Weitere Unterpunkte beschrieben die Objekte

⁴¹ Archiv des Bundesdenkmalamtes, Inventarisierung, Kt. 1905–1921, GZ. 1118/1919, Bericht von Max Dvořák als Beilage zum Schreiben an das Staatsamt für Unterricht, 24.06.1919.

hinsichtlich ihrer Position in der Landschaft, der Anlageform, der Erhaltung des historischen Charakters der Ortsanlage, und dem vorherrschenden Stilcharakter der Bauten. Unter „Ortsbild“ wurden jene Objektgruppen geführt, „[...] deren Bedeutung in ihrer Gesamtheit und nicht vorwiegend in dem einzelnen Objekte gelegen ist. [...]“. Es sollte jedoch auch schon, in Hinblick auf die noch ausstehende gesetzliche Regelung zum Denkmalschutz⁴², auf solche Objekte hingewiesen werden, denen aufgrund ihrer Eigenständigkeit eine besondere Bedeutung im Verbund zukam und deshalb in der Rubrik „Architektur“ als selbstständige Objekte registriert werden sollten. In dieser Kategorie waren unter anderen jene Gebäude aus öffentlichem Besitz aufzunehmen, die vor 1840 errichtet worden waren, während man für die Zeit von 1840 bis 1890 nur eine Auswahl künstlerisch wertvoller Objekte vorsah. Für sämtliche Pfarr- und Filialkirchen bestand eine generelle Aufnahmepflicht. Stuckplafonds wären in eine Subkategorie der Kategorie „Architektur“ unter „hervorragende Bauteile“ einzuordnen, während für Wandmalereien, Wandbespannungen und Supraporten von besonderem künstlerischen Wert – sofern sie für das Gebäude oder für die Raumwirkung von Bedeutung waren –, galt, dass sie auch unter „Malerei“ aufgenommen werden sollten. Zuordenbarkeit und Provenienz solcher Objekte sollten nachvollziehbar bleiben. Die immobilien Einrichtungsgegenstände kirchlicher und profaner Bauten wie Altäre, Kanzeln, Öfen oder Kamine wären hervorzuheben. Die Registrierung von „Malereien“ im öffentlichen Besitz sollte an die Gepflogenheiten der Kunsttopographie angepasst werden. Bei Tafelbildern und Grafiken sollten nur erstklassige, museal wertvolle Objekte aufgenommen werden, wobei die heimische Provenienz und die Bedeutung des Werkes für die Entwicklungsgeschichte im Vordergrund standen. Sammlungen sollten in ihrer Gesamtheit registriert werden. Kleinere Sammlungen könnten gleichzeitig inventarisiert werden, während bei größeren – öffentlichen wie privaten eine Inventarisierung vorerst aus dem Arbeitsprogramm gestrichen wurde.⁴³

Für die Objektaufnahme sollten ausschließlich verschiedenfarbige vorgedruckte Zettel verwendet werden. Davon wollte man auf eben diesen Vordrucken drei maschinschriftliche Abschriften erstens als alphabetischen Ortskatalog, zweitens als alphabetischen Katalog der Besitzer und drittens als Sachkatalog anfertigen.

⁴² Theodor Brückler, Vom Konsilium zum Imperium. Die Vorgeschichte der österreichischen Denkmalschutz-Gesetzgebung, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege (ÖZKD), XLV, Heft 2, Wien 1991, S. 160–173.

⁴³ Archiv des Bundesdenkmalamtes, Inventarisierungen, Kt. 1905–1921, GZ. 1118/1919, „Regulativ für die Aufnahme und die Anlage des Zettelkataloges des administrativen Inventars“.

DIE INVENTARISIERUNG UNTER DEM BLICKWINKEL DER VERMÖGENS-ABGABEGESETZGEBUNG

Von seiten des Staatsamts für Inneres und Unterricht wurde die von Dvořák angeregte Maßnahme wohlwollend zur Kenntnis genommen. Otto Glöckel, Unterstaatssekretär für Unterricht, gab jedoch zu bedenken, dass „[...] ein Inventar sowohl für das geplante Denkmalschutzgesetz als auch für sonstige administrative Zwecke nur dann einen Wert hat, wenn dasselbe eine relative Vollständigkeit aufweist. [...]“. Seiner Einschätzung nach, konnte diese zum damaligen Zeitpunkt nicht gewährleistet werden, da zu viele Unklarheiten aus staatsfinanzieller Sicht bestanden und diesbezüglich gesetzliche Regelungen noch auf sich warten ließen.⁴⁴ Insbesondere wurde hier auf die Vermögensabgabe verwiesen, eines der so genannten Notgesetze⁴⁵, welches einen massiven Eingriff in Privatbesitz und in öffentlichen, vor allem den kirchlichen und klösterlichen Besitz bedeutete. Das Vermögensabgabegesetz⁴⁶ im Allgemeinen sowie seine spätere Umsetzung als Gesetz im Sinne einer einmaligen, großen Vermögensabgabe⁴⁷ wirkte von Anfang an hemmend auf eine flächendeckende Inventarisierung. Es hätte zu einer Verschleierung des tatsächlich vorhandenen mobilen Kunst- und Kulturguts führen können. Die beabsichtigte Vollständigkeit wäre also unter diesem Blickwinkel nicht gewährleistet gewesen. Eine Inventarisierung würde unter diesen Umständen neben den unbeweglichen Denkmälern, ausschließlich schon bekannten mobilen Kunstbesitz auflisten. Am günstigsten erschien es daher, „[...] wenn bis dahin ein die Vermögensabgabe regelndes Gesetz [...] den in das Denkmälerinventar aufgenommenen

⁴⁴ Archiv des Bundesdenkmalamtes, Inventarisierungen, Kt. 1905–1921, GZ. 1579/1919, Schreiben Otto Glöckel an das Staatsdenkmalamt, 31.07.1919.

⁴⁵ Durch den Zusammenbruch der Monarchie im November 1918 entstand eine Situation in der neu gegründeten Republik Deutschösterreich als Rumpfstaat, in der u. a. durch die Bevölkerungszunahme Wohnraumnot hervorgerufen worden war und die dementsprechende Maßnahmen erforderte. Mit den so genannten „Notgesetzen“ zu denen das Vermögensabgabegesetz, das Wohnungsanforderungsgesetz (StGBI. Nr. 223/1919, Vollzugsanweisung des Staatsamtes für soziale Verwaltung vom 9. April 1919 womit die Vollzugsanweisung vom 13. November 1918, StGBI. Nr. 22 betreffend die Anforderung von Wohnungen durch die Gemeinden, abgeändert wird), das Gesetz über die Errichtung und Unterbringung von Volkspflegestätten, das so genannte „Schlössergesetz“ (StGBI. Nr. 309/1919 vom 30.5.1919) definiert wurden. Sie sollten einerseits das Ziel verfolgen, die reale Not zu lindern, andererseits sollten sie dazu dienen, dem Staat Geld zuzuführen. Eva Frodl-Kraft, Gefährdetes Erbe. Österreichs Denkmalschutz und Denkmalpflege 1918–1945 im Prisma der Zeitgeschichte. Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege, Bd.16, Wien-Köln-Weimar 1997, S. 7–16.

⁴⁶ StGBI. Nr. 98/1919

⁴⁷ StGBI. Nr. 371/1920

*Kunstbesitz von der Vermögensabgabe ausnehmen würde. [...]*⁴⁸ Ein administratives Inventar auf Gesetzesbasis hätte in erster Linie den Zweck gehabt, die illegale und das valutarische Interesse der Republik schädigende Ausfuhr von Kunst- und Kulturgut zu kontrollieren, wofür das seit Dezember 1918 geltende so genannte Ausfuhrverbotsgesetz⁴⁹ eine unzureichende Handhabe darstellte. Ein Inventarisierungsgesetz sollte die Objekte im Inland binden und mittels regelmäßigen Kontrollen ihre Intaktheit überprüft werden.⁵⁰

Unter den Notgesetzen hemmte das Vermögensabgabegesetz (in fortlaufender Novellierung) bis das Gesetz der einmaligen großen Vermögensabgabe⁵¹ den Vorläufern seit 1919 folgte⁵², die Erstellung eines „*Inventar des österreichischen öffentlichen und privaten Kunstbesitzes zu administrativen Zwecken*“ am meisten. Den gesetzlichen Regelungen war von Anfang an die Anmeldung des gesamten im Inland befindlichen „Luxusbesitzes“ gemein. Aber erst in den folgenden Jahren kristallisierte sich heraus, was definitiv unter den Begriff „Luxusbesitz“ fiel. Auch war anfänglich nicht klar, wie die finanziellen Mittel für die neue Republik Deutschösterreich lukriert werden sollten, da Artikel 197 des Friedensvertrages von St. Germain-en-Laye den Zugriff der Siegerstaaten auf österreichischen Besitz und auf alle Einnahmequellen, worunter auch die Vermögensabgaben gefallen wären, regelte.⁵³ Als Zweck der Vermögensabgabe sah der Gesetzgeber schlussendlich die durch den Krieg und die Bestimmungen des Friedensvertrages geschaffene außerordentliche Notlage und er setzte fest, dass der Ertrag vorrangig zur Lebensmittelbeschaffung herangezogen werden sollte, letztendlich aber auch zur Tilgung der Kriegsschulden verwendet werden könne.⁵⁴ Neben Grundstücken, Gebäuden, Betrieben, Kapitalvermögen

wie Forderungen, Bargeld, Edelmetalle, Ansprüche aus Lebensversicherungen sowie Patent- und Urheberrechten fiel unter das abgabepflichtige Vermögen: § 4 (6) Bewegliches Vermögen anderer Art, und zwar: „[...] *Kunstgegenstände und Antiquitäten, einschließlich nicht kursierender alter Münzen und Denkmünzen; andere Luxusgegenstände, soweit sie seit dem 1. August 1914 vom Abgabepflichtigen entgeltlich angeschafft worden sind und der Wert des einzelnen Stückes oder der im Verkehr als Einheit behandelten Mehrzahl von Stücken 5000 K übersteigt* [...]“⁵⁵.

DIE INVENTARISIERUNG DES HOFÄRAR

Unterstaatssekretär Glöckel erwog mit einer Gruppe von immobilien und mobilen Denkmälern zu beginnen, auf die erwähnte Bedenken nicht zuträfen und für die zum Großteil bereits Inventare vorlagen. Ferner sollten auch große Sammlungen aus Privatbesitz und klösterlicher Kunstbesitz „*der sich nicht verstecken läßt*“ vorrangig aufgenommen werden.⁵⁶ Gemeint waren hier auch die Objekte aus dem Hofärrar der Monarchie. Besitztümer, die dem ehemaligen Monarchen zum Zwecke der Repräsentation aus staatlichen Mitteln zur Verfügung gestellt worden waren und für die dem jeweiligen Herrscher nur Nutzungsrechte eingeräumt waren. Das auf die Republik Deutschösterreich übergegangene Vermögen stellte, rechtlich gesehen, keine Enteignung dar, da es sich auch während des Bestehens der Monarchie um Staatsvermögen gehandelt hatte.⁵⁷ Das am 3. April 1919 beschlossene Gesetz betreffend die Landesverweisung und die Übernahme des Vermögens des Hauses Habsburg-Lothringen lieferte dazu die rechtlichen Rahmenbedingungen: „[...] *II. Abschnitt § 5*“

*Die Republik Deutschösterreich ist Eigentümerin des gesamten in ihrem Staatsgebiet befindlichen beweglichen und unbeweglichen hofärrarischen sowie des für das früher regierende Haus oder für eine Zweiglinie desselben gebundenen Vermögens. [...]*⁵⁸

Das Eigentumsrecht an den Vermögenswerten wurde der Republik durch den Friedensvertrag von St. Germain im September 1919 definitiv eingeräumt.⁵⁹

⁴⁸ Archiv des Bundesdenkmalamtes, Inventarisierungen, Kt. 1905–1921, GZ. 1579/1919, Schreiben Otto Glöckel an das Staatsdenkmalamt, 31.07.1919.

⁴⁹ StGBI. Nr. 90/1918

⁵⁰ Archiv des Bundesdenkmalamtes, Inventarisierungen, Kt. 1905–1921, GZ. 1579/1919, Schreiben Fortunat Schubert Soldern, Vorstand des Staatsdenkmalamtes an das Staatsamt für Unterricht, 28.08.1919. Der Gesetzesentwurf beinhaltete auch schon den Vorschlag, dass Besitzer von mobilen Kunstwerken, wenn sie der Bevölkerung öffentlich zugänglich gemacht würden, von der Vermögensabgabe befreit würden.

⁵¹ StGBI. Nr. 371/1920.

⁵² StGBI. Nr. 98/1919; StGBI. Nr. 230/1919; StGBI. Nr. 341/1919.

⁵³ StGBI. Nr. 303/1920, Staatsvertrag von St. Germain-en-Laye vom 10.09.1919, IX. Teil, Finanzielle Bestimmungen, Artikel 197.

⁵⁴ *Anneliese Schallmeiner*, Die Denkmalbehörde, das Wohnungsanforderungsgesetz (StGBI. 223/1919 vom 12.01.1919) und das Vermögensabgabegesetz (StGBI. 371/1920 vom 21.07.1920) im Hinblick auf die Sicherstellungen von Kunstsammlungen in Wien während der NS-Zeit. Unpublizierte Abschlussarbeit Zertifikatskurs „Kunst und Recht“ Postgraduate Center, Universität Wien, Dezember 2016. S. 7.

⁵⁵ StGBI. Nr. 371/1920 vom 21.07.1921, § 4 (6).

⁵⁶ BDA-Archiv, Inventarisierungen, Kt. 1905–1921, GZ. 1579/1919, Schreiben Otto Glöckel an das Staatsdenkmalamt, 31.07.1919.

⁵⁷ *Martin Mutschlechner*, Die Auflösung des Hofärrars, in: Ilsebill Barta / Martin Mutschlechner (Hg.), Bruch und Kontinuität. Das Schicksal des habsburgischen Erbes nach 1918, Bd. 39, MMD Publikationsreihe der Museen des Mobiliendepots, Wien 2019, S. 72f.

⁵⁸ StGBI. Nr. 209/19.

⁵⁹ *Mutschenlechner* (zit. Anm. 57), S. 81.

Bezüglich des ehemaligen Kaiserhauses oder eines seiner Zweige könne das Staatsdenkmalamt mit den Besitzern bzw. den Verwaltern, nach entsprechender Aufklärung über die Zwecke einer Inventarisierung in Verhandlung treten. Mit wenigen Arbeitskräften und einem überschaubaren finanziellen Aufwand garantierte man die dringliche Sicherstellung von Objekten. Die Kosten wurden aus den Subventionen für die Restaurierung und Konservierung alter Bau- und Kunstdenkmale entnommen, wobei der technische Generalkonservator des Staatsdenkmalamts, Karl Holey, die Ansicht vertrat, die Kredite sollten vorrangig den Denkmalen zu Gute kommen, „[...] denn das Denkmal selbst ist doch wichtiger als die Beschreibung. [...]“.⁶⁰ Nachdem das Staatsdenkmalamt schon zuvor mit der Inventarisierung des Hofärars beauftragt worden war, wurde Holey's Einwand nicht weiter diskutiert. Das von Dvořák erstellte Regulativ zur Aufnahme von Objekten und die von ihm vorgesehenen verschiedenfarbigen Karteikarten für den Zettelkatalog kamen zur Anwendung. Dagobert Frey, wurde mit der Leitung des Projekts betraut. Dreizehn Mitarbeiter wurden für die Auflistung des Hofärars herangezogen. In Salzburg übernahm der Landesarchivar Franz Martin gemeinsam mit dem Kunsthistoriker Josef Mühlmann⁶¹ die Inventarisierung der Objekte in der Salzburger Residenz und des Schlosses Hellbrunn. Mit der Inventarisierung von Schloss Ambras und seiner Sammlung sowie der Residenz in Innsbruck wurden Josef Garber und Heinrich Waschgler beauftragt. Anfang September 1919 wurde der Abschluss der Inventarisierungen italienischer Architekturzeichnungen samt fotografischen Aufnahmen in der Wiener Hofbibliothek gemeldet.⁶² Die Übersendung der Zettelkataloge aus Salzburg, Tirol und Wien erfolgte ab Mitte November 1919 (Abb. 50, 51).⁶³ Die nunmehr angestrebte Aufgabe, sich ein Bild über das kulturelle und materielle „Erbe“ der Monarchie zu verschaffen, erwies sich als Chance, ein neues Konzept für die zukünftige Organisation und eine Nutzung der großen kaiserlichen Sammlungen sowie der staatlichen und dem Militär gehörigen Museen, die sich jetzt im Besitz der Republik befanden, zu erstellen.⁶⁴ Unter der Leitung Hans Tietzes, der noch während seiner

wissenschaftlichen Tätigkeit für das Staatsdenkmalamt, am 6. Dezember 1918, vom Staatsamt für Inneres und Unterricht zum „Kommissär für die Sammlungen Deutsch-Österreich“ ernannt worden war, ergab sich die Möglichkeit, bis dahin noch nicht bekannte Kunst- und Kulturobjekte, z. B. solche die durch den Umbruch von Gebrauchsgegenständen zu Museumsobjekten wurden⁶⁵, zu entdecken und in das Inventar aufzunehmen. Im Dezember 1919 war ein Großteil der Arbeiten in Salzburg und Innsbruck abgeschlossen. Andere Bundesländer beendeten die Inventarisierung in den Folgejahren. Das nun angefertigte Inventar sollte administrativ verwertbar der dauernden Evidenzhaltung dienen. Mit Hilfe der Obersten Verwaltung des Hofärars sollten alle Dislozierungen von Objekten, sowie alle wesentlichen Veränderungen dem Staatsdenkmalamt gemeldet werden. Insbesondere sollten für die bis dato nicht sammlungsgemäß verwahrten Kunstobjekte unter fachmännische Aufsicht des Staatsdenkmalamtes (Dagobert Frey) oder des Kunsthistorischen Museums (Arpad Weixlgärtner) gestellt werden.⁶⁶

Auch in den folgenden Jahren war an eine Umsetzung der von Max Dvořák angeregten flächendeckenden Inventarisierung nicht zu denken. Einerseits bemühte man sich, die Inventarisierung des Hofärars abzuschließen, um auf eventuelle Forderungen der Nachfolgestaaten Österreich Ungarns vorbereitet zu sein – andererseits wurden die erwähnten so genannten Notgesetze schlagend:

Im Frühjahr 1921 setzte die Gemeinde Wien, ermächtigt durch die Vollzugsanweisung des Staatsamtes für soziale Verwaltung vom 9. April 1919, StGBL. 223 mit Rücksicht auf den außerordentlichen Mangel an Wohnungen die Verordnung betreffend den Wohnungsnachweis und die Anforderung von Wohnungen und sonstigen Räumen durch die Gemeinde Wien um.⁶⁷ Gemäß § 13 konnte die Gemeinde Wien Auskünfte über Wohnungen verlangen und diese durch Organe des Wohnungsamtes oder durch eine für diese Zwecke gebildete Kommission, in der die Denkmalbehörde vertreten war, besichtigen lassen.⁶⁸ Trotzdem die Verordnung der Gemeinde Wien keine Ausnahmen für Wohnungen, in denen besonders wertvolle Kunstsammlungen aufgestellt waren, oder für solche mit künstlerisch bedeutender Einrichtung vorsah, war das Bundesdenkmalamt aufgrund der ab 1920 rasant ansteigenden Anzahl von Wohnungsbesuchen, bis weit

⁶⁰ Archiv des Bundesdenkmalamtes, Inventarisierungen, Kt. 1905–1921, GZ. 1579/1919, Äußerung Karl Holey, 23.08.1919.

⁶¹ Josef Mühlmann (1886–1972), Kunsthistoriker und Restaurator, Praktikant in der ZK, Tätigkeit in der Residenzgalerie in Salzburg. *Brückler / Nimeth* (zit. Anm. 5), S. 184.

⁶² Archiv des Bundesdenkmalamtes, Inventarisierungen, Kt. 1905–1921, GZ. 1784/1919, Schreiben Schubert-Soldern an das Staatsamt für Unterricht, 01.09.1919.

⁶³ Die Karteikarten befinden sich in 101 Bänden gebunden im Archiv des Bundesdenkmalamts in Wien.

⁶⁴ *Herbert Posch*, Hans Tietze und die Museumsreorganisation nach 1918, in: Ilsebill Barta / Martin Mutzschlechner (Hg.), *Bruch und Kontinuität. Das Schicksal des habsburgischen Erbes*

nach 1918, Bd. 39, MMD Publikationsreihe der Museen des Mobiliendepots, Wien 2019, S. 37.

⁶⁵ *Posch* (zit. Anm. 65), S. 38.

⁶⁶ Archiv des Bundesdenkmalamtes, Inventarisierungen, Kt. 1905–1921, GZ. 3261/1919, Schreiben Schubert-Soldern an die Oberste Verwaltung des Hofärars, 04.12.1919.

⁶⁷ LGBl. Nr. 26/1921.

⁶⁸ LGBl. Nr. 26/1921, § 13 Besichtigungsrecht.

Musterblatt: "Skulptur, Malerei, Kunstgewerbe"		Kunstgewerbe	
Ort: (1) (2) (3) (4) (5) (6) (7) (8) (9) (10) (11) (12) (13) (14) (15) (16) (17) (18) (19) (20) (21) (22) (23) (24) (25) (26) (27) (28) (29) (30) (31) (32) (33) (34) (35) (36) (37) (38) (39) (40) (41) (42) (43) (44) (45) (46) (47) (48) (49) (50)	Besitzer: (1) (2) (3) (4) (5) (6) (7) (8) (9) (10) (11) (12) (13) (14) (15) (16) (17) (18) (19) (20) (21) (22) (23) (24) (25) (26) (27) (28) (29) (30) (31) (32) (33) (34) (35) (36) (37) (38) (39) (40) (41) (42) (43) (44) (45) (46) (47) (48) (49) (50)	Ort: Wien	Besitzer: Hofkanzler.
pol. Bez:		Aufstellungsort: Obere Belvedere, obers	
Aufstellungsort:		Objekt: Pannier mit Weiss u. Gold. bestehend aus Tisch, Sopha und vier Stuhl-Tankens n. drei Sesseln. Tisch: Kuppelstich. Sopha: das andern Sopha ist an den Tankens nachgebild.	
Objekt:	8 Zeilen	Material u. Technik: Holz gezeichnet, gezeichnet u. verguldet.	
Material u. Technik:	3 Zeilen	Masse: Tisch 77 cm (140 x 80) Tankens 189 cm und Sessel 98 cm und Sessel.	
Masse:	3 Zeilen	Datierung: um 1725	
Datierung:	3 Zeilen	Meister (Schule): Sedler.	
Meister (Schule):	3 Zeilen	Signatur: /	
Signatur:	3 Zeilen	Erhaltung: gut	
Erhaltung:	3 Zeilen	Qualität: gut	
Qualität:	3 Zeilen	Provenienz: Tisch S.B. 2439. Tankens S.B. 2405, 2406, 2407, 2408. Sessel S.B. 2474, 2473.	
Provenienz:	3 Zeilen	Anmerkung:	
Anmerkung:			

50: Musterblatt für den Zettelkatalog, Kunstgewerbe / Katalogkarte Kunstgewerbe, oberes Belvedere, Möbelgarnitur, Archiv des Bundesdenkmalamtes, Inventarisierung, Kt. 1905–1921, GZ. 1118/1919 / BDA-Archiv, Karteien, Inventarisierung des Hofärar, Bd. 17

in die 1920er Jahre mit der Erstellung von Gutachten, die die Abgabe von Wohnraum verhindern sollten, beschäftigt.⁶⁹

Auch in die Umsetzung der Vermögensabgabegesetzgebung war das Staatsdenkmalamt involviert. Im Februar 1920 nahm das Amt ausführlich zur Beilage 623 des Protokolls der Nationalversammlung hinsichtlich der das Staatsdenkmalamt betreffenden Bestimmungen Stellung: Sakralien, tatsächlich in Verwendung stehende Möbel und Essgeräte, zum Am-Körper-Tragen bestimmte Uhren und Porträts von Familienangehörigen fielen nicht unter die abgabepflichtigen Vermögensschaften. Kunstgegenstände und Antiquitäten und andere Objekte – die in § 4 (6) genannt sind – konnten wiederum dann als abgabenfrei gelten, „[...] wenn sie aufgrund einer mittels Notariatsaktes dem Staatsdenkmalamte gegenüber abgegebenen und von diesem mit Rücksicht auf ihre künstlerische oder wissenschaftliche Bedeutung angenommen Widmungserklärung mindestens auf 10 Jahre nach Wirksamkeitsbeginn dieses Gesetzes in der vom Staatsdenkmalamt vorgeschriebenen Art und Weise der öffentlichen Besichtigung gewidmet sind; bei Aufhören der Widmung hat der Eigentümer binnen 2 Monaten behufs nachträglicher Bemessung die Anzeige an die Steuerbehörde zu erstatten [...]“⁷⁰

⁶⁹ Frodl-Kraft (zit. Anm. 45) 1997, S. 12.

⁷⁰ StGBI. Nr. 371/1920, § 5 (5).

Das Staatsdenkmalamt konnte bestimmen, wie private Sammlungen zugänglich gemacht werden konnten.⁷¹ Neben den Überlegungen der Zugänglichkeit, sah man die Hauptschwierigkeit in einem eventuellen Eigentümerwechsel, der sich in der anberaumten Widmungsdauer von zehn Jahren einerseits durch Erbschaft bzw. Legate, andererseits durch freihändige Veräußerungen ergeben könne und oft eine Zersplitterung der Sammlungen zur Folge hätte. Offen blieb wer die Schätzung der Werke vornehmen und wie die Widmungsbedingungen strukturiert werden sollten.⁷² In einer Besprechung mit Mitarbeitern des Bundesdenkmalamtes und namentlich nicht erwähnten Kunstsammlern, versuchte man, schon in Hinblick auf die vorerst bis 15. April 1921 festgesetzte Anmeldung und die Widmung des Kunstbesitzes zur öffentlichen Besichtigung, ein Formular für den Notariatsakt festzulegen. Der Zahnarzt und Schiele-Sammler Heinrich Rieger folgte als erster der Anmeldung.⁷³ „[...] Ich gebe im Sinne des Gesetzes vom

⁷¹ 623 der Beilagen des Protokolls der Nationalversammlung. Vorlage der Staatsregierung. Gesetz über die große Vermögensabgabe. S. 63f. <http://alex.onb.ac.at/cgi-content/alex?aid=spe&datum=0002&page=8536&size=45> (14.05.2019).

⁷² Archiv des Bundesdenkmalamtes, Ausfuhrmaterialien, Kt. 68, GZ. 139/1920, Äußerung Wilhelm Ambros, Februar 1920.

⁷³ Archiv des Bundesdenkmalamtes, Ausfuhrmaterialien, Kt. 68, GZ. 617/1921, Amtserledigung Fortunat Schubert-Soldern, 22.3.1921. Ob diese Vorschläge auch umgesetzt wurden, konnte

Musterblatt: * Architektur (Einrichtung) *		Architektur (Einrichtung) Nr. 6	
Ort:	Besitzer:	Ort:	Besitzer:
pol. Bez.:	Nr.:	Pol. Bez.:	
Aufstellungsort:		Aufstellungsort:	Augustinerweg I Stock
Objekt:		Objekt:	Postab zu den Revoutenalen
	- 6 Zeilen:		
Charakteristik:		Charakteristik:	Pol in wein gepulvertes Leinwand Umrahmung mit dem besten stark gefärbten Kopal, überwiegend am Terrazzo, darüber Metallon, wein mit grüner füllend, rezepturim Zinbleiben und Tegelan aus wein lack, streifen mit Laufenen Hand
	12 Zeilen		
u. a. m.		Datierung (Stil):	um 1740 - 50
Dat. (Stil):	3 Zeilen		
Material u. Technik:	4 Zeilen	Material u. Technik:	baum, lack u. wein gefärbt
Erhaltung:	4 Zeilen	Erhaltung:	gut
Qualität:	3 Zeilen	Qualität:	gut
Anmerkung:		Anmerkung:	

51. Musterblatt für den Zettelkatalog, Architektur / Katalogkarte Architektur, Hofburg, Kapellenstiege, Augustinerweg, Archiv des Bundesdenkmalamtes, Inventarisierung, Kt. 1905–1921, GZ. 1118/1919 / BDA-Archiv, Karteien, Inventarisierung des Hofärar, Bd. 1.

21. Juli 1920 St.G.Bl.Nr. 371 §5 al 5 und der Durchführungsverordnung der Bundesministerien für Finanzen und für Justiz vom 4. Februar 1921 B.G.Bl.Nr. 84 Art. 4, Abs. 3 dem Bundesdenkmalamte gegenüber die Erklärung ab, meinen in erwähnten Verzeichnisse [...] angeführten Besitz für einen noch des näheren zu bestimmenden Zeitraum, [...], der öffentlichen Besichtigung derart zu widmen, dass diese Gegenstände von Personen, welche eine auf die Person lautende Legitimation des Bundesdenkmalamtes [...] vorweisen, besichtigt werden können oder in einer mit staatlicher Mitwirkung veranstalteten Ausstellung zugänglich gemacht werden. [...]“⁷⁴ (Abb. 52).

Die Kunstsammlerinnen und Kunstsammler verpflichteten sich, jegliche Ortsveränderung der in den Verzeichnissen aufscheinenden Objekte der Denkmalbehörde zu melden.

Obwohl die Inventarisierung großer Privatsammlungen in das Programm für eine flächendeckende Inventarisierung aufgenommen worden war, wollte man sich in einem ersten Schritt jedoch nur auf die Beschreibung der privaten und öffentlichen Sammlungen beschränken. Durch die Involvierung

nicht verifiziert werden. In den Vermögensanmeldeakten zu den Beschauen tauchen neben Karl Holey und Josef Weingartner mehrere Mitarbeiter der Denkmalbehörde auf.

⁷⁴ Archiv des Bundesdenkmalamtes, Ausfuhrmaterialien, Kt. 68, GZ. 617/1921, Entwurf des Notariatsaktes.

des Staatsdenkmalamts / Bundesdenkmalamts in der Umsetzung der Wohnungsanforderungen und der Vermögensabgaben ergab sich die Möglichkeit, erstens einen Überblick über die Sammlungslandschaft zu bekommen und zweitens wurde die Inventarisierung von privater Seite durch Objektlisten in den Notariatsakten übernommen.

EINE ALTERNATIVE ZUR KUNSTTOPOGRAPHIE UND DAS ABRÜCKEN VON „FLÄCHENDECKEND“

Im Mai 1923 sprach der Vorstand des Bundesdenkmalamts, Fortunat Schubert-Soldern, gemeinsam mit Dagobert Frey im Unterrichtsministerium vor. Einleitend wollte man das Ministerium noch von der Notwendigkeit eines vollständigen österreichischen Denkmalinventars überzeugen, verwies jedoch schnell auf die Idee eines handlichen Nachschlagewerks über die wichtigsten Denkmale, das sie dem weit ausholenden Programm der Kunsttopographie und dem langwierigen Weg zur Veröffentlichung entgegensetzten. Gemeint war Georg Dehios Handbuch der deutschen Kunstdenkmale auch auf Österreich auszudehnen und damit, das „Ansehen der Österreichischen Kunstpflege“ im Ausland

507.	Molnar	: Schalen und Kuchter	
508.	Schmutzer	: Interieur	
509.	Windhager	: Liebeszene I.	
510.	Windhager	: Liebeszene II.	
510.	Windhager	: Liebeszene III.	
511.	Krämer	: Kreuzabnahme	
* 513.	Russel	: Lockung	1914
514.	Windhager	: Akt	
515.	Rojka	: Rosen im Glas	
516.	Curry.	: Liebespaar	
517.	Windhager	: Liegender Akt	
518.	Windhager	: Wandernder Soldat	
519.	Windhager	: vier Bauern	
* 520.	Saliger	: Kirche in Olmütz	1916
521.	Stimm	: Weibl. Studienkopf	
* 522.	Nowak Willy	: Hintergemalerei	1920
* 523.	Schiale	: Hafen (Öl)	1914
* 524.	Kempf.	: Zwei Engel	1920
525.	Egger Liens	: Madonna mit Kind	
526.	Kempf.	: Duino	
527.	Barnaut	: Versunkene Pracht	
528.	Sterrner	: Schlafende	
529.	Karger	: Aquarell (Kopie)	
530.	Karger Aquarell	: (Kopie)	
531.	Buchta	: Rosen	
532.	Andersen	: Früchte	
533.	Lanzinger	: Badende	
* 534.	Kitt	: Studienkopf	1920
* 535.	Buchta	: Studie	1921
* 536.	Buchta	: Studie	1921
* 537.	Buchta	: Studie	1921
* 538.	Buchta	: Studie	1921
* 539.	Buchta	: Studie	1921
* 540.	Buchta	: Studie	1921
541.	Grabwinkler	: Kopfstudie	
542.	Windhager	: Rückenakt	
543.	Brunner	: Windmühle	
544.	Landa	: Akt (auf Elfenbein)	
545.	Tomac	: Windmühle	
* 546.	Opitz	: Pallas Athene (Gyps)	1917
547.	Porsch	: Rattenfänger (Holz)	
548.	Porsch	: 1. Augustin (Holz)	
549.	Porsch	: Tänzerin (Holz)	
550.	Angeli	: Studie	
* 551.	Huber	: Landschaft mit Figuren	1920
* 552.	Hollenstein	: Gewitterlandschaft	1921
* 553.	Hausner Curry	: Wanderer	1920
* 554.	Hausner Curry	: drei Federzeichnungen	1920
* 555.	Buchta	: Studie	1921
* 556.	Feigl	: Landschaft (Zeichnung)	1920
* 557.	Inhäuser	: Landschaft	1920
558-608	Radierungen (von Kasimir Trauner, Pollak, Schmutzer etc. etc.)		
508-658	50. Egon Schiele Zeichnungen		1915-18
Die mit einem Kreuz bezeichneten Objekte sind seit August Neunzehnhundertvierzehn bis einschliesslich Juli Neunzehnhunderteinundzwanzig.----- der Sammlung einverleibt worden.-			
Ein Teil der Radierungen befindet sich abwechselnd in Wien und in Gablitz bei Purkersdorf (in meinem Landhause).-			
Wien, am neunundzwanzigsten Juli Neunzehnhunderteinundzwanzig.-			
Unterfertigt als Beilage zur B.Z. 4191			
Dr. Heinrich Rieger m.p. Leopold Gübert m.p. öffentl.			
Notar L.S.			

52. Notariatsakt zur Sammlung Dr. Heinrich Rieger, Archiv des Bundesdenkmalamtes, Restitutionsmaterialien, Kt. 44/3, Personenmappe Rieger Heinrich, GZ.1809/1921

zu heben.⁷⁵ Der Plan wurde umgesetzt. Das Ministerium bewilligte für die Arbeiten an dem Nachschlagwerk zehn Millionen Kronen. Nicht von jedem Landeskonservator wurde die neue Variante befürwortet. Aus Oberösterreich meldete Oswald Oberhuber, dass „diese Art der Behandlung unserer Kunstdenkmäler sehr unsympathisch ist, weil es sich dabei viel weniger um die Erforschung und Festlegung der geschichtlichen Tatsachen als darum handelt, einen [sic!] neues Buch herauszugeben.[...] Da das Bundesdenkmalamt bzw. das kunsthistorische Institut die Sache nun wieder einmal ohne entsprechende Fühlungnahme mit den Landesdenkmalämtern in Angriff genommen hat, so ist gegenwärtig nichts mehr dagegen zu machen, ich fürchte aber nur, daß auf diese Weise das Werk überhaupt nicht zustande kommen oder nur mit sehr großen Verzögerungen fertig werden wird. [...]“⁷⁶ Bis 1931 waren die Vorarbeiten soweit beendet, dass 1933 als Band I die Denkmälerinventare von Kärnten, Salzburg, Tirol und Vorarlberg und 1935 Band II zu den Denkmälern Nieder- und

Oberösterreichs, Wiens und des Burgenlandes herausgegeben werden konnten.

Wenige Monate später, im September 1923, wurde das lange erwartete Denkmalschutzgesetz⁷⁷ beschlossen. Durch die gesetzliche Handhabe war es nun möglich die geschichtliche, künstlerische oder kulturelle Bedeutung beweglicher und unbeweglicher Denkmale festzulegen. Eine über die Publikationen und den Zettelkatalog des Hofärs verbindliche Liste gab es zu diesem Zeitpunkt noch immer nicht. In den Folgejahren entstanden in unterschiedlichen Zeitabständen Denkmalverzeichnisse in den Bundesländern, die zentral in der Denkmalbehörde in Wien gesammelt und verwahrt wurden.⁷⁸

⁷⁵ Archiv des Bundesdenkmalamtes, Inventarisierungen, Kt.1922–1938, GZ. 1001/1923. Schreiben Schubert-Soldern an das Bundesministerium für Unterricht, 27.05.1923.

⁷⁶ Archiv des Bundesdenkmalamtes, Inventarisierungen, Kt.1922–1938, GZ. 1968/1923. Schreiben Oswald Oberhuber an das Bundesdenkmalamt, 22.08.1923.

⁷⁷ BGBl. Nr. 533/1923.

⁷⁸ Z. B. 1924 Verzeichnis von Baudenkmalen im Hinblick auf das Denkmalschutzgesetz; 1927 Denkmalschutz-Verzeichnisse f. OÖ; 1931 Denkmälerverzeichnis 1931/1932 u. a.



Von der Stil-Restaurierung zur schummrigen Retusche – Methodenwandel in der österreichischen Wandmalerei restaurierung nach 1900

„Ein übermaltes altes Wandgemälde ist als historisches Denkmal beinahe wertlos und kann mit einer gefälschten Urkunde verglichen werden“, so beschreibt der Kunsthistoriker Max Dvořák 1918 in seinem Katechismus der Denkmalpflege seine kritische Auffassung in Bezug auf die historisierenden Restaurierungen aus dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts.¹ Jede spätere Veränderung an einem Kunstwerk wurde damals von der Kunstgeschichtsforschung als Fälschung betrachtet, die eine Minderung des künstlerischen Wertes zur Folge hätte. 1883 wurden von der „k.k. Zentralkommission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale“ Handlungsanleitungen mit dem Titel „Rathschläge in Betreff alter Wandgemälde in Kirchen, Schlössern etc.“ publiziert, womit erstmals in der österreichischen und auch europäischen Restaurierungsgeschichte systematische und methodische Instruktionen zur Freilegung und Restaurierung von Wandmalerei erarbeitet worden sind.² Der Auslöser dafür waren die so genannten Stil-Restaurierungen, worunter ein freies Nachahmen älterer Stilarten in Anlehnung an die freigelegte Malerei verstanden wird. Die Folge hiervon war jeweils eine starke Veränderung des Bestandes durch Übermalungen. Mit vielen Restaurierungen war man daher nicht nur in der Zentralkommission sehr unzufrieden.³ So wurde die Restaurierung des Künstler-Restaurators und Nazarener-

malers Johann Hintner 1881 in der Filialkirche von St. Nikolaus bei Matrei in der Augsburger Allgemeinen Zeitung als „größter Barbarismus“ bezeichnet.⁴ Hintner übermalte die gesamten Gewölbe- und Wandmalereien im Unter- und Oberchor der Kirche und veränderte dabei auch formale Elemente, indem er beispielsweise die Genitalien mit Blättern übermalte, da diese nicht den kirchlichen Vorstellungen entsprachen. (Abb. 53) Die Zentralkommission ließ daraufhin von Eduard von Sacken und Karl Schellein in enger Abstimmung mit Joseph Matthias Trenkwald – wie sie es ausdrückten – eine „Belehrung über die Conservirung in populärer Form“ erarbeiten, wobei man unter Konservierung damals nicht nur technische Arbeitsschritte verstand,⁵ sondern auch eine künstlerische Bearbeitung zerstörter oder beschädigter Bereiche.

Bereits in den Jahrzehnten zuvor hat man immer wieder zu größerer Vorsicht bei Restaurierungen aufgerufen. 1873 führte dies am ersten internationalen

¹ Max Dvořák, Der Katechismus der Denkmalpflege, 1918, S. 31.

² Normative der k.k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale. – Mitteilungen der k.k. Zentralkommission (MZK) N.F. VIII, 1883, S. VII, VIII. – Siehe dazu Markus Santner, Bild versus Substanz: Die Restaurierung mittelalterlicher Wandmalerei im Spannungsfeld zwischen Theorie und Praxis (1850–1970). Entwicklungslinien in Kärnten und Österreich, (Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege, XXIV), Wien-Köln-Weimar 2016, S. 47–54.

³ Besonders die Restaurierungen in Tirol und Südtirol werden in den Akten immer wieder erwähnt. Santner (zit. Anm. 2), S. 48, 49.

⁴ Michaela Frick, Vom Fragment zum Bild. Die digitale Rekonstruktion eines archäologisch gehobenen Freskenfundes zu den Wandmalereien im Oberchor der Filialkirche St. Nikolaus, Matrei in Osttirol, in: Leo Andergassen / Michaela Frick (Hg.), Conservatum est, Festschrift für Franz Caramelle zum 70. Geburtstag, Innsbruck 2014, S. 210.

⁵ Am ersten kunstwissenschaftlichen Kongress 1873 spricht Friedrich Lippmann über Konservierung als „eine vorwiegend technische Procedur“. Mitteilungen des k.k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie Heft 98, Wien 1873, S. 482. (http://hauspublikationen.mak.at/viewer/image/1359037469797_0001/5/05.09.2015). Sacken war Prähistoriker, Archäologe, Kunsthistoriker, Numismatiker und Konservator der Zentralkommission, Schellein war Maler und Künstler-Restaurator sowie als Kustos in der Gemäldegalerie in der Akademie der bildenden Künste tätig und Trenkwald war Historienmaler, seit 1873 Professor an der Akademie der bildenden Künste und seit 1877 als Fachmann für Fragen der Restaurierung in der Zentralkommission tätig.



53. Matri, Tirol, Pfarrkirche St. Nikolaus, Oberchor, Nordwand. Stil-Restauration 1881 von Johann Hintner und Josef Barth, Aufnahme vor 1937

kunstwissenschaftlichen Kongress, welcher im Rahmen der 5. Weltausstellung in Wien stattfand, zu dem von dem Kunsthistoriker Karl von Lützow formulierten Antrag, „dass den Denkmälern der Kunst gegenüber als erste Pflicht bei der Restauration Conservirung bezeichnet werde“.⁶ Das Restaurierziel eines stilgerechten Gesamtbildes blieb hingegen im Wesentlichen weiter bestehen, wie es Friedrich Lippmann am Kongress auch formulierte. Lippmann stellte in diesem Zusammenhang fest, dass „die Herstellung und Einfügung verlorener Theile [...] eine detaillirte Kenntnis der Styleigenthümlichkeiten [und] eine kunstwissenschaftliche Kenntnis hohen Ranges [erfordere], [...] um die Störung des Gesamteindrucks [sic!] aufzuheben“.⁷ Die empfohlene Vorgehensweise wird in den aus fünf Kapiteln bestehenden *Rathschlägen* von 1883 detailliert beschrieben: für die Retusche wird auf einer reduzierten, jedoch noch originalen Malereifläche Leimfarbe und für die stilgerechte Rekonstruktion auf fehlenden, jedoch neu verputzten Flächen, die zuvor mit „Eiergelb“ zu grundieren seien, die Ausführung mit

„Temperafarben“ vorgeschlagen.⁸ Für die Retusche bzw. stilgerechte Rekonstruktion wurden also – in Abhängigkeit von der jeweiligen Beschaffenheit der Malfläche – unterschiedliche Bindemittelsysteme vorgeschlagen. Die Unterschiedlichkeit in den Erwartungen an die Konservierung bzw. Restaurierung von beschädigten Wandbildern wird anhand dieser Formulierungen deutlich, beschäftigen sie sich doch sowohl mit reduzierten als auch mit völlig zerstörten Flächen und verdeutlichen damit den Zwiespalt zwischen konservierenden und restaurierenden Arbeitsschritten im Verständnis des 19. Jahrhunderts. Man pendelte also zwischen den Polen der Authentizität der zu erhaltenden Substanz – „die alte Malerei [darf] unter keiner Bedingung übermalt werden“ – und einer mit einer gewissen Erwartungshaltung verbundenen Vervollständigung der Bilder, also mit dem Ziel, „gewissenhaft i[m] Geiste des Originals das Fehlende [zu ergänzen]“.⁹ Diese Ambivalenz zwischen dem

⁶ Mitteilungen (zit. Anm. 5), Beilage zu Nr. 98, S. 37.

⁷ Lippmann, Mitteilungen (zit. Anm. 5), S. 482.

⁸ Normative (zit. Anm. 2), S. 92–95. Leimfarbe als Retuschemedium entsprach aufgrund ihrer meist stumpfen und matten Erscheinung wohl am ehesten der originalen Wandmalerei und war später auch wieder gut abnehmbar.

⁹ Ebenda.

unbedingten Anspruch der Erhaltung im Sinne eines Bewusstseins für die Bedeutung der originalen Substanz sowie dem gleichzeitigen Verlangen nach kompletten Bildinhalten zeigte sich wohl auch in den Ergebnissen der malerischen Umsetzung.¹⁰ Farbige Ergänzungen mit verschiedenen Bindemittelsystemen auf originalen (gut erhaltenen bis reduzierten) sowie gekitteten Oberflächen ergaben ein unterschiedliches Aussehen in der Materialwirkung, wenngleich über allem der Wunsch nach einem einheitlichen mittelalterlichen Wandbild stand.

Wie der wohl bekannteste Künstler-Restaurator jener Zeit, Theophil Melicher, nach seiner Restaurierung der romanischen Wandmalereiausstattung in der Johanneskapelle in Pürgg 1894 feststellte, würden sich „keine Normen“ in Fragen der Restaurierung aufstellen lassen, sondern das Vorgehen sei immer an das jeweilige Objekt bzw. den jeweiligen Erhaltungszustand anzupassen.¹¹ Der Anspruch der Zentralkommission und auch vieler Künstler-Restauratoren war damals zweifelsohne die Bewahrung und möglichst langfristige Erhaltung der überlieferten Substanz. Das Problem lag jedoch im fehlenden Wissen über historische und moderne Materialien und ihre Eigenschaften sowie ihre Anwendung bzw. ihre Auswirkungen auf die originale Substanz. Dazu gehörte beispielsweise die Annahme, Wandbilder durch Schutzüberzüge mit Harz- und Wachsgemischen, wie bei der Restaurierung von Ölbildern, langfristig erhalten zu wollen. Durch diese Art der Behandlung erreichte man zwar eine Farbvertiefung und wohl eine ästhetische Verbesserung der reduzierten Malschichten, jedoch entstanden auch neue Schäden durch die veränderten Materialeigenschaften des mineralischen Untergrundes.¹² Trotzdem wurde gleichzeitig bereits eine systematische Vorgehensweise entwickelt die mit der Untersuchung von Bestand und Schäden (man sprach von einem „Wahrnehmungsbericht“), Berichterstattung an die Denkmalbehörde, Dokumentation (man sprach von „Concept-Skizzen“) und Ausführung von Musterarbeiten wesentliche methodische Bestandteile einer modernen Konservierung und Restaurierung enthielt. Trenkwald, Fachmann für Fragen zur Restaurierung und damit die letzte fachliche Instanz in der Zentralkommission im Hinblick auf Wandmalereirestaurationen, sprach 1892 auch bereits von einer „wissenschaftlichen Restaurie-

rung“.¹³ Damit erfolgte schon ein großer Schritt in der Entwicklung der Restaurierung, der bald darauf durch den Paradigmenwechsel in der Denkmalpflege um 1900 nochmals einen radikalen Schub erfahren sollte. Im Mittelpunkt einer neuen Generation von Kunsthistorikern stand die Forderung nach einem Restaurierziel, das nicht mehr in einer Stil-Restaurierung mit umfassenden farblichen Überarbeitungen, sondern in einer größtmöglichen Zurückhaltung gegenüber der überlieferten Substanz gesehen wurde.¹⁴

Alois Riegl, Kunsthistoriker und Generalkonservator der Zentralkommission, beschäftigt sich in einem Gutachten aus dem Jahre 1903 mit dem Titel „Zur Frage der Restaurierung von Wandmalerei“ auch ausführlich mit dem Umgang mit Fehlstellen und ihren farblichen Ergänzungen.¹⁵ Dabei beschreibt er vier Erhaltungszustände, die jeweils unterschiedlich zu behandeln seien: (a) bei gut erhaltenen Bereichen würde eine „unauffällige Ergänzung [...] fehlender Umrisse und Farbflächen“ ausreichen, (b) bei reduzierten Bereichen sollten die „Motive wieder klar zur Geltung kommen“, (c) bei beschädigten Bereichen seien „bloß die linearen Umrisse, nicht aber die breiten Flächen [zu übermalen]“ und (d) bei zerstörten Bereichen seien neue Kittungen anzubringen und auf diesen farblich zu ergänzen.¹⁶ Ein spannender Aspekt ist dabei seine Vorgabe, fehlende oder reduzierte Konturlinien zu schließen, ohne die Binnenflächen zu behandeln, was sich insbesondere auf die mittelalterliche Malerei bezog.¹⁷ Für Riegl stellte die Ergänzung von Konturlinien die Möglichkeit zur Wiedergewinnung einer bestimmten Geschlossenheit des Bildes bei gleichzeitiger größtmöglicher Bewahrung der originalen Malerei dar, wobei er nicht zwischen den verschiedenen technischen Linienformen, wie der Unterzeichnung oder einer Schlusskontur, unterschied.¹⁸

¹⁰ Santner (zit. Anm. 2), S. 45–55.

¹¹ Theophil Melicher, zitiert aus einem Brief von 1894, in: St. Johannes Kapelle Pürgg-Trautenfels in der Steiermark, Geschichte einer Restaurierung und Entrestaurierung, DI Dr. Theophil Melicher, Architekt Wien 2012 (unveröffentlicht).

¹² Eine Vorgehensweise, die an mehreren Objekten angewendet wurde; zum Beispiel von Alfons Siber in Pellizzano in Trient, oder von Melicher im Kreuzgang im Dom von Brixen. Siehe dazu Santner (zit. Anm. 2), S. 55–62.

¹³ Trenkwald benutzte diese Formulierung im Rahmen einer Stellungnahme des Restaurierungsprojektes in der Johanneskapelle in Pürgg, 1892, in: Theophil Melicher / Christine Melicher, St. Johannes Kapelle Pürgg-Trautenfels in der Steiermark. Geschichte einer Restaurierung und Ent-Restaurierung. Eine Dokumentation 1889 bis 1895, 1937 bis 1948, 2012, S. 100.

¹⁴ Keine besonders große Rolle spielten Fragen etwa zu einer Verbesserung der Freilegungstechnik. Siehe dazu Georg Hager, Die Erhaltung alter Wandmalereien, in: Vierter Tag für Denkmalpflege, Erfurt 1903, Stenographischer Bericht, Berlin o. J., S. 41–53, abgedruckt in: Die Denkmalpflege 5, 1903, S. 117–120 und 129–131.

¹⁵ Als die drei wichtigsten Behandlungsmethoden von Wandmalerei beschreibt Riegl die Reinigung, die Auskittung von Fehlstellen und die Konsolidierung von Putz- und Malschichten. MZK 3, 2, 1903, Sp. 14–31.

¹⁶ Ebenda.

¹⁷ MZK 3, 2, 1903, Sp. 26, 27.

¹⁸ Ähnliche Vorschläge wurden bereits 1873 von Eduard von Sacken für die Restaurierung der Wandbilder im Karner von Tulln, in: Santner (zit. Anm. 2), S. 38–41 und von Theophil Melicher bzw. dem Architekten Julius Deininger während sei-

Die Erhaltung der überlieferten Substanz stand bei Riegl im Vordergrund. Dennoch blieben also auch nach 1900 weiterhin Ambivalenzen gegenüber den Vorschlägen zur simultanen Anpassung der Fehlstelle an den Altbestand, zum Verstärken und Ergänzen von fehlenden Konturen sowie zu den farblichen Ergänzungen auf Kittungen bestehen. In seinem Gutachten sprach sich Riegl grundsätzlich gegen die den Bestand schädigenden Schutzüberzüge aus, war jedoch neuen Substanzen für Überzüge aufgeschlossen und ließ diese im Hinblick auf die Farbausättigung für eine verbesserte Möglichkeit zur kunsthistorischen Interpretation in manchen Fällen auch zu.¹⁹ Trotz einiger inhaltlicher Gemeinsamkeiten des Gutachtens von 1903 und der „Rathschläge“ von 1883 formuliert Riegl einen Aspekt im Umgang mit farblichen Ergänzungen sehr klar, dass nämlich farbliche Ergänzungen „auf den ersten Blick eben als Zutaten verraten [...] werden sollen.“²⁰ 1873 wurde eine ähnliche Forderung bereits von Lippmann im Rahmen des kunsthistorischen Kongresses formuliert, indem aus seiner Sicht die „beste Ergänzung einer Fehlstelle diejenige [ist], die man, ohne dass sie störend hervortritt, doch sofort von der echten Umgebung unterscheidet.“²¹ Damit begann die Entwicklung neuer Integrationsmethoden für Putzfehlstellen, die sich durch ihre Abgrenzung gegenüber den entstehungszeitlichen Flächen auszeichnen und keine stilistischen Ergänzungen mehr darstellen. Diese Vorgehensweise war geprägt von der kunsthistorischen Vorstellung eines unberührten Kunstwerks, befreit von jeglichen späteren Zutaten. Der künstlerische und historische Wert wurde allein in der authentisch überlieferten Substanz gesehen, unabhängig davon, in welchem Erhaltungszustand sich die Kunstwerke befanden. 1910 beschreibt der Künstler-Restaurator Alfons Siber die Möglichkeit, Ergänzungen „durch eine leichte oder dunkle Grenzlinie“ zu kennzeichnen, um keine Fälschung mehr zu begehen.²² Die Diskussion konzentrierte sich auf die Erarbeitung neuer Methoden für farbige Ergänzungen. Die Unterscheidbarkeit der Ergänzungen gegenüber der authentisch überlieferten Substanz hatte der wissenschaftlichen Genauigkeit Rechnung

ner Restaurierung in der Johanneskapelle in Pürgg getätigt, in: *Melicher / Melicher* (zit. Anm. 13), S. 57. Die Schließung von Fehlstellen bei Schlusskonturlinien wird bis heute in der Restaurierung und Denkmalpflege kontrovers diskutiert und kann mitunter dazu führen, dass in dieser Art restaurierte Wandbilder eine vermeintlich unverfälschte Linienzeichnung vermitteln; dabei liegt ein nachgezeichnetes Stilbild vor, dass die Malerei flach wirken lässt, keinen plastischen Charakter besitzt und mit einer ursprünglichen qualitätsvollen Linienführung oft nichts mehr gemeinsam hat.

¹⁹ Siehe dazu *Santner* (zit. Anm. 2), S. 108, 109.

²⁰ *MZK* 3, 2, 1903, Sp. 30.

²¹ Mitteilungen (zit. Anm. 5), S. 482.

²² Archiv des Bundesdenkmalamtes, Hofburg, Akt Siber, Z. 4425, 1910.

zu tragen und gleichzeitig wurde durch die Ergänzungen auf eine ästhetische Gesamtwirkung abgestellt.

Ein den neuen Anforderungen entsprechendes Restaurierungskonzept wurde 1907 für die Malereien der Apsis im Dom von Aquileia von dem Kunsthistoriker Max Dvořák und dem Künstler-Restaurator Hans Viertelberger erarbeitet.²³ Die Lesbarkeit der Wandmalerei nach ihrer Freilegung war durch zahlreiche Hackspitzlöcher und größeren Fehlstellen beeinträchtigt, die zuerst mit einem „weißen Gipsmörtel“ geschlossen wurden²⁴ (Abb. 54). In dem Konzept wurden drei verschiedene Behandlungsmethoden gegeneinander abgewogen, nämlich (a) die gekitteten Stellen unbehandelt zu belassen, (b) diese mit einem „neutralen“ – vermutlich grauen – Farbton zu versehen oder (c) mit einer „Lokalfarbe der Umgebung“ zu behandeln.²⁵ Nach der Anfertigung von Musterflächen fiel die Entscheidung für (c), da die übrigen Varianten die Malereien mehr zerrissen und die Lesbarkeit nicht verbessert hätten. Das Votum für eine Behandlung mit lokalfarbigem Farbtönen rückte damit das Gesamterscheinungsbild in den Vordergrund.²⁶ Die Entwicklung von der stilgerechten Wiederherstellung zum Respekt vor dem unverfälschten Dokument stärkte gleichzeitig die Restaurierung als eigene Fachdisziplin und löste den Begriff der Konservierung aus seinem Verständnis im 19. Jahrhundert, als die künstlerische Vervollständigung Bestandteil eines konservatorischen Konzeptes war, heraus. Unter stärker werdender Einflussnahme kunsthistorischer Anweisungen spielte aber nicht nur die dokumentarische Erhaltung der überlieferten Substanz, sondern auch eine zusammenhängende Gesamterscheinung eine Rolle. Eine damals immer häufiger vorgeschlagene Methode hierfür war die Behandlung von Kittungsflächen durch eine „entsprechende Tönung [...] mit einer neutralen Farbe“²⁷ Der „neutrale Farbton“ wurde dabei nicht genauer definiert und streng genommen existiert er auch nicht im Bildzusammenhang. Das Missverständnis im Terminus besteht bis heute fort, neutral meint in der Regel einen grauen Farbton, der sich dem Umgebungsfarbton anpassen kann

²³ *Elisabeth Sobietzky*, Die Apsismalereien in der Kathedrale von Aquileia. Eine Stiftung Patriarch Poppos aus früh-salischer Zeit, Weimar 2004, S. 56–67.

²⁴ *Sobietzky* (zit. Anm. 23), S. 63.

²⁵ Ebenda.

²⁶ Riegl empfahl in seinem Gutachten 1903 auch, dass Putzkittungen „in einer der Gesamtfärbung der umgebenden Malpartien entsprechenden Weise getönt werden“ können. *Riegl* (zit. Anm. 15), S. 167.

²⁷ Vorgabe von Riegl an Viertelberger für seine Restaurierung an den Fromiller'schen Wandbildern in der Stiftskirche zu Ossiach. *MZK* 3, 4, 1905, Sp. 130 und *Santner* (zit. Anm. 2), S. 222, 223. Bereits im 19. Jahrhundert wurde die Behandlung mittels neutralen Farbtönen vorgeschlagen; siehe dazu: *Paola D'Alconzo*, Gli uomini e le cose. I. Figure di restauratori e casi di restauro in Italia tra XVIII e XX secolo, 2007, S. 348, 349. Siehe weiter auch: *MZK* 3, 2, 1903, Sp. 152 und *MZK* 3, 4, 1905, Sp. 130. – *Santner* (zit. Anm. 2), S. 111.



54. Aquileia, Italien, Dom, Apsis, Illarico Enrico und Marcus mit einer großen Fehlstelle. Restaurierung von 1921 (?)



55. Gurk, Kärnten, Dom, südliches Querhaus, schummrige Retusche 1921 von Hans Viertelberger, Aufnahme 1943

und die störende Wirkung von Fehlstellen aufheben soll.²⁸ In Aquileia hat man sich jedenfalls gegen eine „neutrale“ Einfärbung der Gipskittungen entschieden, setzte mit dem Konzept des Eintönens im Lokaltone jedoch neue Maßstäbe in der Wandmalerei restaurierung.

In der denkmalpflegerischen Praxis erfolgte die Verbreitung der neuen Handlungsanleitungen alles andere als rasch; Denkmalpfleger, Künstler-Restauratoren und auch Eigentümervertreter mussten von der neuen Art zu restaurieren erst überzeugt werden. 1916 schreibt der Kunsthistoriker Fortunat von Schubert-Soldern noch über die hohe „Fertigkeit im Nachahmen historischer Stile“, die eine Perfektion erreiche, die geradezu an „Fälschereffekte“ erinnere.²⁹ Stil-Restaurierungen in der Wandmalerei, aber auch in anderen Kunstgattungen wurden in diesen Jahren des Umbruchs immer wieder gewünscht und auch durchgeführt.³⁰ Gleichzeitig fordert Schu-

bert-Soldern aber vom „wissenschaftlich geschulte[n] Denkmalpfleger“ und wohl auch von den Restauratoren, dass „Dokument und Ergänzung voneinander unterschieden bleiben [sic!] und daß ihre Grenzen nicht vermischt werden [sollen]“.³¹ Wie schon Riegl, plädiert er für eine klare Trennung zwischen der entstehungszeitlichen Fläche und der farblichen restauratorischen Ergänzung, die für den Betrachter klar erkennbar sein muss. Die Restaurierungen wurden fortan vermehrt in diesem Sinne durch Kunsthistoriker, die in der Denkmalpflege tätig waren, begleitet.

Eine ab den 1920er Jahren häufig angewandte Technik zur Erzielung eines Gesamterscheinungsbildes war die so genannte „schummrige Retusche“; neu verputzte Fehlstellen wurden hierbei durch eine farbliche Imitation der Umgebungsfläche integriert. In ihrer Wirkung sollte sie die ursprünglichen Formen durch weiche Farbverläufe andeuten, ohne in eine zu detaillierte Wiederherstellung zu verfallen. Hans Viertelberger wandte diese Technik 1919/20 am Wandbild des thronenden Christus mit den vierundzwanzig Ältesten im südlichen Querhaus im Gur-

²⁸ Siehe dazu auch den Artikel von *Ernst Bacher*, Einige methodische Fragen zum Thema Wandmalerei-Restaurierung, in: *Restauratorenblätter* 1, 1973, S. 82–92.

²⁹ *Fortunat von Schubert-Soldern*, Kunst, Wissenschaft und Denkmalpflege, in: *MZK*, BD XV, Heft 3/4, III., Wien 1916, S. 33–40.

³⁰ Spätere Stil-Restaurierungen wurden beispielsweise 1914 an der Salesianerinnenmadonna, oder 1940 an der Stein-Pieta aus der Pfarrkirche in Straßburg, Kärnten ausgeführt. *Markus*

Santner, Die Sehnsucht nach dem Ursprünglichen. Zwei Wiener Madonnenfiguren und ihre Restaurierungen, in: *Polychromie auf Stein* (ÖZKD, LXX, Heft 3/4) Horn-Wien 2016, S. 376.

³¹ *Schubert-Soldern* (zit. Anm. 29), S. 38, 39.



56. St. Peter in Holz, Kärnten, Pfarrkirche, Langhausnordwand, Restaurierung 1928-30 von Fritz Weninger und 2014-15 durch das Team von Claudio Bizzari, Aufnahme 2015

ker Dom an, einer leicht über Niveau mit grober Oberfläche gearbeiteten Kittung (Abb. 55). Die dort fehlende Figur ist für den Betrachter durch die Nachahmung ihrer ursprünglichen Form erfahrbar. Dass die entstehungszeitliche Malerei dabei „vollkommen unberührt [blieb]“, wie dies der die Arbeiten begleitende Kunsthistoriker Karl Ginhart behauptete, war jedoch nicht ganz richtig.³² Restauratorische Untersuchungen dokumentieren nämlich eine Einlasierung von Übertünchungsresten, „sehr grob gestrichelte“ malerische Ergänzungen im Hintergrund sowie ein neu ergänztes Rahmenband im rechten Bereich.³³ Die große farbliche Ergänzung in den Figuren unterschied sich dennoch von den stilgerechten Ergänzungen, indem eine künstlerische Bearbeitung der Fläche erfolgte, ohne jedoch eine exakte Ausführung vorzunehmen. Mit Viertelberger arbeitete hier ein (Künstler-)Restaurator, der noch in der alten Tradition der Restaurierung von Wandbildern ausgebildet wurde und auf Wunsch auch Stil-Restaurierungen ausführen konnte,³⁴

es gleichzeitig jedoch auch gut verstand, sich den neuen Regeln anzupassen.³⁵

Die Vervollständigung von fehlenden Bordüren, Bänderungen oder architektonischen Rahmenelementen stellt für den formalen Bildaufbau ein wichtiges Element dar, um den Bildern einen größeren Zusammenhalt zu geben und um ihre raumbildende Funktion zu gewährleisten. In der kunsthistorischen Betrachtung lässt sich eine unterschiedliche Bewertung zwischen figurativen und dekorativen Bereichen beobachten, die sich auch auf die Behandlung von Fehlstellen auswirkte.³⁶ 1928–30 erfolgte die Freilegung und Restaurierung des Bilderzyklus an der Nordwand in der Pfarrkirche des heiligen Petrus in St. Peter in Holz. (Abb. 56) Die Fehlstellen wurden vom Restaurator Fritz Weninger mit einem Kalkmörtel glatt und auf Niveau verputzt. Große Fehlstellen retuschierte er in einem „indifferenten Ton“ mit brauner Farbe und breiten Pinseln, kleine Fehlstellen mit schummriger Retusche durch Andeutungen der ursprünglichen Form mit weichen Farbverläufen ohne eine klare Abgrenzung

³² Archiv des Bundesdenkmalamtes, Hofburg, Kärnten, Karton 10, Gurk, Z 2577, 8. 10. 1920.

³³ Alexandra Sagmeister / Josef Voithofer, Bericht Zustandserhebung, Pfarr- und ehem. Domkirche Mariae Himmelfahrt, 9635 Gurk, 2019, Archiv der Abteilung für Konservierung und Restaurierung (AKR) des Bundesdenkmalamtes (BDA), S. 7.

³⁴ Eva Frodl-Krafi, Gefährdetes Erbe. Österreichs Denkmalschutz und Denkmalpflege 1918–1945 im Prisma der Zeitgeschichte

(Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege XVI), Wien-Köln-Weimar, 1997, S. 140.

³⁵ Zum Übergang Künstler-Restaurator zum Restaurator siehe dazu Santner (zit. Anm. 2), S. 91–95 und 138, 139.

³⁶ Siehe dazu den Artikel von Josef Garber, Zur Geschichte der Erhaltung der Wandmalereien Tirols, in: Mitteilungen des Staatsdenkmalamtes, Bd. II, III, 4, 1920/21, S. 67–90.



57. Maria Saal, Kärnten, Propsteipfarrkirche, Chornordwand, Detail aus dem Bild der Flucht nach Ägypten mit einer großen Fehlstelle, Retusche mittels rein linearer Nachahmung von Konturen ohne Tönung, Aufnahme 2013

durch Konturlinien. Damit versuchte er die ästhetisch störenden Flächen „*kleiner erscheinen [zu] lassen*“.³⁷ Fehlende Bereiche in den Rahmenbändern ergänzte er hingegen farblich dem Originalton angepasst in einem „*licht durchzogenen*“ helleren Farbton.³⁸ Weninger strebte hier die farbliche Integration wichtiger bildgebender Strukturen an. Dieses bis heute weitestgehend erhaltene Restaurierungsergebnis zeigt den damaligen kunstwissenschaftlichen Anspruch auf eine klare Unterscheidung von Original und Zutat bei gleichzeitigem Bewusstsein für die Gesamtwirkung des Bilderzyklus für den Kirchenraum.³⁹ Eine Fragmentierung des Erscheinungsbildes beschränkte sich in diesem Fall daher eher auf die putztonig bearbeiteten Fehlstellen in den Bildfeldern.

Eine selten angewandte Integrationsmethode war die Bearbeitung von fehlenden Bereichen durch eine

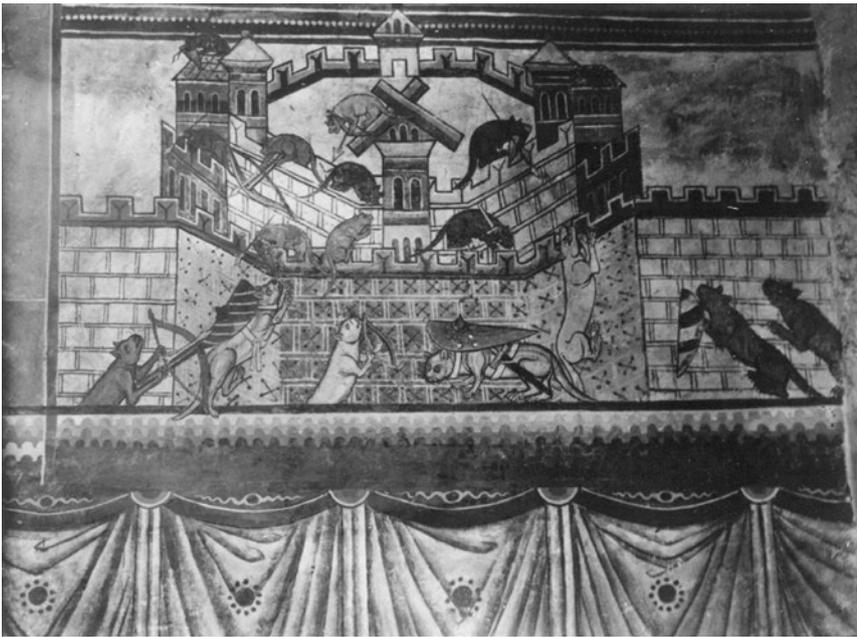
³⁷ Archiv des Bundesdenkmalamtes, Hofburg, Kärnten, Akt St. Peter in Holz, Bericht 7. 10. 1930 und BDA-Archiv Abteilung Kärnten, Ordner St. Peter in Holz, Brief 17. Mai 1930 und im September 1930.

³⁸ Ebenda.

³⁹ 2014 und 2015 erfolgte eine Zustandserhebung und Konservierung-Restaurierung durch den Restaurator Claudio Bizzarri und seinem Team. Dabei wurden die Retuschen der 1920er Jahre adaptiert und damit die Geschichte dieser Restaurierung weiter erzählt. *Claudio Bizzarri*, Restaurierbericht 2015, Archiv der AKR, BDA.

rein lineare Nachahmung von Konturen ohne Tönung der Binnenfläche. Der Kunsthistoriker und Restaurator Franz Walliser hat diese Methode im Bild Flucht nach Ägypten an der Chornordwand der Propsteipfarrkirche in Maria Saal 1934 angewendet, indem er mittels Kohlestift auf hellem getünchten (?) Untergrund eine größtenteils fehlende Figurengruppe und zwei fehlende Köpfe linear ergänzte. (Abb. 57) Damit trat die Grenze zum Original noch deutlicher zum Vorschein. Gleichzeitig entstand ein Gesamteindruck des Bildfeldes mitsamt seiner Komposition. Kleine Fehlstellen im Hintergrund und im Rahmenband wurden wiederum mit schummriger Retusche im Farbton heller geschlossen. Damit erfolgte eine unterschiedliche Bewertung und restauratorische Behandlung von Fehlstellen.

Durch eine rasche Arbeitsweise und einen Mangel an geeigneten technischen Freilegungswerkzeugen wiesen die freigelegten Putz- und Malereiflächen häufig Zerstörungen auf bzw. es blieben oft Tünchereste zurück. Die Entdeckerfreude überschattete den Blick auf die malträtierete Substanz. Dies galt nicht nur für die primären Freilegungen, sondern ebenso für die Entfernung der stilgerechten Übermalungen im Rahmen der so genannten „Entrestaurierungen“ in der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts. Die Folge war, dass durch viele kleine Fehlstellen und Farbreste die Wandbilder ein flimmerndes



58. Pürgg, Steiermark, Johanneskapelle, Langhaus südliche Wand. Stil-Restauration 1889–1894 von Theophil Melicher, Aufnahme nach 1894

Aussehen erhielten. Die Integration beschränkte sich zu meist auf die Behandlung großer Fehlstellen.⁴⁰ Für eine kunsthistorische Anerkennung der Leistungen der historisierenden Stil-Restaurationen fehlte offensichtlich noch die zeitliche Distanz.⁴¹ Die Abnahmen der Übermalungen des 19. Jahrhunderts wurden meist damit gerechtfertigt, dass man den Originalbestand des Kunstwerks zeigen und seine künstlerische Ausdruckskraft sowie ursprüngliche Wirkung zurückgewinnen wollte. Das mit dem Begriff der Entrestauration beschriebene Vorgehen wurde meist ohne vorhergehende restauratorische Dokumentation des Bestandes in seinem Letztzustand umgesetzt.

Eine der bekanntesten Entrestaurationen erfolgte an den Wandmalereien des 12. Jahrhunderts in der Johanneskapelle in Pürgg, mit Unterbrechungen, zwischen 1937 bis 1948. Die Stil-Restauration von 1889 bis 1894 ließ

fast keine Fläche unberührt und veränderte das Aussehen der romanischen Malerei im Sinne der historisierenden Vorstellung ganz wesentlich (Abb. 58). Nach Abnahme der Übermalungen und Ergänzungen und nach dem Austausch von Kittungen bestand die Herausforderung vor allem in der Integration der großen Fehlstellen in der für die Kunstgeschichte so bedeutenden Ausstattung. Franz Walliser versuchte, die neu gekitteten Flächen malarisch mittels Schwammtechnik im Umgebungsfarnton zu integrieren, um den Zusammenhang der malerischen Gesamtausstattung zu gewährleisten (Abb. 59). Dieser Kontext von Raum und Bild prägt das Aussehen der Johanneskapelle in besonderem Maße. Die methodische Entscheidung zur Schwammtechnik war möglicherweise auch durch das flimmernde Eigenleben der Wandbilder, hervorgerufen durch viele kleine Beschädigungen und Resttünchen, beeinflusst. Die Kittungsflächen mit ihrer farbigen Musterung sind damit zu einem Bestandteil des formalen Gesamterscheinungsbildes geworden. Einige wenige Fehlstellen im figuralen Bereich sowie in den Rahmenbändern wurden im hellen Umgebungsfarnton ohne exakte Ausdifferenzierung der Binnenzeichnung integriert. Im entstehungszeitlichen Bestand hat Walliser nur vereinzelt Retuschen ausgeführt. Die durch sichtbare große Fehlstellen entstandene Fragmentierung wurde nun als ein noch höherer Nachweis für die Originalität der Malereien angesehen. Die Zurückhaltung von Retuschen im romanischen Bestand und die Fokussierung der farblichen Ergänzung auf große Fehlstellen lässt sich neben dem Diktat auf den Verzicht jedweder neuer Zutat wohl auch in einer raschen Arbeitsweise vermuten.

Bei Konturlinien kann der Grat zwischen dem Schließen fehlender Bereiche und einer interpretierenden Ergänzung manchmal sehr schmal sein, was dazu führt,

⁴⁰ Siehe dazu (Auswahl): Max Dvořák, Schriften zur Denkmalpflege 1905–1921 (hier 1908), gesammelt und kommentiert von Sandro Scarrocchia (Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege XXII), Wien 2012, S. 505; Norbert Wibiral, Über das Freilegen und Restaurieren von Wandmalereien, in: Christliche Kunstblätter 95, H4, 1957, S. 25; Otto Demus, Entdeckungen und Restaurierungen mittelalterlicher Wandgemälde, in: ÖZKD 12, 1958, S. 156; Ernst Bacher, Kunstwerk und Denkmal – Distanz und Zusammenhang, in: Kunsthistoriker, Mitteilungen des Österreichischen Kunsthistorikerverbandes II, 1985, S. 22 und Walter Frodl, Idee und Verwirklichung, das Werden der staatlichen Denkmalpflege in Österreich (Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege XIII) Wien 1988, S. 150.

⁴¹ Siehe dazu Manfred Koller, Mittelalterliche Wandmalereien in Österreich – 150 Jahre Restaurierung, in: Matthias Exner / Ursula Schädler-Saub (Hg.), Die Restaurierung der Restaurierung?, Zum Umgang mit Wandmalereien und Architekturfassungen des Mittelalters im 19. und 20. Jahrhundert (ICOMOS, Hefte des Deutschen Nationalkomitees XXXVII), München 2002, S. 103–118.



59. Pürgg, Steiermark, Johanneskapelle, Langhaussüdwand. Kopie 1963 durch Dina Kerciku von den guten Jungfrauen, Aufnahme 2018

dass die Malerei dadurch eine stärkere Betonung ihrer Strichzeichnung erfährt, die dann mit der originalen Maltechnik nicht mehr vergleichbar ist.⁴² 1903 empfahl Riegl in seiner Schrift, sich bei beschädigten figurativen Bildszenen verstärkt auf die Konturlinien zu konzentrieren, die übrigen Flächen jedoch weitgehend unbehandelt zu belassen.⁴³ Ein gutes Beispiel dafür liefert die 1946/47 von Bruno Malanik durchgeführte Restaurierung der mittelalterlichen Wandbilder im Chorturmjoch der Pfarrkirche von Mariapfarr. Das von der Kunstgeschichte als ein für Österreich wichtiges Beispiel des Zackenstils beschriebene Kunstwerk⁴⁴ zeigte sich nach der Freilegung

in einem stark reduzierten Zustand. Malanik hat sich bei seiner Retusche insbesondere auf die Vervollständigung der fehlenden Konturlinien konzentriert. Obwohl die Binnenzeichnung nur mehr fragmentarisch erhalten war, vermutete man nach der Restaurierung auf Grund der Ergänzungen allgemein eine noch gut erhaltene originale Substanz an schwarzen Konturlinien. Malanik bearbeitete die grauen Fehlstellenkittungen mittels farbiger Schwammtechnik, was dem vorhandenen flirrenden Gesamteindruck entsprach, und ergänzte einige der schwarzen Konturlinien in der Szene der Geburt Christi an der Nordwand, um die Bildinhalte wieder lesbar zu machen⁴⁵ (Abb. 60). Eine optische Differenzierung

⁴² Siehe dazu *Bacher* (zit. Anm. 28), S. 82–92.

⁴³ Siehe dazu: MZK 3, 2, 1903, Sp. 26, 27.

⁴⁴ *Elga Lanc*, Mariapfarr (Sbg.), Pfarrkirche Unsere Liebe Frau (Katalogeintrag), in: Hermann Fillitz (Hg.), *Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich*, Bd. I Früh- und Hochmittelalter, S. 445. 446. – *Margarete Witternigg*, Neu aufgedeckte Fresken in der Pfarrkirche zu Maria Pfarr im Lungau, ÖZKD, 1. Jg. 1947,

S. 54–62. – *Margarete Witternigg*, Freskenfund in der St. Rupert in Weisspriach und Wandmalereien im Chor der Pfarrkirche in Maria Pfarr im Lungau, ÖZKD, 2. Jg., 1948, S. 25–37.

⁴⁵ *Bernd Euler-Rolle / Markus Santner*, Das Salzburger Fachgespräch zur Wandmalereirestauration in Mariapfarr vom 16. bis 18. September 2010. Die Restaurierung der Restaurierung,



60. Mariapfarr im Lungau, Salzburg, Pfarrkirche, Chorturmjoch, Nordwand Restaurierung 1946/46 durch Bruno Malanik, Aufnahme 2010

der ergänzten bzw. übermalten Konturlinien, also eine Unterscheidung von Original und Zutat, ist in diesem Fall besonders schwierig. Bei näherer Betrachtung unterscheiden sich seine ergänzten Konturlinien durch eine gewisse Unentschlossenheit und fehlende Qualität im Vergleich zur mittelalterlichen Linienführung. Malanik

in: ÖZKD LXVIII, H 1/2, 2014, S. 6–15. Die restauratorischen Untersuchungen 2010 wurden von Josef Voithofer, Christoph Tinzl und Markus Santner durchgeführt.

dürfte dennoch so viel an originalen Farbresten erkannt haben, um die fehlenden Formteile der Figuren zu rekonstruieren und somit die Bildszene wieder lesbar zu machen. In jedem Fall hat die Überarbeitung die kunsthistorische Vorstellung vom ursprünglichen Aussehen des in Formen des Zackenstils geschaffenen Bildes beeinflusst und damit ein restauratorisches Stilbild erzeugt.

Im Jahr 1921 erfolgten in Aquileia weitere Freilegungs- und Restaurierungsarbeiten an den Wandmalereien in der Apsis des Doms. In der Diskussion über den Umgang

mit den noch bestehenden großen Fehlstellen wurde kurz über ein „*restauro artistico*“ nachgedacht.⁴⁶ Dreizehn Jahre nach der für die Zentralkommission so fortschrittlichen Vorgehensweise schwankte man offensichtlich erneut in der Frage der Integrationsmethode, wobei man besonders die Fehlstellen in den figuralen Bereichen als störend empfand. Zu diesem Zeitpunkt war für Aquileia nicht mehr das Denkmalamt aus Österreich, sondern die Soprintendenza von Friaul-Julisch Venetien zuständig. Der Kunsthistoriker Antonio Morassi, der in Wien bei Dvořák studierte, war damals der Leiter des Restaurierprojektes.⁴⁷ Möglicherweise kannte Morassi die neuen österreichischen Ansätze in der Denkmalpflege, in jedem Fall aber war ihm das Ergebnis des Dvořák-Viertelberger Konzeptes bekannt, da dies damals noch im unteren Bereich der Apsis überliefert war.⁴⁸ Morassi verwarf schnell den Gedanken an eine stilgerechte Ergänzung und suchte nach neuen Möglichkeiten, um den aktuellen Restaurierprinzipien des „*restauro scientifico*“ zu entsprechen, die streng genommen jedwede Hinzufügung vermieden.⁴⁹ Das Konzept war dem von 1907 ähnlich, indem die gekitteten Fehlstellen in einem heller gearbeiteten, jedoch der Umgebung angepassten Farbton „*di colore neutro*“ mittels Temperafarben eingetönt wurden⁵⁰ (Abb. 54). Gekittete Fehlstellen in den Figurendarstellungen, von kunsthistorischer Seite höherwertig eingestuft, wurden durch eine farbliche und zeichnerische Nachahmung der ehemaligen Darstellung integriert, für die Unterscheidbarkeit jedoch mit dunklen Punkten, im Randbereich der Kittung als Grenzlinie noch dunkler, gekennzeichnet.⁵¹ Wie bereits Siber 1910 in seiner Denkschrift vorgeschlagen hatte, markierte man die Fehlstelle als klare Abtrennung zur originalen Malerei. In der technischen Umsetzung der farblichen Integration entsprach die Ergänzung eher einer interpretierenden Wiederherstellung, wie Elisabeth Sobietzky es formulierte, und man orientierte sich mehr an der italienischen Restaurierungspraxis als an dem unverfälscht zu bewahrenden historischen und künstlerischen Wert des Originals, wie ihn die Wiener Schule vertrat.⁵²

⁴⁶ Sobietzky (zit. Anm. 23), S. 68–75, hier 69.

⁴⁷ <http://www.regione.veneto.it/web/cultura/archivio-antonio-morassi> (01.04.2019).

⁴⁸ Sobietzky (zit. Anm. 23), S. 71, 73. Zur Frage des Einflusses der ZK auf die Restaurierung in Aquileia siehe Sergio Tavano, „Wiener Schule“ e „Central-Commission“ fra Aquileia e Gorizia, in: Arte in Friuli. Arte in Trieste, Udine 1988, S. 97–139.

⁴⁹ „Come si poteva giungere a queste senza negare il principio, in modo da rendere riconoscibile, subito, l'opera moderna dall'antica, senza falsare né l'insieme né i particolari?“. Übernommen aus: Sobietzky (zit. Anm. 23), S. 70.

⁵⁰ Sobietzky (zit. Anm. 23), S. 71.

⁵¹ Siehe dazu die ausführlichen Beschreibungen bei Sobietzky (zit. Anm. 23), S. 73–75.

⁵² Morassi erwähnt auch die reversiblen Eigenschaften der Temperafarben, die man jederzeit entfernen könne. Sobietzky

Die neue Vorgehensweise in der restauratorischen Praxis versuchte also, dem denkmalpflegerischen Anspruch auf eine klare Unterscheidung von Original und Zutat gerecht zu werden, um den kunsthistorischen Wert des Werks durch eine Restaurierung nicht zu mindern. Trotzdem gab es immer wieder Ausnahmen, wie die 1924 erfolgte Restaurierung der Szene des Saulussturzes im Gurker Dom zeigt. Nach der Freilegung waren nur mehr circa 30% an originaler Malerei erhalten, was Viertelberger veranlasste, die Malerei großflächig mit Lasuren bzw. teilweise auch mit wiederherstellenden und form-schließenden Ergänzungen zu überarbeiten⁵³ (Abb. 61). Eine Diskussion über unterscheidbare Retuschen in reduzierten Malflächen fand damals noch nicht statt. Beeinflusst waren diese Restaurierungen auch immer von den unterschiedlichen Erwartungshaltungen. Die klare Unterscheidung zwischen „*authentischem und nicht authentischem Bestand*“⁵⁴ war der kunsthistorisch geprägten Denkmalpflege in der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts jedoch besonders wichtig. Der bereits angesprochene und bis heute gerne in Verwendung stehende Begriff des „*neutralen Farbtons*“⁵⁵ wurde damals noch nicht in einer strengen und eigenen Bildebene im Bild gedacht, wie dies ab den 1940er Jahren in Italien unter Cesare Brandi entwickelt wurde.⁵⁶ In dieser in den folgenden Jahrzehnten viel tiefer gehenden theoretischen Auseinandersetzung mit dem Thema Fehlstelle und ihrer formalen ästhetischen Auswirkung auf das Bild und den Betrachter wurden auch verschiedene Arten von Beschädigungen in der Putz- und/oder Malschicht definiert und Fehlstellen abgestuft charakterisiert; wie zum Beispiel nach ihrer Lage, flächenmäßigen Ausdehnung, Größe, Tiefe oder Bedeutung. Darüber hinaus wurden neue Techniken der Retusche entwickelt, wie die Strichretusche oder Aqua sporca-Technik. Der Blick wurde vermehrt auf die Bewertung der Substanz sowie auf den Antagonismus zwischen Geschichtlichkeit und Ästhetik des Kunstwerks gelegt. Gleich geblieben ist der Anspruch auf den Gesamtzusammenhang oder wie Brandi es ausdrückte, auf die „*potentielle Einheit*“ eines fragmentarisch überlieferten Kunstwerks, die nach Einbeziehung aller

(zit. Anm. 23), S. 71–74.

⁵³ Sagmeister / Voithofer (zit. Anm. 33), S. 7.

⁵⁴ Walter Frodl, Zur Geschichte der Denkmalpflege in Kärnten, in: Denkmalpflege in Kärnten, 1984, S. 124, 125.

⁵⁵ Man sprach auch von einer „*Neutralisierung von Fehlstellen*“. Archiv des Bundesdenkmalamtes, Abteilung Kärnten, Ordner Metnitz, Brief 6. 11. 1950 und Zl. 680/51, 1951, Nachlass Walliser, Kärnten, Bericht 1955.

⁵⁶ Siehe dazu Cesare Brandi, Theorie der Restaurierung (Cesare Brandi, Teoria del restauro 1963), hrsg. und aus dem italienischen übersetzt und kommentiert von Ursula Schädler-Saub und Dörthe Jakobs (ICOMOS Hefte des Deutschen Nationalkomitees XLI), München, 2006.



61. Gurk, Kärnten, Dom, südliches Querhaus, Detail aus dem Wandbild des Saulussturzes, Aufnahme 2018

restauratorischen Befunde durch klar unterscheidbare Ergänzungen anzustreben sei.⁵⁷

Nach 1945 gab es international einen breiten Austausch zwischen den Fachinstitutionen, unter anderem auch zwischen dem Bundesdenkmalamt und dem Istituto Centrale per il Restauro in Rom. Laura und Paolo Mora, Paul Philippot oder auch Cesare Brandi wurden immer wieder nach Österreich zu Vorträgen oder auf Baustellen eingeladen. Die Entwicklungen in Österreich nach 1900 dürften in Italien nicht ganz unbekannt gewesen sein, auch die Anwendung der schummrigen Retusche, da Philippot sie 1985 als eine aus verschiedenen Farbwertigkeiten des umliegenden Originals gewonnene Tönung „ohne inhaltlich-formale Wiederherstellung“ beschreibt, was nicht ganz zutreffend ist, da sie sehr wohl Bildformen ergänzt, nur ohne eine scharfe Abgrenzung.⁵⁸ Philippot sieht diese Art der Retusche jedoch als eine das

Bild entwertende Methode an, kritisiert die Ausführung von Kittungen auf Ebene der originalen Oberfläche und vermisst eine „deutliche Begrenzung [auf einer] eigenen Bildebene“, wodurch die Bilder in ihrer „Unbestimmtheit herumschwimmen“.⁵⁹ In der italienischen Restaurierungsauffassung wird in diesem Zusammenhang von einer viel klareren Unterscheidung von Original und Zutat ausgegangen, sowohl was die Art der Kittungen als auch die Methode der Retusche angeht. Philippot sieht in der schummrigen Retusche die potentielle Einheit des Bildes nicht „unterstützt und wiedergewonnen, sondern es wird nur weiter verunklärt und verwässert“.⁶⁰ An diesem Punkt stehen sich unterschiedliche entwicklungsgeschichtliche und restaurierungsästhetische Ansätze gegenüber, die jede für sich und aus ihrer Zeit heraus gesehen ihre Berechtigung haben. Für die Entwicklung in Österreich waren die neuen Behandlungsmethoden nach dem Paradigmenwechsel um 1900 ein schlüssiger und logischer Schritt, geprägt von der Abkehr gegenüber den historisierenden Stil-Restaurierungen hin zu einer immer stärker werdenden kunsthistorischen Priorisierung in der Unterscheidung von Original und restauratorischer Zutat.

⁵⁷ Siehe dazu auch *Ursula Schädler-Saub*, Cesare Brandis Teoria del Restauro und die Restaurierung in Deutschland heute: Eine kurze Einführung, in: *The Centenary of the birth of Cesare Brandi, Brandi's thought from theory to practice* (Hg. Guiseppa Basile), Rom 2008, S. 27–33.

⁵⁸ *Paul Philippot*, Grundsätzliches zur Problematik der Behandlung von Fehlstellen an Wandmalerei, in: *Historische Technologie und Konservierung von Wandmalerei, Vortragstexte der dritten Fach- und Fortbildungstagung der Fachklasse Konservierung und Restaurierung an der Schule für Gestaltung in Bern 1984*, Bern 1985, S. 95–106, hier 104.

⁵⁹ Ebenda.

⁶⁰ Ebenda.



P
GARAGE
RESERVED

WORLD

NO PARKING

Zur „Beseitigung von Verkehrshindernissen“.

Architektur und Politik im Austrofaschismus

Welche Konsequenzen hat eine Vereinnahmung von Denkmalschutz und Denkmalpflege durch eine Politik, die damit angebliche oder tatsächliche Bedürfnisse ihrer Zielgruppe erfüllen will? In den 1930er Jahren ist das in Österreich geschehen, als die Politik die AutofahrerInnen für sich zu gewinnen suchte – eine Aktion mit einigen Folgen für den Wiener Denkmalbestand.

Das Untersuchungsfeld dieses Textes sind die Jahre des Austrofaschismus (auch als „Ständestaat“, „Kanzlerdiktatur“ und „Dollfuß-Schuschnigg-Regime“ bezeichnet) – von März 1933, der Ausschaltung des Parlaments, bis zum so genannten „Anschluss“ an Nazi-Deutschland im März 1938. Schon im Juli 1934, bald nach Einsetzung der autoritären Verfassung, wurde das Bundesdenkmalamt, bis dahin nachgeordnete Dienststelle des Unterrichtsministeriums, aufgelassen, unter dem Namen „Zentralstelle für Denkmalschutz“ dem Ministerium als weisungsgebundene Abteilung direkt unterstellt, in den Sitz des Ministeriums am Minoritenplatz übersiedelt und unverzüglich für die Politik instrumentiert.¹ Der Personalstand blieb wie in so vielen Institutionen dieser Zeit jedoch unverändert. Leiter der Zentralstelle wurde der vormalige Präsident des Bundesdenkmalamtes, Leodegar Petrin, der 1937 die Eingliederung ins Ministerium etwas kurzfristig als „wesentliche Vereinfachung“ loben sollte.² Andere, wie etwa der Kunsthistoriker Hans Tietze, bemerkten andere Konsequenzen: „Ohne Geld, ohne Ansehen, ohne Idee steht die Denkmalpflege inmitten des sich umformenden Staates.“³

¹ Bundesgesetz vom 25.5.1934, betreffend die Auffassung des Bundesdenkmalamtes. Bundesgesetzblatt 1934–1938, 47. <http://alex.onb.ac.at/cgi-content/alex?aid=bgl&datum=19340004&seite=00000113>, abgerufen am 18. 03. 2019. – Innsbrucker Nachrichten, 24.7.1934, 5.2.

² Eva Frodl-Kraft, Gefährdetes Erbe. Österreichs Denkmalschutz und Denkmalpflege im Prisma der Zeitgeschichte. Wien-Köln-Weimar 1997, 124.

³ Frodl-Kraft (zit. Anm. 2), S. 109.

Das autoritäre Regime vertrat jene Personengruppen, die sich als Verlierer des Ersten Weltkriegs verstanden: Gewerbetreibende, Militärs, den Adel, die Bauern, das katholische Kleinbürgertum und den konservativen Mittelstand. Man sehnte sich nach der Ära der Habsburger und des christlichsozialen Bürgermeisters Lueger zurück, nach der glorreichen österreichisch-ungarischen Armee und nach dem Heiligen Römischen Reich deutscher Nation unter habsburgisch-katholischer Führung.⁴

Das Regime setzte – anders als die zukunfts-optimistischen Faschismen in Deutschland und Italien – zunächst auf Rückwärtsgewandtheit: auf Großstadtkritik, auf etablierte Hierarchien, auf Bodenständigkeit und Bräuche, auf Kontinuitäten und Traditionen, auf Österreich-Patriotismus, Identifikation mit dem Ort und auf eine agrarisch dominierte Gesellschaft ohne soziale Konflikte.⁵

Man könnte glauben, dass dieser umfassende Vergangenheitsbezug ein günstiges Klima für Denkmalschutz und Denkmalpflege geschaffen hätte. Schließlich wurden ständig die Kulturleistungen Österreichs in der Vergangenheit gelobt, Barock und Biedermeier als nationale Identifikationsepochen beschworen und

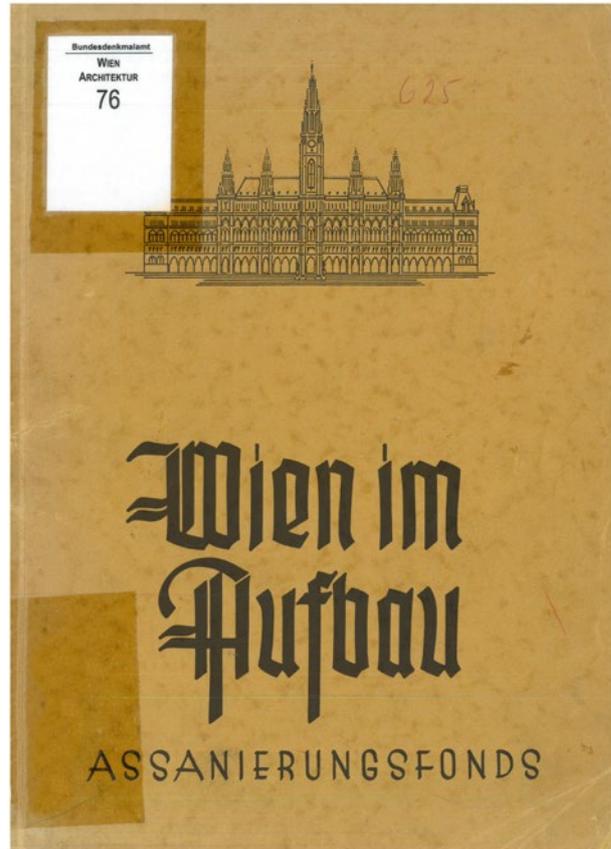
⁴ Diese Inhalte wurden im Rahmen des Deutschen Katholikentags in Wien im September 1933 ausführlich thematisiert. Vgl. dazu das Septemberheft der Zeitschrift Profil, 1933. – Anton Staudinger, Österreich-Ideologie, in: Emmerich Talos / Wolfgang Neugebauer (Hg.), „Austrofaschismus“. Beiträge über Politik, Ökonomie und Kultur 1934–1938, Wien 1984, S. 287–316. – Robert Kriechbaumer, Die großen Erzählungen in der Politik. Politische Kultur und Parteien in Österreich von der Jahrhundertwende bis 1945, Wien-Köln-Weimar 2001, 43ff.

⁵ Vgl. z.B. die programmatische „Trabrennplatzrede“ von Bundeskanzler Dollfuß von 1933, https://austriaforum.org/af/Wissenssammlungen/Symbole/Faschismus_-die_Symbole/Trabrennplatzrede_1933, abgerufen am 20.03.2019.

österreichische Kulturleistungen in Literatur, Musik und bildender Kunst thematisiert.⁶

Die Realität sah allerdings anders aus. In einer kulturpolitischen Grundsatzrede betonte Bundeskanzler Schuschnigg 1936 zwar die Bedeutung der „*kulturellen Eigenart der Heimat*“, bemerkte aber auch, dass „*echter Konservatismus wesentlich verbunden ist mit der Anerkennung des Fortschritts*“, und weiter, dass „*erst die Synthese von konservativem Gedankengut und Fortschritt (das) ergibt, was wir notwendig als moderne Menschen brauchen*.“⁷ Gemeint waren mit dieser Definition wohl zeitgemäße Wohnstandards für den gut situierten Wiener Mittelstand und die Unterstützung der Autolobby durch Verkehrsbauten, denn die zaghafte ökonomische Erholung nach der Weltwirtschaftskrise 1929 schlug sich in einem Anstieg der Wiener PKW-Zulassungen nieder. Mit dem Modell Steyr 50 („Steyr Baby“) konnte die österreichische Automobilindustrie noch vor dem in Hitlers Auftrag entwickelten „Kraft-durch-Freude“-Auto, dem späteren Volkswagen, einen leistbaren Kleinwagen produzieren.⁸

Für die Durchsetzung baulicher Maßnahmen zur Erleichterung des KFZ-Verkehrs schuf die Wiener Stadtregierung des Ständestaats ein eigenes Instrument, den so genannten Assanierungsfonds (Abb. 62). Dieser sollte private Investitionen in den Wohnbau fördern, die Stadt autogerecht umbauen und auch baulich überformen, ein besonderes Anliegen des Regimes angesichts der unübersehbaren baulichen Präsenz des politischen Gegners, der Sozialdemokratie, in der Stadt. Zweck der Assanierung war die Bezuschussung von „Umbauten“, die aus abgewohnten Häusern und Vierteln mit nur zwei- und dreigeschossiger Bebauung verdichtete, gesündere und wirtschaftliche Wohnbauten machen und zugleich „Verkehrshindernisse beseitigen“ sollten. Tatsächlich wurde kaum jemals umgestaltet, sondern demoliert und neu gebaut, auch, um autofreundliche Baulinienkorrekturen durchzusetzen. Ähnlich wie in Nazideutschland wurden in ganz Österreich hoch dotierte Straßenbauprojekte durchgeführt; die Wiener Höhenstraße, die Großglockner Hochalpenstraße (beide touristische Straßenprojekte) und die Packstraße standen ganz oben auf der Agenda der Regierung. Die Assanierungsbauten wurden von privaten Bauträgern eingereicht und finanziert, der



62. Broschüre „Assanierungsfonds“, Titelblatt, Reihe „Das neue Wien“, hrsg. von der Stadt Wien, Wien 1937

Assanierungsfonds förderte diese mit sehr günstigen Krediten, um die private Bautätigkeit anzukurbeln: Bis zu 50 % der Gesamtbaukosten wurden durch Darlehen gefördert, die über 30 Jahre mit nur 2 % Verzinsung zurückzuzahlen waren.⁹

Für die Wiener Assanierungen gab es ein wichtiges Vorbild, und zwar die Kampagnen Mussolinis in Italien, die so genannten „*sventramenti*“ (Entkernungen, wörtlich Ausweidungen) ganzer historischer Stadtviertel in Rom. Mussolini hatte schon frühzeitig beim Umbau Österreichs zu einem autoritär regierten Land die Fäden gezogen.¹⁰ Italien agierte bis 1936 als politische „Schutzmacht“ Österreichs und war seinerseits froh, das Land als „Pufferstaat“ zwischen sich und Nazideutschland zu

⁶ *Margarethe Lasinger*, Wie modern war doch die Biedermeierzeit. „die pause“ (sic) und andere Kulturzeitschriften im Ständestaat, in: Jan Tabor (Hg.), Kunst und Diktatur. Eine Ausstellung des österreichischen Bundesministeriums für Wissenschaft und Forschung, Künstlerhaus Wien 1994, Ausst.kat., Bd. 1, S. 260-269.– Clemens Holzmeister, Heimatgedanke und Architektur, in: Profil 1935, S. 597.

⁷ Dr. von Schuschnigg über österreichische Kultur, in: Neue Freie Presse, 1.2.1936, S. 3.

⁸ *Georg Rigele*, Die Wiener Höhenstraße. Autos, Landschaft und Politik in den dreißiger Jahren, Wien 1993, S.51ff.

⁹ Stadt Wien (Hg.), Wien im Aufbau, Assanierungsbauten, Wien 1937, S. 5ff. Zu den Wiener Assanierungsbauten siehe *Birgit Knauer*, Die Assanierung der Stadt Wien (1934–1938). Regulierungsmaßnahmen zwischen Stadtgestalt und Denkmalschutz, Diss. TU Wien 2018 (<http://repositum.tuwien.ac.at/urn:nbn:at:at-ubtuw:1-118178>, abgerufen am 18.03.2019), die das Thema ausführlich und detailliert beleuchtet.

¹⁰ Wolfgang Maderthaler / Michaela Maier (Hg.), „Der Führer bin ich selbst.“ Engelbert Dollfuß, Benito Mussolini, Briefwechsel, Wien 2004, S. 23ff.



63. Wien 4, Rechte Wienzeile 1-1a, Operngasse 18-20, Gasthaus Zur Bärenmühle, Zustand Anfang 20. Jahrhundert

wissen. Mussolini selbst ließ sich oft und gerne in den Medien mit der Spitzhacke beim Abbruch ungesunder Wohnviertel und beim Freilegen antiker Monumente abbilden.¹¹

Das Prestigeprojekt des Dollfuss-Schuschnigg-Regimes war das Freihausviertel im 4. Bezirk, wo das alte Wirtshaus Zur Bärenmühle und das auf das 17. Jahrhundert zurückgehende Starhemberg'sche Freihaus einem Neubauviertel weichen mussten (Abb. 63). Zugleich wurde mit der Verlängerung der Operngasse über den Karlsplatz hinaus eine Verbindung zur Margaretenstraße geschaffen. Für das Wirtshaus Zur Bärenmühle, ein dreigeschossiges Barockhaus mit klassizistischer Fassade, setzte sich die Zentralstelle für Denkmalschutz erfolglos ein: Übrig blieben nur einige klassizistische Reliefs und eine Inschrifttafel. Das Grundstück wurde mit dem Kopfbau des Viertels, dem neuen Haus Zur Bärenmühle nach Entwurf von Schmid & Aichinger überbaut. (Abb. 64).¹²

Weniger bekannt ist, dass auch beträchtliche Flächen im innerstädtischen Bereich, vor allem im Stubenviertel

und um die Hauptpost, von Assanierungsprojekten betroffen waren. Die Vorgangsweise der Zentralstelle für Denkmalschutz zu den dortigen Demolierungen kann in den meisten Fällen aus den Aktenbeständen des Bundesdenkmalamtes rekonstruiert werden. Üblicherweise widersetzte sich die Zentralstelle zunächst den Abbrüchen – schließlich waren meist denkmalgeschützte Objekte betroffen –, um nach und nach Abstriche in ihren Forderungen zu machen. Oft wurde die Zentralstelle vor vollendete Tatsachen gestellt und vom Assanierungsfonds über genehmigte Förderungen für Bauvorhaben informiert, was gleichbedeutend mit einer bevorstehenden Demolierung war. Manchmal hatte die Zentralstelle nichts gegen Demolierungen einzuwenden, z. B. bei den Objekten Wollzeile 21, 23, 27 und 35, die als Gründerzeitbauten in den 1930er Jahren keine Wertschätzung erfuhren.¹³ Auch von der Zentralstelle erteilte Abbruchgenehmigungen ohne weitere Begründung sind überliefert – möglicherweise Fälle, die auf mündliche oder aus den Akten entfernte Weisungen zurückgehen.

¹¹ Vgl. z. B. *La Domenica del Corriere*, 19.2.1935, Titelbild.

¹² *Knauer* (zit. Anm. 9), S. 73ff.

¹³ Archiv des Bundesdenkmalamts, Wollzeile 27, ZI. 313/Dsch 1936, Aktenvermerk.



64. Wien 4, Rechte Wienzeile 1–1a, Operngasse 18–20, Haus Zur Bärenmühle, Entwurf Heinrich Schmid / Hermann Aichinger, 1937, Zustand 2019



66. Wien 1, Wollzeile 30–32, erbaut 1937/38, aktueller Zustand



65. Wien 1, Wollzeile 30–32, Palais Paar, Zustand Anfang 20. Jahrhundert.

An der Wollzeile 30–32 lag das barocke Palais Paar, das aus dem Umbau zweier mittelalterlicher Häuser hervorgegangen war und das erst seit 1930 unter Denkmalschutz stand (Abb. 65). Angeblich behinderte es den Verkehr auf der Wollzeile. In Wirklichkeit ragte nur ein kleiner Teil des Palais etwa zwei Meter in die Straßenfläche hinein; massiver war der Vorsprung an der Rückseite in der Zedlitzgasse, die jedoch keine Durchfahrtsstraße war. Im April 1934 wurde das Palais versteigert. Das letzte Einlaufstück im Akt ist ein Schreiben der Magistratsabteilung 31a vom September 1937. Dort heißt es lakonisch, die Häuser wurden demoliert, und weiter: „*Es wird ersucht, vom Standpunkte des Denkmalschutzes zu diesem Bauvorhaben Stellung zu nehmen und gleichzeitig die erwünschten Vorsorgen bekanntzugeben, die anlässlich der Demolierung der Objekte zu treffen wären.*“¹⁴ Eine Gegenstellungnahme der Zentralstelle befindet sich nicht im Akt; hier war die Demolierung beschlossene Sache. Teile des Interieurs landeten auf dem Paar'schen Besitz in Böhmen und gelangten über Umwege ins New Yorker Metropolitan

¹⁴ Archiv des Bundesdenkmalamts, Wollzeile 32, ZI. 3492/Dsch 1937.



67. Wien 1, Dominikanergebäude, Zustand Anfang 20. Jahrhundert

Museum.¹⁵ An Stelle des Palais Paar befindet sich heute eine Gruppe von 1937/38 errichteten Miethäusern mit Kleinwohnungen (Abb. 66).

Nicht weit vom Palais Paar, Ecke Wollzeile/Postgasse mit der Hauptfassade zum Luegerplatz, lag das barocke Dominikanergebäude, ein Teil des Dominikanerklosters mit dem stadtbekanntem Dominikanerkeller (Abb. 67). 1936 verstärkten sich Gerüchte über einen Abbruch, und die Zentralstelle nahm den Kampf auf. „... ein Abbruch auch nur eines Teiles des Gebäudes würde einen schweren Verlust für das Stadtbild bedeuten und auch die Zustimmung zu diesem Projekt würde in der Öffentlichkeit nicht verstanden werden“, schrieb Referent Siegris in einem Vermerk.¹⁶ Dennoch gab es noch 1936 eine Bauverhandlung für einen Neubau. Der städtische Fachbeirat stimmte einem Umbau zu, das Dominikanerkloster argumentierte aus finanziellen Gründen für den Abbruch. Zunächst sollte die Fassade des barocken Gebäudes erhalten werden.¹⁷ Im Jänner 1937 lagen bereits Neubaupläne vor, als in einem vermieteten Gebäudeteil das

prachtvoll ausgestattete ehemalige Refektorium entdeckt wurde.¹⁸ Der Kunstbeirat, bestehend unter anderen aus den Architekten Clemens Holzmeister, Karl Holey und Franz Karl Kraus, sprach sich dennoch für einen völligen Neubau aus, den nun auch die Dominikaner forcierten. Dieser sollte sich „dem Charakter des Bestehenden im Wesentlichen anpassen.“¹⁹ Zuletzt schrieb der Stadtbaurat die Gestalt des Baues bis ins Detail hinein vor, und die Auswechslungsplanung vom Juli 1937 zeigte eine Außenerscheinung, die jene des Vorgängerbaus faktisch kopiert (Abb. 68).

Vom geplanten Abbruch der Häuser Singerstraße 30 und 32 (Abb. 69) erfuhr die Zentralstelle aus der Zeitung.²⁰ Das Gebäude wurde besichtigt, der Mitarbeiter beschrieb ein „sehr schönes, vorzüglich erhaltenes“ klassizistisches Haus mit einer ionischen Pilastergliederung

¹⁵ <https://www.metmuseum.org/search-results#!/search?q=Paar>, abgerufen am 18.03.2019.

¹⁶ Archiv des Bundesdenkmalamts, ZI.3312/Dsch 1936

¹⁷ Archiv des Bundesdenkmalamts, ZI. 3399 /Dsch 1936 und 3425/Dsch 1936.

¹⁸ Demolierungshacke entdeckt Kunstschatz, in: Der Morgen, 26.7.1937, S. 6.

¹⁹ Archiv des Bundesdenkmalamts, ZI. 792/Dsg 1937. Lippert und Liebe waren bei Clemens Holzmeister an der Wiener Akademie ausgebildet worden. Clemens Holzmeister, der meistbeschäftigte Architekt des Austrofaschismus, hatte zugleich mehrere politische Positionen inne, und Karl Holey war bis 1932 Generalkonservator des Bundesdenkmalamtes gewesen, <http://www.architektenlexikon.at/de/238.htm>, abgerufen am 18.3.2019).

²⁰ Weltblatt, 21.9.1934.



68. Wien 1, Postgasse / Dr. Lueger-Platz, Dominikanerhof, errichtet um 1938

an der Fassade, das in der Österreichischen Kunsttopographie enthalten sei, und wollte sich an die MA 31a wenden, um Weiteres zu erfahren. Kurz darauf schrieb der Referent, das Haus Nr.30 sei „ganz einfach gehalten“, und es sperre den Durchzugsverkehr, daher bestünde „gegen den beabsichtigten Umbau ... kein Einwand“, bedauerte dann aber doch, dass die Zentralstelle die Demolierung nicht verhindern konnte.²¹ Die Zeitungen bezweifelten die Notwendigkeit der „Zerstörung der Singerstraße.“²² Zwar wurde die Demolierung kurzfristig zurückgestellt, aber auch ein externes Gutachten konnte die Zerstörung 1937 nicht aufhalten.²³ Der Neubau, errichtet nach Entwurf des Otto-Wagner-Schülers Leopold Bauer als dessen letztes Werk in Wien, versuchte mit der Übernahme des Hauszeichens, einer barocken Madonnenfigur, und der

konvexkonkaven Fassadengestaltung vage barocke Assoziationen zu erwecken (Abb. 70).²⁴

Soviel Denkmalzerstörung blieb von den Medien und von der besorgten Öffentlichkeit nicht unbemerkt. „Fünf edle Häuser bitten um Gnade“, titelte die regimetreue Reichspost am 25. April 1937. „Bis in die Schulerstraße würde sich das Unheil auswirken“, hieß es weiter, denn drei Meter Straßenniveauunterschied zwischen Singerstraße und Schulerstraße sollten trotz Belanglosigkeit für den Autoverkehr ausgeglichen werden.²⁵ In einem Brief an Leodogar Petrin klagte ein Wiener, dass „unersetzliche Bauwerke zwecklos der Spekulation und Profitgier einzelner geopfert werden sollten“, und schloss mit den Worten: „Die Nachwelt wird einmal ein hartes Urteil über Zeitalter fällen, das so leichten Herzens Kulturgut preisgab.“²⁶ Im

21 Archiv des Bundesdenkmalamtes, Singerstraße 30, ZI. 1524/Dsch/1934 und nach ZI. 1657/Dsch/1934.

22 Neues Wiener Tagblatt, 30.1.1938, S. 8.

23 Archiv des Bundesdenkmalamtes, ZI. 1382/Dsch 1935.

24 Die Entwürfe Bauers befinden sich in dessen Nachlass in der Wiener Albertina.

25 Ebenda, S.7.

26 Archiv des Bundesdenkmalamtes, ohne Zahl, in Mappe Singerstraße 30–32.



69. Wien 1, Singerstraße 30–32, Zacharias-Huber-Haus, Foto 1902

Jänner 1938 wurde eine Denkschrift gegen die Denkmalzerstörung an Bundespräsident Miklas, Bundeskanzler Schuschnigg, Unterrichtsminister Pernter und Bürgermeister Schmitz überreicht, unterzeichnet von Personen, die „echte Wiener, Angehörige aller Berufsschichten und Stände, Persönlichkeiten mit klangvollen Namen“ waren.²⁷ Die Proteste verhallten nicht ganz ungehört; Birgit Knauer hat für das Jahr 1937 Ansätze eines Umdenkens in der Stadtverwaltung nachgewiesen.²⁸

Dennoch schien 1938 schein ein weiterer, besonders umfangreicher Denkmalverlust bevorzustehen. Im Nordosten der Wiener Altstadt, zwischen Laurenzerberg, Postgasse, Fleischmarkt, Dominikanerbastei und Barbaragasse, sollte ein neues, monumentales Hauptpost-Gebäude mit Postmuseum und Generalpostdirektion entstehen. Der Wunsch nach einer repräsentativen Hauptpost verdankte sich wohl dem Vorbild Italiens, das mit den Palazzi delle poste zahlreiche Monumente staatlicher Präsenz und Kontrolle im ganzen Land errichtete. Vielleicht wünschte man sich in Wien aber auch den einen überzeugenden austrofaschistischen Monumentalbau; andere politische Projekte, wie das Haus der Einheitspartei Vaterländische Front am Ballhausplatz oder die „Dollfuß-Führerschule“, die Clemens Holzmeister für einen Standort an Stelle der

²⁷ *Wiener, rettet Wien!*, in: *Illustrierte Kronen-Zeitung*, 21.1.1938, S. 5. – Eine Rettungsaktion für das alte Wien, in: *Der Morgen*, 10.1.1938, 4.

²⁸ Knauer (zit. Anm.9), S. 138ff.



70. Wien 1, Singerstraße 30–32, Entwurf Leopold Bauer, 1936/37

heutigen Stadthalle geplant hatte, waren nicht ausgeführt worden.²⁹ Auch touristische Argumente kamen ins Spiel: „Jeder Vielgereiste wird zugeben, dass ihm von seinen Reiseerinnerungen an große Städte das Bild des Hauptpostamts in der Erinnerung haften geblieben ist.“³⁰

Für die Wiener Hauptpost wurde ein Wettbewerb mit Abgabeschluss im Frühjahr 1938 ausgeschrieben. Der Baukomplex sollte das Hauptpostamt, die Generaldirektion und ein Postmuseum umfassen. Für die Jury waren Clemens Holzmeister, der damalige inoffizielle Staatsarchitekt, und Robert Vornholzer, ein Vertreter der fortschrittlichen Münchner Postbauschule, im Gespräch. Für dieses Projekt hätte man das Laurenzergebäude am Fleischmarkt 19 demoliert, das auf ein um 1300 gegründetes, 1638 neu errichtetes Frauenkloster zurückgeht. Ebenfalls zerstört werden sollte das umfangreiche alte Hauptpost- und Hauptmoutgebäude Postgasse 8-10, ein bauhistorisch heterogener Komplex, bestehend aus dem Hauptmoutgebäude im Mitteltrakt

²⁹ Lucile Dreidemy, *Der Dollfuß-Mythos*, Wien-Köln-Weimar 2015, S. 132ff. und 144ff.

³⁰ *Reichspost*, 11.3.1937, S. 5.



71. Wien 1, Blick in die Postgasse, Teil des vorgesehenen Abbruchgebiets für das neue Hauptpostgebäude: Alte Hauptpost und Barbarkirche mit Barbarastift

und dem südöstlich gelegenen Barbarastift mit Kirche, das in das 16. Jahrhundert zurückreichte (Abb. 71). Diese Anlage war durch Um- und Zubauten von Paul Sprenger 1849-1854 in die überlieferte Form gebracht worden. Die austrofaschistischen Identifikationsepochen Barock und Biedermeier, die diese Gebäude teilweise durch ihre Gestaltung repräsentierten, waren den Machthabern bei diesem Projekt offenbar gleichgültig. Es begann sogar ein Gerücht zu kursieren, dass auch der Abbruch der Jesuitenkirche geplant sei.³¹

Der so genannte „Anschluss“ an Nazideutschland im März 1938 führte zu einer Verlängerung der Einreichfrist für den Hauptpost-Wettbewerb. Clemens Holzmeister hatte sich im März 1934 in der Türkei aufgehalten und blieb dort bis nach dem 2. Weltkrieg.³²

Als Juroren fungierten nun Alexander Popp, Präsident der gleichgeschalteten Secession und vormals „Illegaler“, also NSDAP-Mitglied seit 1935, der Otto-Wagner-Schüler Franz Kaym und German Bestelmayer, Münchner

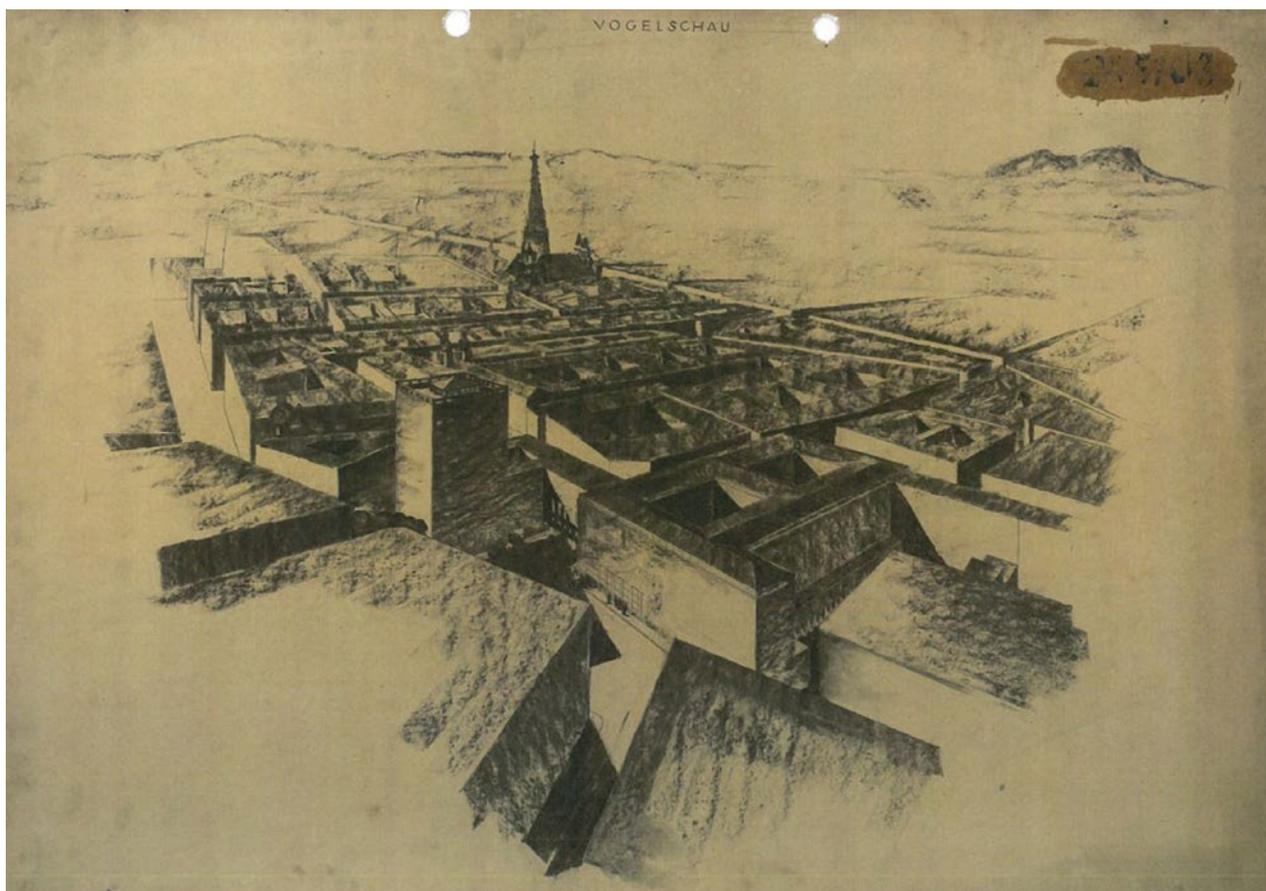
Akademiepräsident und Mitglied des „völkischen“ und antisemitischen „Kampfbunds für deutsche Kultur.“³³ Sechzehn Wettbewerbsentwürfe haben sich im Wiener Technischen Museum erhalten; sie oszillieren zwischen moderat-moderner Sachlichkeit und nationalsozialistischen Monumentalbau-Ambitionen. Das Siegerprojekt kam über alle politischen Systeme hinweg von dem erfolgreichen Architektenduo Heinrich Schmid / Hermann Aichinger. In einem Begleitschreiben gaben die Architekten bekannt, sie hätten mit ihrem Entwurf „den Rahmen des Wettbewerbsprogramms unter Hinweis auf die Großzügigkeit nationalsozialistischen Bauens gesprengt.“³⁴ Einer von zwei 2. Plätzen ging an Fidelius Schmid aus Zell am See (Mitarbeit Kurt Leschinger). Dieser Entwurf überrascht durch seine sachliche Modernität; die Generalpostdirektion wurde in einem Hochhaus untergebracht und über eine Durchfahrt mit dem Postamt verbunden (Abb. 72). Ein zweiter 2. Preis ging an den bei Oskar Strnad und Peter Sehrens ausgebildeten Josef Vytiska (Mitarbeit Josef Demetz), der bald darauf wegen seines

³¹ Reichspost, 11.3.1937, 7.

³² Bernd Nicolai / Clemens Holzmeister – seine Mitarbeiter und Schüler zwischen Wien und Ankara 1928-1940, S. 275ff, in: Christoph Hölz (Hg.), Gibt es eine Holzmeister-Schule? Clemens Holzmeister (1886–1983) und seine Schüler. Schriftenreihe des Archivs für Baukunst im Adambräu, Bd 8, Innsbruck 2015, S. 275-290.

³³ <http://www.architektenlexikon.at/de/472.htm>, <http://www.architektenlexikon.at/de/286.htm>, abgerufen am 18.03.2019. – Ernst Klee: Das Kulturlexikon zum Dritten Reich. Wer war was vor und nach 1945, Frankfurt am Main 2007, S. 48.

³⁴ Der Wettbewerb für das neue Wiener Hauptpostgebäude, in: Bauwelt 1938, S. 882–885.



72. Fidelius Schmid, Projekt für ein Hauptpostgebäude in Wien, 1938

Bekanntnisse zur tschechischen Nation in Ungnade fiel.³⁵ Nach dem so genannten „Anschluss“ im März 1938 ging das Interesse an dem Projekt verloren, und es verschwand aus den Zeitungsmeldungen.

Bisher wurden die Baudenkmäler und Projekte des Austrofaschismus aus verschiedenen Gründen aus dem kollektiven Narrativ Österreichs weitgehend verdrängt. Lange Zeit galt diese Epoche als kurze und vernachlässigbare Marginalie vor dem Nazifaschismus. Dabei wird oft übersehen, dass der Austrofaschismus dem Nazifaschismus trotz seiner politischen Gegnerschaft zu Nazideutschland mit der Gewöhnung Österreichs an autoritäre Strukturen und Strategien den Weg bereitet

hat – nicht zuletzt mit der politischen Vereinnahmung der Institutionen.

In den letzten Jahren wurden mit der wissenschaftlichen Erforschung und auch Unterschutzstellung von Bauten der Nazidiktatur die Weichen zu einer Aufarbeitung dieses „dunklen Erbes“ in Österreich gestellt.³⁶ Mit der Unterschutzstellung einiger Bauten des Austrofaschismus kann das Bundesdenkmalamt einen Beitrag zur Aufarbeitung der zu Unrecht verharmlosten und ausgeblendeten Epoche zwischen 1933/34 und 1938 leisten. „Die Erhaltung solcher Dinge macht uns frei“, sagte der deutsche Denkmalpfleger Georg Mörsch, denn „sie zeigt, dass wir uns davor nicht verstecken.“³⁷

³⁵ <http://www.architektenlexikon.at/de/666.htm>, abgerufen am 18.3.2019.

³⁶ Z.B. Architekturzentrum Wien, Ingrid Holzschuh / Monika Platzer (Hg.), Ausst.kat. Wien. Die Perle des Reiches. Planen für Hitler, Zürich 2015.

³⁷ Österreichs Nazi-Bauten erfasst, in: Der Standard, 3.11.2005; <https://derstandard.at/2225195/OesterreichsNazi-Bauten-erfasst>, abgerufen am 18.03.2019.

1914 DEN TOTEN DES WELTKRIEGES 1918
1939 1945

OG
INAND
RAJEVO

KAISER KARL
GESTORBEN IN DER VER
AUF MADEIRA
1. APRIL 1922



„Von Helden und Toren“

Zur Geschichte des Wiener Burgtores

ENTSTEHUNG

Bereits im Zuge des dritten Koalitionskrieges waren französische Truppen im November 1805 in Wien eingerückt. Sie haben Wien nach dem Frieden von Pressburg wieder verlassen. Im Frühjahr 1809 versuchte Kaiser Franz dann nochmals sein Glück, der von ihm begonnene fünfte Koalitionskrieg sollte katastrophal enden. Napoleon ließ Wien nach kurzer Beschießung am 13. Mai einnehmen. Die folgende Niederlage der österreichischen Armee in der Schlacht von Wagram am 5. und 6. Juni 1809 besiegelte schließlich das Schicksal Österreichs, das im Oktober die mit schwerwiegenden Gebietsverlusten verbundenen Bedingungen des Friedens von Schönbrunn akzeptieren musste. Vor dem endgültigen Abzug der französischen Truppen aus Wien ließ Napoleon im November 1809 Teile der Stadtbefestigung sprengen. Dies sicher nicht nur aufgrund militärischer Erwägungen sondern auch wegen der symbolisch-psychologischen Wirkung. Vor allem die Zerstörung der unmittelbar der kaiserlichen Burg vorgelagerten Burgbastei, die 1683 dem Ansturm der Türken standgehalten hatte, sollte als Erniedrigung des eben neu begründeten österreichischen Kaiserreiches wahrgenommen werden. Obwohl die Bombardierung Wiens durch die französische Artillerie und die darauf folgende Eroberung der Stadt die Nutzlosigkeit der längst veralteten Wehranlagen deutlich bewiesen hatte, ging man nach dem Sturz Napoleons umgehend daran, die Befestigungen wieder in Stand zu setzen. Ein wesentliches Motiv war sicher auch die symbolische Wiederherstellung der Ehre der Monarchie. Die Fortifikationen vor der kaiserlichen Burg wurden allerdings nicht an Ort und Stelle wiederaufgebaut, sondern etwas weiter vorgeschoben. Das alte Burgtor – eigentlich ein komplexes System von Toren und Brücken – sollte durch eine neue Toranlage, die gleichzeitig als eine Art Siegesdenkmal dienen sollte, ersetzt werden (Abb. 73). Die Planungsgeschichte¹ zeigt den Stellenwert der ita-

lienischen Architekten des Klassizismus in Wien. Unter den vorgelegten Projekten wurde zunächst der Entwurf des aus Mailand stammenden Marchese Luigi Cagnola ausgewählt. Nachdem die Fundamente gelegt waren, regten sich Zweifel an der Proportionalität des Baues, weshalb im Sommer 1820 mehrere Projekte mittels leinwandbespannter Holzgerüste visualisiert wurden. Der Kaiser entschied sich dann für eine Variante des aus der italienischen Schweiz stammenden Pietro Nobile, der, in Rom und Triest ausgebildet, 1819 die Architekturklasse an der Wiener Akademie übernommen hatte. Sein Entwurf sah eine in fünf Rundbogen geöffnete, als Säulenhalle gestaltete Durchfahrt vor (Abb. 74). Dabei sind an der Außenseite die die Durchfahrt flankierenden, nur in je einem Halbbogenfenster geöffneten Seitenteile durch Ziegelmauern betont wehrhaft gestaltet, während an der stadtseitigen Front sowohl der Durchfahrt als auch den seitlichen Bauteilen mächtige dorische Säulenstellungen vorgeblendet wurden. An dieser Seite sollte die Anlage also ein monumentales „triumphales“ Gepräge erhalten. Zum Zeichen der „gerechten“ – legitimen Herrschaft des österreichischen Kaisers trägt der Bau als Inschrift den Wahlspruch Kaiser Franz’ „JUSTITIA. REGNORUM. FUNDAMENTUM.“² Das ausschließlich von Soldaten errichtete Monument wurde am 16. Oktober 1823 dem 11. Jahrestag der „Völkerschlacht von Leipzig“ im Rahmen einer großen militärischen Feier eingeweiht. Es ist bis heute das wichtigste Soldatendenkmal Österreichs geblieben, allerdings sollte seine eigentliche Botschaft als Siegesdenkmal noch mehrfach ergänzt und abgewandelt werden.

1848–1918

Im Zuge der Revolution von 1848 war die Wiener Stadtbefestigung zum letzten Mal umkämpft. Allerdings

führende Literatur

² Der Wahlspruch „Gerechtigkeit ist die Grundlage der Regierungen“ geht auf Platon (*De legibus* 1,8) zurück.

¹ Siehe dazu: *Maria Kaufmann*, *Das Burgtor in Wien, Planung und Bau*, Diplomarbeit der Universität Wien, 2010. Dort weiter-



73. Wien 1, Heldenplatz, Blick auf das Burgtor

waren es diesmal kaiserliche Truppen, die die von den aufständischen Bürgern besetzte Hauptstadt am 31. Oktober 1848 nach kurzer Beschießung stürmten. Es hatte sich also gezeigt, dass die militärisch zwar kaum relevanten Befestigungen im Fall einer Revolution in die falschen Hände geraten konnten. Dennoch sollten noch neun Jahre vergehen, ehe Kaiser Franz-Joseph sich schließlich 1857 zum Abbruch der Stadtmauer und zur Anlage der Ringstraße entschließen konnte. Auch nach Schleifung der Stadtmauer blieb das Tor als Denkmal erhalten. Zwar nicht mehr in eine massive Befestigung eingebunden, schirmt es aber bis heute gemeinsam mit den beidseits anschließenden Eisengittern den ehemals kaiserlichen Burgbereich gegen die Ringstraße ab.

Während des Ersten Weltkriegs diente das Denkmal gleichsam als Fundraising-Instrument. Patriotische Bürger konnten sich selbst oder von ihnen ausgewählte Soldaten gegen entsprechende Spenden hier verewigen lassen³. Zu diesem Zweck wurden am Fries unter dem Hauptgesims zwischen den Triglyphen bronzene

Lorbeerkränze angebracht, in deren Blätter (klein und vom Boden kaum lesbar) die Namen eingraviert sind. Ergänzt wurde diese Reihe von Kränzen an der Außenseite durch die Inschrift „LAURUM. MILITIBUS. LAURO. DIGNIS. MDCCCCXVI.“ und durch ein die Allianz der Mittelmächte symbolisierendes Emblem aus vergoldeten Lorbeerzweigen mit den Namen der Herrscher Franz-Joseph I, Wilhelm II, Mehmed V, Ferdinand I.

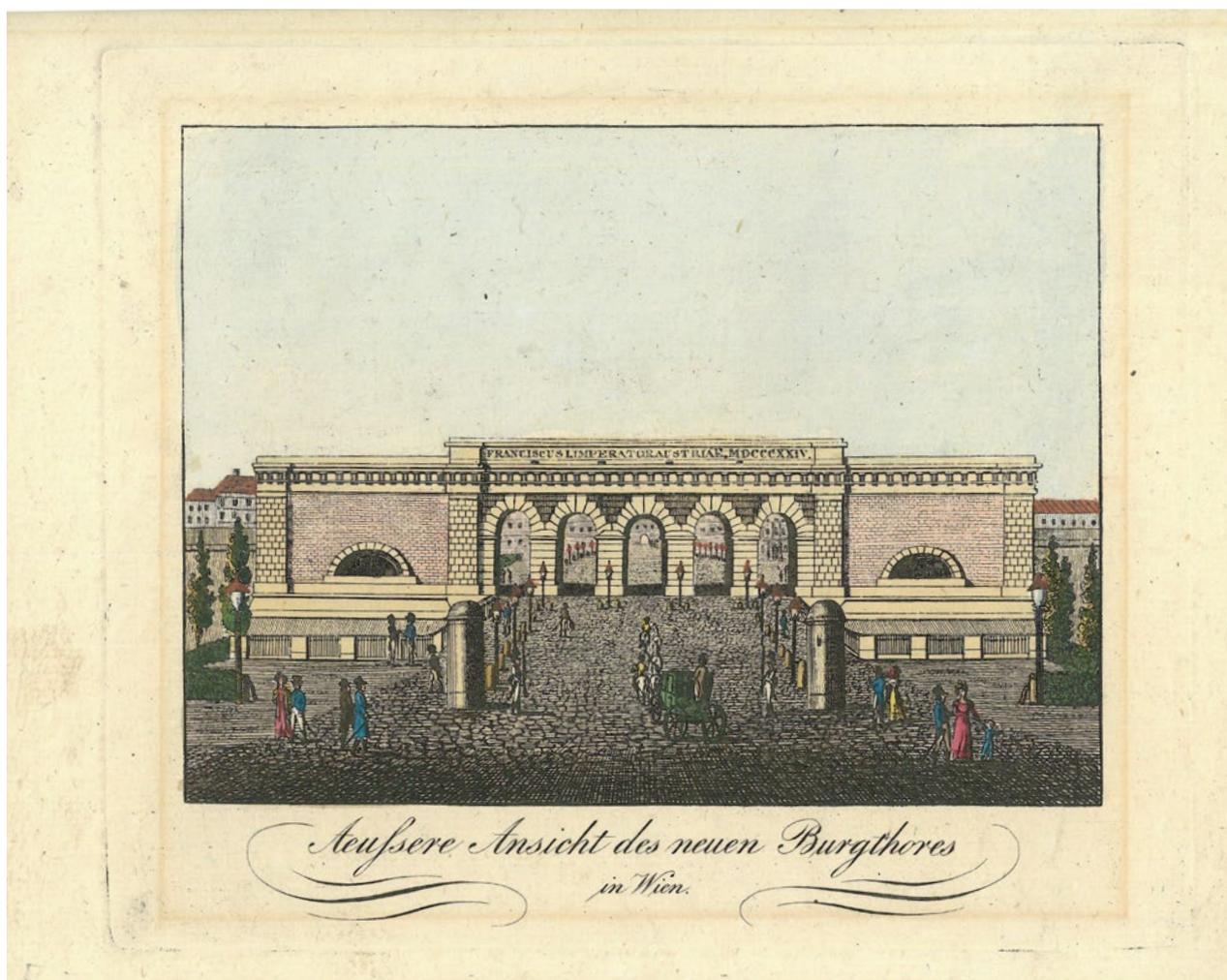
1934–1945

Im Jahr 1934 wurde von dem autoritären Regime des Bundeskanzlers Engelbert Dolfuss ein Wettbewerb für die Umgestaltung des Burgtores in ein Denkmal für die Gefallenen des Ersten Weltkriegs ausgeschrieben⁴. Das Siegerprojekt des Otto-Wagner-Schülers Rudolf Wondracek⁵ sah monumentale Stiegenanlagen vor, die von den Schmalseiten gerade zu einer „Ehrenhalle“ führen,

³ Zur neueren Geschichte des Burgtores siehe *Margret Gottfried*, *Das Wiener Kaiserforum. Utopien zwischen Hofburg und Museumsquartier. Imperiale Träume und republikanische Wirklichkeiten von der Antike bis heute*, Wien 2001, S. 104 f., online auf Google-Books, abgerufen am 30. April 2019

⁴ Siehe dazu: Ein österreichisches Heldendenkmal in: *Wiener Bilder*, Nr. 8/1934 (XXXIX. Jahrgang), 25. Februar 1934, S. 6 und: *Österreichs Helden*, in: *Wiener Bilder*, Nr. 37/1934 (XXXIX. Jahrgang), 16. September 1934, S. 8 ff.

⁵ Zur Person des Architekten siehe: <http://www.architektenlexikon.at/de/703.htm> (abgerufen am 30. April 2019)



74. Wien 1, Heldenplatz, „Äußere Ansicht des neuen Burgtors in Wien“, kolorierte Radierung, um 1825

einem großen, nach oben offenen Raum, dessen Wände mit Reliefs geschmückt sind, die die Geschichte der kaiserlichen Armee darstellen (Abb. 75). In den ehemals für die Wache bestimmten ebenerdigen Räumen westlich der Einfahrtshalle wurde ein sakraler Weiheraum eingerichtet, in dem Tafeln sowohl an den ermordeten Thronfolger Franz Ferdinand als auch an den im Exil verstorbenen letzten Habsburger-Kaiser Karl erinnern. An der Rückwand steht ein Altar, davor befindet sich die monumentale, aus rotem Marmor gehauene Liegefigur des unbekanntenen Soldaten, ein Werk des Bildhauers Karl Frass (Abb. 76). In einem Nebenraum lagen Bücher mit den Namen der Gefallenen auf. Nach dem Anschluss von 1938 wurde in den zentralen Durchfahrtsjochen ein gut sichtbares Denkmal für die SA errichtet – man hat es nach dem Krieg restlos entfernt. Zunächst nicht restlos entfernt werden konnte eine vorläufig unsichtbare Botschaft, die der schlaue Bildhauer Karl Frass unter der schweren Liegefigur hinterlegt hatte. Es handelte sich um eine Art Rückversicherung. Da er für den Fall des vorhersehbaren, von ihm erhofften Anschlusses fürchtete, als Parteigänger

des alten österreichischen Regimes zu gelten und dadurch beruflich benachteiligt zu werden, hatte er unter dem Marmor ein mit 8. April 1935 datiertes Schriftstück mit einem Bekenntnis zum Nationalsozialismus deponiert. Noch im Jahr des Anschlusses sorgte Frass dann dafür, dass seine ursprünglich „hochverräterische“ Inschrift in der Weihnachtsnummer des „Völkischen Beobachters“⁶ publiziert wurde. Frass sollte dann in der NS-Zeit auch entsprechend Karriere machen.

1945–2019⁷

Diese Geschichte der verborgenen Schrift war zwar bekannt, galt in der Zweiten Republik allerdings lange

⁶ Wiedergegeben bei: https://austria-forum.org/af/Biographien/Frass%2C_Wilhelm, dort auch weitere Angaben zur Person. (abgerufen am 30. April 2019)

⁷ Zur neueren Geschichte des Burgtores siehe: [https://de.wikipedia.org/wiki/%C3%84u%C3%9Feres_Burgtor_\(Wien\)#cite_note-4](https://de.wikipedia.org/wiki/%C3%84u%C3%9Feres_Burgtor_(Wien)#cite_note-4) (abgerufen am 30. 4. 2019)



75. Wien 1, Heldenplatz, Burgtor, Soldatenreliefs

Zeit als ein Gerücht, dem man nicht weiter nachgegangen ist oder nicht weiter nachgehen wollte. (Frass wurde rasch entnazifiziert und bekam ein von der Stadt Wien gewidmetes – inzwischen aberkanntes – Ehrengrab). In den 1960er Jahren erkannten die Politiker aber doch die Notwendigkeit, im Heldentor auch an den Widerstand gegen den Nazi-Staat zu erinnern. Im östlichen Flügel wurde ein Mahnmal mit der Inschrift „IM GEDENKEN AN DIE OPFER IM KAMPF FÜR ÖSTERREICHS FREIHEIT“ errichtet. Damit war zunächst ein Zustand hergestellt, mit dem alle Seiten leben konnten. Das „Heldengedenken“ und die damit verbundenen Zeremonien – im Weiheraum der ersten Republik wurde allsonntäglich Messe gelesen – waren Angelegenheit des Bundesheeres, das seit 1955 fast durchgehend von konservativen, bzw. weltanschaulich neutralen Ministern geführt wurde. 2007 sollte sich das ändern. Mit Norbert Darabos wurde erstmals ein sozialdemokratischer „Parteisoldat“ zum Verteidigungsminister berufen. Der Sozialdemokratischen Partei war das „austrofaschistisch“ geprägte Denkmal, das auch die Habsburger in das Gedenken einschloss, wohl schon lange ein Dorn im Auge gewesen. Willkommener Anlass für die Änderung

und die Aufkündigung des Gedenkkonsenses war die Erkenntnis, dass sich in den hier aufliegenden Listen der Gefallenen (die nach 1945 um die Toten des Zweiten Weltkriegs ergänzt worden waren) auch Namen von Kriegsverbrechern befanden. Im Rahmen eines offiziellen Termins strich der Minister persönlich den Namen eines Täters aus den Büchern der Opfer. Gleichzeitig wurde auch die Hebung der Marmorfigur angeordnet, wodurch nicht nur Klarheit über das Frass'sche Schreiben erzielt, sondern auch der „Austrofaschismus“ in die Nähe des Nationalsozialismus gerückt werden sollte. Tatsächlich fand sich die gesuchte Kapsel mit der Nazibotschaft. Überraschenderweise allerdings auch eine zweite mit pazifistischer Aussage, hinterlegt von dem Bildhauer Alfons Riedl einem Mitarbeiter von Frass. Die Nazi-Schrift indes genügte, um den Gedenkraum endgültig als kontaminiert erklären zu können. Der Inschriftstein, vor dem jahrzehntelang bei Staatsbesuchen die Kränze für die Gefallenen niedergelegt worden waren, wurde aus der Wand gemeißelt und an die Fassade versetzt, die entsprechenden Zeremonien finden nun außerhalb des Weiheraumes statt; das Messeslesen wurde abgestellt, die Bücher mit den Namen der Gefallenenlisten der



76. Wien 1, Heldenplatz, Burgtor, so genannte Krypta mit der Figur des unbekanntes Soldaten



77. Wien 1, Heldenplatz, Burgtor, ehemals Raum für die Namensbücher der Gefallenen, seit Juni 2012 „Ausstellungshalle“

Nationalbibliothek übergeben, die beiden Schreiben der Bildhauer dem Heeresgeschichtlichen Museum. Die angekündigte Umgestaltung des Weiheraumes konnte dann allerdings nicht weiter verfolgt werden. Nach den Wahlen 2017 hatte im Dezember desselben Jahres mit Mario Kunasek ein Mitglied der „rechten“ Freiheitlichen Partei (FPÖ) das Verteidigungsressort übernommen.

Wer heute das Burgtor besucht, findet einen eigenartigen Zustand vor: Die beiden monumentalen Stiegenaufgänge sind gesperrt (angeblich entsprechen die Stufen nicht den Sicherheitsvorschriften), damit ist auch die offene, der kaiserlichen Armee gewidmete Ehrenhalle nicht zu betreten. Der Weiheraum mit der Figur des unbekanntes Soldaten ist dagegen zugänglich und unverändert erhalten, der benachbarte Raum, in dem sich die Namensbücher befanden, ist geräumt und leer, an seinen Wänden findet sich eine nicht weiter kommentierte Bilderserie, die die Ereignisse des Jahres 2012 zeigt: Die Namensstreichungs-Zeremonie durch Darabos vom 17. Juni 2012, die Hebung der Skulptur und die Öffnung der Kapseln am 18. Juli desselben Jahres, samt Fotos der gefundenen Schriften. Insgesamt erinnert die Ausstellung der in Alurahmen aufgehängten Farb- und Schwarz-Weiss-Fotos an die museale Präsentation einer historischen Kunst-Performance (Abb. 77).

Was ist nun das Ergebnis dieses Augenscheins im Frühjahr 2019? Der gegenwärtige, improvisierte Zustand ist zweifellos unbefriedigend und hängt mit dem politisch motivierten, nach dem Regierungswechsel 2016 nicht abgeschlossenen „Reformprozess“ zusammen. Nach den Prinzipien der Denkmalpflege müsste man zum Zustand „Vor Darabos“ zurückkehren. Ein Denkmal sollte als historisches Dokument seiner Entstehungszeit respektiert werden, auch wenn die intendierte Aussage dieser Entstehungszeit nicht mehr den heutigen Vorstellungen entspricht – so wird es ja in der Regel auch mit den zahllosen über ganz Österreich verteilten „Kriegerdenkmälern“

gehalten. Demgegenüber steht die Tatsache, dass es sich beim Heldentor um die offizielle Gedenkstätte der Republik handelt und daher der Wunsch besteht, seine Aussage dem heute gültigen Geschichtsverständnis entsprechend wenn schon nicht zu überschreiben, dann doch zu „kontextualisieren“. Die Frage auf welche Weise das geschehen könnte ist ungelöst. Im Jahr 1935 hatten sich die beiden Bildhauer zumindest darauf einigen können, ihre unterschiedlichen Standpunkte als eine Art Flaschenpost in die Zukunft gleichzeitig und gleichberechtigt unter dem Stein zu hinterlegen. Im heutigen Österreich dürfte eine Verständigung über die mit dem Geschichtsbild verbundenen Werte kaum erzielbar zu sein. Das Land betrachtet sich nicht als Nachfolgestaat der Monarchie. Offizielle Feiern für die Toten des ersten Weltkrieges haben in Österreich – im Gegensatz zu vielen anderen Staaten – in den Gedenkjahren 2014–2018 nicht stattgefunden. Die für Gott, Kaiser und (ein anderes) Vaterland gebrachten Opfer waren aus heutiger Sicht fast ebenso sinnlos, wie die für Volk, Reich und Führer, die noch dazu von der Schuld der Täter überschattet werden. Welches Gedenken schuldet unsere Generation nun den zahllosen Nichttätern, also den unschuldig gefallenen Vätern, Großvätern, Urgroßvätern? Auch wenn sie sich, aus unserer heutigen postheroischen Perspektive betrachtet, wohl in den meisten Fällen nicht freiwillig aufgeopfert haben, so sind sie doch Opfer geworden. Wollen wir sie einfach vergessen? Über diese Frage sollte eine breite öffentliche Diskussion geführt werden. Der jetzige Zustand des Heldentores entspricht jedenfalls nicht dem eines Denkmals – er ist vielmehr ein peinliches Zeugnis für die Ratlosigkeit der Republik gegenüber ihrer Geschichte.

Personalia

In Memoriam Dr. Géza Hajós (1942–2019)*

Géza Hajós war bereits seit 1965, als er durch ein Stipendium nach Wien kam, am Institut für österreichische Kunstforschung des Bundesdenkmalamtes, der heutigen Abteilung für Inventarisierung und Denkmalforschung, tätig. Neben seiner Tätigkeit als Inventariseur im Bereich der Bau- und Kunstdenkmalpflege absolvierte er 1971 seine Dissertation über romanische Skulpturen¹ am Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien. Beide Institute waren damals von zwei bedeutsamen Persönlichkeiten geprägt, Eva Frodl-Kraft, die neue Maßstäbe in der Inventarisierung setzte, auf der einen und Renate Wagner-Rieger, die die Wiener Ringstraßenarchitektur wiederentdeckte, auf der anderen Seite. In dieser Atmosphäre gelang es Géza Hajós mit der Herausgabe der Österreichischen Kunsttopographie der Profanbauten der Wiener Gemeindebezirke III-V Meilensteine zu setzen: die Übertragung der Inventarisierung auf einfachere Bauten des Historismus, als es die Bauwerke der Ringstraße sind und die Erfassung von ganzen städtischen Strukturen, der Stadtgestalt – in der vorgelegten Form ein Novum im Bereich der Österreichischen Kunsttopographie.² Dass sich Géza Hajós nicht – wie allgemein bekannt – „nur“ mit Gartenkunst auseinandersetzte, beweist eindrucksvoll sein Buch „Denkmalschutz und Öffentlichkeit. Zwischen Kunst, Kultur und Natur.“³

Géza Hajós war es nicht vergönnt, die Leitung der Abteilung für Inventarisierung und Denkmalforschung zu übernehmen, auch wenn er dazu durchaus prädestiniert gewesen wäre. Sein Schicksal, welches seinen weiteren Berufs- und Lebensweg maßgeblich weiter bestimmen sollte, sollte ein ganz anderes sein. 1986 schuf der damalige Präsident des Bundesdenkmalamtes, Gerhard Sailer, für ihn das Referat für historische Gartenanlagen, später Abteilung. Auch hier war es über Hajós einschlägige Expertise hinaus, wohl auch das damalige Umfeld, Stichwort Umweltbewegung, welche eine solche Maßnahme begünstigte.



In der Geschichte und Theorie der Denkmalpflege, spätestens seit der Zeit um 1900 – auch dazu forschte Hajós⁴ – spielt die Einheit von Natur, Landschaft und Denkmal eine wesentliche Rolle. Diese Einheit wurde durch ein Erkenntnis des Verfassungsgerichtshofes 1964 jäh zer schlagen: Denkmalschutz läge in der Kompetenz des Bundes, Naturschutz hingegen in jener der Länder. Damit standen plötzlich sämtliche öffentliche Garten- und Parkanlagen, die bis dahin ex lege geschützt waren, nicht mehr unter Denkmalschutz – zumindest nicht, was die Natur betraf. Für die bereits per Bescheid geschützten Anlagen in Privatbesitz erlosch der Denkmalschutz in Hinblick auf die Natur ebenso. Über zwanzig Jahre nach diesem Erkenntnis bedurfte es daher erst wieder einer Bewusstseinsbildung und Problematisierung dieser misslichen Lage. Géza Hajós unermüdlichem Einsatz ist es zu danken, dass immerhin 56 Garten- und Parkanlagen 1999 von der Ver-

* Der Nachruf entspricht im Wesentlichen der bei der Verabschiedung gehaltenen Trauerrede.

¹ *Géza Hajós*, Die romanischen Skulpturen der Kathedrale von Pecs (Fünfkirchen) in Ungarn.

² Österreichische Kunsttopographie. Die Kunstdenkmäler Wiens. Die Profanbauten des II., IV. und V. Bezirkes, Wien 1980.

³ *Géza Hajós*, Denkmalschutz und Öffentlichkeit. Zwischen Kunst, Kultur und Natur. Ausgewählte Schriften zur Denkmaltheorie und Kulturgeschichte 1981-2002, Frankfurt am Main 2005.

⁴ Siehe etwa: *Géza Hajós*, Riegls Gedankengut in Dvořáks Einleitung zur Österreichischen Kunsttopographie, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege (=ÖZKD), 28. Jg., 1974, S. 138-143. – Wesentlichen Anteil hatte Géza Hajós auch an der Erfassung und Publikation: Arbeitshefte zur Österreichischen Kunsttopographie. Steyrdorf. Wehrgraben – Wiesenfeld. Wohn- und Industriebauten einer historischen Vorstadt von Steyr in Oberösterreich, Wien 1987.

fassungsregelung ausgenommen werden konnten und damit auch in Hinblick auf die Natur unter Denkmalschutz gestellt werden können. Mit mühsamen Prozessen, verbunden mit der Erstellung von Parkpflegewerken und der Zustimmung der Eigentümer, konnte so in Teilen repariert werden, was zuvor durch nur ein Erkenntnis zerstört wurde.

Als ich 2006 in das Bundesdenkmalamt eintrat, erlebte ich Géza Hajós noch ganz eifrig und unermüdlich bei dieser Tätigkeit. Ich durfte damals für ihn Grundstücksnummern erheben und am Kataster die schutzwürdigen Gebiete des Schlossparks Schönbrunn markieren! Unglaublich, dass solch bedeutsame Gartenanlagen vor nicht einmal fünfzehn Jahren gar nicht unter Denkmalschutz standen!

Nach unglaublichen über 40 Jahren Tätigkeit am und für das Bundesdenkmalamt hat Géza Hajós 2007 seinen wohlverdienten Ruhestand angetreten. Auch wenn bis heute die Tätigkeit der Gartendenkmalpflege im Bundesdenkmalamt durch ein Vollzeitäquivalent abgedeckt wird, konnte Géza Hajós nie überwinden, dass seine Abteilung, als eigener Name im Bundesdenkmalamt nicht mehr aufschien! Wir beide hatten uns damals über die Thematik der Umstrukturierung des Bundesdenkmalamtes in der Zeitschrift *Kunstgeschichte* aktuell ausgetauscht.⁵ Ich verteidigte die Behördenstruktur, Géza Hajós zu Recht die hehre Sache, um die er bis zuletzt so intensiv kämpfte!⁶ Und natürlich ist ihm auch Recht zu geben, dass das Ver-

schwinden des Namens symbolisch gesehen durchaus eine Schwächung der Sache bedeutet.

Betrachtet man die zum Teil ganz andere Situation in Deutschland, bekommt man eine Vorstellung davon, wie ein integraler denkmalpflegerischer Ansatz aussehen könnte, und wie wichtig es ist, Gartendenkmalpflege auch bei Bauaufgaben wie Friedhöfen, Gemeindebauten und den Bauten der Nachkriegsmoderne stets mitzudenken – vom Thema Kulturlandschaft als solches ganz zu schweigen.⁷ Von diesen Gesichtspunkten aus liegt noch ein langer Weg vor uns. Diesen Weg hat Géza Hajós in seiner Person ermöglicht zu gehen und maßgeblich mitgestaltet.

Wir haben mit Géza Hajós eine bedeutende Persönlichkeit der Denkmalpflege des 20. und 21. Jahrhunderts verloren! Er hat die österreichische Denkmaltheorie und Inventarisierung maßgeblich beeinflusst und den Weg zur Gartendenkmalpflege in Österreich bereitet.

Sein mahrender Blick soll uns Auftrag sein, seine Visionen einer schlagkräftigen Gartendenkmalpflege in Österreich zu erfüllen und weiter für die Ausweitung des Denkmalschutzes im Sinne der Kulturlandschaft zu kämpfen!

Das Bundesdenkmalamt wird das Andenken an Géza Hajós als eine seiner großen Persönlichkeiten stets in Ehren halten.⁸

Paul Mahringer

⁵ *Paul Mahringer*, Das neue Statut des Bundesdenkmalamtes, in: *Kunstgeschichte* aktuell 4/2011, S. 6. – *Géza Hajós*, „...und praktische Distanz“ im Bundesdenkmalamt. Gedanken zum neuen Statut, in: *Kunstgeschichte* aktuell 2/2012, S. 5-6. – *Paul Mahringer*, „Alte Denkmalwerte und neue Denkmalpraxis“. Die neue Geschäftsordnung des Bundesdenkmalamtes, in: *Kunstgeschichte* aktuell, 3-4/2012, S. 6-7.

⁶ *Géza Hajós*, Die historischen Gärten in Österreich: ohne zeigemäße Denkmalpflege?, Wien 2019.

⁷ In diesem Zusammenhang sei darauf verwiesen, dass sich das Bundesdenkmalamt sehr wohl der Bedeutung des Themas Kulturlandschaft bewusst ist. Es ist allerdings ein Thema, welches der Bewusstseinsbildung und Zusammenarbeit unterschiedlichster Institutionen und Akteure bedarf. Daher veranstaltete das Bundesdenkmalamt unter dem Titel „Netzwerk Denkmale in der Kulturlandschaft“ 2016 in Osttirol eine Tagung, welches auch als eigene Nummer der ÖZKD erschienen ist: ÖZKD 71. Jg., 2017, Heft 4.

⁸ Der vorliegende Nachruf beansprucht keine vollständige Würdigung der Verdienste Géza Hajós um die Gartenkunst, sondern – wie dargelegt – seine Bedeutung für das Bundesdenkmalamt in seiner Vielseitigkeit. Eine Würdigung seiner Person erfolgte in dieser Zeitschrift bereits durch Andreas Lehne (*Géza Hajós* zum 70. Geburtstag, in: ÖZKD Jg. 66, 2010, Heft 1/2).

Zur Würdigung seiner Person aus Sicht der Gartenkunst inklusive Publikationsliste bis Ende 2017 siehe: *Géza Hajós* zum 65. Geburtstag in: *Die Gartenkunst*, 19. Jg., 2007, Heft 2, S. 411-420; – Für *Géza Hajós* zum 70. Geburtstag, in: *Historische Gärten*, 18. Jg., 2012, Heft 2, S. 31-33; – *Eva Berger*, Zum 75. Geburtstag von *Géza Hajós*, in: *Historische Gärten*, 23. Jg., 2017, Heft 2, S. 43.

Michael Petzet (1933–2019). Ein Nachruf im Zeitalter der Beschleunigung

Michael Petzet ist am 29. Mai 2019 im 86. Lebensjahr verstorben. Unerwartet.

Der erste gedruckte Nachruf erschien, zwei Tage nach dem Tod, am 31. Mai in der Augsburger Allgemeinen. In Anbetracht der 25 Jahre – von 1974 bis 1994 – dauernden Funktion als Generalkonservator des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege heißt es lapidar: „Bayerns Denkmalschutz hat diesem Mann viel zu verdanken.“¹ Eine Reihe von medialen Würdigungen folgt innerhalb weniger Tage.²

¹ www.augsburger-allgemeine.de/kultur/Bayerns-Denkmalschutz-hat-diesem-Mann-viel-zu-verdanken-id54468761.html (27.7.2019).

² In der Süddeutschen Zeitung ergeht am 1. Juni ein Bericht, in dem an die Kontroversen zwischen CSU-Chef Franz Josef Strauß und Kultusminister Hans Maier um die Ernennung Michael Petzets zum Generalkonservator 1974 erinnert wird und dessen Verdienste – einem Befund seines Nachfolgers Egon Johannes Greipl entsprechend – auf die „Implantierung der Naturwissenschaften in die denkmalpflegerische Methodik“ fokussiert werden. [<https://sz.de/1.4469849>]. – Im Bayerischen Rundfunk wird am 02. Juni um 15:37 Uhr Michael Petzets denkmalpflegerische Lebensleistung auf die Bewahrung regionaler Traditionen, auf Bauwesen, Landschaften, Materialien, fränkische Dörfer und Bauernhäuser konzentriert. Petzet wird für seine Bemühungen um die „Prinzipienbildung der zeitgenössischen Denkmalpflege“ apostrophiert, als „Vordenker“ des Präventiven Welterbe-Monitorings“ und Begründer der ICOMOS Reihe „Heritage & Risk“ gewürdigt [<https://www.br.de/nachrichten/kultur/bayern-langjaehriger-chef-denkmalpfleger-michael-petzet,RS3lAtR>]. – Am 03. Juni charakterisiert die Pressestelle der evangelischen Akademie Tutzing Michael Petzet als „klug und charmant, geradlinig, mitunter auch hartnäckig, aber immer zugewandt und humorvoll“ [<https://www.ev-akademie-tutzing.de/zum-tode-des-denkmalschutz-experten-prof-michael-petzet/>]. – Am 03. Juni gedenkt auch ICOMOS International ihres Ehrenpräsidenten und erwähnt unter anderem a large number of publications. Etwa die Monuments and Sites Series (XIX, XVI, XII), den Beitrag über The World Heritage List. What is OUV? Defining the Outstanding values of World Heritage Properties and the World Heritage List. Filling the gaps – an action plan for the future.“ Petzet wird als Pionier of preventive monitoring, als Initiator von Heritage & Risk, als Mentor des German – Chinese Projects with the museum of the Terracotta Army and the Temple of the great Buddha of Dafosi in Shaanxi Province hervorgehoben, ebenso für sein Engagement für die Buddhas of Bamiyan. In memoriam wird zusammengefasst: Larger than life, combative and creative, not adverse to some controversy, passionate about his work and the organisations he served with devotion, deeply knowledgeable of cultural heritage – he will be missed by all his colleagues and friends around the world [<https://www.icomos.org/en/78-english-categories/59079-in-memoriam-michael-petzet>]. – In der Rathaus Umschau München betont Oberbürgermeister Dieter Reiter am 05. Juni die Rolle, die Michael Petzet von 1971–73 als Direktor der Städtischen Galerie im Lenbachhaus innehatte und damals den „Grundstein dafür (legte), dass das Lenbachhaus heute international als ein Ort zeitgenössischer Kunst wahrgenommen wird...“ Petzet kuratierte in seiner kurzen Ära 18 Ausstellungen und startete mit der Präsentation des



Die aufgelistete Abfolge der Nekrologe zeigt, dass schon nach gut einer Woche des Ablebens die Schallwellen der Nachrufe verebbt sind. Die Aufmerksamkeitsfenster öffnen sich anderen Ereignissen. Da und dort noch eine Notiz, behaftet mit dem Makel des Zu-Spät-Kommens. Diesen Makel versöhnt die hier gebotene Möglichkeit intensiverer Nachdenklichkeit.

„Blauen Reiters“ anlässlich des Neubaus der Galerie 1971 [<https://ru.muenchen.de/2019/106/OB-Dieter-Reiter-kondoliert-zum-Tod-von-Michael-Petzet-85142>]. – Ebenfalls am 05. Juni findet sich ein Gedenken von *Restauro* im Netz. Beruflicher Werdegang und Stationen seiner Laufbahn werden nüchtern chronologisch gereiht. Für seine herausragenden Leistungen wird Petzet – wie schon in anderen Kommentaren – als Pionier der Präventiven Konservierung“ als Begründer der Reihe Heritage & Risk ebenso gewürdigt wie für sein Engagement in Afghanistan insbesondere die Bemühungen um die Relikte der Buddhas von Bamiyan. Erwähnung findet auch die Lehrtätigkeit Petzets als Honorarprofessor an der Universität Bamberg, so wie an der Akademie der Bildenden Künste und der TU München [<https://www.restauro.de/nachruf-michael-petzet/>]. – Für die UNESCO Kommission schließlich war Petzet „einer der großen internationalen Denkmalschützer der Gegenwart“ [<https://www.unesco.de/kultur-und-natur/welterbe/welterbe-deutschland/michael-petzet-gestorben>] und die Vereinigung der Landesdenkmalpfleger formuliert sinngleich „Petzet war der profilierteste Vertreter der Denkmalpflege auf internationalem Parkett“ [https://www.vdl-denkmalpflege.de/no_cache/aktuelles/artikel.html?tx_news_pi1%5Bnews%5D=82].

Im Sinne der Beschleunigungstheorien³ kann man von der Verkürzung der Zeitspanne zwischen Tod und Nachruf auf die Bedeutung des Verstorbenen schließen. Je „berühmter“ die Person, desto unmittelbarer folgt die öffentliche Memorialroutine. Nachrufe für „Celebrities“ werden in der Regel schon zu Lebzeiten für den Ernstfall vorbereitet. Das „Sein zum Tode hin“⁴ hat insofern makabre Vorstufen der Vorwegnahme. Der häufig vorkonzipierte Nachruf ist so der Voraus-Ruf des Endes, um dem beschleunigungstheoretischen Ideal zu entsprechen, wonach Ereignis und Reflexion in Echtzeit zusammenfallen. Danach akzeleriert das Vergessen. In Österreich war jüngst die (nahezu) Gleichzeitigkeit von Tod und Hommage Niki Laudas⁵ ein markantes Beispiel dafür. Schon längst historisch steht der Tod Lady Dianas⁶ für die Inszenierung eines in Nachrufen re- und neukonstruierten Lebens.⁷ Die nur kurz währende Reflexionshemmung nach Michael Petzets Tod bestätigt zweifelsohne das Aufmerksamkeitsinteresse der Öffentlichkeit an seiner Person. Die Tonalität des unmittelbaren medialen Echos ist ein Patchwork biographischer Partikel, zusammengestückt unter dem Diktat des Zeitdrucks. Vieles wiederholt sich, manches an Grunddaten fehlt. Nichts ist falsch.

Immerhin: die eilig gewürfelten Memorialsplitter legen Fahrten zu einer in angemessenem Umfang wohl erst noch zu leistenden *post mortem* Darstellung und Würdigung des Lebenslaufs und Lebenswerks Michael Petzets⁸. Bis dahin vorläufig nur einige weitere Konturen.

Dass das Leben des Einzelnen überhaupt über den Tod hinaus von Interesse sein kann hängt mit dem in der Antike angelegten Prozess der Individualisierung zusammen. In diesem Kontext entsteht die Biographie als eigener literarischer Topos und findet ihre komplementäre Fortsetzung in den postmortalen Trauer-Riten.⁹ Formen dafür sind unter anderen das Trostgedicht (*epikedeion*), die Leichenrede (*laudatio funebris*), das Klagelied (*elegie*) – kulturelle Kompensationen für Verlust und Schmerz, vielfach weiter transformiert in nachantiken religiösen Mustern. Für die Erinnerungen nach dem Tode galt antik: „*nihil*

nisi bene...“¹⁰, also das Prinzip der guten Nachrede, die Betonung der Verdienste und Tugenden. Diese Tradition bildet grundsätzlich bis heute das Fundament eines jeden Nachrufs. Und das heißt, das Leben wird wesentlich an seinem positiven Ertrag gemessen, in dem auch die negativen Stationen, allenfalls als Bewältigung von Schicksalsschlägen und Überwindung von Übeln, als „*Bewährung*“ ihren Anteil am „*guten Ganzen*“ haben.¹¹

Wir wären nicht in der Moderne angekommen, wenn nicht auch dieses Konzept in Frage gestellt worden wäre. Es war (spätestens) Pierre Bourdieu, der „*die biographische Illusion*“¹², dass das Leben „*ein Entwurf*“, eine „*Geschichte*“, eine „*Gesamtheit von Ereignissen*“ sei, bezweifelte. Im Lichte der Dynamik des Wandels in Moderne und Postmoderne betont Bourdieu das Unzusammenhängende, Fraktale, Zufällige des Lebens, das vielmehr eine Abfolge unabhängiger Zustände sei und nicht Produkt einer „*sinnhaft*“ verknüpften Reihe von Lebensstationen. Bourdieu orientiert sich in seiner Kritik an der zerklüfteten Vielschichtigkeit des modernen Romans und definiert auch das Leben als ständigen Transformationsprozess (*trajectoire*) im sozialen Raum, als „*Collage*“ von Zuständen, Umständen und Befindlichkeiten. Peter Alheit,¹³ der Bourdieus Skepsis gegenüber dem Sinnkonstrukt „*Lebensgeschichte*“ unter die Lupe nahm, findet dessen Position „*auf aufregendste Weise fragwürdig*“,¹⁴ eine geniale Formulierung, die unterschwellige Zustimmung durchaus einschließt. Zwar sind – befindet Alheit – (viele) moderne Biographien in der Tat geprägt von Brüchen, Grenzüberschreitungen, Passagen von Modernisierungsniveaus, Wandel im sozialen Raum etc., aber im Kern bleiben Biographien doch nicht denkbar ohne „*Eigensinn*“ – nicht denkbar, ohne dass sie einen eigenen Sinn ergeben. Das immerhin sei *keine* Illusion. Von Bourdieus „*Zertrümmerung*“ einer Auffassung von Biographie als „*Narration*“ bleibt jedenfalls die Erkenntnis, dass die biographischen „*Ereignisverkettenungen*“, die Lebensgeschichten ausmachen, im Prozess der Moderne an Komplexität zugenommen haben, eine Tatsache, die sich ins Passepartout des Trauerflors von Nachrufen

³ Hartmut Rosa, Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne, Frankfurt am Main 2005.

⁴ Martin Heidegger, Sein und Zeit. (Erste Hälfte.), in: Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung. Band 8, 1927, S. 1–438.

⁵ geboren am 22.02.1949, gestorben am 20.05.2019 (Automobilrennfahrer, Unternehmer und Pilot)

⁶ geboren am 01.07.1961, gestorben am 31.08.1997

⁷ Miriam Mecke / Klaus Kamps / Patrick Rössler / Werner Gephart, Medien Mythos? Die Inszenierung von Prominenz und Schicksal am Beispiel von Diana Spencer, Wiesbaden 1999.

⁸ Die ausführlichste Darstellung bisher in: Susanne Böning-Weis / Karlheinz Hemmeter / York Langenstein (Hg.) MONUMENTAL (Arbeitshefte des Bayerischen Landesamts für Denkmalpflege Band 100) Festschrift für Michael Petzet, München 1998, Vorwort XV–XXI.

⁹ Eva-Maria Scherkler, Tod und Trauer in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, Innsbruck Wien Bozen 2011.

¹⁰ de mortuis nihil nisi bene. Die Redewendung geht angeblich auf Chilon von Sparta (ca. 600 v. Chr.) zurück und wurde von Diogenes Laërtius (3. Jh n. Chr.?) in seinem Werk über die Philosophen der Antike aufgenommen und im 15. Jh. n. Chr. (1433) vom Humanisten und Theologen Ambrogio Traversari in die überlieferte lateinische Form übersetzt (Quelle: Wikipedia).

¹¹ Anja Tippner / Christopher F. Laferl (Hg.), Texte zur Theorie der Biographie und Autobiographie, Stuttgart 2016.

¹² Pierre Bourdieu, Die biographische Illusion., in: Pierre Bourdieu (Hg.), Praktische Vernunft. Zur Theorie des Handelns, Frankfurt a. M. 1998, S. 75–82.

¹³ Peter Alheit, Geschichten und Strukturen, Methodologische Überlegungen zur Narrativität, in: Zeitschrift für Qualitative Forschung 2007, Band 8, S. 75–96.

¹⁴ Ebenda S. 77.

schwer einpassen lässt. Mit anderen Worten: Die Verhältnisse zwischen existenzieller „Geworfenheit“ und Daseins-„Entwurf“¹⁵ sind spannungsgeladener geworden.

Betrachtet man Petzets Biographie vor diesem kontrastierenden Hintergrund, so lässt sich – bei allen lebensumständlichen Wendungen, Kehren und Zufälligkeiten gegen Bourdieu ganz klar einwenden, dass Michael Petzet, wie verschlungen die Linien seines Lebens auch sein mochten – vom Beginn der Mündigkeit an – einem Lebens-Entwurf, einer Vorstellung folgte. Dieser Entwurf, inspiriert von den Möglichkeiten der „Geworfenheit“ hatte zwar kein ganz konkretes vorausgeworfenes Ziel, sondern war als Prozess, das jeweils „Bestmögliche“ zu erreichen, angelegt. Ziele formten sich im Laufe dieses sich differenzierenden Entwurfsprozesses in der Pragmatik des Ergreifens von Chancen, im Umsetzen von Vorhaben, im ständigen Bemühen die vorgefundenen Situationen zu optimieren.

Michael Petzets „Geworfenheit“ ist das Hineingeborensein – 1933 – in eine liberal-konservative Familie in einer politisch und sozial hochdramatischen Umbruchzeit: der Vater – Wolfgang – wurde kurz vor Michaels Geburt verhaftet, weil er als Korrespondent der Frankfurter Zeitung kritische Berichte über Hitler-Prozesse verfasste. Das bedeutete das Ende seiner Tätigkeit als Journalist, aber auch den Umstieg in ein anderes Milieu, jenes des Theaters – als Chefdramaturg der Münchner Kammerspiele bis 1948.

Der künstlerischen DNA Michael Petzets korrespondierten einerseits Ahnen bäuerlicher Herkunft, andererseits finden sich ein Lehrer, ein Theologe, ein Mitglied der Bayerischen Akademie der Wissenschaft.

Die biographisch prägenden Ereignisgeschichten der Geborgenheits-Jahre Michael Petzets sind in den Lebens- und Erlebnisräumen des Elternhauses, der Kindheit und Schulzeit verborgen. Überliefert ist aus dieser Periode unter anderem der Hang des Kindes Michael zur (Selbst)Darstellung in wechselnden Rollen, eine Begabung, die sich in der Realisierung von Lebensplänen außerordentlich nützlich erweisen sollte. Die vorgefundenen Lebensumstände verdichten sich zum „Milieu“¹⁶: Form gebend, Halt gewährend, Möglichkeits-horizonte eröffnend. Die biographische Rekonstruktion eines Milieus ist das Bemühen eine Person im sozialen und spezifisch kulturellen Raum zu verorten. Nicht zufällig leitet sich der Begriff Milieu ja vom französischen „lieu“ (Ort) ab.

Die Petzet'sche Verortung nimmt – paradox – mit einem Ortswechsel Kontur an, mit dem Studium der Kunstgeschichte von 1952–1958 in München und Paris. Die Professur in München hatte ab 1951 Hans Sedlmayr inne, dessen Buch „Verlust der Mitte“ (1948) als kunst- und kulturhistorischer „Bestseller“ die Nachkriegsge-

sellschaft entzweite. Aber zur Studienzeit Petzets lagen schon eine ganze Reihe gewichtiger Publikationen Hans Sedlmayrs vor, über „Fischer von Erlach“ (1925) und „Die Architektur Borrominis“ (1930), über Methodisches „Zu einer strengen Kunstwissenschaft“ und „Zum Begriff der Strukturanalyse“ (beide 1931), über „Das erste mittelalterliche Architektursystem“ (1935/36), über „Die Entstehung der Kathedrale“ (1950), und „Die Revolution der modernen Kunst“ (1955), gefolgt von der Analyse betreffend „Die Schauseite der Karlskirche in Wien“ (1956). Im stichprobenartig abgefragten Vorlesungsverzeichnis der Ludwig-Maximilians-Universität München von 1954 liest Hans Sedlmayr über Saint Denis und Chartres, zusammen mit Ernesto Grassi über Mimesis und zusammen mit Erich Hubala wird ein Repertorium über mittelalterliche und neuere Kunstgeschichte angeboten. Inwieweit Sedlmayr Michael Petzet auch im Hinblick auf denkmalpflegerische Belange „präfigurierte“ bleibt zwar Spekulation, das lebenslang durchgehende Interesse Sedlmayrs an Fragen von Denkmalschutz und Denkmalpflege dürfte aber auch in den Münchner Vorlesungen Mitte der 1950er Jahre schon vermittelt worden sein. Michael Petzet war zwar – und wurde auch nie – ein „Sedlmayrianer“, aber das viel später in Sedlmayrs Schrifttum exponierte Bekenntnis zu Altstadt und Stadtlandschaft¹⁷ ist doch bemerkenswerter Beleg einer tiefergründenden Kongruenz. Dazu kommt, dass Sedlmayr seine geistige und wissenschaftliche Bindung an Alois Riegl und Max Dvořák gerne betonte und auch damit eine unterschwellige Verknüpfung zur Materie Denkmal bestand. Studienkollegen von Michael Petzet in München waren im Übrigen auch die späteren Nachfolger Hans Sedlmayrs am kunsthistorischen Institut der Universität Salzburg, Hermann Bauer¹⁸ und Friedrich Piel¹⁹, sowie unter vielen anderen auch noch Bernhard Rupprecht²⁰, mit denen Petzet auch in seinem späteren Berufsleben noch einschlägig zu tun hatte.

Die wichtigste Beziehung der Münchner Studienjahre war aber gewiss das Kennenlernen seiner späteren Frau Detta. Detta Petzet²¹ studierte ebenfalls Kunstgeschichte an der Universität und schloss ihr Studium an der Münchner Kunstakademie als Bühnenbildnerin ab. Abgesehen vom privaten Glück fand diese kongeniale Verbindung auch in gemeinsamen Projekten ihren Niederschlag:

¹⁷ Hans Sedlmayr, Demolierte Schönheit, Ein Aufruf zur Rettung Salzburgs, Salzburg 1965. – Hans Sedlmayr, Stadt ohne Landschaft, Salzburgs Schicksal morgen?, Salzburg 1970.

¹⁸ Hermann Bauer (1929–2000), 1969–1973 Ordinarius für Kunstgeschichte an der Universität Salzburg

¹⁹ Friedrich Piel (1931–2016), 1990–1999 Ordinarius für Kunstgeschichte an der Universität Salzburg

²⁰ Bernhard Rupprecht (1928–2017), u. a. Kunstgeschichte-Professuren an den Universitäten Regensburg und Erlangen-Nürnberg

²¹ Detta Petzet (1933–2012)

¹⁵ Heidegger (zit. Anm.) S. 4.

¹⁶ Alheit (zit. Anm. 13), S. 82 ff.

1970 erscheint das opulente Werk über „Die Richard Wagner Bühne König Ludwig II“²² und 1990 folgt die Rekonstruktion der „Hundinghütte“²³ im Schlosspark von Lindenhof, um nur zwei Beispiele zu nennen. In der Symbiose von Bühnenbild (nerin) und Denkmalpflege (r) liegt wohl auch Petzets Verständnis der Inszenierung begründet: die Ausstellung über König Ludwig II in der Münchner Residenz (1968) war eine opulente Initiale, kühn und avantgardistisch im damaligen Ausstellungswesen.

An der Pariser Sorbonne zählte unter anderen André Chastel, ein Schüler von Henri Focillon, zu Petzets Lehrern. Zu Chastels (1912–1990) Bildungserlebnissen zählte die Lektüre des Essays von Erwin Panofsky und Fritz Saxl über „Dürers Melancholia I“.²⁴ Vom Thema Melancholie ergaben sich Brücken zur Kunst der Moderne, zum Surrealismus und Salvador Dali. 1946 erschien sein erstes Buch über Edouard Vuillard, ab 1950 war Chastel Kunstkritiker der Zeitung Le Monde, 1955 wurde er zum Professor für moderne Kunstgeschichte an die Sorbonne berufen. In einer unglaublichen Vielfalt an Expertise publizierte Chastel 1956 als Kontrapunkt zur Moderne sein bis heute gültiges Standardwerk über die Geschichte der italienischen Kunst vom 5. bis zum 20. Jahrhundert.²⁵ Und damit nicht genug: viel später – 1964 und folgend – unter der Ägide von Kultusminister André Malraux,²⁶ dem Erfinder des Musée Imaginaire (1947) – initiierte Chastel auch noch das „*Inventaire des monuments et des richesses antiques de la France*“.

Das sind nur die wichtigsten, für die akademische Entwicklung von Michael Petzet relevanten Daten von Chastels überreicher Vita, aber sie erhellen die Logik – sagen wir ruhig das „Sinnkonstrukt“ – der Petzet’schen Achse zwischen München und Paris. In München dominierten die von Sedlmayr fortgesponnene „strenge“ Kunstwissenschaft und die in die Skepsis gegenüber der Moderne eingepuppte Empfindung der Katastrophe des Zweiten Weltkriegs. In Paris fesselte die mit Malraux und Chastel verbundene Überwindung des martialischen Kontinuitätsbruchs der Kunst des 20. Jahrhunderts in Kenntnis der – und im Bekennnis zur Moderne. Das „*L’univers de formes*“, das „*Universum der Kunst*“ (André Malraux)²⁷ eröffnete neue, kom-

paratistische Perspektiven. In der studentischen Gefühlswelt dieser Zeit mag Paris wohl in gewisser Weise schon für etwas gestanden haben, das erst 1968 Programm wurde.

Der Ertrag dieser dualen (Aus)Bildungsstränge – das direkte kulturelle Kapital – war Petzets Dissertation über die Abteikirche Sainte-Geneviève in Paris, veröffentlicht 1961.²⁸

Zeit für den Nachrufenden Spur und Route auf die nunmehr sich öffnenden Erfolgspfade der Petzet’schen Biographie zu lenken. Petzet überblickt nun – gewissermaßen in breiter Grätsche fußend auf den in München und Paris gelegten Fundamenten – das Mühlespiel der Chancen und wird zum Akteur: 1958 dockt Michael Petzet mit einem Werkvertrag beim Bayerischen Landesamt für Denkmalpflege an. Mit von der Partie sind unter anderen Tilmann Breuer²⁹ und August Gebeßler³⁰. Aufgaben für die Eleven sind die Erhebungen für die Denkmal-Inventare. Petzet gibt das Tempo vor: 1958/59 Kempten, 1960 Füssen, 1962–1964 Sonthofen, 1966 Marktobderdorf. Die Geschwindigkeit der Bearbeitung hängt wohl auch damit zusammen, dass Petzet nicht ans Verweilen in den Gefilden der wissenschaftlichen Inventarisierung denkt, sondern nach höheren Zielen späht. 1965 gelingt Petzet das Changement zur Bayerischen Schlösserverwaltung mit der Zuständigkeit für die Königsschlösser Ludwig II. Eine aufregende und ertragreiche Zeit: die schon erwähnte Ausstellung in der Münchner Residenz 1968 als Krönung, verbunden mit den publizistischen Initialen für die lebenslang wirkende Beschäftigung mit Person und Epoche des „*Märchenkönigs*“. Kleine Rückschläge, wie die erfolglosen Bewerbungen um die Direktion des Münchner Stadtmuseums und die Generaldirektion des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg werden schnell überwunden.

Die Zielstrebigkeit „nach oben“ wird auch durch „Zwischenstationen“ nicht getrübt. 1970 wechselt Michael Petzet als stellvertretender Direktor ans Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München. Als Mitarbeiter Willibald Sauerländers stehen Verwaltungsaufgaben im Vordergrund – Erfahrung sammeln für später. Dann die unvermittelte Kehre zu der schon in Studienzeiten ausgeprägten Neigung zu Moderne und Gegenwartskunst: 1972 ergreift Petzet – mittlerweile (erst) 39 Jahre alt – die Chance zur Leitung des Lenbachhauses in München und managt eine Reihe von Ausstellungen.

Endlich ist es soweit: Am 01. Juli 1974 wird Michael Petzet, der sich als Favorit von Kultusminister Hans Maier gegen die Vorbehalte von Franz Josef Strauß, der den Ar-

22 Die Richard-Wagner-Bühne Königs Ludwigs II. (mit Detta Petzet), Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, Bd. 8, München 1970.

23 Die Hundinghütte König Ludwigs II. (mit Detta Petzet), Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege, Bd. 51, München 1990.

24 Erwin Panofsky / Fritz Saxl, Dürers „Melancholia I“, eine quellen- und typengeschichtliche Untersuchung, Leipzig 1923.

25 André Chastel, Die Kunst Italiens, (dt. Ausgabe) München 1978.

26 André Malraux, Psychologie der Kunst. Das imaginäre Museum, (dt. Ausgabe) Hamburg 1957.

27 Die Reihe wurde von André Malraux (1901–1976) zusammen mit Georges Salles, Roger Parry, Albert Beuret und Claude Abeille konzipiert und erschien auf Deutsch von 1960–1997 im Beck-Verlag München.

28 Michael Petzet, Soufflotts Sainte-Geneviève und der französische Kirchenbau des 18. Jahrhunderts, Berlin 1961.

29 Tilmann Breuer (1931), langjähriger Leiter der Abteilung Inventarisierung am Bayerischen Landesamt für Denkmalpflege.

30 August Gebeßler (1929–2008), langjähriger Präsident des Landesdenkmalamtes Baden-Württemberg.

chitekten Erwin Schleich unterstützte, zum Generalkonservator des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege ernannt.

Kurz vor diesem Karrieresprung wurde – 1973 – das Bayerische Denkmalschutzgesetz verabschiedet. Eine Mammutaufgabe stand bevor: Organisation des Amtes, Übersiedlung der Zentralstellen in das Gebäude der „Staatlichen Münze“ (1975), Publikationen und Ausstellung zum Europäischen Denkmalschutzjahr 1975, Einrichtung der Außenstelle Schloss Seehof bei Bamberg 1976, weitere Initiativen zu Inventarisierung und Topographie des bayerischen Denkmalbestandes, Erstellung der Denkmallisten im Eiltempo. Und natürlich: alle Jahre bedeutende Restaurierungen (pars pro toto: die Dome von Augsburg und Regensburg, die Wallfahrtskirchen Vierzehnheiligen und die Wies, die Schlösser Pommersfelden und Alteglofsheim,...), denkmalpflegerischer Alltag, Problemlösungen, Kompromisse und – unvermeidlich – auch Niederlagen. Diese wurden freilich – im grundsätzlich positiven Daseins-Entwurf Michael Petzets – nicht wirklich als solche eingestanden. Selbst bei eher bitterem Ausgang von Bewahrungs- oder Beurteilungskämpfen blies Michael Petzet ins Horn der Zuversicht: „*Wir haben auf allen Linien gesiegt*“ tönnte es dann häufig zur Verblüffung der Unterlegenen. In Petzets eigentümlicher dialektischer Ironie stimmte das ja auch – irgendwie.

Die Stationen der Berufslaufbahn finden – Jahr für Jahr – in einer unglaublichen Fülle von Publikationen ihren Niederschlag. Von Amtes wegen als Herausgeber einer Reihe von Periodika³¹, als Verfasser einer Unzahl von Vorworten und Einleitungen, mündlich in „*oral history*“ als Vortragender und animierender Diskutant, besonders aber als pointierter Autor, der im Laufe der Jahrzehnte das weite Feld der Denkmalpflege immer wieder nach allen Seiten hin durchpflügte. Dem Anspruch einer modernen „*integrierten*“ Denkmalpflege als „*discipline intégrée*“ folgend, spannt Petzet das Netz seiner Publikationen von den Kernthemen der „*Grundsätze*“³² von Denkmalpflege und Archäologie über

die wiederholten Situationsanalysen einer „*Denkmalpflege heute*“³³ und der daraus resultierenden Zukunftsperspektiven.³⁴ Von diesem Fokus ausgehend – und immer wieder mit neuen Einsichten und Überzeugungen darauf reflektierend – entfaltet Petzet einen facettenreichen Fächer von Perspektiven. Architektur und Raum werden in Beiträgen zur Dorf- und Stadterneuerung,³⁵ zum Topos „*Erhalten-der Erneuerung*“³⁶ und zum Thema landschaftsgebundenes Bauen³⁷ bedacht.

Umweltschutz,³⁸ Kultur- und Denkmalpolitik³⁹ sind von immer wiederkehrender Aktualität. Museum und

Grundsätze der archäologischen Denkmalpflege, in: Jahrbuch der Bayerischen Denkmalpflege, Bd. 43 für das Jahr 1989, München 1994, S.9–12.

³³ Michael Petzet, Denkmalpflege heute. Zwanzig Vorträge zu grundsätzlichen Fragen der Denkmalpflege 1974–1992, Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege, Bd. 60, München 1993. – Michael Petzet, Denkmalpflege heute, wieder veröffentlicht in: Jahrbuch der Bayerischen Denkmalpflege 1972–1974, Bd. 29, München 1975, S.11–17. – Michael Petzet, Denkmalpflege heute, in: Jahrbuch der Bayerischen Denkmalpflege, Bd. 44 für das Jahr 1990, München 1995, S. 9–15. – Michael Petzet, Denkmalpflege heute (Vortrag in Erfurt, 4. Juli 1990), in: Denkmalpflege Informationen, Ausgabe A, Nr. 72/4. Juli 1990.

³⁴ Michael Petzet, Zukunftsperspektiven der Bayerischen Denkmalpflege, in: Jahrbuch der Bayerischen Denkmalpflege, Bd. 36 für das Jahr 1982, München 1984. S. 18–28. – Michael Petzet, Eine Zukunft für unsere Vergangenheit? Denkmalpflege im Denkmalschutzjahr 1975, in: Katalog der Ausstellung „Eine Zukunft für unsere Vergangenheit“, München 1975, S. 7–37.

³⁵ Michael Petzet, Dorferneuerung und Denkmalpflege, in: Der Landkreis, 48. Jg., 1978, Heft 8/9, S. 406 ff. – Michael Petzet, Dorferneuerung und Denkmalpflege, in: Jahrbuch der Bayerischen Denkmalpflege, Bd. 31 für das Jahr 1977, München 1979, S. 18–24. – Michael Petzet, Dorferneuerung und Denkmalpflege, in: Archiv für Geschichte von Oberfranken, Bd. 59, 1979, S. 7–13. – Michael Petzet, Denkmalpflege und Stadterneuerung: Ergänzung oder Konflikt? Vortrag anlässlich einer Tagung der Deutschen Akademie für Städtebau und Landesplanung (Regensburg, 18. März 1981), in: Denkmalpflege Informationen, Ausgabe A, Nr. 30/29. Mai 1981.

³⁶ Michael Petzet, Erhaltende Erneuerung – aus der Sicht des Denkmalpflegers, in: Hans Maier (Hg.), Denkmalschutz, Internationale Probleme – Nationale Projekte, Zürich 1976, S. 55–76.

³⁷ Michael Petzet, Was ist landschaftsgerechtes Bauen?, in: Jahrbuch der Bayerischen Denkmalpflege, Bd. 33 für das Jahr 1979, München 1981, S. 267–274.

³⁸ Michael Petzet, Denkmalschutz und Umweltschutz, in: Jahrbuch der Bayerischen Denkmalpflege, Bd. 39 für das Jahr 1985, München 1988, S. 15–22.

³⁹ Michael Petzet, Denkmalpflege und Kulturpolitik, in: Der Landkreis, 2/1988, S. 56–59. – Michael Petzet, Denkmalpflege und Kulturpolitik, in: Wolfgang Lipp (Hg.), Kulturpolitik. Standorte, Innenansichten, Entwürfe, Schriften zur Kultursoziologie, Bd. 11, Berlin 1989, S. 215–235. – Michael Petzet, Bayerische Denkmalpolitik Vortrag im Auditorium Maximum der Universität München am 22. Juli 1998, in: Denkmalpflege Informationen, Ausgabe A Nr. 84, München 1998, S. 1–8. – Michael Petzet, Denkmalpflege und Denkmalkultus an der Schwelle zum 3. Jahrtausend, in: Denkmalpflege Informationen, Ausgabe A Nr. 84, München 1999, S. 1–6. – Michael Petzet, Der neue Denkmalkultus am Ende des 20. Jahrhunderts, in: Wilfried Lipp/ Michael Petzet (Hg.), Vom modernen zum postmodernen Denkmalkultus?

³¹ Jahrbuch der Bayerischen Denkmalpflege, München. – Denkmäler in Bayern, München. – Das Archäologische Jahr in Bayern, Stuttgart. – Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege, München. – Denkmalpflege Informationen, München. – (tw.) Dehio Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler, München. – ICOMOS Hefte des Deutschen Nationalkomitees, München. – Heritage & Risk ICOMOS World Report 2011–2013 on Monuments and Sites in Danger, Berlin

³² Michael Petzet, Grundsätze der archäologischen Denkmalpflege (Vortrag vom 30. Oktober 1989 in Amberg), in: Denkmalpflege Informationen, Ausgabe A, Nr. 70/20. Dezember 1989. – Michael Petzet, Grundsätze der Denkmalpflege, in: Denkmalpflege, Andenken und Auftrag, Politische Studien, Sonderheft 2/1988, S. 9–33. – Michael Petzet, Grundsätze der Denkmalpflege / Principles of Monument Conservation / Principes de la Conservation des Monuments Historiques, ICOMOS / Hefte des Deutschen Nationalkomitees, Bd. X, München 1992. – Michael Petzet,

Kirche⁴⁰ als wesentliche Pfeiler des Bewahrens bleiben beständig in der Zentralperspektive des Augenmerks. Die Verkürzung des historischen Abstands zum baulichen Erbe der jüngeren Vergangenheit wird in der Skepsis der Frage „Konservierung der Moderne?“⁴¹ evident. Die ökonomische Seite der Denkmalpflege wird in Aufsätzen zu Nutzen und Umnutzung und generell zum „Produkt Denkmal“⁴² und zum Tourismus⁴³ angesprochen, die praktische Denkmalpflege⁴⁴ ist gewichtiger Schwerpunkt, einschließlich Handwerk⁴⁵ und den methodischen Imperativen der Reparatur⁴⁶ und Prävention.⁴⁷ Auf dem Terrain von Theorie und Terminologie widmet sich Petzet selbstverständlich auch den essentiellen Fragen von Authentizität⁴⁸ – Stichwort Nara Document⁴⁹ – und Reversibili-

tät⁵⁰, von Rekonstruktion⁵¹ und „Echtheitsfetischismus“⁵². Es gehörte fraglos zu den Stärken Michael Petzets, dass seine Reflexionen gewissermaßen immer dem Puls der Zeit entsprachen, häufig ereignis- und anlassbedingt, wie paradigmatisch im Konvolut der Aktivitäten zum Denkmalschutzjahr 1975, oder zu den Folgen nach 1989 – Stichwort „Bildersturm“⁵³ – oder auch im Gefolge internationaler Aktivitäten⁵⁴.

Aber damit nicht genug: neben diesen, aktuelle Entwicklungen beobachtenden, kommentierenden und gestaltenden Beiträgen verfolgte Michael Petzet mit bewundernswerter Beharrlichkeit und Kontinuität auch seine ganz persönlichen Forschungsfelder. Jenes, das seine Dissertation eröffnete und mit dem Opus Magnum über Claude Perrault und die Architektur des Sonnenkönigs seinen Abschluss fand⁵⁵ und als Bayerisches Pendant dazu die Welt König Ludwig II., die Petzet lebenslang faszinierte und beschäftigte⁵⁶.

Und noch etwas: Petzets zweites (oder drittes, oder viertes?) Leben galt – wie in den Literaturbezügen schon ersichtlich – ICOMOS: von 1988 bis 2012 als Präsident des Deutschen Nationalkomitees, von 1999 bis 2008 als Präsident von ICOMOS International. Das wäre eine eigene Geschichte – längst der Retrospektive wert. Nur zwei

Denkmalpflege am Ende des 20. Jahrhunderts, Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege, Bd. 69, München 1994, S. 13–20.

⁴⁰ Michael Petzet, Freilichtmuseum und Denkmalschutz, Vortrag zur Eröffnung des Freilichtmuseums an der Glentleiten am 16. Oktober 1976, in: Denkmalpflege Informationen, Ausgabe A, Nr. 8/29, Oktober 1976. – Michael Petzet, Herausgabe: Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege, Band 5 (Torsten Gebhard, Denkmalpflege und Museum), München 1979. – Michael Petzet, Denkmalpflege und Kirche, in: Denkmalpflege und Kirche, Jahrestagung der Vereinigung der Landesdenkmalpfleger in der Bundesrepublik Deutschland (München, 12.–15. Juni 1989), Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege, Bd. 46, München 1991, S. 28–34.

⁴¹ Michael Petzet, Konservierung der Moderne? / Conservation of Modern Architecture? Über den Umgang mit den Zeugnissen der Architekturgeschichte des 20. Jahrhunderts, in: ICOMOS – Hefte des Deutschen Nationalkomitees XXIV, München 1998.

⁴² Michael Petzet (Hg.), Produkt Denkmal. Denkmalpflege als Wirtschaftsfaktor, Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege 97, München 1998.

⁴³ Michael Petzet, Denkmalpflege und Tourismus in Bayern, in: Denkmalpflege und Tourismus / Beni culturali e turismo (Tagung in Davos 1992), Schriftenreihe der Arbeitsgemeinschaft Alpenländer, Bozen 1997, S. 407–415.

⁴⁴ Michael Petzet, Praktische Denkmalpflege (mit Gert Th. Mader), Stuttgart-Berlin-Köln 1995.

⁴⁵ Michael Petzet, Chancen und Möglichkeiten des Handwerks im Bereich der Denkmalpflege, Rede zur Herbstvollversammlung des Deutschen Handwerkskammertags (München, 28. November 1979), in: Denkmalpflege Informationen, Ausgabe A, Nr. 23/20, Dezember 1979.

⁴⁶ Michael Petzet (Hg.), Das Denkmal als Altlast? Auf dem Weg in die Reparaturgesellschaft, ICOMOS – Hefte des Deutschen Nationalkomitees, Bd. XXI, München 1996.

⁴⁷ Michael Petzet, Empfehlungen für die präventive Konservierung in der Denkmalpflege, in: ICOMOS – Hefte des Deutschen Nationalkomitees, Bd. 45, München 2008.

⁴⁸ Michael Petzet, Was heißt Authentizität? Die authentische Botschaft des Denkmals, in: Restauratoren Taschenbuch 1998 (hrsg. von Ulrike Besch), München 1997, S. 141–161. – Jukka Jukilehto (Michael Petzet u. a.), What is OUV? Defining the Outstanding Universal Value of Cultural World Heritage Properties, in: ICOMOS Monuments and Sites XVI, Berlin 2008.

⁴⁹ ICOMOS, THE NARA DOCUMENT ON AUTHENTICITY, 1994

⁵⁰ Michael Petzet, Reversibilität – das Feigenblatt in der Denkmalpflege (Vortrag in Karlsruhe am 24. Oktober 1991), Denkmalpflege Informationen, Ausgabe A, Nr. 74/5, Dezember 1991.

⁵¹ Michael Petzet, Kopie, Rekonstruktion und Wiederaufbau (Vortrag in Nürnberg, 21. April 1988), in: Denkmalpflege Informationen, Ausgabe A, Nr. 64/30, Mai 1988. – Michael Petzet, Ergänzen, kopieren, rekonstruieren, in: Das Denkmal und die Leit, Festschrift für Alfred A. Schmid, Luzern 1990, S. 80–89. – Michael Petzet, Kopie, Rekonstruktion und Wiederaufbau, in: Jahrbuch der Bayerischen Denkmalpflege, Bd. 42 für das Jahr 1988, München 1993, S. 175–179. – Michael Petzet, Rekonstruieren als denkmalpflegerische Aufgabe? (Vortrag in Ludwigsburg am 25. Oktober 1995), Denkmalpflege Informationen, Ausgabe A, Nr. 81/21, Dezember 1995.

⁵² Michael Petzet, Echtheitsfetischismus? (Einführung), in: Stephan Waetzold / Alfred A. Schmid (Hg.), Echtheitsfetischismus? Zur Wahrhaftigkeit des Originalen. Carl Friedrich von Siemens Stiftung, Themen XXVIII, München 1979, S. 37–42.

⁵³ Michael Petzet (Hg.), Denkmäler im Umbruch? Einführung in die Tagung „Bildersturm in Osteuropa“, in: Bildersturm in Osteuropa, ICOMOS – Hefte des Deutschen Nationalkomitees, Bd. XIII, S. 9–13, mit Vorwort S. 5. – Michael Petzet, Iconoclasm in postcommunist East Europe, an ICOMOS conference in Berlin, February 18th–20th, 1993, in: do. co., mo., Journal 9, Juli 1993, S. 15.

⁵⁴ Catharina Blänsdorf / Erwin Emmerling / Michael Petzet (Hg.), The Terracotta Army of the First Chinese Emperor Qin Shihuang / Die Terrakottaarmee des Ersten Chinesischen Kaisers, in: ICOMOS – Hefte des Deutschen Nationalkomitees XVIII, München 2001. – Michael Petzet, Der Große Buddha von Dafosi / The Great Buddha of Dafosi, in: ICOMOS – Hefte des Deutschen Nationalkomitees XVII, München 1996. – Erwin Emmerling / Michael Petzet (Hg.), The Giant Buddhas of Bamiyan II, Safeguarding the Remains 2010–2015, ICOMOS Monuments and Sites XXI, Berlin 2016.

⁵⁵ Michael Petzet, Claude Perrault und die Architektur des Sonnenkönigs, Der Louvre König Ludwig XIV. und das Werk Claude Perraults, München/Berlin 2000.

⁵⁶ Michael Petzet, Die Welt des Bayerischen Märchenkönigs. Ludwig II. und seine Schlösser, München 1984.

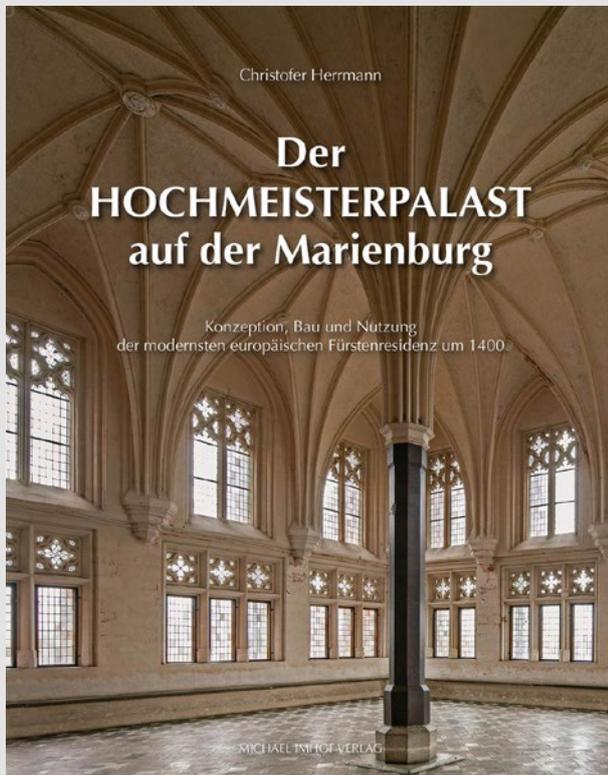
Ereignisse mit Österreich-Bezug herausgegriffen: die auf Petzets Initiative zurückgehende Gründung des Theoriekomitees von ICOMOS 2005 in Wien (!) und die Übersetzung der wichtigsten denkmalrelevanten internationalen Grundsatzpapiere⁵⁷ ins Deutsche, ein Unternehmen, das in Altaussee (!) seinen zentralen Ort hatte und an dem eine Reihe österreichischer KollegInnen mitwirkten.

Alles was hier erwähnt wurde ist naturgemäß bloß Fragment, gibt bestenfalls eine Ahnung, legt Spuren. Wenn Nachrufe einen Sinn haben, dann wäre es – oder sollte sein – die Evokation des Echos, des Nach- und Wiederhalls, der über die hochgezogenen Schallmauern der Gegenwart hinaus fort – und empor schwingt. Michael Petzet hinterlässt uns dazu einen wahrhaft monumentalen Resonanzboden.

Wilfried Lipp

⁵⁷ ICOMOS Deutschland / ICOMOS Luxemburg / ICOMOS Österreich / ICOMOS Schweiz (Hg.), MONUMENTA I, Internationale Grundsätze und Richtlinien der Denkmalpflege / Principes et directives internationaux pour la conservation / International Principles and Guidelines for Conservation, Stuttgart 2012.

Buchbesprechungen



Christofer Herrmann, DER HOCHMEISTERPALAST AUF DER MARIENBURG. KONZEPTION, BAU UND NUTZUNG DER MODERNSTEN EUROPÄISCHEN FÜRSTENRESIDENZ UM 1400, Michael Imhof Verlag Petersberg 2019, 600 Seiten, 557 Farb- und 81 S/W-Abb., ISBN 978-3-7319-0813-5

In der Reihe „Berliner Beiträge zur Bauforschung und Denkmalpflege“ erschien 2019 als Band 17 eine monumentale, schon in Umfang und Druckqualität aufwändige Monografie zu einem der bedeutendsten und am besten erhaltenen mittelalterlichen Baudenkmalen Europas. Die Vorbildfunktion des dahinter stehenden Projekts gibt Anlass, dieses Buch ausführlicher zu betrachten.

Der in historischen Wissenschaften breit aufgestellte Alleinautor ist Professor an mehreren deutschen und polnischen Universitäten, hat seine Habilitation zur mittelalterlichen Architektur im Preußenland verfasst und kann neben einer regen Vor- und Beitragstätigkeit auf eine ganze Reihe grundlegender Publikationen zur Baukunst im ehemaligen Gebiet des Deutschen Ordens

sowie zur Backsteinarchitektur im Ostseeraum verweisen. 2015 hat er an der Technischen Universität Berlin ein vierjähriges DFG-Forschungsprojekt zum Hochmeisterpalast auf der Marienburg begonnen, dessen Ergebnisse im gegenständlichen Buch vorliegen. Dafür wurden zahlreiche moderne Vermessungen mit 3D-Scans, Bildplänen und aufbauenden Materialkartierungen sowie Kataloge von Baubefunden, Backsteinformaten, Mauerverbänden und naturwissenschaftlichen Beprobungen erstellt, die als großformatiger Tafelanhang in Baualterplänen, Befundlageplänen und Visualisierungen auszugswise zu finden sind.

Der heute in der Wiener Singergasse ansässige Deutsche Orden war um 1190 im Heiligen Land im Rahmen der Kreuzzüge als Spitalsgemeinschaft gegründet und 1199 nach dem Vorbild der Johanniter und Templer in einen gegen die Heiden aktiv kämpfenden Ritterorden umgewandelt worden. Gemäß Ordensregel war man streng hierarchisch organisiert und zu bedingungsloser Armut und Keuschheit verpflichtet. Bald entwickelte sich eine Teilung in Ritterbrüder, Priesterbrüder sowie eine große Mehrheit an nichtadeligen Kämpfern und Verwaltungspersonal. Durch die politische Nähe zu den Herrschern in Deutschland und Italien breitete sich der Orden in diesen Gebieten rasch aus und erhielt zahlreiche Stifter und prominente Mitglieder. Umgekehrt waren Ordensmitglieder als Berater und Diplomaten sehr begehrt. Rasch verlagerte sich der Schwerpunkt nach Europa, 1211 versprach der ungarische König, für den Kriegsdienst gegen die Kumanen ein Ordensgebiet in Siebenbürgen zu etablieren, 1225 vertrieb man die Deutschen jedoch gewaltsam. Im gleichen Jahr ersuchte der Herzog von Masowien um Hilfe im Kampf gegen die heidnischen Prußen. Diesmal sicherte man sich 1230 bis um 1235 durch herzogliche, kaiserliche und päpstliche staatsrechtliche Verträge ab und ließ den Hochmeister in den Rang eines Reichsfürsten erheben. Der Orden eroberte nun in Etappen in großer Konsequenz ein weiträumiges Herrschaftsgebiet bis zum Baltikum, mit fortschrittlichen Strukturen und florierendem Wirtschaftsraum, während die Zahl der Ordensritter stets unter 800 blieb. Mit dem Verlust der letzten Landgebiete im Heiligen Land 1291 lag bis 1309 das Hauptquartier in Venedig, danach verlegte man den Sitz in die Marienburg nach Preußen. Hier sollten die Hochmeister bis zu ihrer Vertreibung 1457 residieren. Dafür nutzte man nicht den alten vierkantigen Konventsbau sondern etablierte in der Vorburg ein großformatiges Areal mit

unterschiedlichen Verwaltungs- und Residenzbereichen, das sich in Komplexität und Architektur durchaus mit den größten zeitgleichen Fürstenhöfen Europas von Avignon über London bis Paris messen konnte. Hier residierte ein eigener Hofstaat von weit über 100 Personen, hier tagten regelmäßig Generalkapitel, Stände- und Städtetage, hier empfing man bedeutende Staatsgäste und führte öffentliche Hofspeisungen durch. Im Rahmen des Forschungsprojekts wurde diese Hochmeister-Residenz umfassend und sorgfältig untersucht.

Beeindruckend ist zunächst die hochkarätige Forschungsgeschichte, die bereits im mittleren 18. Jahrhundert voll einsetzte und die mit ihren detailreichen Dokumentationen längst selbst zur wichtigen Quelle geworden ist. Eine erste Monografie entstand unter Friedrich Gilly 1796, es folgte umgehend ein pionierhafter, breit aufgestellter Forschungsdiskurs, an dem intensive Quellenstudien, bauarchäologische Sondagen und überregionale Vergleichswerke die Methodik der Kunstgeschichte verfeinerten. Die aktuelle Bauforschung liefert dazu wesentliche Ergänzungen. So brachten die zahlreichen Steinmetzzeichen den Nachweis von über 40 Meistern, deren Zeichen in die Nähe der Prager Parler führen. Zudem erlauben die neu ausgewerteten Quellen die Identifikation eines Meisters Johann als führenden Planer, der zuvor in der heute in Estland gelegenen Bischofsresidenz Arensburg gewirkt hat.

Auf dieser Basis legt das Buch in der Folge eine ausführliche, chronologisch geordnete Baugeschichte der Residenz vor, unter Einbeziehung von für die Argumentation erforderlichen Altfinden, mit Diskussion der durchaus widersprüchlichen Literatur und unter Auswertung neuester naturwissenschaftlicher Ergebnisse. Die zwei Hauptausbaustufen lagen demnach um 1331/35 sowie um 1380/96. Breites Interesse wird der Raumstruktur mit ihren funktionalen und technischen Besonderheiten eingeräumt. So gab es zehn Eingänge mit jeweils spezifischen Wegverläufen, eine für diese Zeit unbekannt ausgereifte Gang-Erschließung sowie in großzügiger Weise Warmluftheizungen und Sanitäreanlagen. Beeindruckend ist die seit der Bauzeit kaum veränderte Raumeinteilung. Im Forschungsmittelpunkt standen bislang immer die kunsthistorisch bedeutendsten Repräsentationsräume, namentlich Kapitelsaal, Refektorium und jahreszeitlich adaptierte kleinere Heizstuben. Jedoch sind die originalen Apartments der hohen Hofbeamten ebenso bewahrt wie Dienststuben und Gästezimmer. Es gab einen Tresorraum, eine Bibliothek mit Studierbereich, eine Andachtskapelle und eine weitläufige Kanzlei. Dem Konzept liegt eine ausnehmend konsequente hierarchische Struktur zugrunde, die eine intensive architektonische und funktionale Planung voraussetzt. Je nach Geschoss, Widmung und sozialer Staffelung zeigen sich Abstufungen von Raumhöhen über Materialität, Bauqualität und Ausstattung bis hin

zu bemalten Wandoberflächen und repräsentativen Rip-pengewölben. Dabei bleiben die durchaus aufwändigen Baudetails (wie Fenster, Türen und Kamine) auffällig geometrisch, ohne Ornament oder Gegenständliches. Den Höhepunkt bildet der Große Remter, der als einziger auf 3 Pfeilern und 22 Wandkonsolen ein moralisches Skulpturenprogramm für das sittsame Leben der Ritter aufweist. Diesem werden plastisch die Antipoden von liederlichem Narrentreiben sowie profanem Tanz und Spiel gegenüber gestellt. Außen zeigen die Fassaden eine statisch kühn gestaffelte Konsolenauflösung mit einem theatral inszenierten Wehrgeschoß als Krönung. Unzweifelhaft war damit die hohe Kampfbereitschaft des Ritterordens zur Schau gestellt.

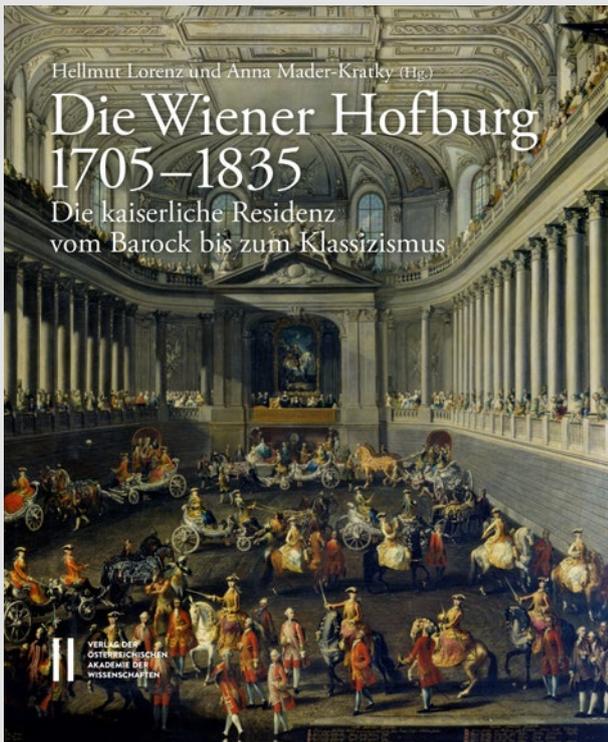
Hierin wird vom Autor ein in Stein gebautes Weltbild abgelesen: im Gegensatz zu anderen adeligen Residenzen stellte sich der Ritterorden bewusst als gottesfürchtig und regelkonform in Szene. Er verzichtete demonstrativ auf zeitgenössischen Dekor und schuf doch für sich und seine Gäste einen ehrfurchtgebietenden, im Inneren durchaus sakral anmutenden Programmbau, der als Spiegel dieses Gottesstaates dessen wesentliche Würdenträger repräsentierte, sie aber auch auf ihren geistlichen Charakter einschwor. Das Ergebnis ist ein architektonisches Unikum, das trotz intensiver Suche in ganz Europa weder direkte Vorbilder noch Nachfolger finden lässt. Entgegen bisherigen Annahmen ergab auch das kritische Quellenstudium keinerlei Hinweise auf zeitgenössisches Luxusleben, weder wurden rauschende Feste, Turniere oder andere Spiele abgehalten noch gab es ein fürstliches Zeremoniell oder materielle Schätze. Offensichtlich wollte man sich bewusst von der andernorts glänzenden Hofkultur distanzieren und setzte auf die Attraktivität des echten Heidenkampfes uneitler, nur dem wahren Glauben verpflichteter Kreuzritter.

Diese gut nachvollziehbare Interpretation ist dennoch als neues Verdienst des Autors zu werten. Erst seine intensive, umfassende Gegenüberstellung aller Quellengattungen mit dem haptischen Baubestand gab die Basis, in einer kritischen Diskussion bisherige kunsthistorische und intentionelle Herleitungen zu kalibrieren. Hierin steckt eine Hauptqualität des Buchs: verschiedenste Meinungen und Deutungen werden vorgestellt und geduldig aufgearbeitet, um den Leser am wissenschaftlichen Diskurs teilhaben zu lassen. Angelpunkt bleibt dabei immer der Baubestand, dessen stummes Original ungemein authentische Möglichkeiten zur Interpretation anbietet. Wie so oft ist darin ein Plädoyer für die möglichst unveränderte Bewahrung eines Baudenkmals als historisches Dokument zu lesen. Insgesamt wurde dieser großartigen Residenz mit der umfassenden Publikation eine längst fällige bauhistorische Würdigung zu Teil, die äußerst lesenswert und vorbildhaft ist.

Patrick Schicht

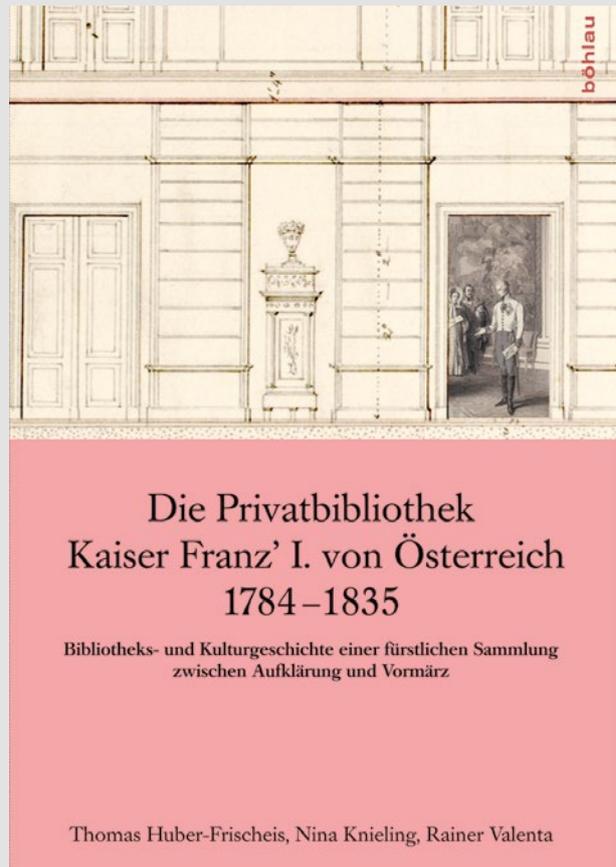
REZENSIONEN ZU KUNST- UND KULTUR- GESCHICHTE, GEDENKPOLITIK SOWIE THEORIE, PRAXIS UND GESCHICHTE DER DENKMALPFLEGE

HABSBURGER REPRÄSENTATION DES
18. UND 19. JAHRHUNDERTS



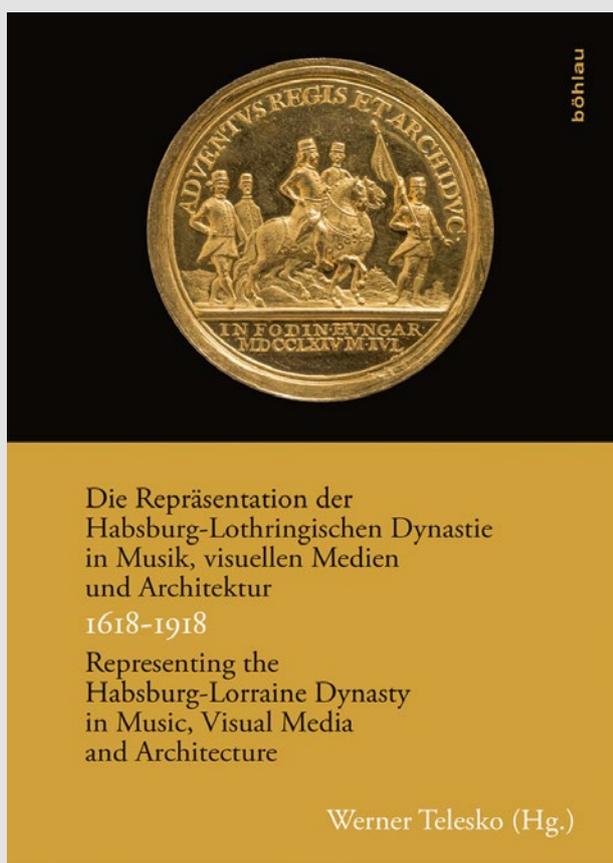
Hellmut Lorenz / Anna Mader-Kratky (Hg.), DIE WIENER HOFBURG 1705–1835. DIE KAISERLICHE RESIDENZ VOM BAROCK BIS ZUM KLASSIZISMUS, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften Wien 2016, 628 Seiten, 453 Abbildungen, ISBN 978-3-7001-7843-9.

Der 2016 erschienene Band zur Wiener Hofburg schließt nun die Periode von den Anfängen des 13. Jahrhunderts bis zum Ende der Habsburger-Monarchie. Die äußerst reich und bunt bebilderte Publikation fügt die unterschiedlichsten Medien zusammen und gibt den aktuellen Stand der Residenzforschung wieder. So sind nicht nur aktuelle Fotos abgebildet, sondern auch Pläne, Stiche und virtuelle Rekonstruktionen, die den damaligen baulichen Zustand auch visuell zeitgemäß nachvollziehbar machen. Neben der Baugeschichte kommt auch der Frage nach dem höfischen Zeremoniell eine wichtige Bedeutung zu, ebenso beschäftigt sich der Band mit den Themen Theater, Fest und Sammeltätigkeit.



Thomas Huber-Frischeis / Nina Knieling / Rainer Valenta, DIE PRIVATBIBLIOTHEK KAISER FRANZ I. VON ÖSTERREICH 1784–1835. BIBLIOTHEKS- UND KULTURGESCHICHTE EINER FÜRSTLICHEN SAMMLUNG ZWISCHEN AUFKLÄRUNG UND VORMÄRZ, Wien 2015, Böhlau Verlag Wien – Köln – Weimar, 638 Seiten, 24 Abbildungen, ISBN 978-3-205-79672-5.

Das Buch über die Privatbibliothek Kaiser Franz I. beweist, was für eine Leistung der Überblicksband über die Wiener Hofburg von 1705–1835 darstellt, wird doch hier aufgezeigt, wie detailliert und ausführlich über einen einzelnen Aspekt – betrachtet man es jetzt von kunsthistorischer und nicht bibliothekarischer Sicht aus – geforscht werden kann. Detailliert wird der Entstehungsgeschichte der Bibliothek sowie den Akteuren der Bibliothek nachgegangen, die Bibliothek architektonisch rekonstruiert und der historische Kontext der Sammlungsbestände analysiert.



Werner Telesko (Hg.), DIE REPRÄSENTATION DER HABSBURG-LOTHRINGISCHEN DYNASTIE IN MUSIK, VISUELLEN MEDIEN UND ARCHITEKTUR / REPRESENTING THE HABSBURG-LORRAINE DYNASTY IN MUSIC, VISUAL MEDIA AND ARCHITECTURE 1618–1918, Böhlau Verlag Wien – Köln – Weimar 2017, 448 Seiten, 114 Abbildungen, ISBN 978-3-205-20507-4.

An Hand von Fallbeispielen wird der Frage der Repräsentation der Habsburger-Dynastie über den Zeitraum von zwei Jahrhunderten bis zum Ende der Monarchie in unterschiedlichen Medien nachgegangen, von der Frage eines „Kaiserstils“ (Friedrich Polleroß) über die Fotomontage (Olivia Gruber Florek) bis hin zum patriotischen Volkslied bzw. der Kaiserhymne (Andrea Lindmayr-Brandl) und anderen musikalischen Ausdrücken bis hin zur Frage der Repräsentation in der „Peripherie“, Bosnien und Herzegowina (Andrea Baotić-Rustanbegović), Ljubljana (Nataša Ivanović) oder Siebenbürgen (Timo Hagen). Schließlich wird auf die adeligen Netzwerke eingegangen und die zeremoniellen Räume und die Öffentlichkeit an Hand von Musik (Thomas Hochradner) oder öffentlicher Räume (Mirjana Repanić-Braun bzw. Filip Šimetin Šegvić). Die Besonderheit der Publikation besteht darin, wie es Werner Telesko in seinem Vorwort ausdrückt: „Der umfassende Untersuchungszeitraum, der von

1618 bis 1918 reicht, sowie die unterschiedlichen regionalen Fallbeispiele liefern in dieser Hinsicht eine neue Grundlage, um die vielgestaltigen Prozesse der Ausdifferenzierung von Repräsentation in der composite monarchy des Habsburgerreichs besser in den Griff bekommen zu können“ (S. 12).



SAKRALMÖBEL AUS ÖSTERREICH

Von Tischlern und ihren Arbeiten
im Zeitalter des Absolutismus

I: ÖSTLICHE LANDESTEILE

MICHAEL BOHR

Michael Bohr, SAKRALMÖBEL AUS ÖSTERREICH. VON TISCHLERN UND IHREN ARBEITEN IM ZEITALTER DES ABSOLUTISMUS. I: ÖSTLICHE LANDESTEILE, Böhlau Verlag Wien – Köln – Weimar 2017, 728 Seiten, 432 Abbildungen, ISBN 978-3-205-20512-8.

Im Zusammenhang mit der Habsburger-Repräsentation ist das vorliegende Inventarwerk barocker Möbel nicht uninteressant. So wird neben der exemplarischen Inventarisierung von Mobiliar ausgesuchter Standorte in Wien, Niederösterreich und Oberösterreich zu Anfang auch kurz auf die Frage nach den Tischlerwerkstätten, deren Größe und der Frage nach der Holzbeschaffung sowie nach der Gestaltung und der Entwicklung des Mobiliars nachgegangen. Somit ergibt sich ein allgemeiner Überblick über Sakralmöbel des Absolutismus im Osten Österreichs.

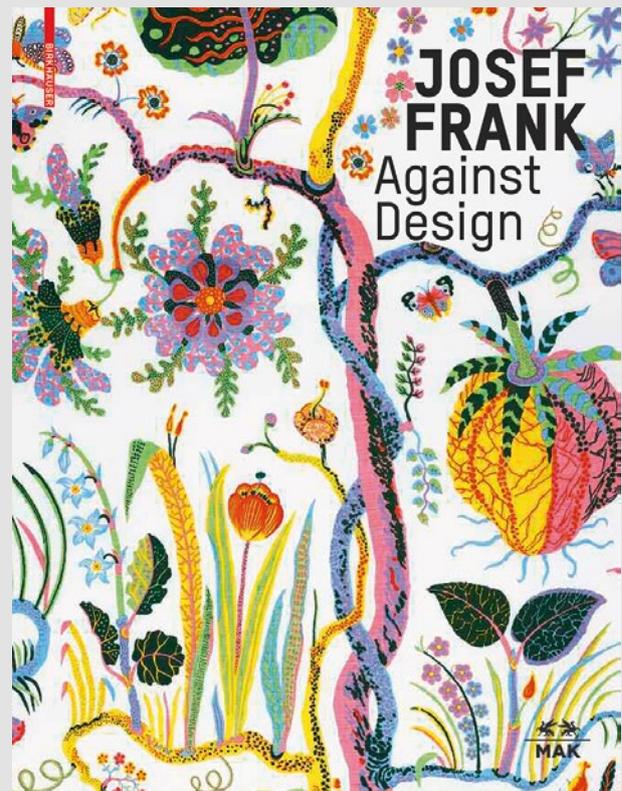
NEUE BLICKWINKEL AUF DIE KLASSISCHE
MODERNE UND DIE NACHKRIEGSMODERNEStimmung in der Architektur
der Wiener Moderne

Josef Hoffmann und Adolf Loos

Lil Helle Thomas

Lil Helle Thomas, STIMMUNG IN DER ARCHITEKTUR DER WIENER MODERNE. JOSEF HOFFMANN UND ADOLF LOOS, Böhlau Verlag Wien – Köln – Weimar 2017, 409 Seiten, 95 Abbildungen, ISBN 978-3-205-20527-2.

An Hand des Begriffs der „Stimmung“ versucht Lil Helle Thomas die Werke Josef Hoffmanns und Adolf Loos' im Zeitraum von 1900 bis 1911 zu vergleichen. Dabei ortet die Autorin bei beiden Architekten unterschiedliche Verständnisse von der Vorstellung von „Stimmung“. Das Buch stellt einen interessanten Versuch dar, bekannte „Highlights“ der klassischen Moderne, wie das Sanatorium Purkersdorf oder das Haus am Michaelerplatz unter neuen Aspekten und Gesichtspunkten zu betrachten. Nebenbei sei erwähnt, dass ja der Begriff Stimmung auch in der Denkmalpflege dieser Zeit in Österreich eine wesentliche Rolle spielt (Stichwort „Stimmungswert“).



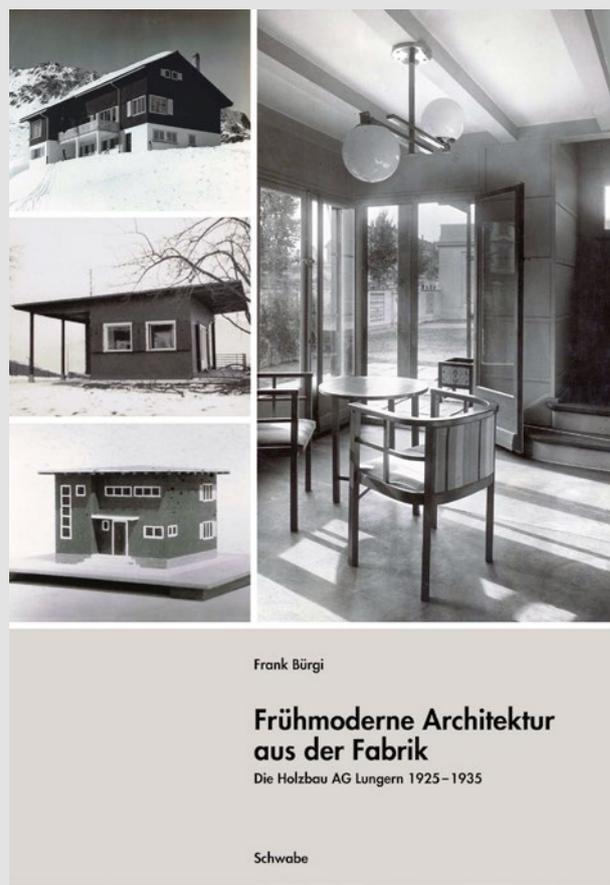
Christoph Thun-Hohenstein / Hermann Czech / Sebastian Hackenschmidt (Hg.), JOSEF FRANK. AGAINST DESIGN. DAS ANTI-FORMALISTISCHE WERK DES ARCHITEKTEN. THE ARCHITECT'S ANTI-FORMALIST OEUVRE, Ausstellungskatalog MAK Wien, Verlag Birkhäuser Wien – Basel 2016, 365 Seiten, zahlreiche Abbildungen, ISBN 10: 3035609993.

Der Ausstellungskatalog will „radikal mit der Vorstellung“ aufräumen, „Frank wäre trotz der beeindruckenden Anzahl seiner Entwürfe (mehr als 1.000 Möbel- und 200 Stoffmusterentwürfe) bloß ein Viel- und Schöngestalter, der in Wien und danach – vor allem im Rahmen seiner Tätigkeit bei und für Svenskt Tenn – in Stockholm, New York und dann wieder viele Jahrzehnte in Stockholm ein reichhaltiges Oeuvre schuf.“ (Christoph Thun-Hohenstein, S. 8). Tatsächlich gelingt es dem Katalog Franks breites Schaffen als Designer aufzuzeigen und in seinen unterschiedlichen Facetten theoretisch und praktisch zu beleuchten. Der Band enthält unter anderen Beiträge von Hermann Czech, Ursula Prokop, Elana Shapira, Iris Meder, Otto Kapfinger, Christopher Long und Friedrich Kurrent.



Ursula Prokop, ZUM JÜDISCHEN ERBE IN DER WIENER ARCHITEKTUR. DER BEITRAG JÜDISCHER ARCHITEKTINNEN AM WIENER BAUGESCHEHEN 1868–1938, Böhlau Verlag Wien – Köln – Weimar 2016, 274 S., 126 Abbildungen, ISBN 978-3-205-20265-3.

Ursula Prokop betrachtet das Wiener Baugeschehen des Historismus bis zum so genannten „Anschluss“ Österreichs aus Sicht der jüdischen Architektinnen und Architekten in Wien und zeigt deren Anteil an der Wiener Architektur dieser Zeit auf. Dabei ergibt sich ein spannender Bogen über beinahe alle Bauaufgaben. Es wird auch nicht unterlassen auf die unterschiedlichen Schicksale dieser ArchitektInnen nach 1938 einzugehen.



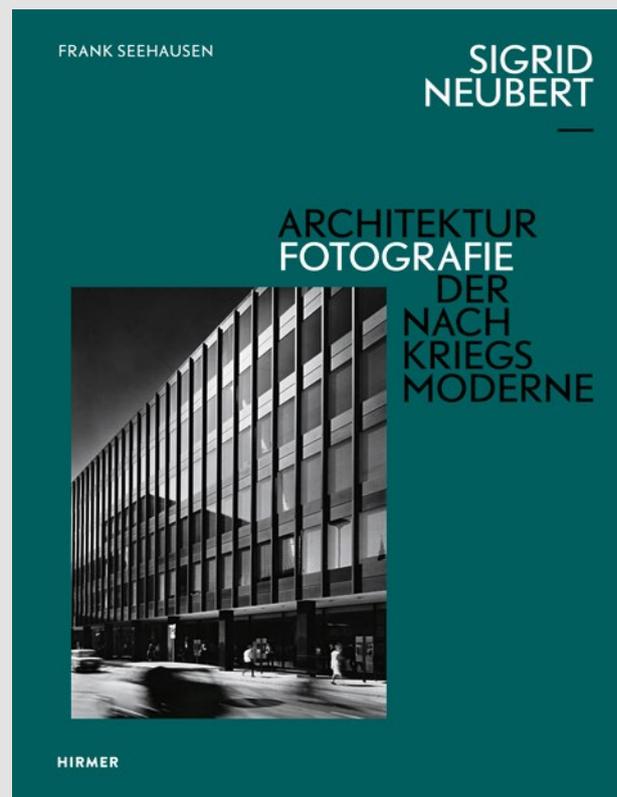
Frank Bürgi, FRÜHMODERNE ARCHITEKTUR AUS DER FABRIK. DIE HOLZBAU AG LUNGERN 1925–1935, Schwabe Verlag Basel 2015, 187 Seiten, 163 Abbildungen, ISBN 978-3-7965-3428-7.

An Hand der Holzbau AG Lungern wird ein Überblick über die Entstehung von standardisierten Holzbauten und deren System in der Schweiz gegeben und dieses durch ausgewählte Beispiele der 1910er bis 1930er Jahre dargestellt. Diese in Form einer Diplomarbeit entstandene Studie könnte auch die Aufmerksamkeit der Forschung auf standardisierte, alpine Holzbauten und deren Konstruktionsweisen in Österreich dieser Zeitstellung lenken.



Ingrid Holzschuh (Hg.), **BAUKULTUR IN WIEN 1938–1959**. ZENTRALVEREINIGUNG DER ARCHITEKTINNEN ÖSTERREICHS, Verlag Birkhäuser Wien – Basel 2019, 200 Seiten, zahlreiche Abbildungen ISBN 978-3-7965-3428-7.

Die vorliegende Publikation gibt spannende Einblicke in das Archiv der Zentralvereinigung der ArchitektInnen Österreichs. Gerade die Betrachtung dieses Zeitraums von der Auflösung der Zentralvereinigung 1938 bis zur Neugründung 1959 zeigt die Kontinuitäten und Brüche auf, wie sie nicht nur bei der österreichischen Bevölkerung generell sondern auch im Bereich der Architektenschaft zu finden sind. Nach themenspezifischen Beiträgen, wie über Opfer und Emigranten (Ursula Prokop), über Architektinnen (Sabine Plakolm-Forsthuber), den Neubeginn nach 1945 (Ingrid Holzschuh), den kulturellen Wiederaufbau (Monika Platzer) oder die Spurensuche nach Mitgliedern (Katharina Roithmeier). Danach findet sich – immer wieder mit abgebildeten Originaldokumenten unterlegt – ein Auszug aus den entsprechenden Karteien (Architektur Fotografien, Veranstaltungen, Mitgliederverzeichnis).



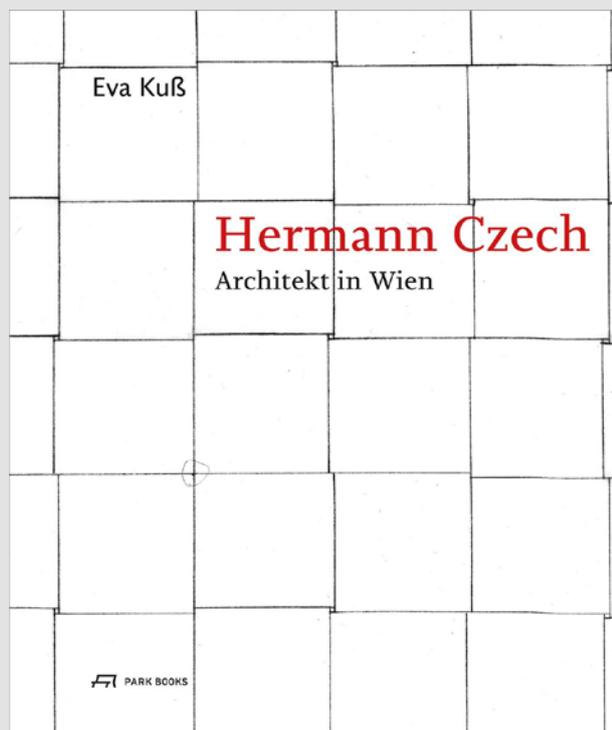
Frank Seehausen, SIGRID NEUBERT. **ARCHITEKTUR-FOTOGRAFIE DER NACHKRIEGSMODERNE**, Hirmerverlag München 2018, ISBN 978-3-7774-3036-2, 335 Seiten, 570 Abbildungen, ISBN 978-3-7774-3036-2.

Zu einem besseren Verständnis und einer größeren Wertschätzung der Nachkriegsarchitektur generell könnte der auf einer Ausstellung basierende Band über die Architekturfotografin Sigrid Neubert, dem vor dem eigentlichen Beginn des Buchs eine zwanzigseitige Fotostrecke vorangestellt ist, beitragen. Nach der Bilderstrecke folgt eine Darstellung über ihr Leben und Schaffen mit einer präzisen Darstellung ihres Werdegangs zur Architekturfotografin und den spezifischen Merkmalen ihrer Fotografien im Vergleich und im Kontext der damaligen Zeit. So bettete sie die Objekte in ihre Umgebung (Landschaft oder Stadt) ein und arbeitete die Formen und Strukturen durch die Schwarz-Weiß-Aufnahmen besonders heraus. „Die Verbindung von technischem Kalkül und intuitivem Vorgehen macht eine der wesentlichen Stärken ihrer Aufnahmen aus und sie selbst nicht nur zu einer bedeutenden Vertreterin ihrer Profession, sondern zu einer der führenden Bildchronistinnen der Nachkriegs- und Spätmoderne in Deutschland.“ (S. 51) So löste sie sich von den amerikanischen Vorbildern und schuf mit der Zeit eine eigene Bildsprache mit emotionalerer Atmosphäre.

Nach dieser Würdigung folgt der chronologisch aufwendig gestaltete Bildteil mit den Arbeiten von 1957 bis 1989. Darunter finden sich spektakuläre Bauten wie das

Parkhaus Grottenau in Augsburg, zahlreiche Einfamilienhäuser, unter anderem das Haus Peichl in Wien, Kirchen und sonstige öffentliche Bauten, die Erdfunkstelle bei Raisting, die BMW-Hauptverwaltung von Karl Schwanzer in München, das temporäre Olympia Restaurant Süd in München, Botschafts- und Universitätsgebäude, ein Zementwerk oder die Funkübertragungsstelle auf der Zugspitze.

Den Texten des Katalogteils gelingt es dabei sowohl die jeweilige Architektur treffend zu charakterisieren, als auch den Bezug zur Fotografin herzustellen, die Fotografien zu würdigen und diese in den Kontext zeitgenössischer Publikationen – etwa in Architekturzeitschriften – zu stellen. Dabei wird sowohl für die Bauwerke als auch für die Fotos eine Wertschätzung und Würdigung erlangt, die es auch einem Publikum, das wenig mit der Nachkriegsmoderne anfangen kann, ermöglicht, dieses Gebiet ästhetisch zu erschließen.



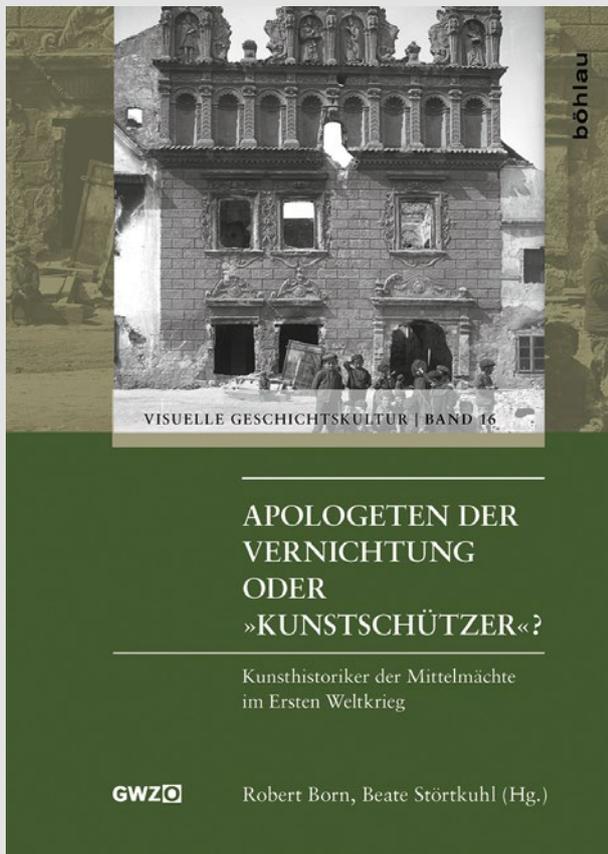
Eva Kuß, HERMANN CZECH. ARCHITEKT IN WIEN, Park Books Zürich 2018, 456 Seiten, ca. 530 Abbildungen und Pläne, ISBN 978-3-03860-001-5.

Das vorliegende Werk fußt auf einer Dissertation. Im Vorwort von Liane Lefavre heißt es: „*Czechs Hang zum ironischen Understatement ist bei Wiener Architekten seiner Generation selten*“ und seine Architektur sei „*ebenso undurchsichtig, rätselhaft und hermetisch, sodass ihre Bedeutung in den 50 Jahren ihres Bestehens außer für Eingeweihte größtenteils unerkannt geblieben ist*“ (S. 9). Die Autorin Eva

Kuß meint, Hermann Czech würde im Gegensatz zu den postmodernen Architekten nicht ironische sondern humorvolle Elemente verwenden. „*Humor ist für ihn die letzte Möglichkeit, in einer Welt des Konsums Architektur dennoch als ein aufklärerisches, emanzipatorisches Projekt zu praktizieren*“ (S. 17). Nach einer Abhandlung der Architekturtheorie in Wien seit 1900 stellt Kuß Czechs Oeuvre, wie im Vorwort angekündigt, in den kulturhistorischen Kontext der Nachkriegszeit und Architektur (S. 9). Sie zeichnet dabei Czechs Leben von frühester Jugend an nach und stellt es in den jeweiligen politischen und kulturhistorischen Kontext der damaligen Zeit, wobei der biographische Teil fett hervorgehoben und der „normal“ gedruckten Kontextualisierung vorangestellt ist. In dem biographischen Teil finden sich Aussagen zur Wiener Kunst- und Kulturszene rund um die Galerie St. Stephan, die Arbeitsgruppe 4 oder die „*wiener gruppe*“. Es folgt der Lebensabschnitt mit dem Studium an der Akademie der bildenden Künste von 1963 bis 1971 bzw. dem Studium bei Ernst Anton Plischke, städtebauliche Diskussionen zum Umgang mit den Flaktürmen, sein Vorschlag einer Graben-Überdachung und die Auseinandersetzung mit dem Thema Terrassenhaus und seine intensive Beschäftigung mit Adolf Loos. Zu dieser Zeit entstand auch das Kleine Café am Wiener Franziskanerplatz.

Nach einer Abhandlung von Elisabeth Nemeth zum Verhältnis von Architektur und Philosophie im Werk von Hermann Czech beginnt der Katalogteil mit ausgewählten Projekten Hermann Czechs. Hier zeigt sich Czechs besondere Qualität in Bezug auf Interieurs. Gerade das Thema der Interieurs ist eines, welches die Denkmalpflege in Wien zunehmend beschäftigt, drohen diese doch durch Adaptierungen und Verkennung ihrer Qualitäten schleichend zu verschwinden. Auch die Architektur ab den 1980er Jahren wird die Denkmalpflege mit der Frage der Schutzwürdigkeit künftig vermehrt beschäftigen. Die vorliegende Publikation ist daher ein guter Wegweiser zu einem besseren Verständnis dieser Zeitstellung und insbesondere des manchmal etwas stilleren, weil – wie es die Autorin formuliert – humorvoll und nicht ironischen, aber auch durchaus eleganten und vielleicht sogar kulturhistorisch betrachtet österreichischen Werks Hermann Czechs.

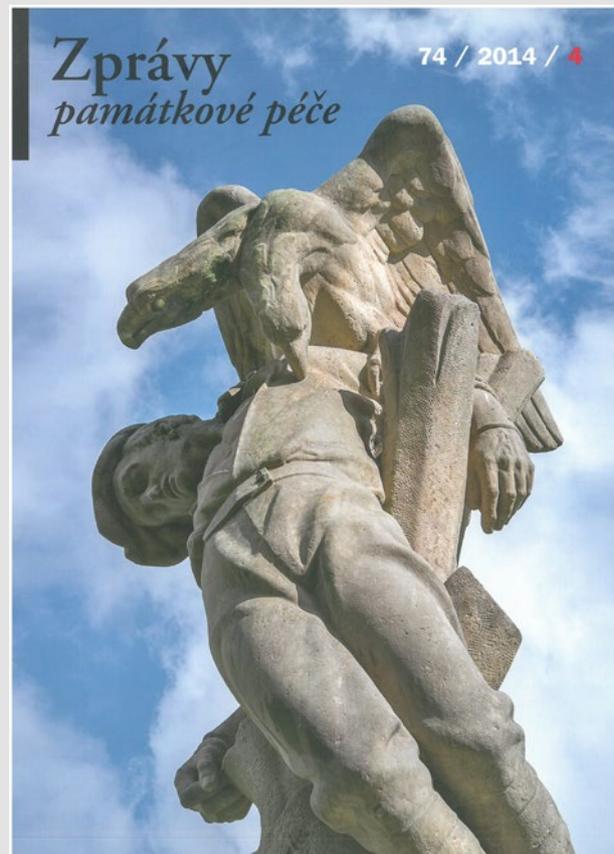
DENKMALPFLEGE, KRIEG UND MAHNMALE



Robert Born / Beate Störckuhl (Hg.), APOLOGETEN DER VERNICHTUNG ODER „KUNSTSCHÜTZER“? KUNSTHISTORIKER DER MITTELMÄCHTE IM ERSTEN WELTKRIEG, VISUELLE GESCHICHTSKULTUR. Schriftenreihe des Leibniz-Instituts für Geschichte und Kultur des östlichen Europa (GWZO), Band 16, Böhlau Verlag Köln – Weimar – Wien 2017, 318 Seiten, 58 Abbildungen, ISBN 978-3-412-50716-9.

Robert Born und Beate Störckuhl unterziehen mit dem vorliegenden Band die Selbstdarstellung der „Kunstschützer“ im Krieg – nach dem berühmten zweibändigen von Paul Clemen herausgegebenen Werk „Kunstschutz im Kriege“, welches am Ende des Ersten Weltkriegs eine positive Bilanz darstellen sollte – einer kritischen Betrachtung. So sei „*die Inszenierung des eigenen Engagements und dessen Kontrastierung mit dem ‚Zerstörungswerk‘ des Gegners in Wort und Bild [...] zu einem effektvollen Mittel der Kriegspropaganda*“ geworden (S. 7). In unterschiedlichen Einzelstudien werden der „Kunstschutz“ und die Kulturpropaganda der Mittelmächte aber auch der Italiener im Ersten Weltkrieg kritisch betrachtet. Neben einem Beitrag von Franko Ćorić über die k.k. Zentralkommission für Denkmalpflege im Küstenland und Dalmatien sind die Studien von Almut Goldhahn über Ugo Ojetti und damit die italienische Sicht sowie von Giuseppina Perusini

über den „Kunstschutz“ im Friaul sehr interessant und ergänzen einander wunderbar. Der sich aus erwähnten Einzelstudien zusammensetzende Band vermag so einen guten Überblick über die Frage der Denkmalpflege und Kunstgeschichte im Ersten Weltkrieg mit Schwerpunkt Mittelmächte zu vermitteln.



ZPRÁVY PAMÁTKOVÉ PÉČE 74/2014/4, Prag 2014, 87 Seiten, 110 Abbildungen, ISSN 1210-5538.

In diesem Zusammenhang sei auf das schon einige Jahre zurückliegende Heft 4 aus dem Jahr 2014 des Slowakischen Denkmalamtes verwiesen, welches sich in extenso mit der Frage der Denkmalpflege und des Ersten Weltkriegs auseinandersetzt und auch englische Kurzfassungen enthält. Neben Beiträgen zur Kriegsdenkmalpflege von Vratislav Nejedlý und Jiří Křížek finden sich auch solche über den Umgang mit dem ehemaligen Eigentum der Habsburger (Kristina Uhlíková, siehe etwa auch ihren Beitrag in: ÖZKD 2016 Heft 1/2, S. 232–245), über Kriegerdenkmäler (Renata Skřebská), die Marine (Miloš Matěj und Andrej Žiarovský und Valburga Vavřínová) sowie über die Beschlagnahme von Glocken (Petr Vácha) und Orgelpfeifen (Vít Honys).

Daniela Allmeier,
Inge Manka,
Peter Mörtenböck,
Rudolf Scheuvs (Hg.)

Erinnerungsorte in Bewegung

Zur Neugestaltung
des Gedenkens an Orten
nationalsozialistischer
Verbrechen

[transcript]

Daniela Allmeier / Inge Manka / Peter Mörtenböck / Rudolf Scheuvs (Hg.), ERINNERUNGSORTE IN BEWEGUNG. ZUR NEUGESTALTUNG DES GEDENKENS AN ORTEN NATIONALSOZIALISTISCHER VERBRECHEN, transcript Verlag Bielefeld 2016, 390 Seiten, 52 Abbildungen, ISBN 978-3-8376-3059-6.

Die Publikation beschäftigt sich im Wesentlichen mit der Frage des Umgangs und der Beurteilung der Überreste ehemaliger Konzentrationslager. So beschreibt etwa Bertrand Perz („Selbst die Sonne schien damals ganz anders...“ Der Stellenwert der Überreste des Lagers für die Gestaltung der KZ-Gedenkstätte Mauthausen im historischen Rückblick, S. 37–53) die Transformation des ehemaligen Lagers in eine Gedenkstätte mit der These, dass die historischen Überreste des Lagers selbst erst mit der Schaffung des zeitgeschichtlichen Museums in den 1960er Jahren an Bedeutung gewonnen haben. Jörg Skriebeleit (Relikte, Sinnstiftungen und memoriale Blueprints, S. 101–125) begründet die aus Sicht des französischen Häftlingskomitees nicht geglückte Neugestaltung des Lagers Flossenbürg im Sinne des verstorbenen Kunsthistorikers Detlef Hoffmann, dass es sich eben um einen mehrschichtigen Erinnerungsort handle (Hoffmann: „Gedenken ist auf diese Weise immer gestört, nie eindeutig“). Auch in seinem Beitrag lässt sich die polyvalente bauliche und inhaltliche

Transformation des Lagers (über Zwischennutzungen) zu einer Gedenkstätte nachvollziehen. Christian Dürr zeigt anhand seines Artikels (Von Mauthausen nach Gusen und zurück. Verlassene Konzentrationslager – Gedenkstätten – traumatische Orte, S. 145–165) welche unterschiedliche Wege ehemalige Lager nehmen können und wieso Gusen eher ein traumatischer Ort als ein Gedenkort ist und umgekehrt. Claudia Theune (Unsichtbarkeiten. Aufgedeckte Spuren und Relikte. Archäologie im ehemaligen Konzentrationslager Mauthausen, S. 199–217) erläutert die Bedeutung von Archäologie an Stätten des Terrors. „Die Fundobjekte bieten vielfältige Möglichkeiten, Konzentrationslager – auch haptisch – zu begreifen. Beispielsweise verweisen selbst gefertigte Objekte auf das Leid und den Überlebenswillen der Häftlinge, die Tötungseinrichtungen zeigen die menschenverachtende Gewalt der SS über die Häftlinge [...] Sowohl die Baustrukturen als auch die Funde sind also Spuren und Relikte der Lagerzeit, die ehemals Unsichtbares wieder sichtbar und fassbar machen und damit wesentlich für die Arbeit in den Gedenkstätten und Erinnerungsorten sind“ (S. 216). Und schließlich berichtet, um nur einen weiteren Beitrag zu erwähnen, Brigitte Halbmayr über das Projekt der Bewusstseinsregion (Bewusstseinsregion Mauthausen – Gusen – St. Georgen – memory goes regional), wobei mit Hilfe der Methode der Bürger/innenräte die Bevölkerung der Region dazu angeregt werden sollte, sich aktiv in die Gedenkpolitik einzubringen.



Andrej Mohar (Redakteur), OTOKI SPOMINA. PARTIZANSKA SPOMINSKA OBELEŽJA NA JUŽNEM KOROŠKEM/GEDENKINSELN. GEDENKSTÄTTEN FÜR DIE PARTISANEN IN SÜDKÄRNTEN, Založba / Verlag DRAVA Celovec / Klagenfurt 2018, 258 Seiten, 123 Abbildungen, ISBN 978-3-85435-906-7.

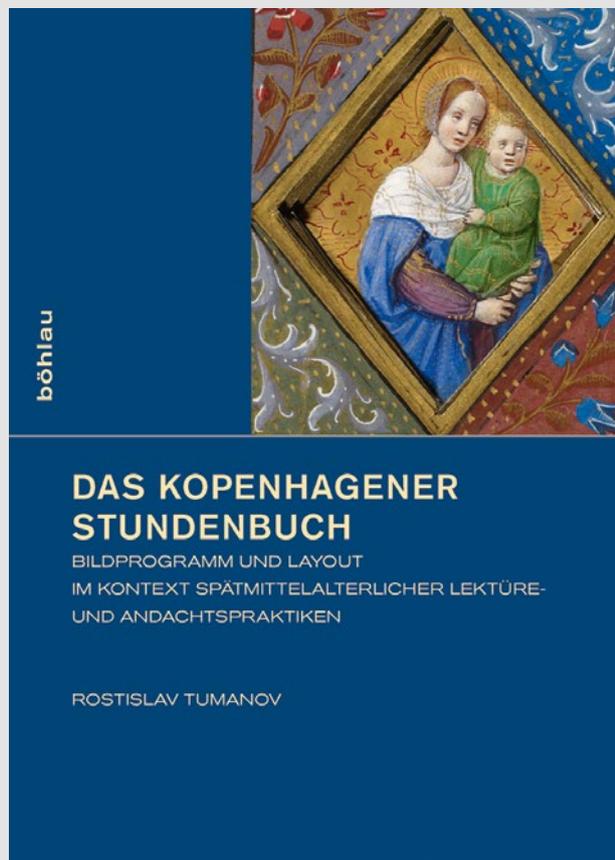
Schließlich sei noch auf einen interessanten zweisprachigen Führer zu den Gedenkstätten der Partisanen in Kärnten verwiesen. Nach einleitenden Beiträgen findet sich eine nach den slowenischen Namen alphabetisch geordnete Auflistung der Gedenkorte mit Informationen zu den jeweiligen Ereignissen, Begräbnisstätten und vorhandenen Gedenksteinen.



Tobias Strahl, KULTUR, ERBE, KONFLIKT. KULTURGUTZERSTÖRUNG IN KROATIEN, BOSNIEN-HERZEGOVINA UND KOSOVO 1991–2004, Böhlau Verlag Wien – Köln – Weimar 2018, 715 Seiten, 87 Abbildungen, ISBN 978-3-412-50975-0.

In äußerst profunder Art und Weise widmet sich Tobias Strahl den Kulturgutzerstörungen der Jahre 1991–2004 im ehemaligen Jugoslawien. Um dieses Unterfangen bewältigen zu können, geht er ausführlich auf die Vorgeschichten und die Heterogenität des kulturellen Erbes dieser Region seit dem 19. Jahrhundert ein und beschreibt die unterschiedlichen Nationalismen. Schwerpunkte bilden neben der Zeit ab 1991 die Jahre des Zweiten Weltkriegs und die Nachkriegsgeschichte des ehemaligen Jugoslawiens. Auf der Rückseite der Publikation heißt es daher prägnant: „Bis heute existiert keine unabhängige, vergleichende Studie zu den verschiedenen Szenarien der Kulturerbezerstörung im ehemaligen Jugoslawien. Anhand einer kritisch-historischen Diskursanalyse macht Tobias Strahl nun die verschiedenen Perspektiven der Konfliktparteien, Opfer wie Täter, und der internationalen Beobachter nachvollziehbar. Durch den Vergleich zahlreicher regionaler und internationaler Dokumente werden Umfang und Strategien der Zerstörungen transparent. Indem er auch den Kontext aus historischen Zäsuren und Kulturerbezerstörungen seit 1804 einbezieht, wird ein tieferes Verständnis der Ereignisse an der Wende vom 20. zum 21. Jahrhundert möglich.“

KUNSTGESCHICHTE, MUSEOLOGIE UND DENKMALPFLEGE



Rostislav Tumanov, DAS KOPENHAGENER STUNDENBUCH. BILDPROGRAMM UND LAYOUT IM KONTEXT SPÄTMITTELALTERLICHER LEKTÜRE- UND ANDACHTSPRAKTIKEN, Sensus. Studien zur mittelalterlichen Kunst, Band 9, Böhlau Verlag Köln – Weimar – Wien 2017, 295 Seiten, 77 farbige Abbildungen, ISBN 978-3-412-50744-2.

Die vorliegende Studie ist dem Kopenhagener Stundenbuch der Zeit um 1500 gewidmet, welches sich durch die Besonderheit der rautenförmigen Illuminationen auszeichnet, wobei die Seiten dazwischen rautenförmig ausgeschnitten sind, sodass die Bilder durch die Seiten durchscheinen und so den „Raum des Buches“ öffnen (S. 10). Neben der Beschreibung des Stundenbuchs wird besonders auf die Bildsequenz und auf das einzige formal ähnliche Vergleichsbeispiel, das „Petau Stundenbuch“ eingegangen, die Verortung des Kopenhagener Stundenbuchs in das Seh- und Andachtsverhalten der damaligen Zeit eingeordnet und das Konzept des „Buchraums“ dieses Stundenbuchs vor einer Zusammenfassung und Einordnung in den Kontext der mittelalterlichen Buchkunst dargelegt.



Konrad Scheurmann / André Karliczek (Hg.), GESPRÄCHSSTOFF FARBE (Beiträge aus Wissenschaft, Kunst und Gesellschaft), Böhlau Verlag Köln – Weimar – Wien 2017, 698 Seiten, 464 Abbildungen, ISBN 978-3-412-50939-2.

Bei dem Anblick des Covers kann einem schon mal schwindlig werden. Das Buch „Gesprächsstoff Farbe“ verspricht mit seinen annähernd 700 Seiten einen breiten Überblick über das Thema. In der Einleitung erläutern Konrad Scheurmann und André Karliczek die Intention der Publikation. Das Buch beginne nicht mit einer „*verengenden Begriffsbestimmung der Farben, sondern in dem Bewusstsein, dass auf der [...] Problematik anthropozentrischer Welterfahrung und ihrer evolutionär-ökologischen Bedingtheit die uns eher geläufigen soziokulturellen Ebenen praktischer Nutzungszusammenhänge, theoretisch-epistemischer Setzungen sowie künstlerisch-ästhetischer Ausdrucksformen aufsatteln*“ (S. 15). Es gehe nicht um eine monodisziplinäre Darstellung des Themas Farbe, sondern um die Auffächerung „*in der lebendigen Vielfalt [...] facettenreicher Diskursivität*“. Daher gehe es um „*den Versuch, der wechselseitigen, befragend-analytischen Durchdringung kultureller Farbpraktiken in Handwerk, Wissenschaft und Kunst sowie in Architektur, Mode und Medien nicht nur in einem zeitlich abstrakten Raum, sondern auch historisch nachzuspüren und ihre vielfarbigen Fäden so zu einem möglichst dichten Geflecht innovativer, analytischer, spannender, aber auch unterhaltsamer Erzählstränge zu verweben*“ (S. 17).

Die Publikation beruht auf einem interdisziplinären Forschungsprojekt der Technischen Universität und der Hochschule für Bildende Künste in Dresden, der Friedrich-Schiller-Universität Jena und der Technischen Hochschule Köln (S. 18). Sie ist bewusst immer wieder mit zum Teil für sich sprechenden Abbildungen unterlegt. Das erste Kapitel ist dem Thema „Facetten der Farbforschung“ gewidmet, der Frage nach einem neuen „Animismus“ (Karl-Siegbert Rehberg), der Grundlagen der Farbforschung (Susanne Marschall und Annette Werner), der Frage des Farbsehens von Tieren (Almut Kelber) oder der Farberfahrung bzw. Wahrnehmung (Eckhard Bendin). Zwischen den Kapiteln finden sich „Perspektivwechsel“, die quer gedruckt sind und anregende Texte enthalten, im ersten Perspektivenwechsel etwa von Wassily Kandinsky („Farben, Töne und Instrumente“). Das zweite Kapitel ist der Farbe als Sammlungsgegenstand gewidmet, wie etwa dem Schweizer Material-Archiv (Mario Pellin).

Das dritte Kapitel nennt sich „Farbe als Sprache“ und beschäftigt sich mit der Geschichte der Wahrnehmung (André Karliczek), dem Sehen in der Mikroskopie (Karin Leonhard), den Kosmischen Farben (Inga Gryl und Olaf Kretzer) oder der Sichtbarmachung bzw. Bildstrategien am CERN. Danach folgt das Kapitel der Farbe als künstlerisches Ausdrucksmittel, etwa über Gottfried Sempers Wahrnehmungstheorie der Farben (Henrik Karge), der Farben im Stadtraum (Moritz Behrens, Patrik Tobias Fischer und Sabine Zierold) oder der Propaganda der Farbfotografie in der Zeit des Nationalsozialismus (Felicitas Rhan). Neben einem Beispiel über frühe Farbfotografie-Experimente von Wolfgang G. Schröter in der DDR (Katharina Arlt), widmet sich ein Beitrag dem Thema Farbe und Animation (Susanne Marschall) und damit den Walt Disney Filmen, aber auch das Thema Bühne (Barbara Ehnes, Olaf Freese und Konrad Scheurmann) fehlt nicht. Das fünfte Kapitel handelt von der Farbe als Code: Schwarz tragen (Anna-Brigitte Schlittler), Das Kolorit des Krieges (Gerhard Bauer). Kapitel sechs betrachtet Farbe als Speicher, wobei es hier anfangs um die Frage nach der Farbe in der modernen Architektur geht, etwa über Bruno Taut (Thomas Danzl und Konrad Scheurmann), „Farbe bekennen!“ (Winfried Brenne) und ein weiteres Mal Taut (Ingrid Blom-Böer, Stephanie Dietz, Jana Hainbach), Fragen des Künstlermaterials im 19. Jahrhundert (Corinna Engel), Farbveränderungen in der Malerei (Christoph Herm), der Lichtempfindlichkeit von Kunstobjekten (Thomas Prestel), zur Frage des färberischen Potentials von Pilzen (Reinhard Buchholz) und der Frage von Färbemitteln (Horst Hartmann), wobei hier im ersten Teil das Thema chemische Analyse, Konservierung und Restaurierung angesprochen wird. Das letzte Kapitel beschäftigt sich schließlich mit der Frage der Farbe als Lehrmittel: Farbtheorie und wissenschaftliche Erkenntnis (André Karliczek) oder Farbinstrumente als Forschungsobjekte

(Kati Bergmann). Mit diesem Reichtum und der Bandbreite an unterschiedlichen Beiträgen handelt es sich wohl um das neue kulturgeschichtliche Standardwerk zum Themenbereich Farbe ab dem 19. Jahrhundert.

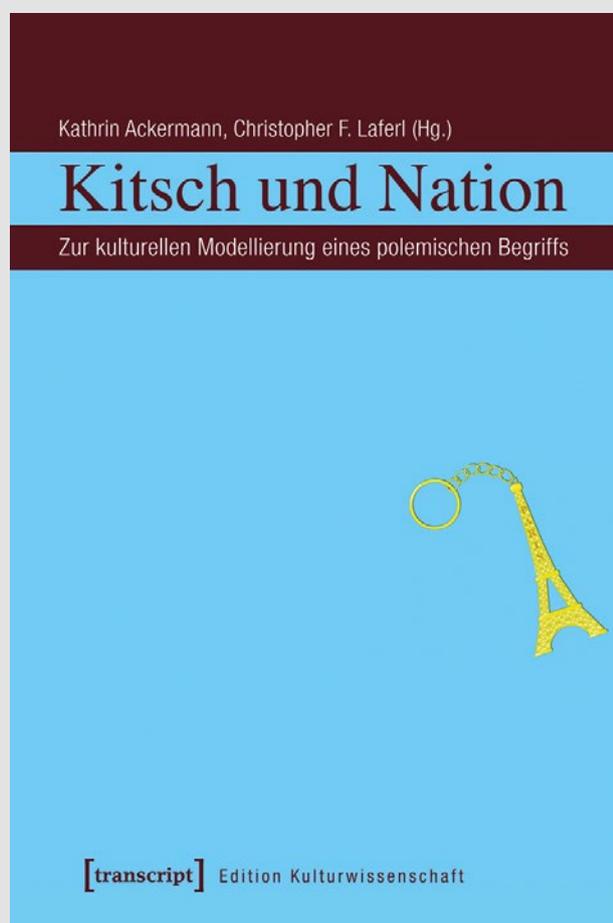


Katharina Knacker, MISSION MUSEION. MUSEEN DER KATHOLISCHEN KIRCHE IM DEUTSCH-SPRACHIGEN RAUM, Edition Museum, Bd. 19, transcript Verlag Bielefeld 2016, 448 Seiten, ISBN 978-3-8376-3304-7.

Wenn man zum ersten Mal am Weg zur Sixtina den Bereich der Vatikanischen Museen zum Thema Kirchenkunst des 20. Jahrhunderts betritt, ist man – verglichen mit den anderen ausgestellten Objekten – irritiert von der Banalität und dem seltsam anmutenden Kitsch dieser Kunstwerke. Die vorliegende Arbeit, die auf einer Dissertation basiert, vermag vielleicht diesen Werken einen kulturhistorischen Rahmen zu verleihen und sie so verständlicher zu machen.

Das Buch beginnt mit der Entstehungsgeschichte der Vatikanischen Museen und beleuchtet die Entstehungsgeschichte katholischer Museen im deutschen Sprachraum, beginnend mit Paderborn 1853, und fragt nach den Beweggründen zur Schaffung der Museen durch die katholische Kirche, wobei das Bewahren, Retten und Sichern neben

dem pädagogischen Aspekt im Vordergrund stand. Es wird auch auf Dekrete und Richtlinien zur Bildenden Kunst durch den Vatikan im Verlauf des 20. Jahrhunderts eingegangen, insbesondere auch auf die Auswirkung des zweiten Vatikanischen Konzils auf die bildenden Künste und die Verbringung von Gegenständen in Museen. Immer wieder wird auf den Zugang der katholischen Kirche zur Gegenwartskunst verwiesen. Es wird auch die Entwicklung der Diözesanmuseen in Österreich geschildert. Auf die für Österreich wichtige Figur von Monsignore Otto Mauer wird hingegen nicht eingegangen. Der letzte Teil des Buchs widmet sich schließlich vier Fallbeispielen im Zeitraum von 2001 bis 2010, darunter auch dem Museum von Stift Admont.

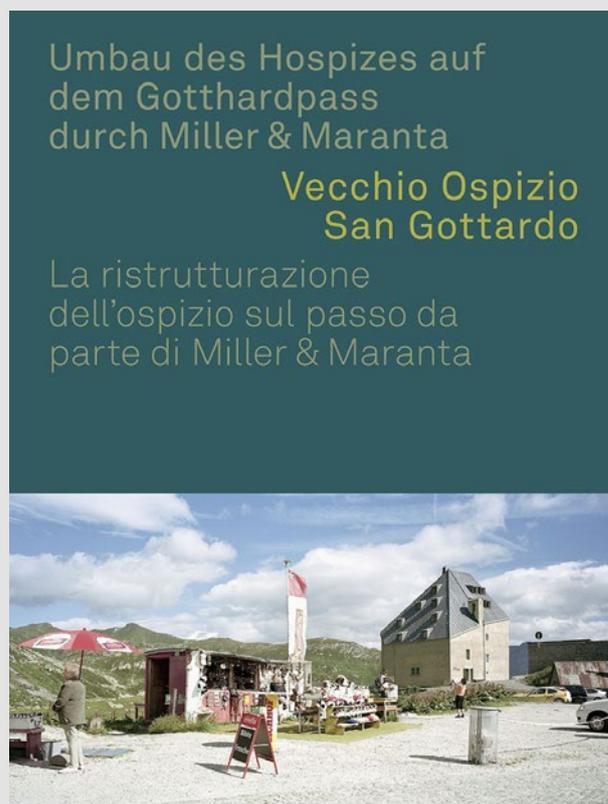


Kathrin Ackermann / Christopher F. Laferl (Hg.), KITSCH UND NATION. ZUR KULTURELLEN MODELLIERUNG EINES POLEMISCHEN BEGRIFFS, Edition Kulturwissenschaft, Band 60, transcript Verlag Bielefeld 2016, 334 Seiten, ISBN 978-3-8376-2947-7.

Nach einer Begriffsbestimmung durch die Herausgeber, bei der der Bedeutung des Wortes zu unterschiedlichen Zeiten und in unterschiedlichen Kulturkreisen nachgegangen wird, wird dem Begriff „Kitsch“ durch

Einzelstudien unterschiedlicher Autorinnen und Autoren nachgegangen: etwa der Auseinandersetzung in der Literatur (Norbert Christian Wolf „In seiner Kitschigkeit und Verlogenheit nicht mehr zu überbieten“. Zum Österreich-Kitsch in Elfriede Jelineks Posse Burgtheater), des Österreich-Bilds vermittelt durch den Musikantenstadl (Thomas Küpper) oder The Sound of Music (Ingrid Paus-Hasebrink / Sascha Trültzsch-Wijnen) sowie dem Kitsch in der Sowjetunion (Beiträge von Anna Artwińska und Eva Hausbacher) oder am Beispiel von China (Stefan Landsberger). Zwar findet sich in der etymologischen Einleitung auch prominent Clement Greenbergs Aufsatz „Avant-Garde and Kitsch“ von 1939 zitiert, der Frage des Kitschs aus kunsthistorischer Sicht wird allerdings nicht wirklich nachgegangen.

SCHWEIZERISCHE DENKMALPFLEGE UND MYTHOS GOTTHARD

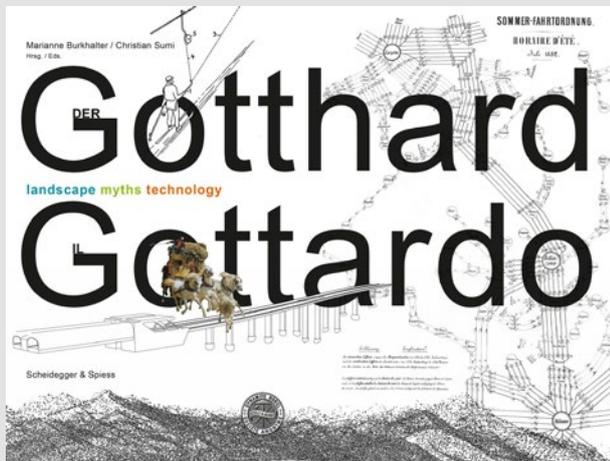


Michael Hanak (Hg.), VECCHIO OSPIZIO SAN GOTTHARDO. UMBAU DES HOSPIZES AUF DEM GOTTHARDPASS DURCH MILLER & MARANTA / LA RISTRUTTURAZIONE DELL'OSPIZIO SUL PASSO DA PARTE DI MILLER & MARANTA, Park Books Zürich 2012, 127 Seiten, 129 Abbildungen, ISBN 978-3-906027-10-4.

Die Publikation widmet sich der Umgestaltung des Alten Hospizes auf dem Gotthardpass, nicht ohne den

Mythos Gotthard anzusprechen: „*Am Gotthard konzentrieren sich zahlreiche Symbole, die sich im Laufe der Zeit zu einem Mythos verdichteten. Daraus leitet sich die im kollektiven Gedächtnis der Schweizer verankerte Bedeutung dieses Alpenüberganges ab.*“ Es fehle aber das klare Bild vom Gotthard, vielmehr seien es „unscharfe Bildfetzen“, die sich im Gedächtnis absetzen. „*Symbolhafte Momente und stimmungsgeladene Momente fügen sich zu einem polyvalenten Panoptikum*“ (Quintus Miller, Paola Maranta und Jean-Luc von Aarburg, *Der Gotthardpass als kulturelles Panoptikum*, S. 14).

Das Hospiz, das „unzählige berühmte Persönlichkeiten“ beherbergte, wie Goethe, Mendelssohn, Balzac und Garibaldi sei mit der Zeit in Vergessenheit geraten (Dick Marty, *Das Gotthardhospiz, ein wertvolles Zeugnis unserer Geschichte*, S. 24). Nach beginnendem Verfall und drohendem Verkauf an einen ausländischen Investor wurde das Hospiz von der Stiftung Pro San Gottardo erworben (S. 25) und schließlich folgte nach Ausschreibung eine Umgestaltung durch die Basler Architekten Miller & Maranta. Die weiteren Beiträge widmen sich der Neugestaltung im Kontext historischer alpiner Architektur und der Erforschung der gefundenen Überreste der Kapelle, welche in die Karolinger-Zeit zurückgeht.



Marianne Burkhalter / Christian Sumi (Hg.), *DER GOTTHARD / GOTTARDO: LANDSCAPE – MYTHS – TECHNOLOGY*, Scheidegger & Spiess Zürich 2016, 984 Seiten, 1390 Abbildungen, ISBN 978-3-85881-503-3.

Den rund 150 Jahren der Entwicklung rund um den Gotthard geht die knapp 1000seitige querformatige Publikation nach, „*Grundlagenforschung, wie sie auch seitens der Denkmalpflege für deren Bemühungen um den Erhalt geschichtlicher Zeugnisse unabdinglich sind*“ (Giovanni Menghini, Vorwort, S. 5). Der reich bebilderte, mit (historischen) Plänen und Ansichten versehene Band, eignet

sich in seinem panoramaartigen Format wunderbar für Darstellungen von Streckenabschnitten, Brücken und Veduten. So widmet sich das erste Kapitel, jedes Kapitel besteht wiederum aus mehreren Beiträgen, der Konstruktion und Transformation von Landschaft, gefolgt vom Kapitel über Landschaft und digitaler Kartographie, mit allen Möglichkeiten zur zeitgemäßen kartographischen Darstellung inklusive 3D-Modellen, etc. Der Kern der Publikation ist dem Kapitel Mythos gewidmet, welches poetisch zwischen den Kapiteln Landschaft und Technik angesiedelt ist. Dieses Kapitel ist ebenfalls reich bebildert und gibt die Rezeptions- und Kulturgeschichte des Gotthard wieder, etwa durch Beiträge über Tourismus, Filme und Plakate, dem Bahnwesen bis hin zum Mythos der militärischen Befestigung während des Ersten und Zweiten Weltkriegs. Das abschließende Kapitel zur Technologie ist, wie jenes zur Landschaft, zwei geteilt in Technologie und Infrastruktur sowie Technologie und Verkehr. Ersteres ist der Eisenbahn, den Tunneln und den Tunneldörfern sowie dem damit verbundenen Thema Dynamit verbunden und reicht bis zur „Operation Beton“ (der Errichtung einer gigantischen Staumauer). Letzteres Kapitel widmet sich den Verkehrsmitteln, wie Postkutschen und Triebfahrzeugen. Die äußerst detailreiche Publikation lebt von den zahlreichen historischen Bildquellen und ist auch mit einer DVD versehen. Die Publikation als Ganzes gibt einen gesamtheitlichen Einblick in die mythische von Technik geprägte Landschaft des Gotthard und wird der eingangs zitierten Forderung der Denkmalpflege äußerst gerecht.

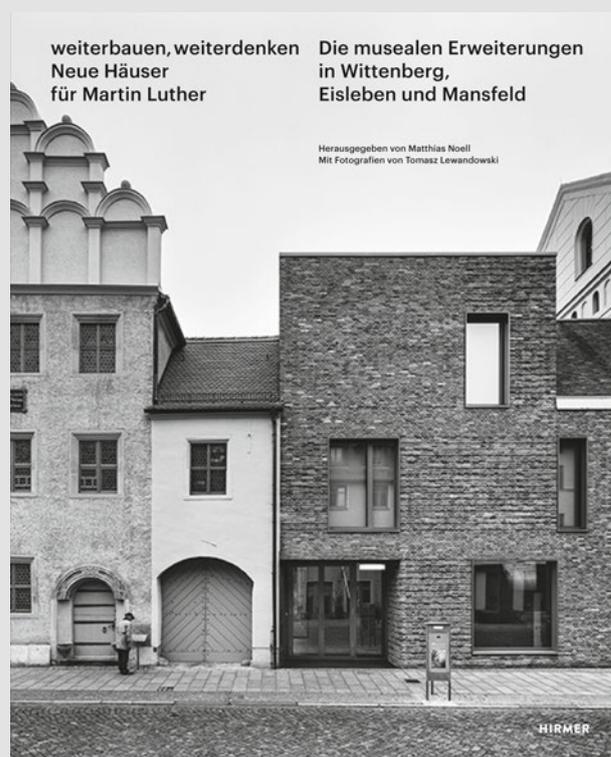
KUNSTGESCHICHTE, DENKMALPFLEGE
UND THEORIE



Camilla Badstübner-Kizik / Edmund Kizik (Hg.), ENTDECKEN – ERFORSCHEN – BEWAHREN. BEITRÄGE ZUR KUNSTGESCHICHTE UND DENKMALPFLEGE. Festgabe für Sibylle Badstübner-Gröger, Lukas Verlag Berlin 2016, 336 Seiten, 260 Abbildungen, ISBN 978-3-86732-213-3.

Der zum 80. Geburtstag von Sibylle Badstübner-Gröger erschienene Band vermag – wie es im Vorwort heißt – nur einen kleinen Einblick in die Bandbreite der Themen zu geben, mit denen sich Sibylle Badstübner-Gröger beschäftigt hat. Neben einem Grußwort der polnischen Kulturministerin findet sich auch eines des ehemaligen Landeskonservators von Brandenburg, Detlef Karg. Die Beiträge reichen von der protestantischen Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts (Jan Harasimowicz, Die Repräsentation der protestantischen Fürsten und Stände in der Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts nördlich der Alpen), über Barock (Kilian Heck, Lehnorff en famille. Johann Heinrich Wilhelm Tischbein und sein Familienbildnis des Kammerherren Ernst Ahasverus Graf von Lehnorff-Steinort) bis hin zur Romantik (Hilary A. Braysmith, Divine Nature, Sacred Ruins and National Redemption. Examining Ecclesiastical Spaces in the Paintings of Caspar David Friedrich) und Biedermeier (Helmut Börsch-Supan, Friedrich Amerling malt Johann Gottfried Schadow). Neben Malerei gibt es auch Beiträge über die Skulptur des 16. Jahrhunderts (Aleksandra Lipińska, Die

südniederländische Alabasterskulptur des 16. Jahrhunderts in Berlin. Herkunft – Stifterkreis – Kontext) und barocke Architektur bzw. Ausstattung (Ernst Badstübner, Schlüter und Bernini) sowie Beiträge über Christian Daniel Rauchs Beziehung zur Familie von Humboldt (Jutta von Simson) oder zur Rezeption des Thorvaldsen-Christus auf Berliner Friedhöfen im 19. und 20. Jahrhundert (Thomas Jung, Tobias Kunz) und zahlreiche Einzelstudien unter anderem über Schinkels „Normalkirche“ in Gleißen (Glisno) und ihren jüdischen Bauherren (Markus Jager), aber auch Beiträge zur Architektur des Historismus, über die fotografische Dokumentation von Danziger Kunstdenkmälern in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts (Edmund Kizik), über die Anfänge der Architekturdenkmalpflege in Danzig (Ewa Barylewska-Szymańska), die Gründung der Stiftung preußischer Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg 1990 bis 1995 (Hartmut Dorgerloh) und einen Denkmalpflegebeitrag des Landeskonservators von Brandenburg Thomas Drachenberg über das Gutshaus in Sieversdorf. Die Beiträge und Themen weisen tatsächlich eine große Bandbreite auf und versprechen einige interessante neue Erkenntnisse zu den genannten Themen.



Matthias Noell (Hg.), WEITERBAUEN, WEITERDENKEN, NEUE HÄUSER FÜR MARTIN LUTHER. DIE MUSEALEN ERWEITERUNGEN IN WITTENBERG, EISLEBEN UND MANSFELD, Hirmer Verlag GmbH München 2017, 144 Seiten, zahlreiche SW-Abbildungen sowie schwarz-rote Grund- und Aufrisse, ISBN 978-3-7774-2788-1.

Wie der Titel bereits andeutet, geht es um die Adaptierung der Luthergedenkstätten für das Gedenkjahr 2017, wobei es – wie Matthias Noell im Vorwort skizziert – Ziel war „dem Wunsch nach Erhaltung und möglichst authentischem Erleben einerseits und den Anforderungen an eine zeitgemäße Kulturindustrie andererseits gerecht zu werden. [...] Das Buch zieht eine Zwischenbilanz und versucht durch eine erneute Bildproduktion einen kritischen Blick auf das komplexe Handlungsfeld zwischen Denkmalpflege und Architektur, Ausstellungsbetrieb und Geschichtskonstruktion, Landesentwicklung und Tourismus zu werfen“ (S. 7).

Es folgt ein Beitrag von Matthias Noell zur Typologie baulicher Erweiterungen am Denkmal. Die Erweiterungen von Museen gehörten mittlerweile zur Normalität und bei denjenigen der Luthergedenkstätten ließen sie sich „über die Städte hinweg als eine eigene Zeitschicht und als analytische Interpretationen sowie gestalterisch-konzeptionelle Fortschreibung der Erinnerungsorte der Reformation lesen“ (S. 13). Noell erläutert Fragen zur Authentizität von personenbezogenen Gedenkstätten und die Frage nach der Kontextualisierung und den Dialog der Anbauten mit dem Altbestand aber auch mit der städtebaulichen Umgebung, was anhand der Bauten erläutert wird. Stefan Rhein (Bauen für Luther. Ein Bericht über die Zukunft des Vergangenen) berichtet über die Geschichte der Gedenkstätten, insbesondere der jüngeren Vergangenheit und der Verleihung des Titels des UNESCO-Weltkultur-Erbes und der Herausforderungen der Umbauten mit dem Denkmalschutz, aber auch aller anderer Player wobei es – nicht zuletzt in der Bevölkerung – unterschiedliche Meinungen zu den Neubauten gab. So sei „Vermittlungsarbeit im Spannungsfeld von Historisierung und Aktualisierung“ auch in Bezug auf die Architektur angebracht.

Es folgen Beiträge von Ulrike Wendland zur Denkmalpflege an den einzelnen Standorten, sowie von Susanne Hauser zum Thema der noch wenig beachteten Kulturlandschaft im Bereich des Luthergedenkens.

Nach einem Spaziergang mit Jürgen Tietz durch die Luther Häuser werden die einzelnen Gedenkstätten mit großzügigen Fotostrecken und Grund- und Aufrissplänen beschrieben. In Rot werden die Adaptierungen und Erweiterungen ausgewiesen. Die Bildfolge gibt den von Noell zitierten Alois Riegl'schen „Stimmungswert“ wieder und lässt so den Geist der Gedenkstätten durch die Gegenwartsarchitektur spürbar werden.



Ingrid Scheurmann, KONTUREN UND KONJUNKTUREN DER DENKMALPFLEGE. ZUM UMGANG MIT BAULICHEN RELIKTEN DER VERGANGENHEIT, Böhlau Verlag Köln -Weimar – Wien 2018, 504 Seiten, 200 Abbildungen, ISBN 978-3-412-51139-5.

Wie aus dem Klappentext hervorgeht sollen an Hand von über 40 Texten „Antworten auf die spezifische Geschichts- und Erinnerungsbedürfnisse der jeweiligen Gegenwart“ gefunden und der Frage nach einem nachmodernen „Heritage Kultus“ nachgegangen werden. Dabei gäbe es in dem 500 Seiten starken Werk auch neue Protagonisten und verdrängte Diskurse zu entdecken.

In der Einleitung mit dem Untertitel „Wie lässt sich eine Geschichte der (deutschen) Denkmalpflege heute schreiben?“ wird mit Pierre Nora und Jan Assmann aber auch Walter Benjamin den Fragen nach symbolischen Orten, den Vielschichtigkeiten und der Erinnerung und eines neuen Zeitalters des Gedenkens nachgegangen. Im Bereich der Denkmalpflege sei das Fach der bereits von Lipp und Petzet vorgenommenen Selbstreflexion nicht gefolgt (Stichwort „postmoderner Denkmalkultus“). „Fachgeschichte – und das versucht die vorliegende Publikation zu zeigen – lässt sich auch anders erzählen...“ (S. 13).

Scheurmann will einen kritischen Blick auf die Disziplingeschichte werfen, Vergessenes und Verdrängtes in Erinnerung rufen, eben keine lineare und kontinuierliche

Geschichte erzählen, vielmehr einen Perspektivenwechsel vornehmen. Das Bild der Collage sei dabei geeignet, ihren methodischen Zugang zu illustrieren (S. 13). Um dieses Ziel zu erreichen, hat Scheurmann nicht einfach nur bereits von ihr Publiziertes zusammengetragen, sondern alle Texte, auch wenn es zu manchen Themen schon einiges gab, für diesen Band eigens umgeschrieben. Dabei geht es ihr nicht um eine erschöpfende Darstellung, dies liefe auch der Tendenz zur Subjektivierung der Bezüge auf Geschichte zuwider.

In sechs große Kapitel geteilt, geht das Buch nicht ohne Bezug auf die Historie auf aktuelle Diskurse der Denkmalpflege ein. Auffällig häufig kommen dabei neben den „Ahnherren“ der modernen Denkmalpflege auch die Namen Huse, Lipp und Petzet vor. Unterstützt werden die Gedankengänge von zahlreichen, ausgezeichnet ausgesuchten Abbildungen, die die Stimmungen der Zeit vermitteln oder aber auch den Diskurs um das schwierige Erbe ehemaliger Stätten nationalsozialistischen Terrors soweit so etwas möglich ist, begleiten. Und dann sind es natürlich spektakuläre Bilder von Bauten der jüngsten Vergangenheit, die wiederum Lust auf „Nachkriegsmoderne“ machen wollen.

Das erste Kapitel beschäftigt sich mit der Frage der Narrative der Modernen Denkmalpflege. Das Thema wird zirkulierend – oder mit der Autorin gesprochen, collageartig – durch unterschiedliche Beiträge beleuchtet, um so zu einem Erkenntnisgewinn zu führen. Es geht um Denkmalwerte, Fragen, der Ästhetik (Muss ein Denkmal schön sein?), aber auch um die Denkmalpflege im Ersten Weltkrieg und deren Auswirkung. Es geht um die Frage, ob Denkmale bequem sein sollen oder wie jung diese sein dürfen und wie die Auswahl erfolgt. Die Diskurse führen dabei meist von der Jahrhundertwende bis zur Gegenwart.

Die Collage vervollständigt sich im zweiten Kapitel durch Einzelstudien, wie die Debatte um das Heidelberger Schloss, des Kölner Doms, aber auch des Umgangs mit Gedenkort und ehemaligen Konzentrationslagern bis hin zur gegenwärtigen Tendenz zur Begrünung von Gebäuden und der Frage der Medialisierung des öffentlichen Raums. Damit wird, wie im zweiten Kapitel angekündigt, Multiperspektivität geschaffen, zum Teil durch radikale Brüche bezogen auf den Vergleich der Fallbeispiele; auch das ein Mittel der Collage.

Im dritten Kapitel wird den Profilen, Programmen und Positionen nachgegangen, auch hier wieder von der Denkmalpflege um 1900 über den Ersten Weltkrieg bis hin zum Denkmalschutzjahr 1975. Das Kapitel vier (Referenzen) widmet sich vergleichbar den Fallbeispielen im Kapitel zwei einzelnen Protagonisten, Bekanntes trifft hier Unbekanntes. Österreich ist dabei mit Hans Tietze und Wilfried Lipp vertreten. Das fünfte Kapitel beschäftigt sich mit der Frage der Vermittlung, Vermarktung und Verwertung. Hier geht es neben der Frage bürgerschaftlichen

Engagements und der Vermittlung auch um die Frage der Authentizität von Denkmälern. Hier folgt das Echo durch das Kapitel sechs in Form von Interviews (Außersichten). Somit wird die Öffentlichkeit bzw. werden wiederum Protagonisten und Player im Umfeld der Denkmalpflege miteinbezogen.

Mit dem vorliegenden Werk hat Ingrid Scheurmann den Diskurs um die Geschichte und Theorie der (deutschsprachigen) Denkmalpflege bereichert. Es handelt sich um kein Werk, das einfach so in einem Stück durchgelesen werden will. Es hat das Potential durch gezielte Lektüre einzelner Kapitel immer wieder den entsprechenden historischen Verlauf mit Aktualitätsbezug fokussiert zu erläutern oder aber collageartig mit anderen, verwandten Kapiteln kombiniert zu werden. Die ausführliche Wiedergabe der Zitate erlaubt es, entsprechend intensiver weiter zu forschen. Somit ist ein neues Standardwerk des Diskurses der Denkmalpflege von 1900 bis zur Gegenwart entstanden, ein Werk, welches beweist, wie aktuell auch der geschichtliche Diskurs sein kann bzw. wie sich Aktualitäten verschieben können. Der vorliegende Fokus ist jedenfalls mehr als gelungen.

Paul Mahringer

Englische Kurzfassungen der Beiträge

English Abstracts

Heidemarie Uhl

1918 IN PICTORIAL MEMORY. PHOTOGRAPHIC AND ARTISTIC VISUALIZATION OF THE FOUNDING OF THE STATE ON 30 OCTOBER AND THE PROCLAMATION OF THE REPUBLIC ON 12 NOVEMBER

The proclamation of the Republic in front of the parliament building on 12 November 1918 determines the impression of the founding act of the First Republic. The actual foundation of the state on 30 October 1918, adopted by the provisional National Assembly, which had been constituted on 21 October in the Lower Austrian Landhaus in Vienna's Herrengasse, is much less in the public's mind. However, the path to a republic as the form of government was only possible once Emperor Karl had renounced all involvement in the affairs of state on 11 November. Only one photograph is known of the establishment of the provisional National Assembly, while the spectacular mass gathering on 12 November is documented by countless photographs and two film testimonies. The sketched constellation is also reflected in the artistic depictions of the two events: Rudolf Konopa's painting "Ausrufung der Republik vor dem Parlament" (Proclamation of the Republic in front of the parliament building) has since become an icon, and the two paintings by Max Frey and Moritz Ledeli depicting the proclamation of the new state on 30 October show the street scene in front of the Lower Austrian Landhaus and not the "Constitution of the provisional National Assembly 1918" originally planned by Karl Renner for the Museum of the First and Second Republics in the Hofburg.

Werner Telesko

BAROQUE AS STATE IDEOLOGY?
CONTINUITIES AND CAESURAE IN A LEADING CULTURAL POLICY CATEGORY FROM THE HABSBURG MONARCHY TO THE FIRST REPUBLIC TO THE CORPORATIST STATE

After the eminent significance of the Baroque within the Habsburg Monarchy, it is interesting to note that the First Republic and the corporative state also set their sights on continuity in the sense of a continuation of ideals associated with the Baroque period. As a historical projec-

tion formula that seemed to be the almost ideal servant of greatness in terms of history, culture and mentality, the Baroque was ultimately indispensable – not least as a perspective to compensate for the loss of actual political power. Ignoring the contradictory facets of these idiosyncratic constructions, such as their cosmopolitan-national polarity, it was by no means a historical approach to this epoch that formed the driving force, but rather an amalgam of the glorification of Catholicism, real-political and military greatness, the repulsion of the Ottomans, and the alleged expression of the typically Austrian soul.

Bernd Euler-Rolle

ON THE GENETIC CODE OF AUSTRIAN MONUMENT PRESERVATION

The theory and interpretation of monuments in Austria follow a tradition that goes back to the mid-19th century. The intensive discourse on the path to "modern monument preservation" in turn-of-the-century Vienna formed the theoretical background to the simultaneous discussions on a monument protection law and on the organisation of state monument preservation in Austria. The Monument Protection Act, which was only enacted in 1923, adopted both the structure and working methods of the Bundesdenkmalamt (Federal Monuments Authority) and the basic content dating from before 1918, continuing its validity into the young republic.

On this basis, the fields of thought and action of Austrian monument preservation are determined to this day by five central points of focus:

1. The preservation of historical monuments requires a scientific basis. Professionalism is reflected in the unity of "research and preservation" of monuments.
2. The preservation of historical monuments is the responsibility of the state.
3. The concept of monument is understood broadly. The values level of "cultural significance" is comprehensive and also includes current effect.
4. Protection goals are "the document and the monument". The aesthetic moment of appearance and effect is a considerable factor.
5. Protection goals require a balance between the significance of the monument and the reasons for any change.

Florian Leitner

“CAUSA INFINITA” – THE DEBATE ON TRANSFERRING RESPONSIBILITIES FOR AUSTRIAN HERITAGE PRESERVATION TO THE FEDERAL PROVINCES

The discussion about a possible transfer of responsibilities to the federal provinces has accompanied Austrian historical monument preservation since its inception and is repeated every three to five years. The debates have led to the realisation that such a transfer from federal to provincial level would have considerable disadvantages both with regard to the responsibility of the state as a whole and with regard to the individual monuments.

Selected discussions (before and after 1918) are used to explain the different catalysts and approaches of these debates in Austrian monument preservation. Their result was that it was decided not to transfer the monument protection and preservation agendas to the responsibility of the provinces. It was only in the period from 1934 to 1938 and 1938 to 1945 that changes were made to the distribution of responsibilities.

Ingrid Scheurmann

PAUL CLEMEN AND HANS TIETZE
FROM THE PROTECTION OF ART IN WAR TO THE PROTECTION OF MONUMENTS IN THE POST-WAR PERIOD

This article discusses the genesis, thematic focus, realization and reception of war memorial preservation first implemented during the First World War, and in particular characterizes the positions of the art historian and former Rhineland Provincial Curator Paul Clemen as its *spiritus rector*. Reference is made firstly to international treaties and secondly to the increasing propagandistic exploitation of monument preservation during the course of the war. The accompanying favouring of symbolic and landmark values represented a break, as required by the time, with the principles of monument conservation from the period around 1900, and also had a lasting influence on the post-war debate. The pioneers in this field were, alongside Clemen, Max Dvořák and Hans Tietze.

Paul Mabringer

AUSTRIAN MONUMENT PRESERVATION BETWEEN IDEALISM AND REALITY

In the 1919 publication “Kunstschutz im Krieg” (Art Protection in War), the important Austrian monument conservator and art historian Max Dvořák described in detail the role of war memorial preservation from an Austrian point of view. Confiscations of metal were a special

case addressed by Fortunat von Schubert-Soldern in the same volume. In addition to the enormous losses of bells and organs, of interest in this context is the “Exhibition of the Patriotic War Metal Collection”, a collection that has been preserved to this day in the Ethnographic Museum in Vienna.

The publication “Apologeten der Vernichtung oder “Kunstschützer”?” (Apologists of destruction or “protectors of art”?) published in 2017 rightly subjects the 1919 work “Kunstschutz im Krieg” and thus the self-presentation of the war memorial conservators to critical examination, with importance attached to a differentiated approach.

The abduction of Viennese works of art to Italy represented a case of its own, with Max Dvořák in particular addressing a very critical open letter to his Italian colleagues. However, Jonathan Blower’s assessment of Max Dvořák (“*To my mind, the loss of this spirit is no great loss at all.*”, Max Dvořák and Austrian Denkmalpflege at War, *Journal of Art Historiography* 2009, No. 1, 2009) cannot be upheld, not least because of the research results of the volume “Apologeten der Vernichtung oder “Kunstschützer”?”

The challenges of monument preservation immediately after the war are impressively described by Eva Frodl-Kraft (Gefährdetes Erbe. Österreichs Denkmalschutz und Denkmalpflege 1918-1945 im Prisma der Zeitgeschichte [Endangered heritage. Austrian monument protection and conservation in the Prisma of Contemporary History] *Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege* Vol. XVI, Vienna-Cologne-Weimar 1997).

Hans Tietze finally, in 1936, noted the fact that the institutionalised preservation of historical monuments had faded into insignificance as a result of its being downgraded to the Central Office in 1934. In contradiction to Blower’s views, the spiritual aspect was missing after all. It was the revival of the spirituality of the monument, which had already been described in a contribution by Fortunat von Schubert-Soldern in 1915/16 in a further development of Riegl’s monument values, that was lost at the very latest when Hans Tietze emigrated to the USA in 1938.

Giuseppina Perusini

PROTECTION AND DESTRUCTION OF WORKS OF ART IN FRIULI DURING THE FIRST WORLD WAR

This contribution examines the protection of works of art in Friuli during the First World War. Particular attention is given to the military units set up for the protection of the artistic heritage, the two “*Kunstschutzgruppen*”, one embedded in the German, one in the Austro-Hungarian army during the year of the occupation of Friuli after the defeat at Caporetto in 1917. The main focus lies on the activity of

the Austrian *Kunstschutzgruppe*, which included the best art historians of the famous *Wiener Schule für Kunstgeschichte* (such as Dvořák, Tietze, Gnirs, Kutschera-Woborsky), who in the 12 months of occupation not only ensured the safety of works of art, but also devoted themselves with passion and intelligence to the study of the Friulian artistic heritage at a time when it was still relatively unknown even to Italian scholars. Before entering the war in 1915, the Italian government had already organized the evacuation of the most important movable works from the territories of the *Südwestfront*. After the beginning of the conflict, Italian propaganda, and in particular the journalist and writer Ugo Ojetti loudly bemoaned the damage inflicted on the artistic heritage of Venice by aerial bombardments by the Central Powers. This damage led not only to fierce disputes in the international press but also triggered a series of diplomatic activities involving the Austrian imperial family and also the Holy See.

Marianne Pollak

THE SCIENCES OF ANTIQUITY IN THE CAESURA OF TIME

Although Lombardy and Veneto had already been ceded to Italy in the 19th century, the coastal regions and Dalmatia remained part of the Austrian Empire until 1918. Following a 19th century trend, the cultural heritage served the Italian irredentists as an argument for unification in a single nation state. The intellectual justification was provided by the most important art historians and monument conservators of the time.

A special role was played by Aquileia, where in the last decades of the Austro-Hungarian Empire members of the Central Commission for Research and Monument Preservation had made ground-breaking contributions to research and the preservation of monuments and historic buildings, which not least contributed to their survival during the war years.

The disintegration of the Empire affected all branches of the historical sciences that had addressed the rich archaeological heritage of the southern Crown Lands.

Since Italy now claimed all cultural assets from its territory for itself, libraries and archives were also affected alongside the collections of the Kunsthistorisches Museum. The list of demands focussed in particular on the most important archaeological finds in the Collection of Classical Antiquities of the Kunsthistorisches Museum and the holdings of the Prehistoric Department of the Natural History Museum.

According to the Peace Treaty of St. Germain-en-Laye near Paris, Austria and Italy concluded an intergovernmental cultural agreement in 1920, which ensured a regulated transfer of cultural assets and led to a compromise that was acceptable to both sides, exempting private do-

nations from the transfer as well as inventories from the time before 1790. This led to the development of principles for the protection of cultural assets that are still valid today, such as territorial origin, the undiminished preservation of historically grown collections and the concept of cultural heritage as the property of everyone.

Anneliese Schallmeiner

INVENTORY APPROACHES 1918/19 AND SOME PRECURSORS IN THE AUSTRIAN PRESERVATION OF HISTORICAL MONUMENTS UP TO 1923

The desire for a comprehensive inventory of the Austro-Hungarian moveable and immoveable works of art was an element of the preservation of historical monuments more than half a century before Max Dvořák submitted a detailed programme for a comprehensive inventory to the Ministry of Education in 1919. Previous attempts had failed due firstly to the uncoordinated decentralisation of the task and the inconsistent approach this meant, and secondly the lack of a legal basis. However, even the structure proposed by Max Dvořák was not applied to the creation of a basic inventory of Austrian monuments, but was in practice “only” applied to the inventory of the Empire’s state property.

Markus Santner

FROM STYLE RESTORATION TO DOUBTFUL RETOUCHING – CHANGE IN METHOD IN THE RESTORATION OF AUSTRIAN MURAL PAINTINGS AFTER 1900

The development of new retouching methods after 1900 in the restoration of Austrian mural painting was marked by a radical shift away from historicizing style restorations and by an increasing influence of art history aspects in the preservation of historical monuments. This article attempts to illustrate these complex interrelationships by means of historical restorations and their theoretical concepts. The focus is on medieval murals, which often lack large sections due to the use of poor methods to uncover them. The methods used in the past to integrate missing parts are reassessed for their appropriateness today on the basis of the appearance that has been transmitted to the present day.

Inge Podbrecky

FOR THE “REMOVAL OF TRAFFIC OBSTRUCTIONS.” ARCHITECTURE AND POLITICS IN AUSTRO-FASCISM

From 1933/34 to 1938, when Austria was led by a democratically elected but authoritarian fascist government, ar-

chitecture enjoyed a high status on the political agenda, but was unable to develop understandable semantics and had hardly any effect in the media. Many projects, such as the large Main Post Office on Fleischmarkt in Vienna or the Dollfuss-Forum on the Schmelz, failed to get beyond the planning stage and were not implemented, and other proposals, such as the Family Refuge, are hardly any different in appearance in formal terms to the local-authority buildings of the fiercely fought social democratic opposition, so that today it would be impossible to assign them to the Austro-Fascist period without knowledge of the context.

A topic of its own was the so-called Reconstruction Building, whose purpose was to use cheap loans to stimulate private construction activity for the creation of attractive apartments for the middle class and eliminate bottlenecks in the road network in order to support the motorist lobby. Many Baroque and Classicist houses in the Vienna city centre and in the suburbs were destroyed, a somewhat surprising development in an ideologically backward-looking system such as Austro-fascism, with its own creation of influential Austrian identification topoi (Habsburgs, "Liberation from the Turks", Prince Eugene, etc.).

However, the regime was not in a position to bring political content, actions and forms into line to such an extent that its architecture could become effective as a means of communication despite its intensive presence in discourse. This phenomenon, underpinned by Susan Sontag's thesis that authoritarian regimes do not create new art but make existing art useful, is illustrated in the present text by Viennese examples from the 1930s.

Andreas Lehme

VIENNA'S BURGTOR

During the Napoleonic wars Vienna was twice occupied by French troops. On the second occasion, in 1809, Na-

oleon ordered the destruction of parts of the city walls, intended as a humiliating gesture. After the fall of Napoleon, the fortifications were immediately rebuilt, with one of the main city gates, the "Burgtor" becoming a monument to the victory over Napoleon. It was built by soldiers and inaugurated in 1824 on the eleventh anniversary of the battle of Leipzig.

In 1848 the city of Vienna was in the hands of revolutionaries and had to be regained for the Emperor by loyal troops. After this experience it became clear that the fortifications were no longer useful, and only the Burgtor survived the destruction and was kept as a monument. In 1934 the autocratic regime of Chancellor Dollfuss ordered a significant alteration: the Burgtor should become both a monument to the victims of the First World War and serve as a monument to the former imperial army. A crypt with a huge marble sculpture of an unknown soldier was added.

All through these times, the monument was the responsibility of the Ministry of Defence, which changed in 2007 when for the first time a member of the Socialist Party (SPÖ) became minister. He wanted to alter the monument, which he regarded as a symbol of the right-wing, Hapsburg-nostalgia ideology of the Dollfuss regime. The crypt was closed and a redesign was announced – but never happened. The elections in 2014 resulted in a new government and a representative of the right-wing Freedom Party (FPÖ) became the new Minister of Defence.

The situation today (April 2019) is rather curious. The crypt with the sculpture of the unknown soldier is open to the public. The open hall with the reliefs of the imperial army is closed, as is the crypt for the victims of the Nazi regime. The books with the names of the soldiers have been removed to the National Library and the room where they were originally kept contains a photographic documentation of the removal of the statue and the discovery of the documents.

In its present state the monument shows the inability of the Austrian state to face up to its complicated history.

MitarbeiterInnen dieses Heftes

DR. BERND EULER-ROLLE
Bundesdenkmalamt, Fachdirektor
Hofburg, Säulenstiege, 1010 Wien
mail: bernd.euler-rolle@bda.gv.at

DR. ANDREAS LEHNE
Karl Schweighofer-Gasse 10, 1070 Wien
mail: andreas.lehne@chello.at

MAG. FLORIAN LEITNER, M.Sc.
Bundesdenkmalamt, Abteilung für Inventarisierung und Denkmalforschung
Hofburg, Säulenstiege, 1010 Wien
mail: florian.leitner@bda.gv.at

DR. WILFRIED LIPP
Tillysburg 1, 4490 Tyllsburg
mail: lipp.icomosaustralia.honpres@gmail.com

DR. PAUL MAHRINGER
Bundesdenkmalamt, Abteilung für Inventarisierung und Denkmalforschung
Hofburg, Säulenstiege, 1010 Wien
mail: paul.mahringer@bda.gv.at

UNIV.-PROF. DR. GIUSEPPINA PERUSINI
Università di Udine, Dipartimento DIUM
Vicolo Florio 2, 33100 Udine
mail: giuseppina.perusini@uniud.it

DR. INGE PODBRECKY
Bundesdenkmalamt, Abteilung für Wien
Hofburg, Säulenstiege, 1010 Wien
mail: inge.podbrecky@bda.gv.at

DR. MARIANNE POLLAK
Hauptstraße 17, 1140 Wien
mail: marianne.pollak@gmx.net

DR. MARKUS SANTNER
Hochschule für bildende Künste Dresden
Güntzstraße 34, 01307 Dresden
mail: santner@hfbk-dresden.de

MAG. ANNELIESE SCHALLMEINER
Kommission für Provenienzforschung beim BKA
c/o Bundesdenkmalamt
Hofburg, Säulenstiege; 1010 Wien
mail: anneliese.schallmeiner@bda.gv.at

PROF. DR. INGRID SCHEURMANN
Technische Universität Dortmund
Fakultät Architektur und Bauingenieurwesen
August-Schmidt-Str. 6, 44227 Dortmund
mail: ingrid.scheurmann@tu-dortmund.de

DI DDR. PATRICK SCHICHT
Bundesdenkmalamt, Abteilung für Niederösterreich
Hoher Markt 11, Gozzoburg, 3500 Krems an der Donau
mail: patrick.schicht@bda.gv.at

UNIV.-DOZ. DR. WERNER TELESKO
Österreichische Akademie der Wissenschaften
Institut für kunst- und musikhistorische Forschungen (IKM)
Abteilung Kunstgeschichte
Dr. Ignaz Seipel-Platz 2, 1010 Wien
mail: werner.telesko@oeaw.ac.at

PRIV.-DOZ. MAG. DR. HEIDEMARIE UHL
Österreichische Akademie der Wissenschaften,
IKT Institut für Kulturwissenschaften und Theatergeschichte
Postgasse 7/4, 1010 Wien
mail: heidemarie.uhl@oeaw.ac.at

Abbildungsnachweis

Ganzseitige Abbildungen:

- S. 6: Max Frey „Die Ausrufung der 1. Republik am 30. Oktober 1918 vom Balkon des Landhauses in Wien“, Wettbewerbsentwurf 1948, Landessammlungen Niederösterreich, St. Pölten (KS-10840-2)
- S. 16: Blick durch den Kuppelraum des neobarocken Michaelertraktes der Wiener Hofburg aus der östlichen Konche nach der Eröffnung am 8. September 1893, Xylographie nach einer Zeichnung von Ladislaus Eugen Petrovits, „Leipziger Illustrierte Zeitung“ (30. Dezember 1893, S. 785), Wien, ÖNB, Bildarchiv und Grafiksammlung (197337-B)
- S. 24: Gedenkmedaille der k.k. Central-Kommission für Kunst und historische Denkmale (BDA, Fotoarchiv)
- S. 34: Zara – Porta ferma terra (Zadar, Landtor) aus Kronprinzenwerk (Die österreichische-ungarische Monarchie in Wort und Bild, Wien 1886–1902, Band Dalmatien, 1892, Seite 115, nach Pinselzeichnung von Rudolf Bernst)
- S. 42: Veröffentlichung der von Ferdinand Vetter auf der Kriegstagung in Brüssel und in weiteren Vorträgen ausgearbeiteten Idee eines völkerrechtlich garantierten Kunstschutzes aus dem Jahr 1917 (Ingrid Scheurmann)
- S. 54: Max Dvořák (Österreichische Nationalbibliothek L8.261 – D)
- S. 66: Italienische Soldaten nach der Einnahme von Görz / Gorizia, Titelblatt der illustrierten Wochenbeilage des Corriere della Sera, XVII, 34, 20.08.1916 (Giuseppa Perusini)
- S. 78: Zagreb, Kroatien, Standbild, Don Frane Bulić (commons.wikimedia.org)
- S. 106: Akt der Bezirkshauptmannschaft Braunau, 1910, BDA-Archiv, Denkmalpflege, Kt. 3, Fasz. 5, Inventarisierungen (1880–1910), GZ. 5996/1910, fol. 893 (BDA, Fotoarchiv)
- S. 118: Mariapfarr im Lungau, Salzburg, Pfarrkirche, Chorturmjoch, Nordwand (BDA, Petra Laubenstein)
- S. 132: Wien 1, Dr.–Karl-Lueger-Platz 4, 4a, 4b, Dominikanerhof, Entwurf Georg Lippert, Anton Liebe, Kurt Klaudy, 1937, aktueller Zustand (BDA, Bettina Neubauer-Pregl)
- S. 142: Wien 1, Heldenplatz, Burgtor, so genannte Krypta (BDA, Bettina Neubauer-Pregl)

Abb. 1: Wien Museum 048845-001.– Abb. 2: St. Pölten, Landessammlungen NÖ KS-10840-2.– Abb. 3: Wien, Herresgeschichtliches Museum 201012DBI789.– Abb. 4: Wien Museum 042343-001.– Abb. 5a: Das interessante Blatt, 31.10.1918, S. 3.– 5b: Das interessante Blatt, 17.11.1918. – Abb. 6: LVR Amt für Denkmalpflege CC BY SA2.5.– Abb. 7: Bildarchiv Austria PB 580.555-F508.– Abb. 8: Paul Clemen, Kunstschutz im Kriege, Erster Band, Leipzig 1919, Cover.– Abb. 9: Ferdinand Vetter, Friede dem Kunstwerk, Olöten 1917, Cover.– Abb. 10: Paul Clemen, Kunstschutz im Kriege, Zweiter Band, Leipzig 1919, S. 17.– Abb. 11: Paul Clemen, Kunstschutz im Kriege, Erster Band, Leipzig 1919, S. 87.– Abb. 12: Jo Tollebeek / Eline van Assche, Ravagad. Art and culture in times of conflict, Brüssel 2014, Kat.05.– Abb. 13: Sandra Schlicht, Krieg und Denkmalpflege. Deutschland und Frankreich im II. Weltkrieg, Schwerin 2007, S. 47.– Abb. 14: ÖNB L 8.261 - D.– Abb. 15: Mitteilungen der k.k. Zentral-Kommission für Denkmalpflege, Band XII, NR. 7/8, Wien 1914.– Abb. 16: Paul Clemen, Kunstschutz im Kriege, Zweiter Band, Leipzig 1919, S. 221.– Abb. 17, 18, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 55, 58, 63, 64, 65, 74: BDA, Fotoarchiv.– Abb. 19: Paul Clemen, Kunstschutz im Kriege, zweiter Band, Leipzig 1919, S. 9.– Abb. 20, 21, 22: Mitteilungen der k.k. Zentral-Kommission für Denkmalpflege, Band XV, NR. 3/4, Wien 1916, S. 56-57.– Abb. 23, 24: Die Entführung von Wiener Kunstwerken nach Italien. Eine Darlegung unseres Rechtsstandpunktes von Dr. Hans Tietze, II. Vorstand des Kunsthistorischen Instituts des Deutschösterreichischen Staatsdenkmalamts mit einem offenen Brief an die italienischen Fachgenossen von Dr. Max Dvořák, Professor der Kunstgeschichte an der Universität Wien, Wien 1919.– Abb. 25: ÖNB_BA_201598_c.– Abb. 26: Österreichisches Staatsarchiv, Kriegsarchiv, MS/OK 1915 VIII 1/11-1/18, Karton 403.– Abb. 27: Wochenbeilage des Corriere della Sierra XVII, 34, 20.08.1916.– Abb. 28: Paul Clemen, Kunstschutz im Kriege, Zweiter Band, Leipzig 1919, S. 52.– Abb. 29, 30: Ebenda, S. 54.– Abb. 31: Andrees neuer allgemeiner und österreichisch-ungarischer Handatlas; Wien 1909.– Abb. 32: Archiv Brigitta Mader.– Abb. 33: commons.wikimedia.org.– Abb. 34, 36, 37, 39, 41: Marianne Pollak.– Abb. 35: BDA, Planarchiv, Archäologiezentrum Mauerbach.– Abb. 38: Sta. AVA Denkmalamt Karton 28, Zl.22966/1919.– Abb. 40: Mitteilungen der k.k. Zentral-Kommission für Denkmalpflege Bd. 12, 1869, S. 153-166.– Abb. 42: <https://archive.org/details/imonumentitalia19170jet>.– Abb. 43: Archiv der Antikensammlung des Kunsthistorischen Museums, Zl. AS 1919/11: - Abb. 44, 45: Österreichisches Staatsarchiv, AdR St. Germain Karton 13, Fasz. III/6 Beilage zu Protokoll Nr. 780.– Abb. 46: Archiv Kunsthistorisches Museum Wien I 457.– Abb. 47: Titelbild zu Ettore Modigliani, Catalogo degli oggetti d'arte e di storia restituiti dall' Austria-Ungheria ed esposti nel R. Palazzo Venezia in Roma, Roma 1923.– Abb. 56, 60: BDA, Petra Laubenstein.– Abb. 57: Markus Santner.– Abb. 59, 66, 68, 70, 71, 73, 75, 76, 77: BDA, Bettina Neubauer-Pregl.– Abb. 61: Alexandra Sagmeister.– Abb. 62: Broschüre Assanierungsfond, Wien 1937, Cover.– Abb. 67: ÖNB, Stauda.– Abb. 69: ÖNB, Rübelt.– Abb. 72: Wien, Technisches Museum. Abb. S. 148: BDA, Fotoarchiv.– Abb. S. 150: Bayrisches Landesamt für Denkmalpflege, Bildarchiv.– Abb. S. 157–173: der jeweilige Verlag.

BEZUGSPREISE:

Jahresabonnement (4 Nummern) € 39,-, Doppelheft € 20,-, Einzelheft € 10,-.

FOKUS

10

DENKMAL

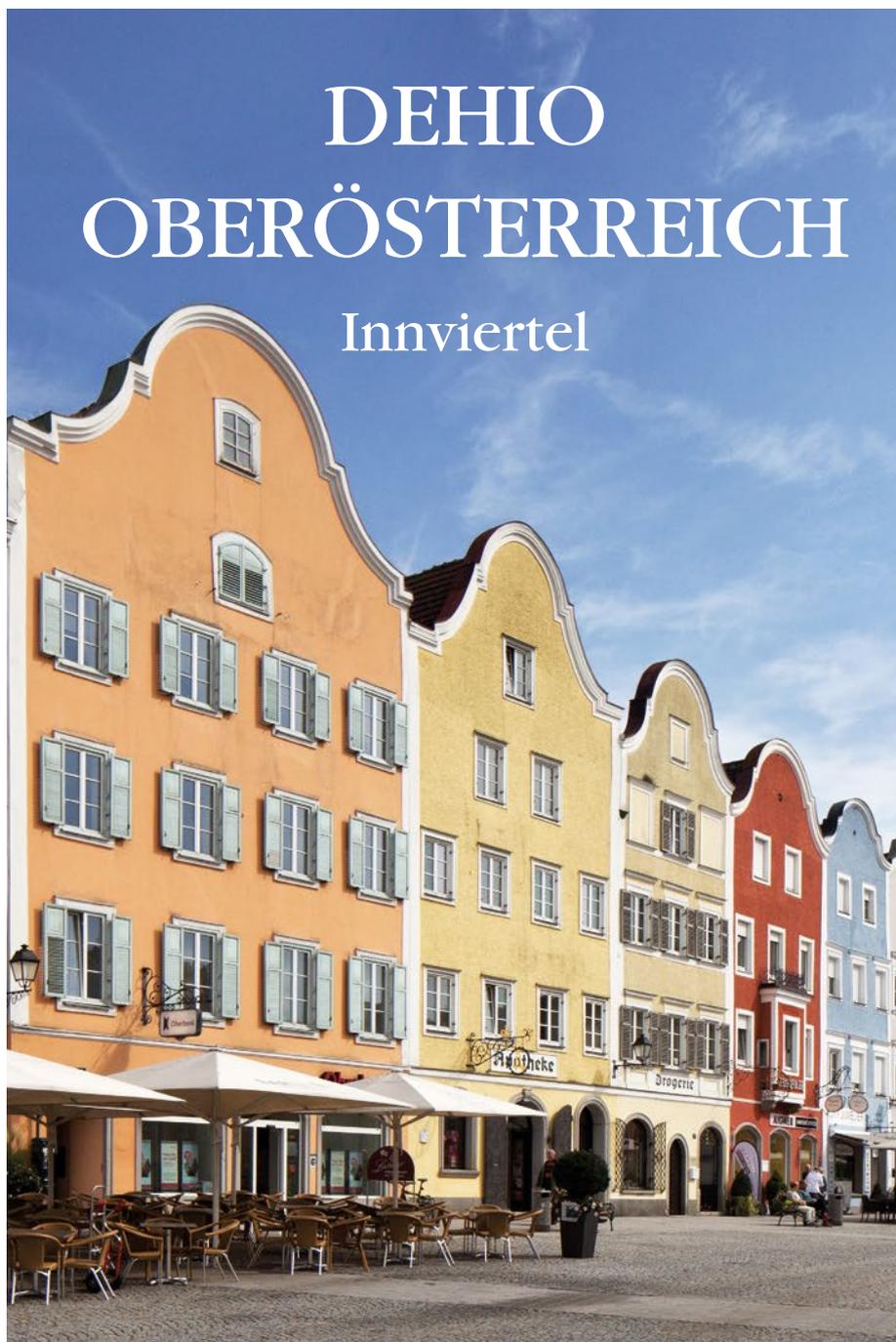
Hermann Fuchsberger (Hrsg.)

Der Kaskadenbrunnen von Schloss Hof



DEHIO OBERÖSTERREICH

Innviertel



René Ployer

Der norische Limes in Österreich



