

In neueren Forschungen tritt die Bedeutung des „bemerkenswerten Baues“ immer klarer zutage: Peter Werner, *Pompeji und die Wanddekoration der Goethezeit* (München 1970) 95 ff. Katalog der Pompeji-Ausstellung Villa Hügel (Essen 1973) 226 f. Oswald Hederer, *Friedrich von Gaertner* (München 1976) 178 ff. Eine Münchener Dissertation über das Pompejanum, von Kristin Sinkel, ist im Entstehen.

Erika Simon

KUNSTTOPOGRAPHIE — ARBEITSGESPRÄCH

des Instituts für Österreichische Kunstforschung des Bundesdenkmalamtes
in Wien, 25./26. Januar 1977.

In einer Selbstdarstellung der deutschen Denkmalpflege zum Denkmalschutzjahr 1975 war zum Stand der Kunstdenkmälerinventarisierung nicht ein stolzer Leistungsbericht, sondern die Analyse einer Krise der Denkmälertopographie zu geben (Eine Zukunft für unsere Vergangenheit. Denkmalschutz und Denkmalpflege in der Bundesrepublik Deutschland. München 1975, S. 139—146). In dieser Situation mag es förderlich sein, wenn hier über das diesjährige Arbeitsgespräch zur Kunsttopographie berichtet werden kann, welches vom Institut für Österreichische Kunstforschung veranstaltet wurde.

Während das Institut für Österreichische Kunstforschung unter der Leitung von Eva Frodl-Kraft einerseits nicht einfach als eine Abteilung des österreichischen Bundesdenkmalamtes gesehen werden kann, sondern eben mit seinem Institutscharakter Eigengewicht hat, erfüllt es doch seine Hauptaufgabe, die Förderung der Österreichischen Kunsttopographie, durchaus nicht nur aus eigener Kraft. Die Arbeit wird vielmehr von den verschiedensten Körperschaften des Landes (Bundesländern, Kommunen usw.) mitgetragen, so daß die Aufgabe des Instituts selbst z. T. eine koordinierende und redaktionelle, kurz, im weitesten Sinne herausgeberische ist (verantwortlicher Redakteur der Kunsttopographie: Inge Höfer). Das macht umgekehrt regelmäßig Arbeitsgespräche notwendig, in denen Mitarbeiter und Institutsmitglieder die grundsätzlichen und die aktuellen Probleme erörtern. Nun brauchte in Wien von einer aktuellen Krise nicht gerade die Rede zu sein — hat doch das Institut für Österreichische Kunstforschung im letzten Jahrzehnt seine große Tradition mit immerhin fünf Bänden der Österreichischen Kunsttopographie fortgesetzt, für die Veranstalter sicher eine kleine Zahl, im Vergleich jedoch etwa mit Bayern, das im gleichen Zeitraum nur einen Inventarband herausbringen konnte, doch eine recht stolze. Dennoch dürfte das diesjährige Arbeitsgespräch von einiger Bedeutung gewesen sein, steht doch die Frage an, ob die Richtlinien der österreichischen Kunsttopographie — sie gehen auf Max Dvořák zurück, wurden 1938 von Karl

Ginhart formuliert und 1954 aktualisiert — nicht doch neu zu fassen sind. Wie man hört, steht die Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte vor den gleichen Problemen (P. Rainald Fischer in: Unsere Kunstdenkmäler 28, 1977, S. 100) und auch die deutschen Inventarisierungen werden sich damit auseinanderzusetzen haben. Hierbei wirkt die Frage, ob sich unser Denkmalebegriff erweitert habe, problematisierend, auch wenn sie grundsätzlich negativ beantwortet wird (E. Thalhammer: Ein neuer Denkmalebegriff. In: Beiträge zur Kunstgeschichte und Denkmalpflege. Festschrift für Walter Frodl, Wien—Stuttgart 1975, S. 1—8). Bezeichnend bleibt in Österreich, daß das Gesamtthema „Kunsttopographie“ nicht in Frage gestellt wird und damit doch an einer bestimmten Position festgehalten wird, was sehr ernsthaft zu würdigen ist.

Ziel dieses Arbeitsgespräches konnte nicht sein, solche Richtlinien schon zu formulieren. Vordergründig wurde vielmehr die selbstkritische Frage gestellt, ob eine Rationalisierung der kunsttopographischen Arbeit denkbar sei, die ein rascheres Fortschreiten ermöglicht. Aber gerade dies mußte an jeder Stelle zu Grundsatzfragen führen, und vor allem solche wurden erörtert, schon mit dem einführenden Referat der Institutsleiterin: „Was hat die Öffentlichkeit von der Kunsttopographie zu erwarten bzw. welche Ziele verfolgen wir bei der Arbeit“, und noch bei den Überlegungen Uli Steiners zu Fragen der Textformulierung, wo ausgeführt wurde, die Kunsttopographie solle ein Nachschlagewerk für den Kunsthistoriker sein, ein Behelf für den Denkmalpfleger und Stadtplaner abgeben und solle auch vom interessierten Laien erworben werden.

Ausgangspunkt bleibt somit für die österreichische Kunsttopographie das Kunstwerk in seinen topographischen Bezügen; demgemäß wird die mit dem Begriff des Geschichtsdenkmales geschaffene Brücke zu weiteren Bereichen zwar nicht gemieden, aber doch nur mit wacher Skepsis, vor allem auch gegenüber den eigenen Leistungsmöglichkeiten, überschritten. Gerade deshalb braucht man sich dann auch nicht als Magd der Stadtplanung zu fühlen. Vielmehr bleiben die anschaulichen Strukturen allein Gegenstand der kunsttopographischen Arbeit; ihre und vor allem ihrer historischen Dimension Vermittlung und Erläuterung ist die eigentliche Aufgabe, wobei die Wertfrage nicht umgangen wird. In dieser Besinnung dürfte aber auch der entscheidende Ansatz zu legitimer Rationalisierung liegen. Allerdings wird damit zugleich daran erinnert, daß die Auswahlverpflichtung ernst zu nehmen ist. Deshalb muß dort auch mit angemessenem Ernst diskutiert werden, ob eine Kunsttopographie wirklich alle etwa der Volkskunde oder der Technikgeschichte wichtigen Gegenstände darstellen muß und welche kunstgeschichtlichen Methoden der Darstellung etwa eines Ausstattungsensembles des trivialen Historismus angemessen sind.

Gerade in diesem Zusammenhang war es sehr wichtig, daß Überlegungen von Géza Hajós über das Verhältnis von den „nichthistorischen Wissen-

schaften“ zur kunsthistorischen Inventarisierung sehr ins Grundsätzliche gingen und nicht gleich die erwarteten pragmatischen Ratschläge brachten. Vielmehr hat Hajós den Gegensatz zwischen dem — gerade in der Stadtplanung — gegenwartsbezogenen Soziologen und dem topographierenden Kunsthistoriker ganz scharf herausgestellt, um dann zu zeigen, wie der Kunsthistoriker, wenn er Strukturmerkmale, die dem geschichtlichen Gegenstand eignen, darzustellen hat, an soziologische Untersuchungen anschließen, sie auswerten kann, womit die Verhältnisse wieder vom Kopf auf die Füße gestellt wären.

Es entspricht dieser Grunddisposition, wenn die Kunsttopographie nicht als, wie wir sagen würden, vorbereitende Untersuchung zur Stadtanierung gesehen wird, sondern, nach dem Stand der Dinge realistisch, solche Untersuchungen wie Zonenatlanten, Baualterspläne als Vor- und Hilfsarbeiten zur Kunsttopographie gewertet werden (Beiträge von G. Hajós, E. Vancsa und M. Vyoral). Es entspricht weiter dieser Grunddisposition, wenn die Möglichkeiten der Delegation von Arbeiten skeptisch beurteilt, die Verpflichtung zur Kooperation mit anderen Disziplinen dagegen sehr ernst genommen wird. Delegation von Arbeiten, etwa der Quellenerschließung, ist nur bedingt eine Rationalisierung, da der Kunsttopograph selbst urteilen muß, durch welche Quellen der anschauliche Bestand transparent gemacht werden kann; Kooperation ist verpflichtend notwendig, wenn erkannt wird, daß der Kunsttopograph bei der Erschließung solcher Quellen dilettieren müßte.

Nicht übersehen wird, daß es natürlich viele technische Möglichkeiten der Rationalisierung der Erfassungsarbeiten gibt (Referate von A. Schmeller und M. Zykan). Sie liegen vor allem darin, daß Material nicht nur gesammelt wird, sondern mit der Sammlung gleich so aufbereitet wird, daß es dem Team nützt, also Erfassungsmittel formalisiert und formatisiert werden (Karteikarten!) und damit Benutzbarkeit gewährleistet, kurz, nicht der Zettelkasten des Privatgelehrten gepflegt, sondern für die Gemeinnützigkeit des Wissens gesorgt wird. Das sind Überlegungen, die bis hin zum Einsatz elektronischer Datenverarbeitung wohl in allen modernen Inventarisationsunternehmen angestellt werden und auch immer wieder zu sehr verwandten Ergebnissen führen. Die Liste der Arbeitsinstrumente dieser Art, welche das Institut für Österreichische Kunstforschung bereithält und pflegt, ist lang, doch von Interesse: So sind abgeschlossen die Karteien der österreichischen Burgen, Schlösser und Ruinen, der mittelalterlichen Wandmalerei, der mittelalterlichen Glasmalereien, der historischen Glocken, der Häuser der Wiener Ringstraße und Glacisverbauung, der Häuser des 19. Jahrhunderts im 1. Wiener Bezirk nach einem vom Bundesdenkmalamt erarbeiteten Formular, das derzeit auch in der Altstadt Graz Verwendung findet, der Häuser des Wiener 1. Bezirks überhaupt — eine ansehnliche Leistung. Laufend erweitert werden: Bibliographische Zentralkartei zur

österreichischen Kunst, topographisch und systematisch; Künstlerkartei, topographische und ikonographische Kartei zur Fotosammlung des Bundesdenkmalamtes, Kartei alter Ansichten, Orgelkartei, Denkmalschutzkartei, Plankartei, Wiener Hauskartei.

Schließlich hat man sich in Wien auch die Frage gestellt, ob in der Art der Darbietung der Kunsttopographie rationalisiert werden kann, zunächst in der Textformulierung (Uli Steiner). Aber aus der dargestellten Grundeinstellung ergibt sich als etwas salopp, aber bildhaft treffend formulierte Minimalforderung: „Wir kommen um eine Gebrauchsanweisung, wie die Objekte zu sehen sind, nicht herum“, und zwar nicht nur, wie es dort schien, für den interessierten Laien. Denn unterscheidet sich dieser wirklich prinzipiell vom Denkmalschützer oder vom Kunsthistoriker? Die treffende, adäquate Formulierung, die dem Argumentationsziel fest verpflichtet ist, wird immer die rationellste sein, und sie wird auch von jedermann rezipiert werden können. Und selbst wenn die Minimalforderungen an Dokumentation scheinbar vordergründig an den Ansprüchen der „Wissenschaft“ gemessen werden (Erika Doberer) — so lange es hier um die Vermittlung anschaulicher Strukturen geht, sind die Ansprüche des „sog. Laien“ nicht geringer, denn er ist es ja zumeist, der die Gegenstände faktisch zu tragen hat, und er wird das erst tun, wenn sie für ihn erkennbar geworden sind.

Geringfügig sind die Rationalisierungsmöglichkeiten bei der technischen Herstellung der kunsttopographischen Inventare; auch neue Technologien haben hier kaum Entlastungen gebracht, im Gegenteil: entschiedener als herkömmliche Satztechniken verpflichten sie die Manuskripte zu letzter Druckreife (I. Höfer, E. Bacher).

Wenn somit das Institut für Österreichische Kunstforschung in seiner kunsttopographischen Aufgabe seinen eigenen Gesetzen folgt und sich durch Tagesaktualitäten nicht vom vorgezeichneten Weg des Fortschreitens abbringen läßt, so hat es dennoch ein Instrument geschaffen, das der denkmalpflegerischen Alltagsarbeit eine solide Grundlage gibt, den Dehio. Er übernimmt diese Funktion bereits dort, „wo entweder noch keine Kunsttopographie besteht oder wo eine jüngere Dehio-Bestandsaufnahme aktuellere Informationen verspricht“ (H. R. Huber). Der jüngst erschienene Band Burgenland dürfte diese Aufgabe voll erfüllen, und auch schon der Band Kärnten leistet mit der Vielzahl seiner Kurzinformationen weithin das, was in einigen Ländern der Bundesrepublik Deutschland die Denkmallisten leisten. Damit stehen in Österreich Kunsttopographie und Dehio in einem klar abgegrenzten und wohlabgewogenen Verhältnis zueinander — in der Bundesrepublik Deutschland muß sich das Dehio-Handbuch, schon aus Gründen der Praktikabilität, einen anderen Weg suchen. Gerade weil in Österreich der Dehio vornehmlich einen denkmalpflegerisch-praktischen Zweck erfüllt, muß er weiter gehen als in der Bundesrepublik Deutschland; insbesondere bleibt er dort bei der Charakterisierung der Denkmalgruppen

(Orts-, Platz- und Straßenbilder) nicht hinter dem, was im Inventar gegeben werden kann, zurück.

Zum Abschluß seines Arbeitsgesprächs ließen sich das Institut für Österreichische Kunstforschung und seine Mitarbeiter über die Tagung der bundesdeutschen Inventarisierungen in Hamburg vom 3.—5. März 1976 berichten (vgl. V. Osteneck in: Deutsche Kunst und Denkmalpflege 34, 1976, 90—92). Die Themen dort waren die gleichen wie hier; doch war hier, durch die Einladung eines ausländischen Beobachters, des Berichterstatters, ein kleiner Schritt zu internationalem Austausch gemacht. Dieser dürfte notwendig sein, die Zeit hierzu reif — die letzte internationale Zusammenkunft, an der auch die Schweiz, aber nicht nur deutschsprachige Länder teilnahmen, fand 1960 in München statt! Aus Österreich würde dabei daran erinnert, daß hier genuin kunstgeschichtliche Arbeit zu leisten ist und daß hierbei das Fach höchste Aktualität findet.

Tilman Breuer

BERTEL THORVALDSEN (1770—1844)
EIN DÄNISCHER BILDHAUER IN ROM

Zur Ausstellung der Kunsthalle in Köln, 5. 2.—3. 4. 1977

(Mit 3 Abbildungen)

Wie wichtig die Kölner Thorvaldsen-Ausstellung gewesen ist, das hat gerade die unsichere und zumeist unverständige Reaktion der Feuilleton-Kritik deutlich werden lassen. Die vielen Variationen der sattsam bekannten Klischees vom kalten Marmor, von leerer Idealität und von der Antike aus zweiter Hand bezeugten die Ratlosigkeit der Gegenwart gegenüber einem Werk, das von den Zeitgenossen mit fast grenzenloser Begeisterung aufgenommen worden war und das für die europäische Skulptur, Frankreich ausgenommen, eine stilbildende Bedeutung gehabt hatte. Nun verlangen diese historischen Tatsachen sicher nicht, daß wir das Werk Thorvaldsens als einen Beitrag zur ästhetischen Diskussion der Gegenwart aktualisieren müßten. Sie fordern aber eine Kunstgeschichte, die sich so vehement der Erforschung des 19. Jahrhunderts zugewendet hat, dazu auf, sich dieses Œuvres zu vergewissern. Denn wie soll man die Kunst des 19. Jahrhunderts begreifen, wenn man einen ihrer wichtigsten Beiträge nicht versteht?

Die Kölner Ausstellung war offensichtlich sehr sorgfältig vorbereitet. Nur so konnte erreicht werden, daß sie nicht einfach ein Querschnitt durch die Bestände des Kopenhagener Thorvaldsen-Museums geworden ist. Skulpturen aus den verschiedensten Museen und aus dem europäischen Privatbesitz waren in Köln versammelt, darunter eine bemerkenswerte Zahl