

ÖZKD

Österreichische Zeitschrift für
Kunst und Denkmalpflege

LXXII • 2018 • Heft 3/4

Die Erhaltung der Architektur
des 20. Jahrhunderts in Österreich

Denkmalschutz –
Betrachtungen aus juristischer Sicht

Brutalismus in Österreich –
Definition, Rezeption und Bewertung

Jeder Schiele ein Denkmal?
Vom Ausfuhrverbot zum Kulturgüterschutz

Vom „Dürer-Hasen“ bis zum Herzstichmesser
Befristete Ausfuhr von Kulturgut

STELLUNG UNTER DENKMALSCHUTZ
Auswahl – Bewertung – Prozess

JEDER SCHIELE EIN DENKMAL
Vom Ausfuhrverbot zum Kulturgüterschutz



TITELBILD:
Vorderberg 39, Kärnten, „Paradies“ von Cornelius Kolig, Plexiglasobjekt

Foto: Bundesdenkmalamt, Petra Laubenstein
Umschlaggestaltung: Bundesdenkmalamt, Mag. Sabine Weigl

Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege

LXXII · 2018 · HEFT 3/4

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

- 5 *Bernd Euler-Rolle / Paul Mahringer*
Vorwort

Teil 1: Stellung unter Denkmalschutz. Auswahl – Bewertung – Prozess

- 6 *Bernd Euler-Rolle / Paul Mahringer*
Die Erhaltung der Architektur des 20. Jahrhunderts in Österreich – Routine und Neuland für Denkmalschutz und Denkmalpflege
- 19 *Barbara Keiler*
Die Revision der Denkmalliste Vorarlberg (2017/18)
- 21 *Martin Hahn*
Youngtimer
Zur Erfassung und Vermittlung junger Kulturdenkmale in Baden-Württemberg
- 28 *Monika Platzer*
Die Sammlung des Architekturzentrums Wien (Az W).
Ein Potential für Neubewertungen der Architektur nach 1945
- 37 *Sabine Weigl*
Brutalismus in Österreich – Definition, Rezeption und Bewertung
- 48 *Geraldine Klever*
Grenzüberschreitungen? Erfassung von Cornelius Koligs „Paradies“
- 63 *Erika Pieler*
Denkmalschutz – Betrachtungen aus juristischer Sicht
- 68 *Burkhard Körner*
Die Erfassung von Orts-, Platz- und Straßenbildern als Ensembles in Bayern
- 75 *Paul Mahringer*
Ensembleunterschutzstellungen in Österreich – Bemerkungen
Kleiner Abriss zur Geschichte des Ensembleverständnisses in Österreich
- 81 *Bernhard Hebert*
Erhaltung *in situ* versus wissenschaftliche Erforschung. Oder:
Wer will das unberührte archäologische Denkmal überhaupt?
- 86 *Gerd Pichler*
Der Denkmalpflegeplan für die Großglockner Hochalpenstraße – ein Instrument für denkmalgerechten Umgang mit einer großmaßstäblichen Anlage

Teil II: Jeder Schiele ein Denkmal? – Vom Ausfuhrverbot zum Kulturgüterschutz

- 95 *Ulrike Emberger*
Jeder Schiele ein Denkmal? Vom Ausfuhrverbot zum Kulturgüterschutz
- 102 *Rosa Pum-Maderthaner*
Die Bearbeitung von Kunstauktionen in der Abteilung für bewegliche Denkmale
- 107 *Martin Böhm*
Ausfuhr von Kulturgut aus der Sicht des Auktionshauses Dorotheum zur Praxis in Österreich
- 109 *Andrea Jungmann*
Sotheby's und die Zusammenarbeit mit der Abteilung für bewegliche Denkmale des Bundesdenkmalamtes
- 110 *Andrea Glaninger-Leitner*
Ausfuhr von Kulturgut aus der Sicht des Handels
- 111 *Eva-Maria Gärtner*
Verschwunden – Gefunden – Zurückgebracht
- 116 *Anita Gach*
Kulturgüterschutz aus polizeilicher Sicht
- 121 *Gerhard Marosi*
Schutz von beweglichem Kulturgut aus der Sicht des Zolls
- 123 *Sabine Bauer*
Vom „Dürer-Hasen“ bis zum Herzstichmesser
Befristete Ausfuhr von Kulturgut – Internationaler Leihverkehr. Zur heutigen Praxis im Bundesdenkmalamt (BDA)
- 128 *Christa Hofmann*
Internationaler Leihverkehr an der Österreichischen Nationalbibliothek: Abläufe und Fallbeispiel
- 130 *Christiane Rainer*
Leihverkehr in Zusammenarbeit mit dem Bundesdenkmalamt. Schutz oder Einschränkung?

PERSONALIA

- 133 *Elisabeth Oberhaidacher*
In Memoriam Hofrat Dr. Eckart Vancsa
- 134 *Manfred Koller*
Ein Leben für die Stuckrestaurierung. Nachruf auf Professor Ernst Werner

BUCHBESPRECHUNG

- 137 *Manfred Koller*
Andreas Burmeister, Der Kampf um die Kunst. Max Doerner und sein Reichsinstitut für Maltechnik

143 ENGLISCHE KURZFASSUNGEN DER BEITRÄGE (ENGLISH ABSTRACTS)

148 MITARBEITERINNEN UND MITARBEITER DIESES HEFTES

150 ABBILDUNGSNACHWEIS

Vorwort

Der vorliegende Band der ÖZKD beruht im Wesentlichen auf zwei im Jahre 2018 abgehaltenen „Fachgesprächen“ des Bundesdenkmalamtes. Im ersten Teil wird, ergänzt um zwei weitere Beiträge, das „Fachgespräch“ der Abteilung für Inventarisierung und Denkmalforschung vom 28. Juni 2018 in der Kartause Mauerbach zum Thema „Stellung unter Denkmalschutz. Auswahl – Bewertung – Prozess“ dokumentiert. Gerade das Thema Denkmalschutz steht häufig im Fokus der Öffentlichkeit. Aufgrund des großen Interesses von Institutionen und bürgerschaftlichen Vereinigungen sowie auf Grund der öffentlichen Aufmerksamkeit war es dem Bundesdenkmalamt ein Anliegen, den Zugang und die Methodik des Bundesdenkmalamtes im Bereich der Unterschutzstellungen offen darzulegen und zu diskutieren. Dabei sind, wie der Titel des „Fachgesprächs“ bereits anklingen lässt, Fragen der Auswahl und der Bewertung von zentraler Bedeutung. Was wird heute als Denkmal angesehen und wo stoßen die Inventarisierung und Denkmalbewertung möglicherweise an ihre Grenzen? Weitere Fragen galten der Prozesshaftigkeit und Dynamik des Verfahrens einer Unterschutzstellung sowie auch der vorausschauenden Aufbereitung von großen Denkmalbeständen mit Regeldetails in Form von Denkmalpflegeplänen.

Die Thematisierung der Vorgangsweise bei Unterschutzstellungen entspricht nicht zuletzt der politischen Forderung nach mehr Transparenz und Nachvollziehbarkeit des Verwaltungshandelns des Bundesdenkmalamtes im Bereich der Unterschutzstellungspraxis. In diesem Sinne wurde 2018 auch erstmals ein Kriterienkatalog auf der Website des Bundesdenkmalamtes veröffentlicht (<https://bda.gv.at/unterschutzstellung/kriterienkatalog/>). Dieser spezifiziert die im Denkmalschutzgesetz normierten „Bedeutungskriterien“, nämlich die „geschichtliche, künstlerische oder sonstige kulturelle Bedeutung“ gemäß § 1 Abs. 1 Denkmalschutzgesetz durch eine Zusammenstellung von inhaltlichen „Bausteinen“, welche die jeweilige Bedeutungsebene konstituieren können. Auf das einzelne Objekt trifft naturgemäß immer nur eine Auswahl an „Bausteinen“ und bisweilen auch nur eine Auswahl an „Bedeutungskriterien“ zu. Die Individualität des Objekts ergibt sich dabei aus der jeweiligen Kombination der inhaltlichen Füllstoffe für die „Bedeutungskriterien“. Neben den „Bedeutungskriterien“ werden im Kriterienkatalog auch die „Beurteilungskriterien“ erläutert. Sie stellen den Bezugs- bzw. Vergleichsrahmen für die

Denkmaleigenschaften dar. Maßgebend für diesen Bezug ist laut § 1 Abs. 2 Denkmalschutzgesetz, ob durch den möglichen Verlust des Objekts eine Beeinträchtigung des österreichischen Kulturgutbestandes hinsichtlich Qualität sowie ausreichender Vielzahl, Vielfalt und Verteilung eintreten würde. Dabei gibt das Denkmalschutzgesetz einen lokalen, regionalen oder überregionalen Vergleichsrahmen an. Daraus ergeben sich die „Beurteilungskriterien“ der Qualität, Seltenheit (seltenes Vorkommen) oder Repräsentanz (charakteristisches häufiges Vorkommen als Kennzeichen des österreichischen Kulturgutbestandes). Somit wurden die „Bedeutungs-“, und „Beurteilungskriterien“ in eine Systematik gebracht, welche die Handhabung und Nachvollziehbarkeit stärken soll. Die Verknüpfungen, die hierbei eintreten, entsprechen der stets erforderlichen Gewichtung der Denkmalwerte an jedem einzelnen Objekt.

Der zweite Teil des Bandes ist dem „Fachgespräch“ der Abteilung für bewegliche Denkmale - Internationaler Kulturgütertransfer vom 6. Juni 2018 unter dem Titel „Jeder Schiele ein Denkmal? – Vom Ausfuhrverbot zum Kulturgüterschutz“ anlässlich 100 Jahre Ausfuhrverbotsgesetz für Kulturgut in Österreich gewidmet. Allerdings steht bei der gewählten Thematik nicht die historische Betrachtung im Vordergrund, sondern auch hier wiederum die Frage der gegenwärtigen Praxis des Bundesdenkmalamtes. Im ersten Themenblock zum Thema Ausfuhr von Kulturgut kommen neben Mitarbeiterinnen des Bundesdenkmalamtes auch Vertreterinnen und Vertreter des Kunsthandels und von Auktionshäusern zu Wort. Der zweite Themenbereich behandelt die Frage nach der Rückführung illegal ausgeführter Kulturgüter, bei der auch das Zusammenwirken mit Zollbehörde und Bundeskriminalamt eine Rolle spielt. Im letzten Abschnitt schließlich werden die befristeten Ausfuhren und der internationale Leihverkehr thematisiert, wobei diese Vorgänge auch aus Sicht betroffener Museen geschildert werden.

Es sei allen Akteurinnen und Akteuren sowie allen Autorinnen und Autoren herzlichst für ihre Beiträge gedankt, die entsprechende Einblicke in die Arbeitsweise und Entscheidungen im Bereich des Denkmalschutzes und des Kulturgüterschutzes gewähren. Neben der Wissenssicherung aus den „Fachgesprächen“ soll sich auch Stoff für weitere Diskussionen ergeben.

Bernd Euler-Rolle und Paul Mahringer

Die Erhaltung der Architektur des 20. Jahrhunderts in Österreich – Routine und Neuland für Denkmalschutz und Denkmalpflege*

DENKMALPFLEGE UND MODERNE ARCHITEKTUR BIS 1945

In der österreichischen Denkmalpflege war moderne Architektur bereits sehr früh ein Thema. Das Selbstverständnis der „modernen Denkmalpflege“, wie die Protagonisten am Anfang des 20. Jahrhunderts ihre Disziplin selbst nannten, brachte es mit sich, dass sich Denkmalpflege und moderne Kunst in der Ablehnung der Stilrestaurierungen und der Stilkunst des Historismus unmittelbar verbunden und vereint fühlten. Die Wertschätzung des Authentischen in den überlieferten Artefakten der Vergangenheit ebenso wie in den Werken der neuen Kunst brachte Alt und Neu auf Augenhöhe. So nahm die moderne Architektur bei den Wiener Patres der Denkmalpflege – allesamt Kunsthistoriker – etwa bei Max Dvořák und Hans Tietze einen festen Platz ein und wurde im Sinne einer neuen Klassik beziehungsweise einer „neuen Renaissance“, wie Max Dvořák das in einem Vortrag nannte, als ebenbürtig gegenüber den historischen Monumenten angesehen.¹ So meint Hans Tietze

1922 etwa auch, dass Otto Wagner zu Johann Bernhard Fischer von Erlach als gleichrangig gelten könne, und er würdigte die Bauten Wagners bereits in einem eigenen Buch.² Die Wertschätzung der „modernen“ Denkmalpfleger für die modernen Architekten beruhte durchaus auf Gegenseitigkeit. Einer der Belege für die persönlichen Interessen und Kontakte ist ein Entwurf von Adolf Loos zu einem Grabmal für Max Dvořák, das aber dann nicht zur Ausführung gelangte (Abb. 1).³

Im Sinne dieses partnerschaftlichen Verhältnisses zwischen Baudenkmalen und Bauten der Moderne wurden solche Neubauten bereits kurz nach ihrer Entstehung – wohl auf Betreiben von Hans Tietze – in dem 1935 erschienenen Band 2 des österreichischen Dehio-Handbuchs ausdrücklich aufgenommen wie etwa die Postsparkasse, die Kirche am Steinhof und die Stadtbahnanlagen von Otto Wagner in Wien.⁴ Mit Objekten wie dem Hochhaus in der Wiener Herrngasse von Theiß und Jaksch von

* Der Beitrag soll ebenfalls erscheinen in: Roberta Grignolo / Bruno Reichlin (Hg.): Conservation, restoration and reuse of 20th century heritage. A historical-critical encyclopaedia. Volume I. Comena – Basel.

¹ Siehe: Max Dvořák, Die Karlsplatzfrage, in: Max Dvořák, Schriften zur Denkmalpflege. Gesammelt und kommentiert von Sandro Scarocchia. Studien zu Denkmalschutz und Denkmalpflege, Bd. XXII, Wien-Köln-Weimar 2012, S. 416 ff. – Max Dvořák, Die letzte Renaissance. Vortrag, gehalten am 22. Februar 1912, hrsg. von Hans Aurenhammer, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte Bd. L, Wien 1997, S. 9 ff. – Hans Tietze, Der Kampf um Alt Wien. II. Wiener Neubauten, in: Hans Tietze, Lebendige Kunstwissenschaft. Texte 1910–1954, hrsg. von Almut Krapf-Weiler, Wien 2007, S. 10 ff. – Hans Aurenhammer, Max Dvořák und die moderne Architektur. Bemerkungen zum Vortrag „Die letzte Renaissance“ (1912), in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte Bd. L, Wien 1997, S. 23 ff. – Bernd Euler-Rolle, „Moderne Denk-

malpflege“ und „Moderne Architektur“. Gemeinsame Wurzeln, getrennte Wege?, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege (ÖZKD) 2007, S. 145 ff. – Jindřich Vybíral, The Vienna School of Art History and (Viennese) Modern Architecture, in: Journal of Art Historiography 2009, https://arthistoriography.files.wordpress.com/2011/02/media_139133_en.pdf, 30.1.2019.

² Hans Tietze, Otto Wagner, Wien-Berlin-München-/Leipzig 1922, S. 3: „Der Name Otto Wagner hat einen sonoreren Klang, als ihm die Namen österreichischer Künstler zu haben pflegen. Es tönt etwas Weltgütiges in ihm, das aufhorchen macht und das wiederzufinden wir in der Geschichte der heimischen Baukunst bis Fischer von Erlach zurückgehen müssen.“

³ Euler-Rolle (zit. Anm. 1), S. 145.

⁴ Siehe: Georg Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler. Zweite Abteilung Österreich, Band 2, Wien, Niederösterreich, Oberösterreich und Burgenland, hrsg. von Dagobert Frey und Karl Ginhart, Wien, Berlin 1935. – Paul Mahringer, Geschichte und Zukunft der Inventarisierung in Österreich, in: ÖZKD 2010, S. 231 ff.



1. Adolf Loos, Entwurf eines Grabmals für Max Dvořák



2. Wien 1, Herrngasse 6-8, Hochhaus errichtet von Siegfried Theiß & Hans Jaksch in den Jahren 1931 bis 1932, historische Aufnahme

1931–32 (Abb. 2) sowie der Tabakfabrik von Peter Behrens in Linz von 1928–35 (Abb. 3) reicht die Erfassung im österreichischen Dehio-Handbuch bis zur unmittelbaren Gegenwart des zeitgenössischen Bauens in den 1930er Jahren.⁵

Nach einer langen Tradition der institutionalisierten österreichischen Denkmalpflege seit 1850 und nach einem intensiven Tauziehen um ein Denkmalschutzgesetz seit dem Ende des 19. Jahrhunderts kam es erst 1923, also wenige Jahre nach dem Zusammenbruch der Monarchie, zur Erlassung eines Denkmalschutzgesetzes.⁶ Zu den Besonderheiten des österreichischen Gesetzes zählt, dass es in Bezug auf das Alter eines zu schützenden Denkmals keine Zeit- bzw. Periodengrenze kennt. Weiters unterliegen – nach einer Idee von Alois Riegl von 1903 – sämtliche unbeweglichen Denkmale, die sich im Eigentum von öffentlich-rechtlichen Körperschaften wie Staat, Land, Gemeinde oder Kirchen befinden, ex lege den Bestimmungen des Denkmalschutzes (§ 2 Denkmalschutzgesetz).⁷ Erst mit einer Gesetzesnovellierung des Jahres 2000 wurde dieser gesetzliche Automatismus auf einen definierten Kreis von Denkmalen im öffentlichen oder kirchlichen Eigentum eingeschränkt.⁸ Die Bestimmungen des § 2 Denkmalschutzgesetz hatten zur Folge, dass grundsätzlich viele bedeutende Denkmale, die aufgrund ihrer öffentli-

chen bzw. kirchlichen Funktion von vorneherein einen hohen Rang einnehmen, seit 1923 unter Schutz standen und stehen. Hinsichtlich der öffentlichen und kirchlichen Bauten der Moderne war dies jedoch lange Zeit mit der Unsicherheit behaftet, ob die Denkmalpflege bei ihnen – in der rechtlichen Qualifizierung und im operativen Handeln – von ausreichend Denkmaleigenschaften ausgehen würde, um die Bestimmungen des automatischen Denkmalschutzes zur Anwendung kommen zu lassen oder nicht. Bei Objekten im Privateigentum war und ist ein aufwändiges Verwaltungsverfahren erforderlich, das auf der Grundlage eines Gutachtens zu einem Unterschutzstellungsbescheid führt. Damit war auf diesem Sektor die Latte für die Bauten der Moderne um einiges höher gelegt als bei öffentlichen oder kirchlichen Bauten. Dies wird auch aus den Zahlenverhältnissen begreifbar, denn in der gesamten Zwischenkriegszeit kam es insgesamt nur für circa 250 Baudenkmale aus allen Epochen zur Unterschutzstellung durch Bescheid. Erst in der NS-Zeit stieg diese Zahl auf 1.500 Unterschutzstellungen an. Es ist interessant, dass in jener Zeit das erste Objekt der Moderne in Privateigentum unter Denkmalschutz gestellt wurde, nämlich das Landhaus von Friedrich Ohmann von 1911 in Grossau (Bad Vöslau). Der Bescheidbegründung liegt erkennbar jene Haltung der frühen Denkmalpflege zugrunde, die sich gegen den Historismus und für die Rückgewinnung der baukünstlerischen Tradition richtete.

In der Baudenkmalpflege wurden auf Grund der Bestimmungen des § 2 Denkmalschutzgesetz bereits in der Zwischenkriegszeit Objekte der Moderne ganz selbstverständlich mitbetreut, und zwar wiederum in erster Linie Bauten von Otto Wagner. So war das Staatsdenkmalamt bzw. das nachmalige Bundesdenkmalamt bereits in den Jahren von 1920 bis 1923 bei Instandsetzungen am

⁵ Ebenda, S. 231 ff.

⁶ Theodor Brückler, Vom Konsilium zum Imperium. Die Vorgeschichte der österreichischen Denkmalschutz-Gesetzgebung, in: ÖZKD 1991, S. 160 ff.

⁷ Ernst Bacher, Öffentliches Interesse und öffentliche Verpflichtung. Zur Geschichte und zum Verständnis des § 2 des österreichischen Denkmalschutzgesetzes, in: ÖZKD 1991, S. 152 ff.

⁸ Paul Mahringer, Endlich Klarheit über Österreichs unbeweglichen Denkmalbestand. In: Bulletin Kunst & Recht 2, 2010, S. 59 f.



3. Linz, Oberösterreich, Tabakfabrik von Peter Behrens, errichtet in den Jahren 1928 bis 1935

Außenbau der Kirche am Steinhof beratend tätig und 1935/36 in die Innenrestaurierung involviert. Bei der von Max Hegele 1908–11 errichteten Dr. Karl Lueger-Gedächtniskirche im Wiener Zentralfriedhof reicht die Befassung des Amtes bis in das Jahr 1923 zurück und bei der Wiener Postsparkasse von Otto Wagner bis 1929 (Abb. 4).⁹

WIEDERAUFBAU UND NACHKRIEGSZEIT

In der unmittelbaren Nachkriegszeit stand die große Aufgabe des Wiederaufbaus im Vordergrund. Mit Otto Demus und Dagobert Frey – letzterer auf Grund seiner NS-Vergangenheit eine problematische Figur – waren weiterhin Kunsthistoriker in wichtigen Positionen der Denkmalpflege vertreten, die zur Moderne einen positiven und interessierten Zugang pflegten.¹⁰

⁹ Die Informationen stammen aus den Akten des BDA.

¹⁰ Während Demus emigrierte, war Frey in die Verschleppung und Vernichtung von Kulturgut in Polen verwickelt. Zu Demus siehe: *Theodor Brückler / Ulrike Nimeth*, Personenlexikon zur Österreichischen Denkmalpflege, Wien 2001, S. 46f. – Zu Frey siehe zuletzt: *Mahringer* (zit. Anm. 4), S. 240 ff. Zu Demus und Freys Beziehung zur Moderne siehe: *Otto Demus*, Neue Malerei in Kärnten, in: *Kunst in Österreich*, 1934, S. 68 ff. Bemerkenswert ist, dass unterhalb des Beitrags titels der Autor als „Landeskonservator“ also in seiner Funktion als Denkmalpfleger genannt wird. – *Dagobert Frey*; Prolegomena, in: *Österreichische Bau- und Werkkunst*, 1. Jg., 1924/25. – *Dagobert Frey*, Städtebauliche Probleme des

Wiederaufbaues von Wien. Denkmalpflegerische Betrachtungen, in: *ÖZKD* 1947, S. 3 ff. – *Dagobert Frey*, Städtebauliche Probleme des Wiederaufbaues von Wien. Denkmalpflegerische Betrachtungen, in: *ÖZKD* 1948, S. 98 ff.

11 *Dehio Handbuch*. Die Kunstdenkmäler Österreichs. Wien. Wien-München 1954.

12 *Dehio-Handbuch*. Die Kunstdenkmäler Österreichs. Oberösterreich. Wien 1958, S. 162 f. bzw. S. 177.

13 *Paul Mahringer*, Die Linzer Brückenkopfgebäude – Entnazifizierung möglich?, in: *Umstrittene Denkmale / Monumenti controversi – Der Umgang mit dem Erbe der Diktaturen / Come gestire l’eredità delle dittature*, Veröffentlichung des Arbeitskreises



4. Wien 1, Georg-Coch-Platz, Postsparkasse von Otto Wagner, errichtet in den Jahren 1903 bis 1912



5. Wien 1, Michaelerplatz, Looshaus, errichtet von Adolf Loos in den Jahren 1909 bis 1911 für die Schneiderei Goldman & Salatsch

Die fortgesetzt positive Haltung der Denkmalpfleger aus der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts gegenüber der Moderne zeigt sich auch darin, dass Ende der 1940er Jahre auch wieder vereinzelt denkmalpflegerische Befassungen im Bereich der klassischen Moderne stattfanden wie bei der schon in der Zwischenkriegszeit betreuten Postsparkasse von Otto Wagner in Wien, aber auch bei den aus der NS-Zeit stammenden Brückenkopfgebäuden in Linz.¹⁴ In der Nachkriegszeit fanden auch erste bescheidmäßige Unterschutzstellungen von Ikonen der klassischen Moderne in Privateigentum statt, was den wachsenden Anteil der künstlerischen Bedeutung und der ästhetischen Qualitäten der Jahrhundertwende an der Wien-Identität widerspiegelt. Aufgrund eines Zeitungsartikels des Kunsthistorikers Franz Glück im Juli 1946 zeigt sich Otto Demus, damals Präsident des Bundesdenkmalamtes, betrübt über den Zustand der Bauten von Adolf Loos.¹⁵

Theorie und Lehre der Denkmalpflege e. V., Bd. 22, Holzminde 2013, S. 116 ff.

¹⁴ Bei der Postsparkasse handelte es sich um die Anbringung einer Gedenktafel für Opfer des Nationalsozialismus in der Eingangshalle 1949; bei den Linzer Brückenkopfgebäuden ging es 1948 um die Verhinderung der Anbringung einer Leuchtreklame und damit wohl eher um eine städtebauliche Maßnahme in Bezug auf die Platzwirkung des Hauptplatzes. Die Angaben stammen aus dem Aktenbestand des BDA.

¹⁵ In einem Schreiben an den Wiener Kulturstadtrat Viktor Matejka verweist Demus auf den Artikel von Glück „in dem die Obsorge

Da Umbauten im Erdgeschoss des Looshauses am Michaelerplatz geplant waren, gab es hier besonderen Handlungsbedarf (Abb. 5). Bereits im September 1946 wurde eine bescheidmäßige Unterschutzstellung eingeleitet und nach Rechtskraft des Bescheides das Objekt intensiv vom Bundesdenkmalamt betreut. Glück wird von Demus in der Folge damit beauftragt, Adressen von bekannten Loos-Bauten zu recherchieren. Dies führt zur Unterschutzstellung der Häuser Rufer und Moller 1949 und der American Bar 1959.¹⁶ Bis Anfang der 1960er Jahre wurden schließlich mit dem Majolikahaus von Otto Wagner, den beiden Otto Wagner-Villen in der Hüttelbergstraße und dem Zacherlhaus des Otto-Wagner-Schülers Josef Plečnik wichtige „Highlights“ der klassischen Moderne unter Denkmalschutz gestellt. Anziehungspunkt waren hier vorwiegend die Namen der großen Meister.¹⁷

für die Bauten des bedeutenden Architekten Adolf Loos den staatl. und den Gemeindebehörden ans Herz gelegt wird.“ Siehe: *Franz Glück*, „Kultur“ und Kultur, in: Wiener Zeitung, 21. 7. 1946, S. 5.

¹⁶ In einem Schreiben an Frau Rufer heißt es 1949 dazu: „Das BDA hat in jüngster Zeit eine Besichtigung sämtlicher in Wien befindlicher Bauten von Adolf Loos vornehmen lassen.“

¹⁷ Ebenda.



6. Wien 13, Wattmangasse 29, Schokoladenhaus, errichtet von Ernst Lichtblau 1914

KONFLIKTE UM DIE DEUTUNGSHOHEIT UND SCHMERZLICHE VERLUSTE

Während bis in die unmittelbare Nachkriegszeit bei den Kunsthistorikern zum Teil ein direkter Zugang zu Kunst und Architektur der Gegenwart bestand, waren es seit den 1960er Jahren vermehrt die Architekten, die für den Erhalt der Bauten der Moderne eintraten. Es waren auch Architekten, die zu jener Zeit maßgebliche Inventare zur Architektur der Moderne vorlegten wie etwa Karl Schwanzer, Ottokar Uhl und später auch sehr ausführlich Friedrich Achleitner.¹⁸ Diese Inventare verstanden sich als Grundlagenenerhebung zu den Wurzeln des modernen und damit auch des zeitgenössischen Schaffens der eigenen Zunft. Von der Denkmalpflege dankbar aufgenommen,

¹⁸ Karl Schwanzer, Wiener Bauten. 1900 – heute, Wien 1964. – Ottokar Uhl, Moderne Architektur in Wien. Von Otto Wagner bis heute, Wien 1966. – Friedrich Achleitner, Österreichische Architektur im 20. Jahrhundert. Ein Führer in drei Bänden, Bd. 1, Oberösterreich, Salzburg, Tirol, Vorarlberg, Salzburg-Wien 1980, Bd. 2, Kärnten, Steiermark, Burgenland, Salzburg/Wien 1983, Bd. 3/1, Wien: 1. – 12. Bezirk, Salzburg-Wien, 1990, Bd. 3/2, Wien: 13. – 18. Bezirk, Salzburg-Wien 1995.

konnten sie zur Grundlage für Unterschutzstellungen werden, welche nun einen breiteren Fokus bekamen und neben den großen Meistern auch charakteristische und markante Gründungsbauten bzw. Beispiele einer ganzen Epoche in den Blick zu nehmen begannen. So wurde beispielsweise bereits 1968 das so genannte Schokoladenhaus von 1914 in Wien-Hietzing unter Denkmalschutz gestellt, welches sich mehr durch die expressive Fassadengestaltung mit dunkelbraunem Majolikaschmuck als durch die damalige Bekanntheit seines Architekten und Otto Wagner-Schülers Ernst Lichtblau auszeichnet (Abb. 6). Die Unterschutzstellung wurde durch die im Gutachten angeführten Inventarwerke von Schwanzer und Uhl legitimiert.

Die Entwicklung bis in die 1970er Jahre bleibt jedoch von Ambivalenzen gekennzeichnet und lässt erkennen, dass der offene und positive Zugang zur Architektur der Moderne von Seiten der Kunsthistoriker, die damals in der Denkmalpflege noch stark dominierten, eine Einschränkung erfuhr. Diese Verschiebung war wohl eine direkte Folge der Fortschritts- und Technologiekritik in den 1960er und 1970er Jahren, als die Moderne – vor allem in Gestalt der Internationalen Moderne – zunehmend als Bedrohung für die soeben auf breiter Ebene wieder entdeckten Gestalt- und Gefühlswerte der Altstadtquartiere und Altbauten erlebt wurde. Diese historischen Stadtquartiere wurden von den Kunsthistorikern und Denkmalpflegern vorrangig als ihr Gegenstand betrachtet, den es – gegen den Bauboom der Moderne – zu schützen und zu verteidigen galt. Diese Konfliktträchtigkeit wird von dem Streit um die Unterschutzstellung des Wittgenstein-Hauses in Wien-Landstraße deutlich widerspiegelt (Abb. 7a, 7b). Der Neffe des berühmten österreichischen Philosophen Ludwig Wittgenstein wollte das in seinem Eigentum befindliche, vom Adolf Loos-Schüler Paul Engelmann gemeinsam mit Ludwig Wittgenstein für seine Schwester Margarete Stonborough-Wittgenstein 1926/27 erbaute Haus verkaufen, um einem Hotelhochhausbau Platz zu machen. Der damalige Landeskonservator von Wien bestritt die Beteiligung des Philosophen als Architekt bzw. tat diese als „Dilettantismus“ ab; dem Leitprinzip der großen Meister tat das Haus aus dieser Sicht also nicht Genüge. Dagegen stand die Meinung der Architektenschaft, die darin – quasi als Errungenschaft der Moderne – ein „hervorragendes Beispiel funktionellen Bauens“ sah und dies mit dem Gedanken der Materialisierung philosophischer Gedanken in der Architektur überhöhte. Ein heftiger medialer Diskurs im Sommer 1971 führte schließlich dazu, dass die damals für den Denkmalschutz zuständige Bundesministerin Herta Firnberg eine Gruppe von Fachleuten einsetzte, die schließlich zur Überzeugung kamen, dass das Haus schützenswert sei. Durch die schlussendlich doch durchgeführte Stellung



7a. Wien 3, Kundmannngasse 19, Haus Stonborough-Wittgenstein, erbaut 1926/27 vom Adolf Loos Schüler Paul Engelmann in Zusammenarbeit mit Ludwig Wittgenstein für dessen Schwester Margarete Stonborough-Wittgenstein, historische Aufnahme



7b. Wien 3, Kundmannngasse 19, Haus Stonborough-Wittgenstein

unter Denkmalschutz konnte das Gebäude gerettet werden und steht heute hinsichtlich seiner Denkmalwerte außer Streit.¹⁹

Das Beispiel der Wiener Postsparkasse von Otto Wagner zeigt, dass in den 1970er Jahren selbst die Wertschätzung der Bauten der großen Meister noch immer nicht vollständig angekommen war. Nachdem das Bundesdenkmalamt bereits in der Zwischenkriegszeit mit dem Objekt befasst war, wurde die Betreuung Ende der 1940er Jahre wie selbstverständlich weitergeführt. Auf positive Presseberichte im Jahr 1973, welche von der geplanten

¹⁹ Siehe dazu: Wittgenstein Haus. Ein Pressespiegel. Juni/Juli/August 1971. Dokumentation anlässlich der Ausstellung Wittgenstein – Wiener Secession. 12. September – 29. November 1989 in der Wiener Secession und im Haus Wittgenstein.

Restaurierung des Innenhofs und der Kassenhalle berichteten, folgte 1974 ein Proteststurm der Architektenschaft, die in den laufenden Adaptierungsmaßnahmen im Kassensaal mit einer geplanten Neugestaltung der Bankschalter eine Zerstörung des weltberühmten Raumes sahen.²⁰ Dies führte zu einem negativen medialen Echo. Die Zentralvereinigung der Architekten Österreichs und die Österreichische Gesellschaft für Architektur forderten die Einberufung eines beratenden Gremiums, was allerdings von Seiten des zuständigen Ministeriums und des Bundesdenkmalamtes abgelehnt wurde. Stattdessen beauftragte man Friedrich Achleitner, Friedrich Kurrent, Eduard F. Sekler und Wilhelm Mrazek mit der Erstellung von Gutachten, wobei die ersten beiden bereits von der Architektenschaft als Mitglieder des beratenden Gremiums vorgeschlagen worden waren. Entgegen den Empfehlungen der Gutachter wurden die Adaptierungsmaßnahmen im Kassensaal dennoch durchgeführt. Die tatsächlichen Restaurierungsmaßnahmen wie die Erneuerung des Innenhofes, wofür eigens Kacheln originalgetreu nachgebrannt wurden und die Restaurierung der Repräsentationsräume wurden hingegen von der Zentralvereinigung der Architekten Österreichs als vorbildlich bezeichnet.²¹

Einen besonderen Verlust selbst aus dem Meisteroeuvre bedeutete noch bis in die 1970er Jahre der Abriss etwa der Stadtbahnstationen Schwedenplatz, Hauptzollamt (Wien-Mitte) und Hietzing. Sie waren Teil einer bedeutenden städtebaulichen Generalplanung von Otto Wagner aus der Zeit um 1900. Trotz der Würdigung Hans Tietzes 1922²² stellte die Zentralstelle für Denkmalschutz im Bundesministerium für Unterricht 1934 fest, dass bis auf die Bahnhöfe Karlsplatz und Stadtpark, den Hofpavillon in Schönbrunn und die Station Alserstraße der automatische Denkmalschutz bei öffentlich-rechtlichen Eigentümern für die Bauten der Stadtbahn aufzuheben sei. Dies führte dazu, dass die institutionalisierte Denkmalpflege später den Abbrüchen relativ machtlos gegenüberstand. Selbst heftiger Protest zum 50. Todestag von Otto Wagner 1968 konnte den Abriss der Station Meidling nicht verhindern. Als letztes wurde schließlich die Station Schottenring abgebrochen.²³

Die Verlusterlebnisse der 1960er und 1970er Jahre und die neuen Bedrohungen durch die Umstellung der Stadtbahn auf U-Bahnbetrieb führten schließlich zum Umschwung. Anfang der 1980er Jahre herrschte großes mediales Aufsehen um den geplanten Abbruch der Otto

²⁰ Siehe dazu: ZV-Dokumentation: Otto Wagners Postsparkasse. Wien 1975.

²¹ Ebenda, S. 5.

²² Tietze (zit. Anm. 2), S. 8 f.

²³ Siehe dazu: Dieter Klein, Teil III. Wandlungen und Vershandlungen öffentlicher Räume, in: Stadtbildverluste Wien. Ein Rückblick auf fünf Jahrzehnte, hrsg. von Dieter Klein / Martin Kupf / Robert Schediwy, Wien 2005, S. 89 ff.



8a. Wien 12, Otto Wagner Stadtbahnbrücke über die Wienzeile, errichtet 1896/97, historische Aufnahme



8b. Wien 12, Otto Wagner Stadtbahnbrücke über die Wienzeile, errichtet 1896/97

Wagner-Brücke über die Wienzeile, der schließlich 1984 durch eine angepasste technische Lösung verhindert werden konnte (Abb. 8a, 8b).²⁴ Zuvor führten heftige Proteste

²⁴ Robert Schediwy, Chronik zur Diskussion um die Wiener Stadtbildentwicklung 1945–2004, in: Klein (zit. Anm. 23), S. 293 und 295 sowie: Gerettet. 75 Denkmale in Österreich. 75 Jahre Denkmalschutzgesetz, Wien-Köln-Weimar 1998, s. p.



9. Götzis, Vorarlberg, Lustenauerstraße 2, ehemalige Shell-Tankstelle, errichtet 1958

zur Rettung der Station Karlsplatz. Die Pavillons wurden 1977 nach der Errichtung des U-Bahn-Knotens wieder aufgestellt, jedoch gegenüber dem ehemaligen Standort versetzt und 1,5 Meter über dem ursprünglichen Platzniveau wiedererrichtet.²⁵

MASSE AN DENKMALEN UND ERSTE GROSSE RESTAURIERUNGEN

Ausgehend von der theoretischen Diskussion rund um die so genannte Ausweitung des Denkmalbegriffs in den 1970er Jahren, die im Wesentlichen nur in einer neuen gesellschaftlichen Aufmerksamkeit für den breit angelegten Denkmalbegriff der „modernen Denkmalpflege“ aus der Zeit um 1900 bestand, kam es in den 1980er Jahren zur Problematik der tatsächlichen Bewältigung dieser Denkmälermasse. Der damalige Generalkonservator Ernst Bacher sprach in diesem Zusammenhang vom Dilemma zwischen der einerseits wohlbegründeten Ausweitung und andererseits dem „*Schock angesichts der damit provozierten Denkmälermasse*“. Die „Neubewertung der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts“ stünde „*umfangmäßig plötzlich dominierend*“ im Vordergrund und auch „*sozial-, technik- und wirtschaftsgeschichtliche*“ Gesichtspunkte müssten mehr berücksichtigt werden.²⁶

Dies schlug sich nicht nur in den immer umfangreicher werdenden Inventarwerken nieder, sondern hatte auch Auswirkungen auf die Praxis der Unterschutzstellungen. Aus dem erweiterten Blickwinkel der Denkmalwertung seit den 1970er Jahren war den Denkmalpflegern die Beschäftigung mit zeittypischen Bauten ohne große

²⁵ Klein, Teil III. (zit. Anm. 23), S. 89ff. sowie <http://www.wien-museum.at/de/standorte/ansicht/otto-wagner-pavillon-karlsplatz.html> (14. 08. 2013).

²⁶ Ernst Bacher, Denkmalbegriff, Denkmälermasse und Inventar, in: Deutsche Kunst und Denkmalpflege, 1980, S. 121.



10. Wien 19, Heiligenstädter Straße 82–92, Karl-Marx-Hof, errichtet 1927 bis 1930 von Karl Ehn

Architektenamen vertraut geworden, erwies sich aber gerade im Bereich von standardisierten Bautypen und anonymer Architektur der Moderne abseits der „Hochkultur“ noch als unsicher und wenig erprobt. Ein gutes Beispiel vom Anfang der 1990er Jahre ist die gescheiterte Unterschutzstellung einer Tankstellenarchitektur der 1950er Jahre, nämlich der 1956–57 an der Grazer Elisabethstraße für Aral errichteten Tankstelle. Das zuständige Ministerium als Berufungsinstanz war der Meinung, dass das Bundesdenkmalamt nicht plausibel darlegen konnte, dass es sich bei dem zu schützenden Objekt tatsächlich um eines der besten Beispiele dieser Architektur handle. Erst 2003 sollte die Unterschutzstellung einer Tankstelle der 1950er Jahre, nämlich der 1958 in Götzis in Vorarlberg errichteten ehemaligen Shell-Tankstelle mit spektakulärem Flugdach gelingen (Abb. 9).

Bauten der regionalen und alpinen Moderne fanden durch Initiativen, Ausstellungs- und Inventarisationsprojekte der Architektenvereinigungen bzw. Technischen Hochschulen in den österreichischen Bundesländern als lokale Referenzobjekte für die Grundlagen der zeitgenössischen Architektur Eingang in den Kanon der Wertschätzung.

In den 1980er Jahren wurde das Interesse durch erste große Restaurierungen im Bereich der klassischen Moderne gefördert, die man als Meilensteine bezeichnen kann. So war 1990 die Restaurierung des Looshauses am Michaelerplatz fertig gestellt, bei der man die Umbauten im Inneren aus der Zeit vor 1970 wieder rückgängig

machte und durch Teilrekonstruktionen den entstehungszeitlichen Zustand wiederherzustellen versuchte. Zur gleichen Zeit wurde auch die American Bar von Loos in den ursprünglichen Zustand zurückgeführt.²⁷ Der große Sektor der Gemeindebauten des Roten Wien aus der Zwischenkriegszeit ist trotz internationaler Beachtung in Wien selbst erst verspätet rezipiert worden, erfuhr aber durch Modellrestaurierungen in den 1980er Jahren mit speziellem Engagement des Bundesdenkmalamtes doch schließlich Beachtung (Karl Marx-Hof Abb. 10, George Washington-Hof, Rabenhof).²⁸ Auslöser waren die anstehenden Generalsanierungen, die erstmals auch die Themen der thermischen Sanierung und der Lifterschließungen mit sich brachten.²⁹ Die allgemeine Entwicklung der Denkmalpflege zur bestandsorientierten Konservierung und Restaurierung von Architekturoberflächen und Bauausstattungen hat beim George-Washington-Hof auch auf dem Feld der Moderne zur Erhaltung und Reparatur der aufwändig gestalteten Fassadenputze geführt.

Interessanterweise lenkte 1977 ein besorgtes Schreiben der bekannten Kunsthistorikerin und Universitätsprofessorin Renate Wagner-Rieger die Aufmerksamkeit des Bundesdenkmalamtes auf das damals leer stehende 1904/05 von Josef Hoffmann errichtete Sanatorium Purkersdorf in Niederösterreich. Dies führte schließlich 1995 zu einer eingehenden Restaurierung, bei der auch die 1926 von Leopold Bauer durchgeführte Aufstockung wieder entfernt wurde (Abb. 11a, 11b). Nach dem damals leitenden Gedanken einer werkgerechten Wiederherstellung kam es dabei auch zur Rekonstruktion der ursprünglichen Putzstruktur und Farbe inklusive des markanten Fliesendekors.³⁰

Ein eigenes Thema bildet in diesem Zusammenhang die Unterschutzstellung und darauf folgende Restaurierung der Werkbundsiedlung in Wien, die so etwas wie den Abschluss der klassischen Wiener Moderne bildet. Von der 1930–32 unter Beteiligung von zahlreichen berühmten Architekten wie Hoffmann, Holzmeister, Schütte-Lihotzky, Loos, Neutra und Plischke unter der Leitung von Josef Frank angelegten Mustersiedlung

²⁷ Burkhardt Rukschcio, Zur Restaurierung des Loos-Hauses, in: ÖZKD 1990, S. 216 ff.

²⁸ Siehe etwa: *Manfredo Tafuri*, Vienna Rossa. La politica residenziale nella Vienna socialista, 1919–1933, Milano 1980. – *Helmut Weibsmann*, Das rote Wien. Sozialdemokratische Architektur und Kommunalpolitik 1919–1934, Wien 1985. – Das rote Wien 1918–1934, Ausstellungskatalog, Wien 1993.

²⁹ *Michael Rainer / Sylvia Schönolt / Oliver Schreiber*, Der Karl-Marx-Hof und der Wiener Gemeindebau, in: Die Stadt der Moderne. Strategien zur Erhaltung und Planung, hrsg. von Vittorio Magnago Lampugnani und Konstanze Sylva Domhardt, Zürich 2016, S. 97–109.

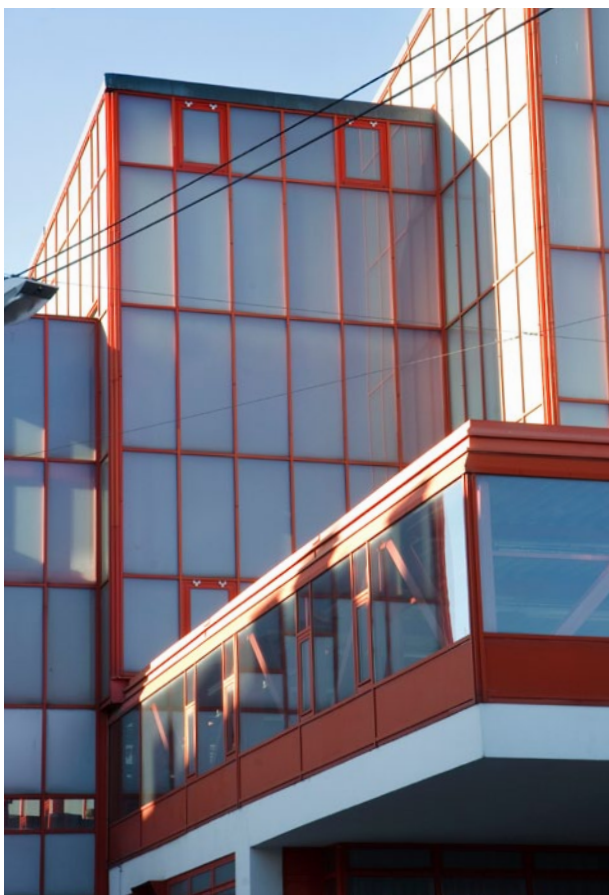
³⁰ *Werner Kitzitschka*, Zur Restaurierung des ehemaligen Sanatoriums „Westend“ in Purkersdorf, in: Zur Restaurierung, 2. Teil, Denkmalpflege in Niederösterreich, Band 16, S. 16 f.



Abb. 11a. Purkersdorf, Niederösterreich, Sanatorium, errichtet von Josef Hoffmann in den Jahren 1904 bis 1905, mit Aufstockung durch Leopold Bauer von 1926



11b. Purkersdorf, Niederösterreich, Sanatorium errichtet von Josef Hoffmann in den Jahren 1904 bis 1905, nach Restaurierung und Rückführung auf den Vorzustand



12. Wien 15, Stadthallenbad, errichtet von Roland Rainer 1971 bis 1974

standen zuvor nur die Teile in öffentlichem Eigentum unter Denkmalschutz. Für die übrigen im Privateigentum befindlichen Wohngebäude wurde daher 1979 ein Unterschutzstellungsverfahren durchgeführt, das dem Gesamtzusammenhang der Anlage Rechnung trug.³¹ Die erste Restaurierungsmaßnahme Anfang der 1980er Jahre konzentrierte sich vor allem auf die Schauseiten, wobei durch die künstlerische und architektonische Betreuung durch Adolf Krischanitz eine Wärmedämmung verhindert werden konnte.³² Die zweite Restaurierungsphase seit 2011 ist auf der Grundlage ausgedehnter Befunduntersuchungen vor allem um die Bewahrung der vorhandenen Originalsubstanz samt innerer Bauausstattung bemüht. Ohne Wärmedämmung der Fassaden konnte durch thermische Sanierungen der Dächer und Terrassen sowie der erdberührten Wände eine Verbesserung um 50 % erreicht werden.³³

³¹ *Andreas Lebbe*, Zur Unterschutzstellung der Wiener Werkbundsiedlung, in: ÖZKD 1979, S. 61 ff.

³² *Anita Aigner*, Die Denkmalwerdung der Werkbundsiedlung und ihre Effekte. Wertproduktion, Widersprüche und Konflikte, in: *Werbundsiedlung Wien 1932. Ein Manifest des Neuen Wohnens*, Ausstellungskatalog, Wien 2012, S. 266 ff.

³³ *Martin Praschl*, Die Sanierung der Werkbundsiedlung seit 2011, in: *Aigner* (zit. Anm. 32), S. 276 ff.

DER UMGANG MIT DEN BAUTEN DER NS-ZEIT

Der automatische Denkmalschutz für Denkmale im Eigentum einer öffentlich-rechtlichen Körperschaft war von Beginn an die Grundlage für vermehrte Berührungen der staatlichen Denkmalpflege mit Bauten des 20. Jahrhunderts und damit auch mit Bauten aus der NS-Zeit. So wurde die Zuständigkeit des Bundesdenkmalamtes für die Brückenkopfgebäude in Linz oder die Gedenkstätte des ehemaligen Konzentrationslagers von Mauthausen schon seit dem Ende der 1940er Jahre als gegeben angesehen.³⁴ Ansuchen um Entlassung aus dem automatischen Denkmalschutz erforderten entsprechende Auseinandersetzungen mit dem Thema. Insbesondere wurden seit Ende der 1970er Jahre anlassbezogen erste Ansuchen auf Aufhebung des automatischen Denkmalschutzes für Objekte aus der NS-Zeit gestellt, was die staatliche Denkmalpflege zur Beschäftigung mit den Bauwerken aus jener Zeit veranlasste.³⁵ Das enorme Konfliktpotential zwischen Nutzungsdruck und symbolischer Belastung dieser Bauten offenbarte sich in den 2000er Jahren im Streit um den Denkmalschutz bei der NS-zeitlichen Rainerkaserne in Salzburg.

Die Verpflichtung des Bundesdenkmalamtes, zwischen 2000 und 2010 alle Denkmale im öffentlich-rechtlichen Eigentum objektweise festzulegen, für welche der ex lege-Denkmalschutz weiterhin gelten sollte, brachte einen erheblichen Teil der Bauten aus der NS-Zeit auf die Agenda. Ein im Jahre 2006 vom Bundesdenkmalamt gemeinsam mit dem Architekturzentrum Wien erstmals durchgeführtes Symposium zur NS-Architektur in Österreich hat wesentlich zur Versachlichung der Diskussion beigetragen.³⁶ Dort, wo es sich nicht um öffentlich-rechtliches Eigentum handelt, wie bei den Wohnanlagen und Siedlungsbauten der NS-Zeit finden sich umfangreiche weiße Flecken auf der Landkarte des Denkmalschutzes, die wiederum der Unsicherheit im Umgang mit standardisierten Bautypen, aber auch den komplexen Herausforderungen großmaßstäblicher Unterschutzstellungsverfahren geschuldet sind. Die Polyvalenz dieser Denkmale führt naturgemäß zu einem höheren „Streitwert“, als dies

³⁴ *Paul Mabringer*, Der Umgang mit dem baulichen Erbe der NS-Zeit in Linz, Polyvalenz und Transformation unbequemer Denkmale, Diss. Wien 2013, S. 172.

³⁵ Zu ersten Befassungen in Kärnten und Tirol siehe: *Ulrich Harb / Geraldine Klever*, NS-Architektur und -Kunst als Probleme von Denkmalschutz und Denkmalpflege, in: *Beachten und Bewahren: Caramellen zur Denkmalpflege, Kunst- und Kulturgeschichte Tirols*. Festschrift zum 60. Geburtstag von Franz Caramelle, Innsbruck 2004, S. 109 ff. – Zu Befassungen in den 2000er Jahren siehe: *Eva Maria Höhle*, Staatlicher Schutz für NS-Bauten – Ein österreichisches Dilemma?, in: ÖZKD 2007, S. 10 ff.

³⁶ Als Tagungsband erschien dazu eine im Jahr 2007 eigene Nummer der ÖZKD.



13. Wien 1, Kohlmarkt 12, Geschäftsportal des Kerzengeschäfts Retti von Hans Hollein, errichtet 1964/65



14. Wien 22, Strandbad Gänsehüfl, errichtet von Max Fellerer und Eugen Wörle in den Jahren 1948 bis 1950

sonst im Denkmalschutz der Fall ist.³⁷ Der Umstand, dass sie in ihrer architektonischen Gestaltung gewissermaßen ein Gegenmodell zur Architektur der Internationalen Moderne bilden, macht es nicht leichter, dass ihre Denkmalwerte aus der architekturgeschichtlichen Bedeutung heraus akzeptiert werden. Zudem würde eine alleinige Berücksichtigung der architektonischen Eigenschaften die Gefahr in sich bergen, dass die Denkmalpflege den Gesamtkontext des Terrorregimes und damit auch die geschichtliche und kulturelle Bedeutung als historisches Dokument mit „Mahnwert“-Charakter aus den Augen verliert.

³⁷ Zum Streitwert siehe: *Gabi Dolff-Bonekämper*, *Gegenwartswerte. Für eine Erneuerung von Alois Riegls Denkmalwerttheorie*, in: *Denkmalwerte: Beiträge zur Theorie und Aktualität der Denkmalpflege*, hrsg. von Hans-Rudolf Meier, Berlin 2010, S. 27 ff.

DIE AUSEINANDERSETZUNG MIT DER NACHKRIEGSMODERNE UND DER JÜNGSTEN VERGANGENHEIT

Vereinzelt gab es schon Auseinandersetzungen mit Bauten der Nachkriegszeit in den 1980er Jahren. So wurden etwa bereits 1983 zum Wiener Stadthallenbad von 1971–74 aufgrund eines Zeitungsberichts, in welchem sich der Erbauer, Architekt Roland Rainer, über Umbaumaßnahmen beschwerte, Vorbereitungen für eine Unterschutzstellung getroffen, die aber im Sande verliefen (Abb. 12).³⁸ Tatsächliche frühe Unterschutzstellungen der Nachkriegsmoderne bzw. jüngster Architektur erfolgten 1982 für das Villacher Rathaus von 1950/51 im Zusammenhang mit einer drohenden Fassadenänderung sowie in Wien 1985 für das in Aluminium ausgeführte Geschäftsportal des Kerzengeschäfts Retti von Hans Hollein von 1964/65 (Abb. 13), das durch internationale Preise Aufmerksamkeit genoss, und 1984–89 für das Böhler-Geschäftshaus von Roland Rainer von 1956–57, einen Stahlbeton-Skelettbau mit Aluminiumfeldern in der

³⁸ Aktenbestand des BDA.



15. Wien 3, Landstraßer Gürtel 5, ehemaliges Hoffmann-La Roche-Gebäude, heute Hotel Daniel, errichtet von Georg Lippert in den Jahren 1959 bis 1962

Fassade. Vermehrte Unterschutzstellungen von Bauten der Nachkriegszeit fanden gemeinsam mit ersten größeren Restaurierungen in den 2000er Jahren statt.³⁹

Eine Tagung des Bundesdenkmalamtes im Jahre 2011 unter dem Titel „Modern, aber nicht neu. Architektur nach 1945 in Wien“ sowie eine Tagung zu dem Projekt „Entwicklung einer Bewertungsmethodik der Architektur von 1945 bis 1979“ anhand der Städte Wien und Brunn im Jahre 2012 erbrachten eine Intensivierung der Diskussion über die Erhaltung der Bauten der Nachkriegsmoderne sowie über den angemessenen Umgang mit diesen Objekten.⁴⁰

Der Weg für eine strategische Ausrichtung zu diesem Thema muss zwischen verschiedenen Herausforderungen gefunden werden: Vorerst sind die wissenschaftlichen Kriterien zur Denkmalwertsetzung für Bauten der Moderne und insbesondere der Nachkriegsmoderne nicht linear aus den gewissermaßen erprobten zurückliegenden Epochen übertragbar. Es muss also ein Instrumentarium gefunden werden, das den ideellen und materiellen Parametern der Moderne gerecht wird, welche die Monumentalität nicht im Dauerhaften gesucht hat. Dazu kommt, dass die öffentliche Wertschätzung – wie immer gegenüber den

Hinterlassenschaften der jüngsten Vergangenheit – sehr schwankend ist. Nicht zuletzt bereiten die Erhaltungsperspektiven im Hinblick auf die bautechnischen und bauphysikalischen Gegebenheiten, speziell nach Maßgabe der Energieeffizienz, besondere Schwierigkeiten, für die oft noch das denkmalpflegerische Rüstzeug fehlt. Dies bringt eine Ambivalenz mit sich, die zurzeit noch zwischen empfindlichen Verlusten und mustergültigen Instandsetzungen pendelt.

So ist es nur ganz wenige Jahre her, dass in Wien etwa noch der Südbahnhof von 1951, die Bundesländer-Versicherung von Georg Lippert von 1958–61 mit der ersten Curtain-Wall-Fassade Österreichs, die sozialgeschichtlich bemerkenswerte Stadt des Kindes von Anton Schweighofer von 1969–74 oder kürzlich auch das markante AUA-Gebäude von Georg Lippert von 1975–78 abgebrochen wurden. In dieser Beispielreihe ist viel von der Unsicherheit der Denkmalwertsetzung im Kontext von Funktionsbauten bzw. von kommerzieller Architektur zu bemerken. Zur gleichen Zeit werden jedoch Meilensteine der Instandsetzung und Restaurierung von Bauten der Nachkriegsmoderne gesetzt wie etwa in Wien die Sichtbetonrestaurierungen an den Bauten im Strandbad Gänsehäufel von Max Fellerer und Eugen Wörle von 1948–50 (Abb. 14), die Adaptierung des Hoffmann-La-Roche Firmengebäudes von Georg Lippert von 1959–62 für Hotelzwecke unter unveränderter Erhaltung der entstehungszeitlichen Curtain-Wall-Fassade (Abb. 15), der Relaunch des Weltausstellungspavillons von Karl Schwanzer von 1958 für Ausstellungszwecke oder die sanfte Revitalisierung des Westbahnhofs von 1949–1954 nach Plänen von Robert Hartiger mit Josef Wönhart und Franz Xaver Schlarbaum.⁴¹ Es ist zu hoffen, dass die sichtbar bleibenden Erfolge als best practice-Beispiele die öffentliche Wahrnehmung stärker bestimmen als die Verluste.

Nachdem das österreichische Denkmalschutzgesetz keine Zeitgrenze kennt, ist es nahe liegend, dass sich die Denkmalpflege weiterhin und intensiver mit den Kriterien für Denkmalwertsetzungen bei geringem historischem Abstand beschäftigen wird. Diese Auseinandersetzung wurde wiederum durch die Festlegung des automatischen Denkmalschutzes für Bauten in öffentlichem Eigentum befördert und führte zur Feststellung des Denkmalschutzes für Bauten wie dem Kunsthaus von Peter Zumthor von

³⁹ Siehe auch: *Inge Podbrecky*, Modern, aber nicht neu. Wiener Architektur nach 1945, in: ÖZKD 2012, S. 11 ff. sowie *Inge Podbrecky*, Wie alt muss ein Denkmal sein?, in: Denkmal heute, 5. Jg., 1/2013, S. 46 ff.

⁴⁰ Zur Tagung des BDA siehe den Tagungsband der ÖZKD: Modern, aber nicht neu. Architektur nach 1945 in Wien, ÖZKD 2012. Zur Tagung des Wien/Brunn-Projekts siehe die Publikation: Brno – Wien. Entwicklung einer Bewertungsmethodik der Architektur von 1945 bis 1979, hrsg. vom Magistrat der Stadt Wien, MA 19 – Architektur und Stadtgestaltung, Wien-Brno 2012 sowie die Rezension von Paul Mahringer in ÖZKD 2012, S. 221 ff.

⁴¹ Siehe: *Bruno Maldoner*, Rationelles Bauen für ein befreites Leben, in ÖZKD 2012, S. 37 ff. – Speziell zum Hoffmann-La Roche-Gebäude siehe: Hotel Daniel. Ehemaliges Hoffmann-La Roche-Gebäude, wieder hergestellt Nr. 4, Wien 2012. – *Sylvia Schönolt*, Modern, elegant, schwierig. Die Vorhangsfassade des Hoffmann-La Roche Gebäudes, in ÖZKD 2012, S. 197 ff. – *Christian Heiss*, Hotel Daniel, in ÖZKD 2012, S. 205 ff. – Zum ehemaligen Weltausstellungspavillon siehe: *Wolfgang H. Salcher*, 20er Haus 3.0. Eine sanfte Metamorphose. Die Geschichte in 3 Teilen, in: ÖZKD 2012, S. 117 ff. – *Adolf Krischanitz*, 21er Haus. Erneuerung und Erweiterung, in: ÖZKD 2012, S. 185 ff.



16: Steindorf am Ossiacher See, Kärnten, so genanntes Steinhaus, errichtet von Günther Domenig in den Jahren 1986 bis 2008

1997 in Bregenz, der Kirche in der Wiener UNO-City von Heinz Tesar von 2001 oder dem Kärntner Sonnenturm von Giselbert Hoke von 2006. Gleichzeitig wurde aber auch auf der Basis von Gutachten für die Unterschutzstellung von jüngsten Bauten argumentiert wie etwa für das Haas-Haus von Hans Hollein von 1985–90 in Wien, das als Inkunabel der Postmoderne in Österreich gelten kann, oder für das Haus am Stein von Günther Domenig in Kärnten, das der Architekt als skulptural gedachtes Künstlerhaus zwischen 1986 und 2008 für sich errichtete (Abb. 16). Mit der Unterschutzstellung von Cornelius Koligs Paradies, nimmt sich das Bundesdenkmalamt schließlich auch einer Generation von Kunstschaffenden an, deren Gesamtkunstwerke schon zu Lebzeiten Inkunabeln der österreichischen Kunstlandschaft sind, schwankend zwischen Landart, Architektur, Skulptur und Kunst im weitesten Sinne.⁴² An diesen Beispielen, nicht

zuletzt an letzterem, wird eine Aufmerksamkeit für zeitgenössisches Architekturgeschehen erkennbar, wie es in der österreichischen Denkmalpflege schon am Beginn der Moderne selbstverständlich war.

Jüngste mediale Auseinandersetzungen um die Architektur der Nachkriegsmoderne, insbesondere um Vertreter des so genannten „Brutalismus“⁴³, zeigen, dass die jüngere Architektur immer noch heftig um öffentliche Anerkennung zu kämpfen hat. Es gilt daher, alle verfügbaren Synergien mit Expertinnen und Experten, Lehrenden auf den Universitäten und den entsprechenden Museen und Architekturzentren zu vertiefen, um so gemeinsam die bedeutsamen beziehungsweise besonders charakteristischen Hinterlassenschaften der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in einer möglichst repräsentativen Auswahl zu bewahren.

⁴² Siehe dazu den Beitrag von Geraldine Klever.

⁴³ Siehe dazu den Beitrag von Sabine Weigl.

Die Revision der Denkmalliste Vorarlberg (2017/18)

Die Ersterfassung in der Datenbank erfolgte hierorts vor etwa 20 Jahren. Die Objekte, die im internen Sprachgebrauch als Listenobjekte bezeichnet werden, sind jene, die noch nicht unter Denkmalschutz stehen aber augenscheinlich oder laut Literatur zu Denkmälern werden könnten. In Vorarlberg waren etwa 600 Datensätze unter „Denkmalverzeichnis / Kein Schutzstatus“ zu finden. Diese bedürfen also noch einer genaueren Untersuchung bzw. eines eingehenden Lokalaugenscheins innen wie außen. Österreichweit sind unter dieser Rubrik 37.000 Objekte erfasst; eine beträchtliche Zahl, die immer wieder in den Medien und diversen Berichten auftaucht.

Nun galt es zu überprüfen wie viele der Gebäude überhaupt noch existieren bzw. bereits einer eingehenden (nicht unbedingt denkmalgerechten) Sanierung unterzogen worden waren. Die Überprüfung wurde großteils von den ortskundigen Gebietsreferenten durchgeführt und durch die Teamassistentin und jener Kollegin, die für die Ersterfassung verantwortlich gewesen war, unterstützt. Hilfreich erwies sich dabei der Zugriff auf den Vorarlberg Atlas¹ schon vom Schreibtisch aus. Neben den Grundstückdaten können dort auch zahlreiche, oft weit zurückliegende Luftbilder aufgerufen werden, die die Veränderung im Laufe der Jahrzehnte dokumentieren. In dieser Prüfungsphase gab es vor allem im ländlichen Raum nahe den Ballungsgebieten einige unliebsame Überraschungen, sprich Abbrüche (Abb. 17) und Neubauten zu verzeichnen. Im nächsten Schritt folgten die Begehungen vor Ort im Vergleich zum Zustand vor 20 Jahren, die die verbliebene Anzahl wiederum aufgrund der teilweise negativ veränderten Außenscheinung dezimierte. Vereinzelt kamen auch Objekte (vor allem des 20. Jahrhunderts) hinzu und einige, deren Wertigkeit nicht mehr nachvollziehbar war, fielen weg. Erschreckend war die Zahl der Leerstände, die für die Zukunft nichts Gutes vermuten lassen. Hierzu gibt es für den Bregenzerwald Berichte aus

dem Projekt „Alte Bausubstanz“;² die Lösungen stehen noch aus. Teilweise wurden die Bürgermeister auf die leerstehenden Objekte von Seiten der Autorin angesprochen; die wenigen Rückmeldungen ließen auf eine gewisse Hilfslosigkeit gegenüber diesem Thema schließen. In den Tourismusregionen Montafon und Kleines Walsertal waren tendenziell weniger Leerstände zu beobachten. Vor allem im Rheintal gefährden der Siedlungsdruck und die hohen Grundstückspreise die (nicht geschützten) Altbauten. Ein weiteres Problem ist der kaum existierende Ortsbildschutz (kein eigenes Gesetz, nur ein § im Baugesetz). Schutzzonen wie in anderen Bundesländern gibt es nicht, außer es handelt sich um Ensembles nach dem Denkmalschutzgesetz. Oftmals war auch zu beobachten, dass bei potentiellen Ensembles (Abb. 18) ein oder mehrere Gebäudeveränderungen die ursprüngliche Intention in Frage stellen.

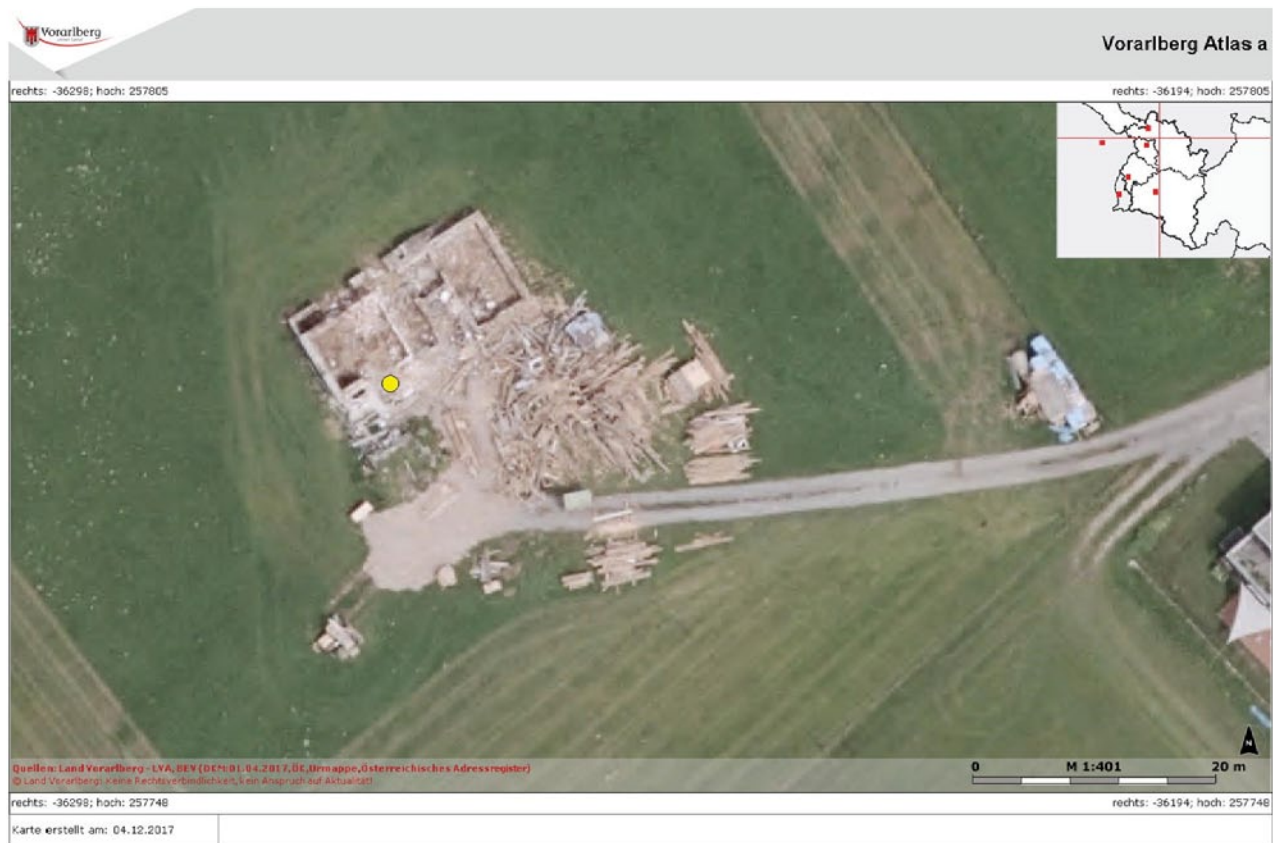
Zusammenfassend ergeben sich folgende Zahlen (Abb. 19): Etwas mehr als die Hälfte (55%) der Gebäude präsentieren sich unverändert zur Ersterfassung. Weitere 15% sind zwar grundsätzlich unverändert, stehen aber leer, sodass sich der Bauzustand wohl verschlechtern wird. Ein Fünftel des potentiellen baukulturellen Erbes ist durch Abbruch, Neubau oder unsachgemäße Sanierung innerhalb von 20 Jahren bereits verloren gegangen. Bei je 5% hat sich unsere Einschätzung in Bezug auf die mögliche Denkmalbedeutung verschoben.

Einige Städte und Marktgemeinden (Dornbirn, Hohenems, Lustenau, Bregenz, Hohenems, Feldkirch, Rankweil) wurden bereits in den Jahren 2013 bis 2016 einer eingehenden Überprüfung unterzogen. Als Beispiel wird die Landeshauptstadt Bregenz angeführt, wo man 36 Listenobjekte (Abb. 20) besichtigte. Von diesen wurden elf unter Denkmalschutz gestellt, 19 intern ausgeschieden und sechs auf der noch zu entscheidenden³ Liste belassen. Insgesamt verzeichnet Bregenz damit 191 Denkmäler, was

¹ Der Vorarlberg Atlas ist ein webbasierter GIS-Viewer mit dem die GIS Daten des Landes Vorarlberg betrachtet, abgefragt und ausgedruckt werden können.

² <http://www.altebausubstanz.at/>

³ Beispiele hierfür: Südtirolersiedlung, weitere Reihenhausiedlung der Zwischenkriegszeit, Einzelobjekte in beabsichtigten Schutzzonen



17. Vorarlberg-Atlas, Luftbild eines Beispielortes von 2015

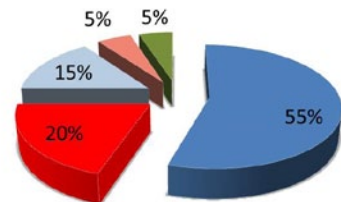


18. Sibratsgäll im Bregenzerwald, Vorarlberg, potentielles Ensemble

etwa 2 % des Baubestandes entspricht und für Vorarlberger Verhältnisse⁴ schon recht hoch ist.

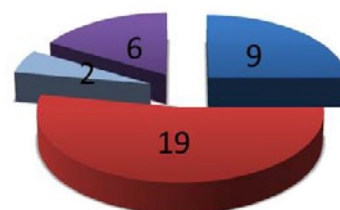
Die regionsweisen Überprüfungen widerspiegeln unsere Erfahrung der letzten Jahre, dass nur etwa ein Viertel der Listenobjekte letztendlich unter Denkmalschutz gestellt wird. Die Kontaktnahme, Terminkoordinierung und Besichtigung sowie die Sichtung der Archive stellen jedoch einen nicht unbeträchtlichen Arbeitsaufwand dar, der sich selten an den letztendlich erlassenen Bescheiden messen lässt.

⁴ Landesweit sind es etwa 1,5 % der Bauten



- Unverändert, bleibt auf Liste
- Abgebrochen oder stark verändert >>intern ausgeschieden
- Unverändert, aber schlechter Bauzustand/Leerstand >>tw. Info an Bürgermeister
- Unverändert, aber Wertigkeit nicht (mehr) nachvollziehbar >>intern ausg.
- Neu zur Liste (20. Jh ...)

19. Grafik zur Denkmalliste Vorarlberg nach der Revision 2017/18



- Listenobjekte 36
- Unterschutzstellungen
 - intern ausgeschieden
 - nachträgl. Schwerpunkt 20. Jh
 - DM-Verzeichnis kein Schutzstatus

20. Grafik zur Denkmalliste Bregenz nach der Revision 2017/18

Youngtimer Zur Erfassung und Vermittlung junger Kulturdenkmale in Baden-Württemberg

WIE JUNG KÖNNEN KULTURDENKMALE EIGENTLICH SEIN?

An vergleichsweise junge Kulturdenkmale ist man in Fachkreisen inzwischen gewöhnt. Überall inventarisieren landauf-landab die Denkmalfachämter den Baubestand der Nachkriegsmoderne der 1960er und 1970er Jahre, die mutigen unter ihnen auch schon Objekte der Postmoderne der 1980er Jahre. In der breiten Öffentlichkeit bietet sich dagegen ein ganz anderes Bild: Hier steht die Denkmalpflege überwiegend noch für den Schutz des Altherwürdigen. Bei denkmalgeschützten Ensembles denkt die breite Masse immer noch an die bekannten historischen Stadtkerne und nicht an die neuartigen Satelliten- und Trabantenstädte nach dem Motto „größer-höher-dichter“, die uns die Nachkriegsmoderne geliefert hat. Und auch bei den Einzelbauten läuft unter einem denkmalgeschützten Gebäude im Bild der Öffentlichkeit sicher vorrangig noch das typische Fachwerkhaus oder Barockschloss und weniger die neuen Bauformen und Konstruktionen der 1960/70/80er Jahre. Auch die Materialien, mit denen wir es zu tun haben sind in dieser Epoche andere, man denke nur an Faserzement, Beton in allen Varietäten, Stahl, Glas und Kunststoff.

Noch immer ist im Außenbild der Denkmalpflege die Verwunderung über junge Kulturdenkmale groß. Manche Reaktion eines Lokalpolitikers über sein neu in die Denkmalliste aufgenommenes Rathaus sowie zahlreiche pointierte Titelzeilen in Zeitungsartikeln über neue, jetzt denkmalgeschützte Schulen, Wohnsiedlungen oder Universitäten sind deutlicher Beweis dafür. Dabei wächst aber das Bewusstsein, dass nicht nur Autos nach 30 Jahren ein Oldtimerkennzeichen bekommen können, sondern auch Gebäude der Nachkriegsmoderne und der Postmoderne schon ihre eigene schützenswerte Geschichte haben. Inzwischen hat sich in Fachkreisen der Zeitabstand einer Generation, einer abgeschlossenen Architekturepoche oder einfach von 25 bzw. 30 Jahren etabliert. Zwar schlug der Denkmalpflege-Wegbereiter Alois Riegel zu Beginn

des 20. Jahrhunderts noch 60 Jahre als notwendigen Zeitabstand für eine Betrachtung von Denkmalen vor. Man muss sich aber vergegenwärtigen, dass die Zeitläufe zum Ende des 20. Jahrhunderts schneller geworden und der Veränderungsdruck an jungen Bauwerken sehr hoch ist.

Betrachtet man sich die Vielfalt des Geplanten und Gebauten in der Boomzeit der 1960-80er Jahre, so bietet sich Spannendes und Langweiliges, Modernes, manchmal Futuristisches und auch eher Altbackenes in neuem Kleid. Diese Bauepoche prägt unsere heutige Umgebung auf Schritt und Tritt und wird doch gerade erst richtig entdeckt, anerkannt und wertgeschätzt. Experten und Liebhaber, vorwiegend auch die jüngere Generation, entdecken und hypen in den sozialen Netzwerken beispielsweise die „Betonmonster“ dieser Zeit. Die wegweisende Ausstellung „SOS Brutalism“ des Deutschen Architektur-museums in Frankfurt hat z. B. hier Liebhaber für Unliebsames geweckt. Während facebook-Gruppen moderne Bauwerke aus aller Welt teilen, sind in der öffentlichen Wahrnehmung die jungen Bauten oft noch schlicht und einfach als „Bausünden“ verschrien. Gerade die Generation 50plus sieht hier oft noch gar keine Denkmalwerte und das vielfach kolportierte Zitat „Die Generation der Enkel muss die Bauten ihrer Großväter vor ihren Vätern schützen“ trägt vieles Wahres in sich.

Wir tun uns alle noch ein wenig schwer mit den Bauten der Nachkriegs- und Postmoderne, wohl weil sie uns zeitlich noch so nahe sind, wohl weil sie mit ihrer schieren Masse unsere Umwelt prägen. Nie zuvor wurde so viel gebaut in Deutschland, nie zuvor wuchsen die Städte und Dörfer in solch ungeahntem Ausmaß, nie zuvor waren die Bauten im Stadt- oder Ortsbild so dominant.

WAS IST DENKMAL UND WAS KANN WEG?

Was aber soll die Denkmalpflege aus der großen Masse der Bauten dieser Zeit als schützenswert auswählen? Was muss erhalten werden, um späteren Generationen ein Bild

davon zu geben, wie in dieser Boom-Zeit der Bundesrepublik geplant, gedacht, gebaut, gewohnt und gearbeitet wurde?

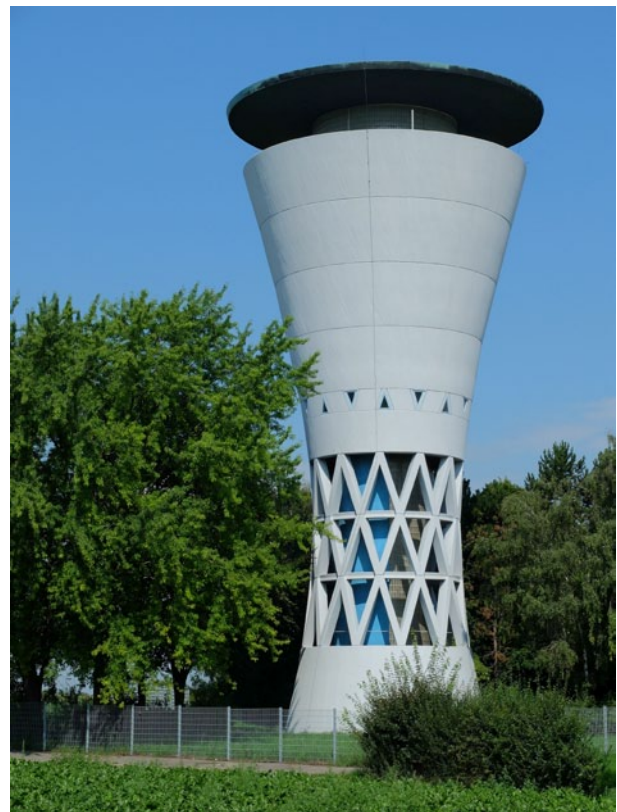
Das Landesamt für Denkmalpflege Baden-Württemberg hat sich in den vergangenen Jahren der Erfassung jüngerer Zeitschichten aktiv angenommen. Nicht nur der wissenschaftliche Fokus, sondern vor allem auch vielfach anstehende aktuelle Sanierungsmaßnahmen sind Anlass, die jüngeren Architekturepochen nun zügig und möglichst systematisch in einer zeitlichen Fortschreibung der Denkmallisten zu erfassen. Aber nach welchen Kriterien wurden nun die Kulturdenkmale festgestellt?

Gibt es für die Nachkriegs- und Postmoderne Spezialkriterien oder Sonderlösungen?

Die Frage kann mit einem klaren Nein beantwortet werden. Im Grunde genommen bleiben die Denkmalkriterien die gleichen wie bei klassischen Kulturdenkmälern. Das baden-württembergische Denkmalschutzgesetz sieht verschiedene Kriterien für Kulturdenkmale vor, dagegen keine Zeitgrenze, das heißt, die Denkmalpflege macht keine „Extrawurst“ für die Nachkriegs- und die Postmoderne.

WISSENSCHAFTLICHE GRÜNDE

Bei klassischen Denkmälern wie z. B. Fachwerkhäusern können wissenschaftliche Gründe z. B. im Zeugniswert für historische Zimmermannskonstruktionen liegen, also für die Bau- und Architekturwissenschaft. Auch die Nachkriegsmoderne hat interessante Baukonstruktionen vorzuweisen, wurde doch in dieser Zeit viel experimentiert und Neues ausprobiert. Ein schönes Beispiel dafür ist die Rotationshyperboloid-Konstruktion des Möglinger Wasserturms bei Stuttgart, welche für jeden sichtbar und sehr gekonnt durch das Fachwerk im Turmschaft in Szene gesetzt wird (Abb. 21). Der Wasserturm ist damit ein wichtiges Dokument und Referenzobjekt der Ingenieurbaukunst der 1960er Jahre. Manche Objekte dieser Zeit sind auch einzigartig: Dabei sind auch Wohnformen, wie etwa die 23 Polyeder aus glasfaserverstärktem Kunststoff, die Peter Hübner am 5. November 1975 von 9:00 bis 14:30 Uhr aufstellen ließ und die bis heute sein Büro und seine Wohnung darstellen (Abb. 22). Das futuristische Wohnprojekt, das ebenso auch auf dem Mond stehen könnte, befindet sich im kleinen Dorf Neckartenzlingen zwischen Stuttgart und Tübingen. Neben Experimenten mit neuen Materialien sind auch neuartige Grundrissorganisationen wichtige Bauzeugnisse. Auch hier können wissenschaftliche Gründe für eine Unterschutzstellung angeführt werden. Beispiel Schulhausbau: Flexibilität und Variabilität, zusammen mit vorgefertigten Bauweisen und Modulsystemen, sind wichtige Dokumente einer geänderten Auffassung nicht nur in der Architektur, sondern auch in der



21. Möglingen, Kreis Ludwigsburg, Deutschland, Wasserturm von 1962–65

damaligen Pädagogik. Wissenschaftliche Gründe können auch stadtbaugeschichtlich begründet sein, wie z. B. beim so genannten Marktdreieck in Waiblingen, das 1971-76 nach Entwurf des bekannten Architekten Wilfried Beck-Erlang erbaut wurde (Abb. 23). Es ist als markanter Beitrag der 1970er Jahre zum Bauen in historischer Umgebung in seiner Architektursprache zwar singulär geblieben, aber doch ein wichtiges Dokument des zeitgenössischen Städtebaus.

KÜNSTLERISCHE GRÜNDE

Bei einem „traditionellen“ Kulturdenkmal wie der Wallfahrtskirche Birnau am Bodensee, einem Meisterwerk des süddeutschen Rokoko, sind die künstlerischen Gründe bei der Denkmalbewertung überhaupt keine Frage. Und bei der Nachkriegsmoderne? Gerade im Kirchenbau lassen sich künstlerische Gründe sehr plastisch festmachen: Die katholische Kirche Maria Regina in Fellbach bei Stuttgart kann als eine der wichtigsten sakralen Raumschöpfungen der deutschen Nachkriegsmoderne gelten (Abb. 24). Architekt Klaus Franz schuf mit dem umgedrehten Kegelstumpf einen eindrucksvollen und stimmungsvollen Raum, der die zeitgenössischen Strömungen im Kirchenbau der 1960er Jahre exemplarisch



22. Neckartenzlingen, Kreis Esslingen, Deutschland, Haus Hübner von 1975

veranschaulicht. Insgesamt besitzt diese weitgehende Bildlosigkeit als Manifestation der abstrakten Moderne einen unbestreitbar hohen künstlerischen Wert für diese Zeitepoche und hat damit exemplarischen Charakter für diese Stilrichtung.

HEIMATGESCHICHTLICHE GRÜNDE

Für heimatgeschichtliche Gründe schließlich kommen z. B. Wirkungsorte namhafter Personen oder Schauplätze historischer Ereignisse in Betracht. Ein klassisches Denkmalbeispiel ist Friedrich Schillers Geburtshaus in Marbach am Neckar, eine der frühen literarischen Gedenkstätten im Land mit hohem heimatgeschichtlichem Wert. Und wie sieht es bei diesem Kriterium bei jungen Kulturdenkmälern aus? Das Mehrzweckgebäude der Justizvollzugsanstalt Stuttgart-Stammheim dient hier als ungewöhnliches aber aussagekräftiges Beispiel. Das eher provisorische Bauwerk von 1974 hat unbestreitbar wenig architektonische oder gar künstlerische Qualität, da aus Fertigteilen hergestellt und ganz auf die Funktionalität ausgerichtet. Als Schauplatz eines der wichtigsten Ereignisse der Nachkriegsgeschichte der Bundesrepublik, den Prozessen gegen die RAF, ist es aber von hohem zeitgeschichtlichen Wert

für Politik, Justiz und Gesellschaft. Stammheim erreichte einen hohen, internationalen Bekanntheitsgrad und wurde zu einem symbolträchtigen Ort, der in der authentischen Substanz des Mehrzweckgebäudes mit seinem Gerichtssaal noch anschaulich erfahrbar ist.

ÄSTHETISCHE GRÜNDE

Nicht in Fachkreisen, aber in der öffentlichen Wahrnehmung, spielt dieser Faktor immer noch eine große Rolle: Kulturdenkmale müssen schön sein, so der eingewöhnte Blick. Gerade in diesem Punkt zeigt sich das große Dilemma rein ästhetischer Betrachtungen. Junge Objekte mit ihren Fassaden z. B. aus Waschbeton haben oftmals keine Chance, von der breiten Masse als schützenswert akzeptiert zu werden. Beton ist vielen immer noch als sprödes Baumaterial der Kindheit negativ in Erinnerung. Mit Bedacht und zu Recht wird die Ästhetik im baden-württembergischen Denkmalschutzgesetz aber ausgeklammert, ist sie doch immer zeit- und personenabhängig. Als maßgebliches denkmalfachliches Bewertungskriterium ist die geschichtliche Relevanz ein besserer Ratgeber als das persönliche Empfinden. Nur so kann die Denkmalpflege zu wissenschaftlich fundierten Entscheidungen



23. Waiblingen, Rems-Murr-Kreis, Deutschland, Marktdreieck von 1971–76



24. Fellbach, Rems-Murr-Kreis, Deutschland, katholische Kirche Maria Regina von 1965–67



25. Sindelfingen, Kreis Böblingen, Deutschland, Neues Rathaus von 1967–70

kommen. Das auf den ersten Blick vielleicht verstörende Sindelfinger Rathaus (Abb. 25) hat beispielsweise einen hohen architekturgeschichtlichen Wert und steht für ein stolzes Bauzeugnis einer aufstrebenden Kommune im Speckgürtel des Landeshauptstadt Stuttgart. Es zählt zu den qualitätvollen Verwaltungsbauten der 1960/1970er Jahre in der Region Stuttgart und ist beispielhaft für den Rathautyp „Verwaltungshochhaus“. Und es überzeugt auf den zweiten Blick und vor allem im Inneren auch mit edlen Materialien und ist damit ein ausdrucksstarkes und authentisches Zeichen städtischer Repräsentation.

VOM SUCHEN UND FILTERN

Um einen Überblick im Dickicht des enormen Bauvolumens der 1960-1980er Jahre zu bekommen, ist eine quellenkritische, zunächst breit angelegte Forschung als Basisarbeit notwendig. Hierzu gab und gibt es in Baden-Württemberg Inventarisationsprojekte in Kooperation mit Hochschulen und anderen Partnern. Es wurden unzählige zeitgenössische Zeitschriften und die täglich wachsende Spezialliteratur ausgewertet. Tausende Objekte wurden in Tabellen erfasst und gewürdigt. In dieser Art und Weise wurde die Erfassung verschiedenster Baugattungen in den

vergangenen Jahren vorangetrieben: Wohnsiedlungen, Verwaltungsbauten, Schulen, und aktuell Hochschulen und Kirchen. Es entstanden lange Listen von Prüfbobjekten, die Zug um Zug von der Inventarisierung genauer unter die Lupe genommen wurden und noch werden. In der Regel wird nur bei einem Bruchteil dann tatsächlich die Denkmaleigenschaft festgestellt. Im Regierungsbezirk Stuttgart (also gut einem Viertel des Landes) wurden beispielsweise von 60 näher untersuchten Siedlungsprojekten nur elf als Kulturdenkmale benannt, von 120 untersuchten Verwaltungsbauten nur 15 denkmalwerte Objekte. Bei der gerade laufenden landesweiten Untersuchung der Kirchenbauten der 1960er/70er Jahre recherchierten die Experten fast 1.000 Bauwerke. Sie wurden anhand der bestehenden Rechercheergebnisse vorab klassifiziert. Die maßgeblichen, die Epoche besonders markant repräsentierenden Objekte wurden vor Ort besichtigt und in einer landesweiten Diskussionsrunde abschließend bewertet. Am Ende werden sich circa 140 denkmalwerte Kirchen der Nachkriegsmoderne in den baden-württembergischen Denkmallisten finden. Während Kirchenbauten oft recht gut überliefert sind, stellt sich die Sachlage bei anderen Baugattungen ganz anders dar. Nicht alles ist hier so eindrucksvoll erhalten! Ganz im Gegenteil: So sind wirklich intakte Wohnsiedlungen der 1960/1970er



26. Stuttgart, Deutschland, ehem. IBM-Campus Vaihingen von 1967–71

Jahre inzwischen selten, denn überall rollt eine Welle der Runderneuerungen und energetischen Sanierungen, aber auch der Aufhübschungen durchs Land. Hier kommt die Denkmalpflege vielfach zu spät.

Bei der Benennung als Kulturdenkmale fährt das Landesamt für Denkmalpflege Baden-Württemberg eine Strategie der strengen Auswahl. Da die Seltenheit in aller Regel noch kein Kriterium bei diesem jungen Baubestand sein kann, gewinnen die Qualität der Bauten, ihre Repräsentanz für die Masse und vor allem der Überlieferungszustand an Bedeutung. Authentizität und Integrität sind wichtige Filter in der Inventarisierung. Die jetzt ausgewählten repräsentativen Protagonisten sollen den Boden der Akzeptanz bereiten für später folgende Beispiele aus der zweiten Reihe. Die oftmals in politischen Kreisen formulierte Angst, die Denkmalpflege würde mit der Erfassung der jungen Kulturdenkmale für eine wundersame „Denkmalvermehrung“ biblischen Ausmaßes sorgen, ist damit unbegründet.

VON DER ERFASSUNG ZUR BETREUUNG

Bei der Staffelübergabe neuer Kulturdenkmale von der Inventarisierung an die praktische Denkmalpflege ist zunehmend auch eine neue Vermittlungsarbeit gefragt.

Bei der Siedlung Aspen in Stuttgart erntete die Unterschutzstellung zunächst 49 juristische Widersprüche. Eine Bürgerversammlung vor Ort war geprägt durch ein hohes Konfliktpotenzial. Erst die Erstellung von „Denkmalpflegerischen Leitlinien“ konnte die Gemüter beruhigen, nur wenige Widersprüche blieben. In den Leitlinien wird den Denkmaleigentümern zunächst der Denkmalwert nochmals erläutert, dann die konservatorischen Zielsetzungen der Denkmalpflege benannt, aber auch die Spielräume für die Eigentümer aufgezeigt. Für eine Akzeptanz und damit auch für spätere Sanierungserfolge ist es entscheidend, die jetzt erkannten Kulturdenkmale der 1960er, 1970er und 1980er als „Schätze“ unserer jungen Vergangenheit einer breiten Öffentlichkeit zu vermitteln. Denn nur was man kennt und schätzt, wird auch gewürdigt und gepflegt.

Die Denkmalpflege in Baden-Württemberg bedient sich dazu verschiedener Formate: Vielfach wurde im Nachrichtenblatt der Denkmalpflege über „Youngtimer“ berichtet. Darüber hinaus hat das Landesamt für Denkmalpflege inzwischen einige Fachveröffentlichungen herausgegeben. Auch auf der Homepage www.denkmalpflege-bw.de gibt es zahlreiche Beispiele solcher junger Kulturdenkmale in einem Bilderbogen samt zugehörigen Literaturverweisen. Wichtig ist zudem eine aktive Pressearbeit mit dem Impetus, nicht wie sonst oft üblich nur mit „bad news“ in den Titelzeilen zu erscheinen, sondern

mit positiver Grundstimmung die Geschichte neuer Kulturdenkmale zu erzählen. Ein weiterer Punkt in Sachen Werbetrommel für die Nachkriegs- und die Postmoderne ist die Aktivierung der Politik, wie z. B. bei der alljährlich stattfindenden Denkmalreise des Wirtschaftsministeriums als oberster Denkmalschutzbehörde. Und schließlich konnten nun schon mehrfach Besucher und Interessierte auch am Tag des offenen Denkmals Beton beschnuppern, wie z. B. auf dem ehemaligen IBM-Campus in Stuttgart (Abb. 26), dem ebenso wertvollen wie gefährdeten Meisterstück von Egon Eiermann.

Bei aller aktiven Vermittlungsarbeit und wachsender positiver Resonanz darf nicht vergessen werden, dass bei der Erfassung von jungen Kulturdenkmälern auch Sorgenkinder übrig bleiben. Gerade wirtschaftliche Interessen stehen oft in krassem Widerspruch zum öffentlichen Erhaltungsinteresse. Umso wichtiger für die Denkmalpflege sind in bisweilen strittigen Auseinandersetzungen schlüssige Denkmalbegründungen und eine engagierte fachliche Argumentation.

Das Landesamt für Denkmalpflege Baden-Württemberg stellt sich den aktuellen Herausforderungen einer neuen Denkmal-Zeitschicht, seien es die bemerkenswerten Objekte der Nachkriegsmoderne oder der Postmoderne. Eine Grunderkenntnis in der Denkmalpflege bewahrt sich hier täglich: Die Erfassung der Kulturdenkmale muss permanent geführt werden, das heißt Denkmallisten sind nicht, sondern sie werden! Dabei wird heute und in Zukunft noch manches Problem zu lösen sein, mancher Streit um die Erhaltungsfähigkeit, um Wirtschaftlichkeit, um Energieeffizienz, um Barrierefreiheit geführt werden. Mit den als Denkmal erfassten Objekten der 1960-1980er Jahre soll aber deutlich gemacht werden, dass es sich lohnen wird, diese Auseinandersetzungen konstruktiv anzugehen, damit der Nachwelt auch aus dieser Architekturepoche sprechende Zeugnisse des Planens und Bauens hinterlassen werden können.

Die Sammlung des Architekturzentrums Wien (Az W).

Ein Potential für Neubewertungen der Architektur nach 1945

Die Erfahrung zeigt, dass die Erfolgsaussichten zur Erhaltung des baukulturellen Erbes eng mit der Forschungslage und deren öffentlicher Vermittlung (Abb. 27) verknüpft sind. Dem Bestand der Nachkriegsmoderne fehlt es noch immer an einer breiten öffentlichen Akzeptanz. Die Kritik an bautechnischen Mängeln und an der nicht mehr normgerechten Energiebilanz sowie veränderte Nutzungsanforderungen bilden die Hauptargumente für den Abbruch bzw. den Umbau von architekturhistorisch relevanten Gebäuden. In Österreich fehlen architekturhistorische Standardwerke, die sich mit der Nachkriegsarchitektur in einem größeren kulturellen Kontext auseinandersetzen. Weiter erschwerend für die Forschungslage ist das Fehlen von wesentlichen Architekt/innenmonografien wie etwa von Eugen Wörle, Traude und Wolfgang Windbrechtinger und vielen anderen hier nicht genannten.

Eine vertiefende architektur- und bauhistorische Analyse und eine Einordnung der Bauten, wie sie Roman Hillmann 2011 für den Zeitraum 1945–1963 in Deutschland geleistet hat, liegt für Österreich nicht vor.¹ Hillmanns Methodik, die Periode der ersten Nachkriegsmoderne mittels einer konstruktiven und ästhetischen Untersuchung von Fallbeispielen zu quantifizieren, basiert darauf, ein wissenschaftlich fundiertes Bewertungsinstrumentarium für den Erhalt der gefährdeten Bauten des Wiederaufbaues zu schaffen.

Eine Periodisierung und Bezeichnung des Baugeschehens nach 1945 in Österreich bleibt bis heute ein schwieriges Unterfangen. Die Darstellungen folgen entweder einer Einteilung nach Dezennien, orientieren sich an den politischen Zäsuren 1945 und 1955 bzw. Schlüsseljahren

architektonischer Entwicklungen wie 1958 und 1962/63.² Die Meistererzählungen zum Baugeschehen dieser Epoche sind zeitgebunden und stammen von einer Architektengeneration, die nach dem Krieg ausgebildet wurde und das Baugeschehen des Landes ab den späten Fünfzigerjahren als Akteure und Interpreten wesentlich mitprägten.³ Die in Verwendung befindlichen Begrifflichkeiten, die das Baugeschehen nach 1945 bis in die 1960er Jahre klassifizieren – Architektur des Wiederaufbaus, Nachkriegsarchitektur, funktionalistische Architektur der 1950er und 1960er Jahre, Nachkriegsmoderne, Bauwirtschaftsfunktionalismus, Utopien –, transportieren Wertungen, die auf bestimmte Narrative zurückgehen.

Als Ausgangspunkt für die Kanonisierung der Geschichtsschreibung der österreichischen Architektur nach 1945 lässt sich das Jahr 1965 festmachen. In diesem Jahr erschien das richtungweisende Heft der deutschschweizerischen Zeitschrift *Bauen + Wohnen* mit dem

² Sokratis Dimitriou, 1945–1965, Zwanzig Jahre österreichische Architektur, in: *Bau*, H. 1, 20. Jg., 1965, S. 15–19. – Friedrich Achleitner, Der „Aufbau“ und die Aufbrüche 1945–1975, in: Friedrich Achleitner / Annette Becker (Hg.), *Architektur im 20. Jahrhundert: Österreich 1995–1997*, Ausst.kat. Deutsches Architektur-Museum, Frankfurt am Main, München-New York 1995, S. 43–49. – Ulrike Steiner, *Architektur in Wien nach 1945*, in: Herbert Dachs (Hg.), *Geschichte der österreichischen Bundesländer seit 1945*, Schriftenreihe des Forschungsinstitutes für Politisch-Historische Studien der Dr.-Wilfried-Haslauer-Bibliothek, Bd. 9, Salzburg 2006. – Michael Dippelreiter (Hg.), *Wien. Die Metamorphose einer Stadt*, Wien u. a. 2013, S. 611–650. – Gabriele Kaiser, *Substanzverlust/Neuansätze*, in: Ernst Bruckmüller (Hg.), *Wiederaufbau in Österreich 1945–1955. Rekonstruktion oder Neubeginn?* Wien 2006, S. 125–144.

³ Maria Welzig / Gerhard Steixner, *Die Architektur und ich: Eine Bilanz der österreichischen Architektur seit 1945 vermittelt durch ihre Protagonisten geboren in der Ersten Republik: Roland Rainer, Ernst Hiesmayr, Viktor Hufnagl, Harry Seidler, Harry Glück, Gustav Peichl, Friedrich Achleitner, Ottokar Uhl, Günther Domenig*, Wien u. a. 2003.

¹ Roman Hillmann, *Die erste Nachkriegsmoderne. Ästhetik und Wahrnehmung der westdeutschen Architektur 1945–63* (Forschungen zur Nachkriegsmoderne), Petersberg 2011.



27. Sammlungspräsentation „Das Gold des Az W“, 2013

Schwerpunktthema „Österreich baut“.⁴ Friedrich Achleitner war für den architekturgeschichtlichen Überbau zuständig. Mit seinem programmatischen Text über die „Entwicklung und Situation der österreichischen Architektur nach 1945“ wurden jene Argumentationsketten, Sichtweisen, Nomenklaturen von Protagonist/innen und Projekten begründet, wie sie vom Autor in weiteren Texten zum Thema über die Jahre noch verfeinert wurden.⁵ Jeder, der sich heute mit österreichischer Architekturgeschichte beschäftigt, greift auf Achleitner zurück.

Der Neubeginn nach 1945 setzt für Achleitner mit der Generation von Holzmeister-Schülern ein. Die Jahre nach 1955 bilden für ihn den Prolog zu einer „Szene“, die mit dem Schlüsseljahr 1958, dem Jahr des Baues der Stadthalle, der Ernennung Rainers zum Stadtplaner, dem Schwanzerbau in Brüssel, der Wachsmann-Ausstellung in Wien, dem „Verschimmelungs-Manifest“ von Friedensreich Hundertwasser und dem Manifest der „Inzidenten Architektur“ Feuersteins den internationalen Durchbruch schaffte. Die unmittelbaren Jahre nach 1945 werden unter der Isolation des Landes, dem Verlust des geistigen Klimas

und dem Weiterwirken der Zwischengeneration nach 1945 subsumiert.⁶

Die Kritik Österreichs an seiner Nachkriegsmoderne setzte Anfang der 1960er Jahre ein. Friedrich Achleitner begann 1961 in der *Abendzeitung* unter der Rubrik „Bausünden“ und später in der *Presse* unter „Neues Bauen, kritisch betrachtet“ für und gegen Tendenzen einer Nachkriegsmoderne zu schreiben. Das Verwaltungsgebäude von Hoffmann-La Roche von 1960–1962 (Georg Lippert, Roland Rohn) oder das Verwaltungszentrum NEWAG von 1959–1963 (Franz Kiener, Wilhelm Hubatsch, Gustav Peichl) sind zwei Beispiele, wo Achleitner die vordergründige Ästhetik der Bauten einer Revision unterzieht.⁷ Seine Kritik gilt dem modernistischen Einsatz des Vokabulars, unter anderem der Curtainwall, für die er in der räumlichen Konzeption im Inneren der Gebäude keine

⁶ Friedrich Achleitner, Notizen zur Geschichte einer neuen Strömung, in: Österreich baut, Bauen + Wohnen, H. 9, Bd. 19, 1965b, S. 371–374. – Friedrich Achleitner, Aufforderung zum Vertrauen, Architektur seit 1945, in: Österreich baut, Bauen + Wohnen, H. 9, Bd. 19, 1965a, S. 339–343.

⁷ Friedrich Achleitner, Filialgebäude Hoffmann-La Roche, 7.12.1962, in: Friedrich Achleitner (Hg.), Nieder mit Fischer von Erlach. Architekturkritik, Salzburg-Wien 1986, S. 30–32. – Friedrich Achleitner, Erste Fragen zur „Gartenstadt Süd“, 17./18.8.1963, in: Achleitner (zit. Anm. 7), S. 60–62.

⁴ Österreich baut, Bauen + Wohnen, H. 9, Bd. 19, 1965.

⁵ Friedrich Achleitner, Entwicklung und Situation der österreichischen Architektur seit 1945, in: Österreich baut, Bauen + Wohnen, H. 9, Bd. 19, 1965a, S. 339–343.



28. Architekturzentrum Wien, Sammlungsdepot

Notwendigkeit sieht. Beide Gebäude wurden inzwischen vorbildlich saniert.

In den 1980er Jahren setzte in Österreich die wissenschaftliche Aufarbeitung des Baugeschehens der unmittelbaren Jahre nach 1945 ein. Die Aufsätze entstanden meist in Zusammenhang mit kulturhistorisch interdisziplinär angelegten Ausstellungen oder Anthologien. „Wien 1945, davor – danach“ (Ausstellungskatalog Museum des 20. Jahrhunderts, 31.5.–7.7.1985) z. B. oder die Ausstellung auf der Schallaburg über die „Die wilden fünfziger Jahre“ 1985. Parallel mit der architekturgeschichtlichen Beforschung setzt die Unterschutzstellung der Nachkriegsarchitektur in den 1980er Jahren ein. Das jüngere Böhlerhaus (1956/57) von Roland Rainer wurde 1984, noch vor dem älteren Strandbad Gänsehäufel (1948/49) von Fellerer und Wörle (Unterschutzstellung 1993), unter Denkmalschutz gestellt.⁸ Die Aufarbeitung an den Universitäten beginnt ein Jahrzehnt später in den 1990er Jahren.

Die Kritik und Evaluierung des Zeitabschnittes des Wiederaufbaus beruht häufig auf der Polarität der

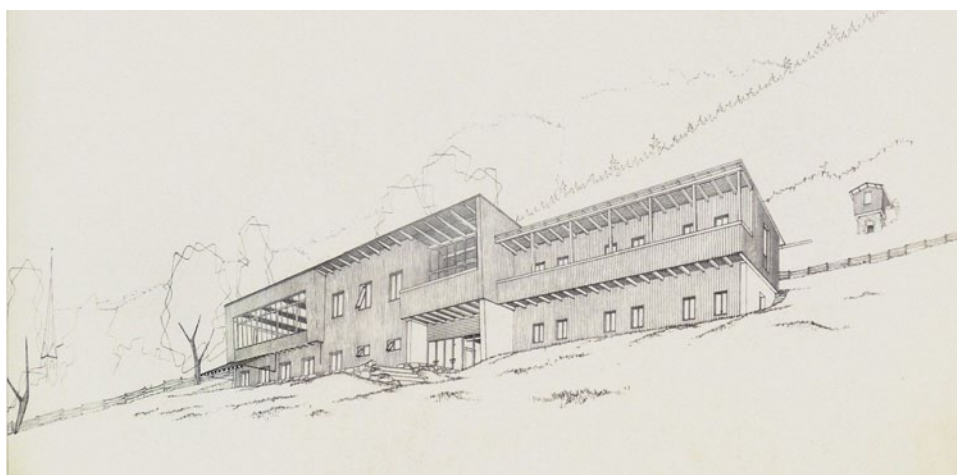
stilistischen Antipoden modern/restaurativ. In den Kontext der Vorurteile gegenüber der Dekade der Nachkriegsarchitektur ist die Publikation von 2004 „Stadtbildverluste Wien“ einzubetten, in der die Bauten aus der Zeit des Wiederaufbaus und der Zeit des Wirtschaftswachstums der 1960er Jahre mit einer negativen Konnotation belegt wurden.⁹ Die Modernisierungsbestrebungen werden für die Verluste im Stadtbildkörper verantwortlich gemacht. Im Buch werden die geopferten Baudenkmäler den Bauten der Nachkriegsmoderne gegenübergestellt, eine differenzierte Auseinandersetzung mit den Qualitäten der inzwischen selbst gefährdeten Bauten findet nicht statt. Bezeichnend ist der Legitimationsrückgriff auf die Kritiken von Zeitgenossen, bei denen es per se nicht um eine generelle Verurteilung der Nachkriegsarchitektur ging, sondern um die Qualitätshebung von baulichen und künstlerischen Leistungen.

In den letzten Jahren waren es Symposien wie „Nachkriegsmoderne: Nobodys Darling“¹⁰ (2010), „Modern, aber

⁸ Inge Podbrecky, Modern, aber nicht neu. Wiener Architektur nach 1945, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, Bd. LXVI, H. 1/2 2012, Horn-Wien 2013, S. 13–14.

⁹ Dieter Klein / Martin Kupf / Robert Schediwy, Stadtbildverluste Wien. Ein Rückblick auf fünf Jahrzehnte, Wien 2005.

¹⁰ „Nachkriegsmoderne: Nobody's Darling“, 26.–27.2.2010, Universität für angewandte Kunst Wien, Organisatoren: Universität



29. Ferdinand Kitt, Paula-Preradović Haus, Alpbach, 1951–1953, Erstentwurf 1951, Architekturzentrum Wien, Sammlung

nicht neu. Architektur nach 1945 in Wien¹¹(2011) und Ausstellungen wie „Big! Bad? Modern“¹² (2011) sowie das EU-Forschungsprojekt „Brno, Wien. Entwicklung einer Bewertungsmethodik der Architektur von 1945 bis 1979“¹³,¹³ die sich verstärkt mit den unterschiedlichsten Aspekten der Architektur nach 1945 auseinandergesetzt haben.

In all den Bemühungen wurde es offensichtlich, dass nur eine fundierte, auf Quellen basierende Grundlagenforschung die Voraussetzung für den Erhalt und die fachliche Bewertung von Bausubstanz gewährleistet. Ich glaube, es ist kein Zufall, dass in Ländern, in denen architekturhistorische Forschungen institutionell stark verankert sind (Schweiz, Deutschland), die öffentliche Debatte anders geführt werden kann.

An dieser Stelle komme ich auf den Stellenwert von Architektursammlungen zu sprechen. Im Zuge der Übernahme der ersten Nachlässe von Oswald Haerdtl und Hans Steineder im Jahr 1998 durch das Az W erfolgten aktive Bemühungen um die Bewahrung des kulturellen Erbes mit einer Schwerpunktsetzung auf die Architektur nach 1945. Inzwischen ist die Sammlung auf mehr als 80 Vor- und Nachlässe der renommiertesten Architekt/innen der österreichischen Nachkriegsmoderne angewachsen (Abb. 28).¹⁴ Im Gegensatz zu den bloßen Plansätzen in

den Bauämtern finden sich in den variantenreichen Plan- und Dokumentenbeständen der Vor- und Nachlässe die geistigen und kulturellen Bezugsrahmen zu den Projekten und im besten Fall kommt es unter den Beständen zu inhaltlichen Verschränkungen.

In diesem Zusammenhang sollen zwei Beispiele angeführt werden, bei denen sich aufgrund quellenbasierter Forschung in den Nachlässen neue Sichtweisen und Fragestellungen eröffnet haben, die zu einem Perspektivenwechsel der herkömmlichen Bewertungen auffordern.

PAULA-PRERADOVIĆ¹⁵-HAUS (1951–1959)

Die Vorreiterrolle des Forums Alpbach bei der Internationalisierung der geistigen Elite des Landes ist heute unumstritten. Die ursprüngliche Namensnennung des seit Sommer 1945 bis heute alljährlich stattfindenden Zusammentreffens lautete „Internationale Hochschulwochen“ des Österreichischen College. Heute besser unter dem Namen „Europäisches Forum Alpbach“ bekannt.¹⁶ Über die Rolle der Architektur bei der Programmierung der „Internationalen Hochschulwochen“ in der ersten Dekade des Forums Alpbach ist heute kaum noch etwas bekannt. Ohne genauer darauf einzugehen, kann festgehalten werden, wie erstaunlich es ist, mit welcher hochkarätiger Besetzung und wie kontinuierlich dort ab 1947 Architekturaktivitäten stattfanden.

Alpbach war eine bäuerlich geprägte Dorfgemeinschaft, die für die immer reicher werdende Programmtätigkeit des Österreichischen College nicht über ausreichende Räumlichkeiten verfügte. Überlegungen, mit

für angewandte Kunst Wien, Institut für Konservierung und Restaurierung, Bundesdenkmalamt (BDA), docomomo austria, siehe: APA, Nachkriegsmoderne: Nobody's Darling, 19.2.2010, www.ots.at/presseaussendung/OTS_20100219_OTS0232/nachkriegsmoderne-nobodys-darling (7.9.2016).

¹¹ „Modern, aber nicht neu, Architektur nach 1945 in Wien“, 17.5.–20.5.2011, LandeskonservatorInnenatagung. – *Podbrecky* (zit. Anm. 8).

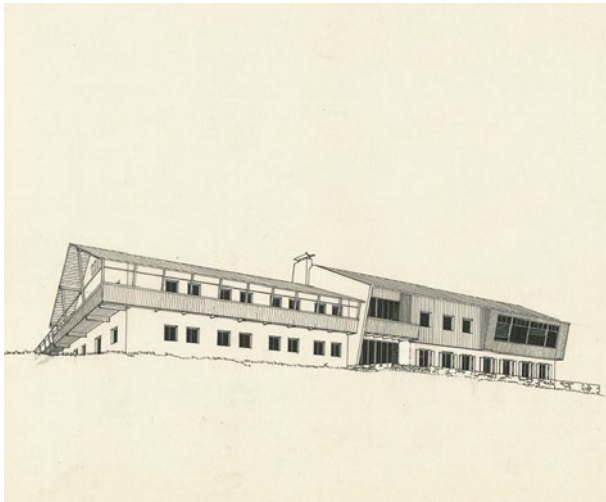
¹² „Big! Bad? Modern“, Akademie der bildenden Künste Wien, Institut für Kunst und Architektur, 4.–16.10.2011; siehe: *Stefan Gruber u. a.*, Big! Bad? Modern. Four Megabuildings in Vienna, Zürich u. a. 2015.

¹³ *Peter Scheuchel*, Entwicklung einer Bewertungsmethodik der Architektur von 1945 bis 1979. Brno-Wien u. a. 2012.

¹⁴ Detaillierter Überblick über die Sammlung, siehe: <https://www.azw.at/de/artikel/sammlung/>

¹⁵ Die von den Nationalsozialisten verfolgte Lyrikerin und Erzählerin Paula Preradović (1887–1951) war die Mutter von Otto und Ernst Molden. 1947 wurde der von ihr verfasste Text „Land der Berge, Land am Strome“ als österreichische Bundeshymne ausgewählt.

¹⁶ Ausführliche Darstellung: *Maria Wirth*, Ein Fenster zur Welt. Das Europäische Forum Alpbach 1945–2015, Innsbruck-Wien 2015.



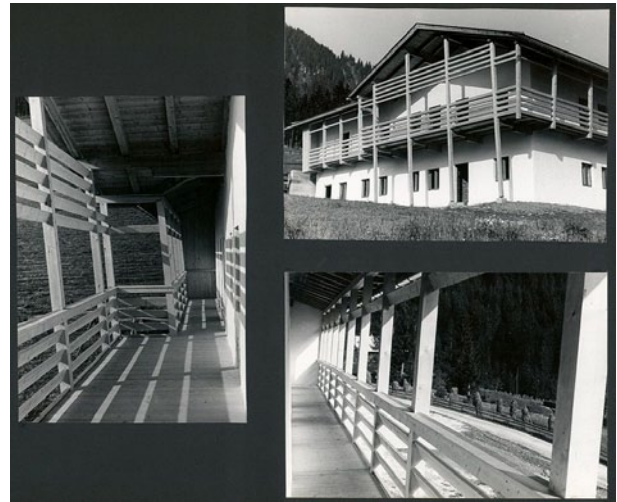
30. Ferdinand Kitt, Paula-Preradović Haus, Alpbach, 1951–1953, realisierter Entwurf 1951-53, Architekturzentrum Wien, Sammlung

einem eigenen Haus Abhilfe zu schaffen, reichen bis 1946 zurück. Nach der ersten Finanzierungszusage 1951 wurde im Oktober mit einem geladenen Wettbewerb begonnen. Sechs Architekten, Alexander Demmer, Ferdinand Kitt, Josef Hannich, Frohwalt Lechleitner, Thomas Schwarz und Karl Schwanzer, wurden von Otto Molden angeschrieben und gebeten, für das 1.500 m² große Grundstück ein Raumprogramm zu erstellen.¹⁷ In der Ausschreibung betonte Molden, beim Gebäude sei „besonders Augenmerk“ auf ein landschaftsgebundenes Bauen zu legen, auf der anderen Seite „soll es als Zentrum einer modernen avantgardistischen geistigen Erneuerungsbewegung selbstverständlich ein Musterstück moderner Architektur darstellen“.¹⁸ Ferdinand Kitt setzte sich vor Schwanzer und Hannich durch. Seine Präsentationszeichnungen (Abb. 29) haben sich im Nachlass, der sich in der Sammlung des Az W befindet, erhalten und zeigen einen lang gestreckten, mit Pultdach versehenen Baukörper, dessen Holzfassade die Beziehung mit dem alpinen Umfeld herstellt. Die in der Zeitschrift *Der Bau* 1953 publizierten Entwürfe unterscheiden sich deutlich vom Erstentwurf. In dem von Kitt verfassten Begleittext findet sich die Erklärung für die Abänderungen. Die restriktiven Auflagen zum Schutz des Landschaftsbildes und die daraus abgeleitete falsch verstandene Traditionspflege, die jegliche Art von „zweckmäßigem Bauen“ verhindere, zwangen Kitt, vom Pultdach Abstand zu nehmen und es mit einem Satteldach nach „Tiroler Art“ zu ersetzen (Abb. 30).¹⁹ Das zweigeschossige lang gestreckte Gebäude wird von Kitt

¹⁷ Archiv Europäisches Forum Alpbach, Wien, Architekturausschreibung, 2.10.1951.

¹⁸ Architekturausschreibung (zit. Anm. 17).

¹⁹ *Ferdinand Kitt*, Das Paula-Preradović-Haus in Alpbach, in: *Der Bau*, H. 3/4, 8. Jg., 1953, S. 60–61.



31. Ferdinand Kitt, Paula-Preradović Haus, Alpbach, 1951–1953, Außenansicht, Architekturzentrum Wien, Sammlung

so an das Gefälle des Terrains angepasst, dass die jeweiligen Geschosse von der Hang- bzw. Bergseite ebenerdig zugänglich sind. Die traditionelle Bauweise der durchbrochenen Blockwand, wie sie bei Holzspeichern zum Trocknen von Heu zum Einsatz kommt, wird von den in Holz ausgeführten Balkonvorbauten aufgenommen (Abb. 31). Im Inneren erinnert nichts mehr an die alpine Baukultur, im Gegenteil, die geschwungene, schwebende Freitreppe sowie die anderen sichtbar gebliebenen konstruktiven Details vermitteln eine schwerelose Eleganz sowie eine gestalterische Gesinnung, die sich stark an der Moderne orientiert (Abb. 32).

Der Zeitgeist der 1950er Jahre lässt sich insbesondere in den Zeichnungen mit perspektivischen Innenansichten nachvollziehen (Abb. 33). Der Bau Kitts, der zwischen 1948 und 1950 Assistent bei Boltenstern war und vom elf Jahre jüngeren Friedrich Achleitner 1982 als Vertreter einer typischen „Nierentisch-Architektur“ der 1950er Jahre klassifiziert wurde, findet im Architekturführer Achleitners mit einem Einzeiler Erwähnung: „*Versuch einer Einbindung in die bäuerliche Kulisse Alpbachs*“.²⁰

Wäre der ursprüngliche Entwurf Kitts einer größeren Öffentlichkeit bekannt gewesen bzw. der ausgeführte Bau mit seiner Inneneinrichtung erhalten geblieben, würde das Paula-Preradović-Haus heute als Vorzeigeprojekt für ein zeitgemäßes Bauen in den Alpen reüssieren. Das wiederholt von Kitt adaptierte Paula-Preradović-Haus wurde im Frühjahr 1998 abgerissen und durch einen Neubau des Innsbrucker Architekturbüros Din A4 ersetzt. Eine Monografie über den bereits 1973 mit nur 54 Jahren verstorbenen Ferdinand Kitt ist bis heute ein Desiderat.

²⁰ *Friedrich Achleitner*, Österreichische Architektur im 20. Jahrhundert. Ein Führer in vier Bänden, Bd. 1, Oberösterreich, Salzburg, Tirol, Vorarlberg, Salzburg u. a. 1980, S. 298.



32. Ferdinand Kitt, Paula-Preradović Haus, Alpbach, 1951–1953, Eingangsbereich, Architekturzentrum Wien, Sammlung



33. Ferdinand Kitt, Paula-Preradović Haus, Alpbach, 1951–1953, Musikzimmer, Architekturzentrum Wien, Sammlung

HOTEL INTERCONTINENTAL, WIEN

Mit meinem zweitem Fallbeispiel, dem Hotel InterContinental (Abb. 34), stelle ich die immer wieder heiß diskutierte Frage in den Raum, wie es möglich ist, dass architekturhistorisch relevante Gebäude der Nachkriegsmoderne nicht unter Denkmalschutz stehen. Das Hotel InterContinental, ein 1960–1964 errichteter Bau der Arbeitsgemeinschaft der Architekten Carl Appel, Walter Jaksch und des amerikanischen Architekturbüros Holabird

& Root soll in Kürze aus dem Stadtbild verschwinden und einem Neubau mit gleicher Nutzung Platz machen.

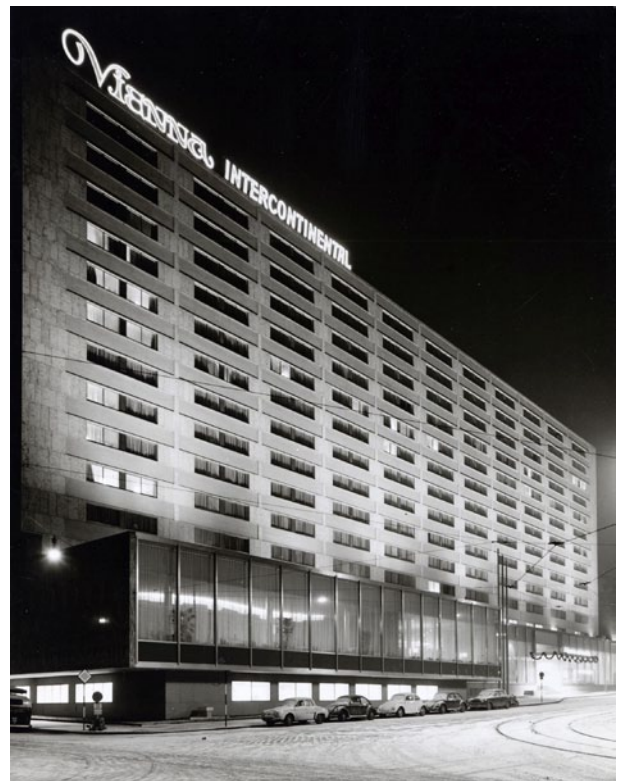
Der Auftraggeber, die Fluglinie PANAM, setzte mit dem Hoteltypus einen neuen Akzent für den wirtschaftlichen Aufschwung Österreichs. Ab 1947 wurde mit Hilfe des Marshallplans in den vielversprechenden Wirtschaftszweig Fremdenverkehr investiert. Hotelketten wie die Hiltongruppe, unter anderem mit dem unter Denkmalschutz

gestellten Hotel in Berlin²¹ mit seiner charakteristischen Schachbrettfassade aus Aluminium, und das InterContinental begannen – unterstützt von staatlichen Behörden ihres Heimatlandes – auch verstärkt in Europa zu investieren. Mit Unterstützung des Cooley Loan Programms, welches der InterContinental Hotel Corporation erst einen Fremdwährungskredit ermöglichte, wurde das Neubauvorhaben unter anderem in Wien und Genf gemeinsam in Angriff genommen.²²

Wesentlich für den Konzern war eine prominente innerstädtische Lage. Darin spiegelte sich das Selbstbewusstsein und der Führungsanspruch der amerikanischen Nation, die wirtschaftliche Integration Europas in ein marktorientiertes kapitalistisches Wirtschaftssystem voranzutreiben. Die Großstrukturen setzten sich bewusst von ihrer Umgebung ab, der formale Kontrast zur historischen Stadt gehörte zur Programmatik, der sich international in allen Häusern der Hotelkette finden lässt, wie sich unter anderem auch an der prominenten innerstädtischen Platzierung des unter Denkmalschutz gestellten Hotel InterContinental (1968–1974) von Karel Filsak in Prag zeigt.

Das erste Vorprojekt von 1959 für das Vienna Park Hotel im Auftrag der PANAM stammt von Roland Rainer und zeigt ein 11stöckiges, 33 m hohes Hochhaus sowie eine umfassende Neuplanung des Eislaufvereines (Abb. 35). Interessanterweise lag bereits in diesem Vorentwurf die Zimmerhöhe bei 2,45 m. In einem in der Sammlung des Az W befindlichen schriftlichen Vertragsentwurf ist die Aufgabenteilung zwischen den amerikanischen Entwurfspartnern und dem österreichischen Architekten klar geregelt, wobei dieser für die gesamte Innenraumausstattung sowie den „künstlerischen Schmuck“ verantwortlich sein soll. Rainer geriet aufgrund seiner Funktion als amtierender Stadtplaner unter Druck und legte den Privatauftrag 1960 zurück. Daraufhin realisierte die Arbeitsgemeinschaft Appel und Jaksch den 12stöckigen Stahlbetonskelettbau, dessen Fassade aus weißem Kunststein und – unterhalb der Alu-Schiebefenster – etwas zurückliegenden Bändern aus grauem Glasmosaik besteht (Abb. 36).

Schon damals wurde ein Deal mit dem Wiener Eislaufverein getroffen, der 5000 m² Grund für die Errichtung abtrat und im Gegenzug dazu für eine Million US Dollar ein neues Verwaltungsgebäude und eine Kälteanlage für die Kunsteisbahn, die im Sommer für das Hotel die Klimatisierung übernahm, erhielt.²³ Man muss somit von einem Ensemblebau sprechen, der von den beteiligten Architekten ganz in Anlehnung an eine internationale Moderne



34. Wien 3, Johannesgasse 28, Hotel InterContinental, errichtet 1959–1964 von Carl Appel, Walter Jaksch, Holabird & Root, Architekturzentrum Wien, Sammlung

errichtet wurde. Gerade in der transparenten Sockelzone und dem vorspringenden Bar- und Nachtclubbereich werden Reminiscenzen an das Four Seasons in New York wach. Wurde im äußeren Erscheinungsbild bewusst das Vokabular einer West-Moderne eingesetzt, bezieht man sich im Inneren auf Lokalkolorit: Kristalldeckenleuchten und Luster, imperial angehauchte Vorhänge in den Gästezimmern und auch die mit Gold ummantelten Säulen im Foyer sowie die abstrakte Wiener Werkstätten-Optik der Spannteppiche erinnern an die glorreiche Vergangenheit Wiens – Charakteristika, die sich beim imposanten Schriftzug am Dach fortsetzen.

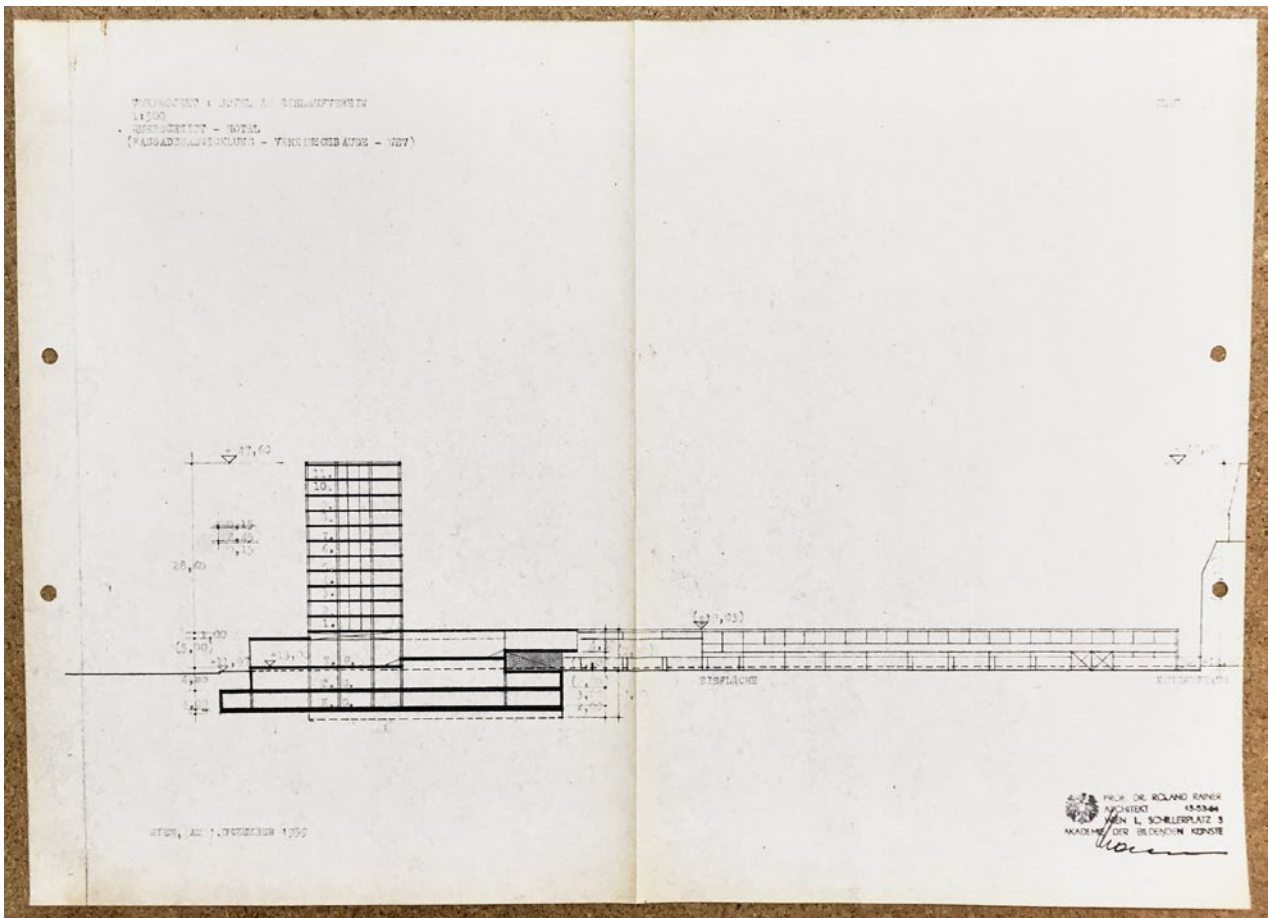
Die Kritik an dem Bau setzte unmittelbar ein. Friedrich Achleitner bezeichnete ihn in der *Presse* vom 21./22. März 1964 als „Masse ohne Maß“.²⁴ Der Achleitner'sche Blick auf die Epoche der Nachkriegsmoderne ist zwar zeitgebunden und wurde inzwischen von ihm selbst revidiert, aber bis heute fließen seine „Bewertungen“ oft 1:1 in fachliche Beurteilungen ein – so auch bei einem Gespräch im Bundesdenkmalamt im Februar 2017, wo auf die Frage nach der fehlenden Unterschutzstellung des Hotel InterContinental erneut der „unverhältnismäßige Maßstab“ als

²⁴ Friedrich Achleitner, „Masse ohne Maß“, in: *Die Presse* vom 21./22. März 1964, S. 9.

²¹ http://www.stadtentwicklung.berlin.de/denkmal/liste_karte_datenbank/de/denkmaldatenbank/daobj.php?obj_dok_nr=09050233 (abgerufen 6.12.2018)

²² James E. Potter, *A Room with a World View. 50 years of InterContinental Hotels and its People 1946–1996*, London 1996, S. 52–57.

²³ Ebenda, S. 54.



35. Wien 3, Johannesgasse 28, Hotel InterContinental, Eislaufverein Vorprojekt von Roland Rainer 1959, Querschnitt, Architekturzentrum Wien, Sammlung



36. Wien 3, Johannesgasse 28, Hotel InterContinental, errichtet 1959–1964 von Carl Appel, Walter Jaksch, Holo Bird & Root, Kassettieren der Kunststeinfassade mit Glasmosaikfeldern, Architekturzentrum Wien, Sammlung

Kritik angeführt wurde. Neueste Quellenforschungen und Analysen, wie die 2018 fertiggestellte Diplomarbeit²⁵ von Martina Machl, zeigen, dass unser jetziger Wissensstand für eine Unterschutzstellung sprechen würde.

Das Hotel InterContinental ist nicht nur architekturhistorisch relevant, sondern gleichzeitig ein einzigartiger zeitgeschichtlicher Propagandabau, in dem sich die Vorherrschaft der Amerikaner im Kampf der Systeme des Kalten Krieges manifestiert (Abb. 37).

Im Gegensatz zu Deutschland und anderen Ländern in Europa finden sich in Wien keine Neubauvorhaben für Botschaften, Konsulate und Amerikahäuser. Der ursprünglich für Wien geplante Neubau eines Amerikahauses von Oswald Haerdtl, der – mit einem Kinosaal von über 400 Sitzplätzen – im linken Flügel des Heinrichhofes untergebracht hätte werden sollen, wurde 1952 von den Amerikanern abgesagt. Das Hotel InterContinental ist,

²⁵ Martina Machl, Ein Zeitzeuge der Nachkriegsmoderne: Das Vienna InterContinental. Dipl.arbeit Techn. Univ. Wien, Wien 2018 (<http://www.ub.tuwien.ac.at/dipl/VL/45529.pdf>). – Iris Meder, Lokaler Internationalismus, in: Sebastian Jobst / Erich Bernard / Art:Phalanx – Kunst- und Kommunikationsbüro, Seit 1964 Tor zur Welt. Intercontinental Wien, Wien 2014, S. 71–78.



37. Wien 3, Johannesgasse 28, Hotel InterContinental, perspektivische Entwurfsskizze von Walter Jaksch, Architekturzentrum Wien, Sammlung

wie der amerikanische Messepavillon von 1957, eine für Österreich einzigartige bauliche Manifestation eines transatlantischen Ideologie-Exports aus der Zeit des Kalten Kriegs.

FAZIT

Die Az W Sammlung, die sich neben den Vor- und Nachlässen noch aus anderen umfassenden Beständen zusammensetzt, versteht sich als unverzichtbare Evidenzbasis für eine objektbezogene Grundlagenforschung. An erster Stelle sind die vielen Primär- und Sekundärquellen zu nennen, die der Forschercommunity zur Verfügung stehen und deren Auswertung zu einer Neuevaluierung der Nachkriegsarchitektur führen wird.

Brutalismus in Österreich – Definition, Rezeption und Bewertung

EINLEITUNG

2018 wird wohl als das Jahr in die Architekturgeschichte eingehen, in welchem dem Brutalismus zu einem zweiten Höhepunkt verholfen wurde. Die Headlines der Architekturzeitschriften, der einschlägigen Print- und Onlinemedien und auch des Boulevards überschlugen sich gleichermaßen: „BRUTAL SCHÖN!“, „Beton brutal“, „Rettet die Betonmonster“ oder „Mehr Gerechtigkeit für Betonmonster!“ lauteten die Überschriften. Ausschlaggebend dafür war die Ausstellung „SOS Brutalismus. Rettet die Betonmonster!“ der gleichnamigen Internetplattform im Frankfurter Architekturzentrum, die mit einer Ergänzung von zehn österreichischen Objekten vom 03.05.2018 bis 06.08.2018 im Wiener Architekturzentrum gezeigt wurde.¹

Plötzlich war er da, der Hype um den Brutalismus. Noch vor einigen Jahren als Bausünden der Nachkriegszeit abgetan, erfahren brutalistische Bauten derzeit in den (sozialen) Medien eine Hochblüte. Brutalismus lässt sich schwer als einheitlicher Baustil definieren, es ist vielmehr ein Oberbegriff für eine Architekturströmung, die eine Vielzahl an architektonischen Formulierungen zuließ und -lässt.

Der Begriff Brutalismus leitet sich vom französischen Ausdruck für Sichtbeton „béton brut“ ab, der wörtlich übersetzt „roher Beton“ bedeutet.² Dennoch ist Brutalismus nicht unmittelbar einzig mit dem Material Beton verknüpft. Vor allem der theoretische Diskurs um „New Brutalism“ in den 1950er Jahren in Großbritannien, hauptsächlich geführt von den ArchitektInnen Alison und Peter Smithson sowie dem Architekturkritiker und -theoretiker Reyner Banham, zeigt auf, dass es mehr um „brut“

ging, also um die Verwendung von rohen Materialien als Gestaltungselement, neben der Verwendung als Werkstoff für eine stabile Konstruktion. Als die Debatte um den „New Brutalism“ Mitte der 1960er Jahre sein Ende fand,³ setzte die Bautätigkeit der Architektur des Brutalismus weltweit erst so richtig ein. Wenn heute von „Betonmonstern“ oder „brutalen Schönheiten“ gesprochen wird, so ist den Wenigsten der theoretische Diskurs um „New Brutalism“ und die Verwendung von rohem Material – das nicht gleichzusetzen mit Beton ist – präsent.

In Österreich war es vor allem der Staat, der Sakral-, Schul- und Universitätsbauten, sowie Ämter, Kultur- und Freizeiteinrichtungen, in einer brutalistischen Ethik errichten ließ. Für den Wohlfahrtsstaat repräsentierte die neue Architektur den wirtschaftlichen Aufschwung. Gleichwohl waren viele der Bauten bereits kurze Zeit nach der Fertigstellung unbeliebt und wurden in Folge verändert oder abgerissen. Durch die Schaffung des Hashtags #SOSBrutalismus 2015 sind brutalistische Bauten aktuell präsent wie nie. Dies führt dazu, dass der Unterschutzstellung von Gebäuden des Brutalismus, wie beispielsweise beim Kulturzentrum Mattersburg (Abb. 38), eine gesellschaftliche Aufmerksamkeit sicher ist. Gleichzeitig bedeutet das jedoch nicht, dass der Brutalismus als Teil des kulturellen Erbes Österreichs anerkannt wird. Hierfür heißt es Grundlagenforschung zu betreiben und die Bedeutung der brutalistischen Architektur vermitteln.

„NEW BRUTALISM“ – BRUTALISMUS – BETONARCHITEKTUR – EINE BEGRIFFS- ANNÄHERUNG⁴

Der theoretische Diskurs um „New Brutalism“ fand seinen Anfang in den 1950er Jahren in Großbritannien.

¹ Anlässlich der Ausstellung erschien eine zweiteilige Publikation, die als Standardwerk zum Brutalismus genannt werden kann: Wüstenrot Stiftung (Hg.), Brutalismus. Beiträge des internationalen Symposiums in Berlin 2012, Zürich 2017 und Wüstenrot Stiftung (Hg.), SOS Brutalismus. Eine internationale Bestandsaufnahme, Zürich 2017.

² Alison Smithson / Peter Smithson, Without Rhetoric. An Architectural Aesthetic 1955–1972, Cambridge MA 1974, S. 2.

³ Reyner Banham, Brutalismus in der Architektur. Ethik oder Ästhetik?, in: Jürgen Joedicke (Hg.), dokumente der modernen architektur, Stuttgart 1966.

⁴ Dieses Kapitel gibt einen Überblick über die Begriffserklärungen im bisherigen architekturhistorischen Kontext. Mehr über den Diskurs über Alison und Peter Smithson sowie Reyner Banham



38. Mattersburg, Burgenland, Kulturzentrum, errichtet 1974–1976 von Herwig Udo Graf

„New Brutalism“, als Begriff, wurde erstmalig schriftlich 1953, von den ArchitektInnen Alison und Peter Smithson in einem Begleittext zu einem von ihnen geplanten Haus in Soho, verwendet.⁵ Mit der Nennung in ihrem Aufsatz nahmen die beiden den „New Brutalism“ in den Architekturkanon auf, ohne diesen jedoch genau zu definieren. Als Folge der fehlenden Begriffserklärung entstand in Großbritannien eine Architekturdebatte, aus der verschiedene Interpretationen zu „New Brutalism“ hervorgingen. Smithsons erklärten später, dass sie den Begriff von Le Corbusiers „béton brut“ ableiteten – der Architekt beschäftigte sich seit den 1920er Jahren mit Beton und

verwendete den Ausdruck für Sichtbeton – aber, dass sie mit „New Brutalism“ zunächst eine „direkte“ Architektur verbanden und keine rohe, raue oder grobe, wie man heute vielleicht annehmen könnte.⁶ Anfang der 1950er Jahre lag für Alison und Peter Smithson und ihrem Umfeld die Grundlage des Brutalismus in der Ehrfurcht vor dem Material, nicht aber etwa in einem handwerklichen Sinn, sondern auf einer intellektuellen Ebene.⁷ Im Fokus stand das nach Außen kehren der inneren Strukturen des Gebäudes – in einer Materialsichtigkeit die schließlich die ästhetische Komponente des Objektes ausmachen sollte.

Prägend für die kontroverse Begriffs-Dynamik war neben Alison und Peter Smithson, der Architekturkritiker und -theoretiker Reyner Banham. Banham versuchte ab 1955 die theoretische Grundlage des „New Brutalism“ zu bilden.⁸ Für Banham waren in seiner ersten Stellungnahme im Diskurs drei Kriterien ausschlaggebend um ein Gebäude dem „New Brutalism“ zuzuordnen, erstens „Memorability as an Image“, also die „Erinnerbarkeit als Bild“, zweitens „Clear exhibition of Structure“, folglich

in: Anette Busse, Von *brut* zum Brutalismus. Die Entwicklung von 1900 bis 1955, in: Wüstenrot Stiftung (Hg.), SOS Brutalismus. Eine internationale Bestandsaufnahme, Zürich 2017, S. 32–37, Dirk van den Heuvel, Brutalismus pur. Zwei Ansätze: Die Smithsons und Banham, in: Wüstenrot Stiftung (Hg.), Brutalismus. Beiträge des internationalen Symposiums in Berlin 2012, Zürich 2017, S. 30–37. – Werner Oechslin, New Brutalism. Moderne zwischen Stil, Geschichte und Kunstgeschichte: „une architecture autre“, in: Wüstenrot Stiftung (Hg.), Brutalismus. Beiträge des internationalen Symposiums in Berlin 2012, Zürich 2017, S. 49–62. – Mehr zum Brutalismus ab Mitte der 1960er Jahre: www.sosbrutalism.org. Abgerufen am 13.12.2018.

⁵ Davor hatte der Schwede Hans Asplund 1950 Kollegen aufgrund eines Hauses sarkastisch als „Neobrutalisten“ bezeichnet. Vgl. Banham 1966 (zit. Anm. 3), S. 10.

⁶ Jeremy Baker (Hg.), A Smithson File, in: Arena. The Architectural Association Journal, H. 899 (Februar 1966), S. 183.

⁷ Banham 1966, (zit. Anm. 3), S. 46.

⁸ Reyner Banham, The New Brutalism, in: Architectural Review, H. 708 (Dezember 1955), S. 354–361.



39. Wien 23, Dreifaltigkeitskirche / Wotrubakirche, gestaltet vom Bildhauer Fritz Wotruba, errichtet 1974–1976

die deutlich gezeigte Struktur sowie drittens „Valuation of Materials, as found“, somit die Verwendung bzw. Würdigung von möglichst unbearbeiteten Materialien.⁹ Wenngleich Banham außerdem in Le Corbusier ebenfalls einen großen Einflussgeber erkannte und in der Materialverwendung „as found“ ähnliche Parameter wie die Smithsons aufstellte, widersprach er sonst deren Aussagen. Für ihn war „das Bild“ beziehungsweise die „Erinnerbarkeit als Bild“, die die Architektur hinterlässt, ausschlaggebend, während dieses bewusst produzierte „Bild“ oder „Image“ in keinen Schriften der ArchitektInnen Alison und Peter Smithson zu finden ist. Für sie war der Brutalismus die Weiterentwicklung der Moderne. Sie konzentrierten sich auf die „ehrliche“ unverkleidete Materialität ihrer Objekte ohne jegliche Rhetorik. Darin fanden sie die unvermittelte Ästhetik.¹⁰

Ende der 1950er Jahre galt die Aufmerksamkeit der Smithsons und deren Umfeld nicht mehr der Struktur des einzelnen Objekts, sondern der Gesellschaft. Damit war die erste Phase der Diskussion um „New Brutalism“ als Stil abgeschlossen. Brutalismus wurde unbestritten als Ethik erkannt.¹¹ Die ArchitektInnen wollten im Brutalismus mehr sehen als horizontale und vertikale Linien, sie wollten eine Erweiterung des reinen Bauens von Gebäuden. Ausgehend von Großbritannien verfolgten Anfang der 1960er Jahre weltweit immer mehr Architektinnen und Architekten, mit der Errichtung ihrer oft monumentalen Bauten, ihr Interesse an öffentlichen Infrastrukturen für eine demographische Bevölkerung.

Der hier skizzierte, großteils auf theoretischer Ebene stattfindende Begriffsdiskurs von „New Brutalism“ kam schließlich Mitte der 1960er Jahre mit Banhams Werk „Brutalismus in der Architektur. Ethik oder Ästhetik?“ zum Abschluss, als Banham kritisierte, dass die Ethik des Brutalismus von einer Ästhetik abgelöst worden sei. Gleichzeitig war dies erst der Anfang internationaler aber auch nationaler Bautätigkeiten und damit der Beginn einer neuen Definition von Brutalismus.¹²

Nach dem Zweiten Weltkrieg waren viele Gebiete Europas zerstört. Mit Beton als billigem Baustoff standen den Architektinnen und Architekten – neben dem Wiederaufbau – völlig neue konstruktive Möglichkeiten offen. Es blieb nicht bei der Abbildung der inneren Struktur an der Konstruktion des Außenbaus, wie es noch von den Smithsons propagiert war, sondern neue Formationen, ja Skulpturen waren nun ausführbar. „Image“ war zwar schon bei Reyner Banham ein Begriff, aber nicht in der Form wie es die ArchitektInnen ab Mitte der 1960er Jahren umsetzen. Springende Bauteile, Überhöhungen, vorkragende Elemente, glatte und raue Oberflächen – mit der Schaffung von skulpturaler Architektur wurde eine zusätzliche Ebene, die Rhetorik, ins Spiel gebracht. Als bestes Beispiel hierfür, sei die Dreifaltigkeitskirche in Wien, nach Entwurf des Bildhauers Fritz Wotruba 1974–1976 errichtet, genannt (Abb. 39).

Heute wird Brutalismus oftmals nur mit brutaler Architektur gleichgesetzt oder aber als Synonym für jegliche Betonarchitektur verwendet – Zwei Extreme Gegensätze.¹³ Dabei scheint es egal wann, wo und für welchen Zweck die Betonarchitektur errichtet wurde. Diese breite Auslegung von „Brutalismus“ ist schwierig. Denn nicht jedes Gebäude aus Sichtbeton ist brutalistisch und nicht jedes Gebäude des Brutalismus ist so extrem skulptural überformt wie die erwähnte Wotrubakirche. Um sich davon abzugrenzen und um den Brutalismus ab 1966 näher zu definieren, entwickelte die Forschungsplattform SOS Brutalismus, neben Banhams Kategorien, den vierten Parameter: „rhetorisch“.¹⁴ Ein Gebäude des Brutalismus definiert sich nicht rein aus seiner Funktion, sondern besitzt auch ein gewisses Mitteilungsbedürfnis, es ist rhetorisch im Sinn, dass die Materialität oder die Skulpturalität offensichtlich im Vordergrund steht.

Unverkleidet, unverfälscht, echt, authentisch, roh und direkt, so funktioniert das ethische Programm des Brutalismus. Es gibt keine einzig gültige Definition von Brutalismus, wichtig ist, dass es um die Art wie man baut geht und weniger bloß um die Verwendung von Beton.

⁹ Ebenda, S. 361.

¹⁰ Busse 2017 (zit. Anm. 4), S. 33.

¹¹ Sowohl Alison und Peter Smithson als auch Reyner Banham sahen im „New Brutalism“ nunmehr eine Ethik und keinen Stil. Vgl. *Alison Smithson / Peter Smithson, The New Brutalism* Alison und Peter Smithson answer the criticisms on the opposite page, in: *Architectural Design*, H. 4 (April 1957), S. 113.

¹² *Oliver Elser, Just what is it that makes Brutalism today so appealing? Eine neue Definition aus internationaler Perspektive*, in: Wüstenrot Stiftung (Hg.), *SOS Brutalismus. Eine internationale Bestandsaufnahme*, Zürich 2017, S. 16.

¹³ Ebenda, S. 15.

¹⁴ Ebenda, S. 18.

Gerade der aufgezeigte Diskurs zeigt einen transformativen Prozess, der wohl weiterhin kontroversiell bleibt.

DENKMALE DES BRUTALISMUS IN ÖSTERREICH – EINE AUSWAHL

Beton an sich war kein neuer Werkstoff. Schon 1911 bis 1913 entstand beispielsweise die mit Verordnung §2a Denkmalschutzgesetz (DMSG) unter Denkmalschutz stehende erste Eisenbetonkirche Österreichs, die Heilig-Geist-Kirche von Josef Plečnik in Wien-Ottakring oder das 1948 errichtete Strandbad Gänsehäufel von Max Fellerer und Eugen Wörle, das 1993 mit Bescheid §3 Denkmalschutzgesetz (DMSG) unter Denkmalschutz gestellt wurde und sicher eine der schönsten Sichtbetonarchitekturen der Republik ist.

Bauten des Brutalismus entstanden österreichweit hauptsächlich in den 1960er/1970er Jahren. Vor allem öffentliche Bauaufgaben, wie Sakral-, Schul- und Universitätsbauten, sowie Ämter, Kultur- und Freizeiteinrichtungen oder Friedhofsbauten, wurden hierzulande nach einer brutalistischen Programmatik errichtet. Der Wohlfahrtsstaat Österreich investierte in Ausbildungs- und Freizeistätten und die neue Formensprache sollte symbolisch für den landesweiten Aufschwung wirken. Dies hat den großen Vorteil, dass wohl die Mehrheit dieser Gebäude, per Verordnung §2a Denkmalschutzgesetz (DMSG) unter Denkmalschutz stehen.

Eines davon ist die oftmals als Ikone des Brutalismus bezeichnete Dreifaltigkeitskirche in Wien, gestaltet vom Bildhauer Fritz Wotruba, errichtet 1974 bis 1976. 152 rohe Betonblöcke streben insgesamt am Georgenberg, am Rande eines Waldgebietes, im 23. Wiener Gemeindebezirk in die Höhe. In Form einer monumentalen Skulptur konstruieren die vielfältig übereinander geschichteten Bauteile einen Raumkörper. Die dadurch hergestellten unregelmäßigen Zwischenräume sind verglast. Innen ist jegliche starre Raumform aufgehoben (Abb. 40). Großräumige Nischen, Fensterschlitze und -flächen erzeugen überschneidende Lichteinfälle. Diese unruhige Lichtregie verstärkt den Raumeindruck einer ausgehöhlten Skulptur und bewirkt gleichzeitig für die Gläubigen eine kontemplative Atmosphäre. Der Bau, der in seiner Betonsichtigkeit wie eine Festung wirkt, schockierte in den 1970er-Jahren. Inzwischen ist die „Wotruba-Kirche“ weltberühmt und ein Aushängeschild des Brutalismus in Österreich.

Ein anderer brutalistischer Sakralbau der per Verordnung §2a Denkmalschutzgesetz (DMSG) unter Denkmalschutz steht, wurde 1966 bis 1969 von Günther Domenig und Eilfried Huth in Oberwart im Burgenland errichtet (Abb. 41). Das Seelsorgezentrum ist ein Schlüsselbau der österreichischen Architektur nach 1945. Kirche und Versammlungshalle sind als achteckige Komplexe, um einen



40: Wien 23, Dreifaltigkeitskirche / Wotrubakirche, gestaltet vom Bildhauer Fritz Wotruba, errichtet 1974–1976

freien Platz, angeordnet. Eine dominante Freitreppe führt zur Anlage. Kontinuierlich staffeln sich terrassenförmige, zum Teil begehbare Ebenen, in die Höhe. Der komplett in Sichtbeton gestaltete massive Außenbau der Kirche ist geprägt von alternierend angeordneten Nischen und mächtigen Auskragungen. Im Innenraum werden diese Unregelmäßigkeiten fortgesetzt (Abb. 42). Domenig und Huth dynamisieren einzelne Bauelemente. Der ungleichmäßige Grundriss und der massive Beton führen zu einer expressiven Gestik, in der die Faszination des Baues liegt – der zuweilen auch als „Betonbarock“ bezeichnet wird (Abb. 43).

Ebenfalls von den Architekten Domenig und Huth stammt die Pädagogische Akademie in Graz-Eggenberg, die zwischen 1963 und 1969 errichtet wurde (Abb. 44). Die terrassenförmig konzipierte Anlage besteht aus ein- bis viergeschossigen, in Sichtbeton gestalteten Bauelementen mit breiten, oftmals ums Eck geführten Fensterbändern und Flachdächern. Aulagebäude, Turnsaal und Akademie bilden zusammen einen U-förmigen Vorplatz. Domenig und Huth inszenieren in einer klaren und radikal reduzierten Formensprache die rohe Materialität des Betons und erzielen damit eine eindrucksvolle Ästhetik.

Eines der ersten Objekte des Brutalismus das mit Bescheid §3 Denkmalschutzgesetz (DMSG) unter Denkmalschutz gestellt worden ist, ist das 1967 bis 1972 nach Plänen von Karl Schwanzer errichtete Lehr- und Werkstattegebäude des WIFI in St. Pölten (Abb. 45).



41. Oberwart, Burgenland, Seelsorgezentrum, errichtet 1966–1969 von Günther Domenig und Eilfried Huth



42. Oberwart, Burgenland, Seelsorgezentrum, errichtet 1966–1969 von Günther Domenig und Eilfried Huth

Die ursprünglich zweistöckige, vierseitige Anlage in Sichtbetonbauweise umfasst mehrere Höfe und wurde 1986 bis 1988 teilweise aufgestockt. Ostseitig befindet sich ein Zubau von Günther Domenig, der unter weitgehender Bewahrung der ursprünglichen Außenfront Ende der 1990er Jahre errichtet wurde. Das Konzept der Anlage wurde durch die funktionellen Kriterien des Lehrbetriebs des WIFI, inklusive der Lehrwerkstätten für zahlreiche Gewerbe, vorbestimmt. Die plastischen Besuchergänge bilden das große Highlight des Gebäudes. Mit einem achteckigen Schnitt durchstoßen sie Raumkuben und Seitenfronten. Durch das präzise Zusammenspiel von Gängen, Brücken und Stiegen erzielt Schwanzer eine bemerkenswerte vertikale Skulpturalität. Die stark gestisch-plastisch-expressive Gestaltung bei gleichzeitiger Beachtung von Funktion und Material macht den Bau zu einem der qualitätvollsten Bauten der 1960er Jahre in Niederösterreich. Der zugehörige Internatsturm, der einen fantastischen horizontalen Gegensatz bildete, wurde Ende der 1990er Jahre abgerissen – ein enormer Verlust für die österreichische Denkmallandschaft der Nachkriegsarchitektur (Abb. 46).

Ebenfalls mit Bescheid §3 Denkmalschutzgesetz (DMSG) unter Denkmalschutz gestellt wurde die Außenseite des Kulturzentrums Mattersburg im Burgenland, erbaut vom Architekten Herwig Udo Graf zwischen 1973 und 1976 (Abb. 47). Das Gebäude liegt am östlichen Rand des Stadtzentrums von Mattersburg an der Lände zur Wulka. Der monumentale Bau im Geiste des Brutalismus ist mit einer Schule und einer Dreifachsporthalle verbunden. Während Schule und Sporthalle umgebaut wurden, besticht das Kulturzentrum durch seine weitestgehend original erhaltene Außenseite. Der Bau ist eine kraftvolle Betonarchitektur. Herwig Udo Graf verwendet abwechselnd schalreinen Beton und Waschbeton-Sandwichplatten. So entsteht ein Zusammenspiel von Oberflächenstrukturen, die dem Kulturzentrum einen einzigartigen Charakter verleihen. Die skulpturale Konstruktion des Mattersburger Kulturzentrums ist nach außen hin deutlich sichtbar. Durch die Anordnung von niedrigen Baukörpern um einen zentralen Baukern entstand eine monumentale Konstruktion. Die stufenartige Übersteigerung ins Skulpturale wurde durch die Anbringung von zahlreichen betonplastischen Details unterstützt (Abb. 48). Graf nimmt Rücksicht auf die Umgebung und bezieht den kleinstädtischen Charakter des Mattersburger Ortsbildes in das Gesamtkonzept mit ein. Der Mattersburger Bau ist das erste Kulturzentrum des Burgenlands und damit ein zentrales Dokument der österreichischen Kulturpolitik dieser Zeit. 2017 wurde der Großteil seiner Außenseite unter Denkmalschutz gestellt. Aufgrund diverser Umbauten konnte dem Innenraum keine Denkmalbedeutung ausgewiesen werden.



43. Oberwart, Burgenland, Seelsorgezentrum, errichtet 1966–1969 von Günther Domenig und Eilfried Huth

REZEPTION

Beton altert schnell. Rost, Sprengungen – bald nach Fertigstellung zielt die Bauten des Brutalismus eine deutliche Patina. So kam es, dass die Beliebtheit bereits in den 1970er Jahren abnahm. Im Zeitalter der Postmoderne galt es die Moderne zu überwinden, das erklärt, dass die Gebäude des Brutalismus hierfür kaum auf Akzeptanz stießen. Schon in den 1990er Jahren wurden einige der „Betonriesen“ abgerissen, erfuhren eine Wärmedämmung (was einer Kompletterstörung des Bauwerks nahekommt) oder wurden zur Unkenntlichkeit umgebaut, wie etwa das Internat Mariannahill in Landeck, errichtet 1963 bis 1967 von Norbert Heltschl.

Eine bewusste Auseinandersetzung mit der Nachkriegsmoderne als kulturelles Erbe auf wissenschaftlicher Ebene fand in den 2010er Jahren statt. Fachtagungen wie „Nobody’s Darling? Preservation, Conservation and Documentation of Postwar-Modernism“ (2010), organisiert von der Universität für angewandte Kunst Wien, dem Institut für Konservierung und Restaurierung, dem Bundesdenkmalamt und DOCOMOMO Austria oder „Modern, aber nicht neu. Architektur nach 1945 in Wien“



44. Graz-Eggenberg, Steiermark, Pädagogische Akademie, errichtet 1963–1969 von Günther Domenig und Eilfried Huth



45. St. Pölten, Niederösterreich. WIFI-Institutsgebäude, errichtet 1965–1972 von Karl Schwanzer

(2011), durchgeführt vom Bundesdenkmalamt, Abteilung für Wien, diskutierten den Erhalt von Nachkriegsarchitektur und formulierten Bewertungsmethoden.¹⁵ Der Fokus lag dabei aber vor allem auf der Nachkriegsmoderne,

¹⁵ Zur Tagung des BDA siehe den Tagungsband der ÖZKD: Modern, aber nicht neu. Architektur nach 1945 in Wien, in: Österreichische Zeitschrift für Denkmalpflege (ÖZKD) 2012, siehe vor allem

Gebäude des Brutalismus waren nur eine Randnotiz. 2012 fand in Berlin ein internationales Symposium statt, veranstaltet von der Wüstenrot Stiftung in Zusammenarbeit mit dem Karlsruher Institut für Technologie, bei

Inge Podbrecky, Modern aber nicht neu. Wiener Architektur nach 1945, S. 10–35.



46. St. Pölten, Niederösterreich, WIFI-Institutsgebäude mit Internatsturm, errichtet 1965–1972 von Karl Schwanzer

dem erstmals der Brutalismus alleiniges Thema war.¹⁶ Da die Beiträge erst 2017 veröffentlicht wurden, entzog sich der Diskurs jedoch einer breiteren Fachwelt. Das Projekt „SOS Brutalismus“, gegründet Anfang der 2010er Jahre vom deutschen Architekturmuseum in Frankfurt am Main (DAM) gemeinsam mit der Wüstenrot Stiftung, machte es sich zunächst zum Ziel eine internationale Bestandsaufnahme durchzuführen. Auf ihrer Internetseite konnte jeder BenutzerIn brutalistische Gebäude einmelden. Mittlerweile beinhaltet ihre öffentlich zugängliche Datenbank über 1100 Objekte.¹⁷ Mit der Einführung des Hashtags „#SOSBrutalism“ 2015, führte die Internet-Plattform den Brutalismus ins Bewusstsein der Bevölkerung und löste eine Trendumkehr in der Beliebtheit bis hin zum kurzzeitigen wahren Hype um den Brutalismus aus. Die Gebäude des Brutalismus waren ab nun in den sozialen Medien wie Instagram oder Facebook vertreten und damit plötzlich für eine breite Bevölkerung und vor allem für eine junge Generation zugänglich.

¹⁶ Zum Brutalismus-Symposium siehe: Wüstenrot Stiftung 2017 (zit. Anm.1).

¹⁷ www.sosbrutalism.org. Abgerufen am 13.12.2018.

Beton vor blauem Himmel ist pittoresk. Der hohe Kontrast der klaren, starken, rauen Baukanten, die oft geometrisch klare Formensprache sind perfekte Parameter für „Likes“. Instagram-Filter sorgen für den gewissen Retro-Flair. Schwarz-Weiß-Aufnahmen streichen die Vorzüge der Betonbauten heraus. Aber die Internetbewegung ist weit mehr als nur eine Sammlung von gut ausgeleuchteten Fotografien, in ihrer Datenbank werden in einer Art Ampelsystem die Betonbauten in verschiedene Gefährdungsstufen eingeteilt. Auf der „Roten Liste“ werden ungefähr 120 Gebäude, die von Abriss oder Umgestaltung bedroht sind, geführt. Derzeit befinden sich darunter drei österreichische Bauten, etwa das Kulturzentrum Mattersburg, das aber 2016 teilweise unter Denkmalschutz gestellt wurde, die deutsche Botschaft in Wien, errichtet von Rolf Gutbrod 1959 bis 1964 sowie das Kongresszentrum in Bad Gastein von Gerhard Garstenauer erbaut 1968–1974.

Ist dieses Partizipationsmodell die Zukunfts-Inventarisationsmethode des 21. Jahrhundert bzw. die Denkmalpflege 3.0? Schließlich finden zu jedem Objekt eine wissenschaftliche Auseinandersetzung und die Erfassung des Erhaltungszustandes statt. Mit den aus den



47. Mattersburg, Burgenland, Kulturzentrum, errichtet 1974–1976 von Herwig Udo Graf

Forschungsergebnissen der Datenbank ermittelten Resultaten wurde schließlich 2017 die Ausstellung im Deutschen Architektur Museum in Frankfurt kuratiert. Die anlässlich der Ausstellung erschienenen Publikationen beinhalten neben der Befassung mit dem internationalen Bestand an brutalistischer Architektur, die Beiträge des Berliner Symposiums von 2012. Mit dieser Grundlagenforschung haben DenkmalpflegerInnen endlich ein Werkzeug zur Hand, wenn es darum geht Bewertungskriterien der Gebäude des Brutalismus zu definieren.

Warum erfahren die Gebäude des Brutalismus gerade heute wieder große Beliebtheit? Durch die mediale Darstellung der brutalistischen Architektur ändert sich auch die Rezeption. Wir sind ZeugInnen eines Phänomens des frühen 21. Jahrhunderts. Die enorme Medienpräsenz ändert den Stellenwert der Denkmale in der Gesellschaft zum Positiven. Dazu kommt, dass im Zeitalter des Neoliberalismus einige Einführungen des Wohlfahrtsstaates eingespart werden. Gerade die Gebäude des Brutalismus, die oft öffentliche Einrichtungen wie Bildungsbauten, Krankenhäuser, Kulturzentren oder Schwimmbäder waren, symbolisieren die Ausgaben des Staates und die Errungenschaften für die Bevölkerung in den 1960er und

1970er Jahren. Und oft kämpfen gerade sie derzeit oft gegen die Schließung. Großteils noch vor der „Ölkrise“ errichtet, liefern die Objekte oft nicht die Zahlen in der Energiebilanz, die die Eigentümer und in weiterer Folge die Politik lesen will.

So entsteht eine gewisse Nostalgie bei einem Teil der Bevölkerung. Grund dafür ist die Sehnsucht nach dem utopischen Programm, das hinter den Bauten des Brutalismus steht und oft das Wiederentdecken der spektakulären Skulpturen. Die klaren mutigen Formen gefallen im Anbetracht der oft gesichtslosen Neubauten. Dennoch sieht die Praxis von Denkmalpflegerinnen und Denkmalpfleger oft anders aus. Nicht selten kommt es bei Unterschutzstellungen zu massivem Gegenwind, seitens der EigentümerInnen, der Politik oder der Bevölkerung. Letztendlich sind es neben den NostalgikerInnen lediglich die interessierte Fachwelt von einigen wenigen Kunst- und ArchitekturhistorikerInnen oder ArchitektInnen und eine kleine Auswahl an UserInnen von (sozialen) digitalen Medien, die Teil des Hypes um den Brutalismus sind oder eventuell schon waren. BürgerInneninitiativen, die sich für den Erhalt eines Gebäudes einsetzen sind die Ausnahme und nicht die Regel.

Es liegt also an den Denkmalpflegerinnen und Denkmalpflegern die Lager der FürsprecherInnen sowie der GegnerInnen auszubalancieren. Zum einen muss bei all dem Gerede über den Brutalismus, der Blick auf die Objekte in der realen Welt gerichtet und deren Qualitäten unbeeinflusst von jeglichen Instagram-Filtern und dem Zuruf von Fans bewertet werden und zum anderen muss eine Auswahl an Gebäuden des Brutalismus vor Abriss und Umbauten geschützt und diese unter Denkmalschutz gestellt werden.

BEDEUTUNGSDISKURS

Das österreichische Denkmalschutzgesetz kennt keine Altersgrenze für potenzielle Denkmale. Alois Riegl schlug jedoch Anfang des 20. Jahrhunderts vor, nur Objekte, die älter als 60 Jahre sind, unter Denkmalschutz zu stellen um Fehleinschätzungen zu vermeiden. Dies klingt nach einer viel zu langen Zeit für die Gebäude der Nachkriegsarchitektur, die oftmals in Gefahr schweben abgerissen oder umgebaut zu werden. Blicken wir jedoch auf das heutige Datum, ist die Einhaltung dieser Distanz bald erreicht und es stehen bei weitem noch nicht alle bedeutenden Bauwerke dieser Epoche unter Denkmalschutz.

Trotz Medienhype und der jüngsten wissenschaftlichen Auseinandersetzung kann von einer Trendumkehr in der Bewertung des Brutalismus nicht die Rede sein. Die Bauten der österreichischen Nachkriegsarchitektur aus den 1960er und 1970er Jahren werden erst zögernd als Teil des kulturellen Erbes erkannt. In der Erhaltung von



48. Mattersburg, Burgenland, Kulturzentrum, errichtet 1974–1976 von Herwig Udo Graf

Nachkriegsgebäuden begegnen dem Denkmalschutz vielfach großen Hürden. Die Gebäude des Brutalismus liegen oft in städtebaulich markanten Positionen und werden daher häufig als Hindernisse für Stadterneuerungspläne angesehen oder sie genügen schlicht den Anforderungen moderner Bau- bzw. Energietechnologien nicht mehr. Gerade für die Bauten des Brutalismus, die bereits von der nachfolgenden Generation verachtet wurden, ist der Denkmalschutz unabdingbar.¹⁸ Wenn fehlende Akzeptanz von seiten der Politik und Teilen der Gesellschaft auf eine schlechte Energiebilanz trifft, gilt es für die Denkmalschutz Vermittlungsarbeit über die Werte der brutalistischen Architektur zu leisten und Lösungsansätze zu Veränderungen anzubieten. Denn die Erhaltung der brutalistischen Objekte hängt sehr stark von der fachlichen aber auch der gesellschaftlichen Wertschätzung ab, die österreichweit noch nicht flächendeckend gegeben ist. Es ist wohl, wie so oft, eine Generationenfrage. Wir tun uns schwer mit der Wertermittlung von Bauten, die eng

¹⁸ Ingrid Scheurmann, Denkmalschutz für unwirtliche Baudenkmäler? Zu Wert- und Vermittlungsfragen von Bauten des Brutalismus, in: Wüstenrot Stiftung (Hg.), Brutalismus. Beiträge des internationalen Symposiums in Berlin 2012, Zürich 2017, S. 159–170.

mit unserer eigenen Biografie zusammenhängen.¹⁹ Darum muss für den Brutalismus eine Neubewertung in der österreichischen Denkmalschutz stattfinden, ähnlich wie es für die Nachkriegsmoderne Anfang der 2010er Jahre gemacht wurde.²⁰

Um Gebäude des Brutalismus unter Denkmalschutz stellen zu können, benötigen sie laut dem österreichischen Denkmalschutzgesetz geschichtliche, künstlerische und/oder kulturelle Bedeutung. Im Folgenden sollen die derzeitigen internationalen Kriterien für die Bewertung brutalistischer Bauten aufgezeigt und für die österreichische Denkmalschutz formuliert werden.

Brutalismus ist ein globales Phänomen. Zeitgleich entstanden weltweit in den 1960er und 1970er Jahren monumentale brutalistische Bauten. Im Europa nach dem Zweiten Weltkrieg hatte der Wiederaufbau begonnen, Kriegsschäden waren zum Teil beseitigt, die Zeichen standen für einen gesellschaftlichen Neubeginn. Der Brutalismus ist eng in der Geschichte verwurzelt. Über Landes- als auch Ideologiegrenzen hinweg entstanden brutalistische Bauten in einer Zeit des Aufbruches. In

¹⁹ Ebenda, S. 170.

²⁰ Vgl. Bewertungsproblematik der österreichischen Moderne: *Podbrecky* 2012 (zit. Anm. 15), S. 33–35.

Österreich kann der Brutalismus als architektonisches Symbol des politischen Programmes des Wohlfahrtsstaates bis in die 1970er Jahre, gesehen werden. Die Regierungen ließen das Bildungssystem ausbauen, arbeiten sowohl Sport- und Freizeitangebote als auch landesweite Kulturprogramme für die breite Bevölkerung, unabhängig jeglichen sozialen Status aus. Brutalismus wird daher oft als Kritik am Establishment erkannt, als Sinnbild für eine gebaute Demokratie und als eine Utopie des sozialen Miteinanders. Oft finden sich die politischen Ideologien der 1960er/1970er Jahre in den Baukonzepten wieder. Gebäude des Brutalismus wurden als Geste einer Zukunft errichtet – die man heute wohl Utopie nennen muss – und als Absage an das Vergangene. Vor allem öffentliche Bauaufgaben sollten Zeugnisse des Zukunftsoptimismus sein. Sie sind heute Zeugnis der neuen Identität der Zweiten Republik. Es ist daher von hoher geschichtlicher Bedeutung, dass viele Ämter, Bildungs- Kultur- und Sporteinrichtungen in Österreich als brutalistische Gebäude entstanden sind. Aber auch die Kirchen nutzten die Chance sich in der Mitte der Gesellschaft zu positionieren, da durch die Schaffung von neuem Wohnraum neue Zentren entstanden.

Viele der brutalistischen Gebäude waren und sind immer noch Teil des Alltags. Im Gegenwärtigen liegt aber gleichzeitig die Schwierigkeit für die Denkmalpflege. Es muss aufgezeigt werden wo im Alltäglichen das Besondere liegt. Klarerweise funktioniert dies bei so genannten Ikonen oder Hauptwerken besser als bei Bauten von weniger namhaften ArchitektInnen. Bei Werken wie der oben erwähnten Wotrubakirche wird es auch leichter sein, die ästhetische Wirkung zu vermitteln, als etwa bei einem Platten-Wohnbau.

Wird die Ästhetik der Nachkriegsmoderne mittlerweile großflächig akzeptiert, so ist es beim Brutalismus schwieriger den Faktor Ästhetik mit ins Spiel zu bringen. Wenn von brutalen Betonmonstern oder brutalen Schönheiten gesprochen wird, blockiert die durch die deutsche Sprache so missglückte Assoziation von Brutalismus mit brutal. Dabei gibt es im Brutalismus wenig „brutales“. Ein künstlerisch bedeutendes Gebäude des Brutalismus hat nicht nur seine Funktion zu erfüllen. Es muss eine Rhetorik besitzen, die auf die Materialität und/oder die Skulpturalität fokussiert. Oft liegt die künstlerische Bedeutung im originalen Zusammenspiel von glatten oder strukturierten Oberflächen, das den Charakter des Gebäudes ausmacht. Der unverkleidete, rohe Werkstoff steht im Vordergrund oder die meist bemerkenswerten skulpturalen Außerscheinerungen, die als Kompositionen deutlich in Erinnerung bleiben. Mit der Formensprache des Brutalismus, wie etwa springende Bauteile, Überhöhungen, vorkragende Elemente wird keine herkömmliche Vorstellung von Ästhetik erzeugt, sondern viel mehr ein ästhetisches Bild vermittelt. Dabei ist es von Bedeutung,

dass die Ablesbarkeit sowie die Gediegenheit der Konstruktion gewahrt bleibt. Karl Schwanzler sprach einmal von den unbegrenzten Möglichkeiten die der Werkstoff Beton erlaubt, Plastik und Bauwerk als Einheit schaffen zu können.

Kulturgeschichtlich bedeutend ist die Verarbeitung der Werkstoffe. In den rauen Oberflächen des Betons zeigen sich meist Spuren der Arbeiter. Es sind die Abdrücke der Schalung, die notwendig ist um den Beton in Form zu gießen. Ein Zeugnis von billigem Material und oft billiger Arbeitskraft.

Brutalismus war jedoch nicht nur die Suche nach einer neuen architektonisch anspruchsvollen Formensprache. Brutalismus war eine Ethik, eine Architektur als Ausdruck einer Lebensweise. Die ArchitektInnen des Brutalismus wollten nicht nur simple Gebäude errichten, sondern das gesellschaftliche Miteinander über Klassengrenzen hinweg forcieren, beispielsweise in Wohnanlagen die mit der Partizipation der zukünftigen Bewohnerinnen und Bewohner entstanden sind, Sakralbauten die als Mehrzweckräume verwendet werden, Schwimmhallen, die als Freizeitzentrum fungieren oder die burgenländischen Kulturzentren, wo österreichweit erstmals auf Grundlage von Erhebungen über das Kulturverhalten der Bevölkerung, ein Kulturprogramm in Gebäuden verwirklicht wurde. Im ethischen Programm des Brutalismus liegt eine enorme kulturgeschichtliche Bedeutung für Österreich. Die Architektur der Nachkriegszeit hatte die Aufgabe den Wohlfahrtsstaat zu illustrieren. Durch die Schaffung von neuem Wohnraum entstanden neue Zentren bzw. neue Stadtteile. Der öffentliche Auftraggeber ließ dort gleichzeitig Bildungsbauten, Krankenhäuser, Schwimmbäder und Kultureinrichtungen errichten. Oft liegen diese brutalistischen Repräsentanten eines Bautyps in markanten städtebaulichen Situationen und prägen ganze Regionen. Rathäuser oder Universitäten entwickeln oft einen Wahrzeichencharakter für den jeweiligen Ort oder Sakralbauten eine Kultfunktion. Diese öffentlichen Bauaufgaben geben dem Brutalismus seine kulturaktuelle Bedeutung. Nicht zu vergessen die Gebäude, die als neue Akzente für den Tourismus gesetzt wurden und die nun Dokumente der kulturgeschichtlichen Entwicklung von Österreich als Urlaubsland sind.

Die gesamte Nachkriegsarchitektur kämpft immer noch heftig um öffentliche Anerkennung. Dabei ist es wichtig den Brutalismus als Teil des kulturellen Erbes Österreichs zu erfassen. In den meist staatlichen Bauaufgaben manifestieren sich Dokumente einer Epoche aus der österreich- aber auch weltweit nur wenige Bauten in ihrem ursprünglichen Zustand erhalten sind. Unveränderte brutalistische Gebäude sind mittlerweile Raritäten. Dort wo der Brutalismus zerstört wird, verschwinden auch die gesellschaftspolitischen Zusammenhänge, für die diese Bauten standen.

Grenzüberschreitungen? Erfassung von Cornelius Koligs „Paradies“

EINLEITUNG

Mit der Unterschutzstellung des „Paradieses“ wächst dem Bundesdenkmalamt ein Denkmal zu, das hinsichtlich der anzuwendenden Maßstäbe und Wertvorstellungen den Bezugsrahmen zu sprengen scheint, in dem sich Denkmalpfleger / Denkmalpflegerinnen üblicherweise bei der Beurteilung der geschichtlichen, künstlerischen oder sonstigen kulturellen Bedeutung materieller Hinterlassenschaften bewegen. Auch wenn in (kultur-) politischen Debatten zum Künstler Cornelius Kolig und seinem Werk keine denkmalrelevanten Werte verhandelt wurden, sondern gesellschaftlich divergierende Wertvorstellungen, hatten diese öffentlich ausgetragenen Auseinandersetzungen vermutlich auf die gutächterliche Darstellung doch unterschwellig Einfluss – man fundiert den Befund noch gründlicher als bei einem altehrwürdigen Gebäude, wie beispielsweise einer spätgotischen Kirche oder einem barocken Schloss, bei dem die Öffentlichkeit den Denkmalcharakter auf Basis des „Zeitwert(es) der Geschichte oder Tradition“¹ nicht in Frage stellen wird.

Der folgenden Beschreibung und Würdigung des „Paradieses“ ist das Amtssachverständigengutachten zugrunde gelegt, welches im Rahmen eines zweijährigen Ermittlungsverfahrens zur Feststellung der Denkmaleigenschaften 2018 abgeschlossen wurde.

KÜNSTLER UND WERK

Beim „Paradies“ handelt es sich um einen eingefriedeten Gebäudekomplex am westlichen Ortsrand von Vorderberg, einem Dorf im unteren Gailtal in Kärnten (Abb. 49). Eigentümer, Planer und Bauherr ist der Maler, Bildhauer, Objekt- und Installationskünstler Cornelius

Kolig (Abb. 50). Er hat ab 1979 auf dem rund 5000 m² großen, ehemals landwirtschaftlich genutzten Familiengrundstück eine Anlage errichtet, die mittlerweile aus 18 Einzelbauwerken, vier Freiflächen und mehreren hundert, seit 1962 geschaffenen Objekten und Installationen besteht. 183 dieser Arbeiten wurden im Zuge des Ermittlungsverfahrens als Einrichtung und Ausstattung zusätzlich zu den Bauwerken und Freiflächen in den Unterschutzstellungsumfang mit einbezogen.

Der Name Kolig ist sowohl Liebhabern / Liebhaberinnen der Malerei der Moderne ein Begriff, wie auch – zumindest in Kärnten – Menschen, die sich zeitlebens nie mit Kunst beschäftigt haben. Beides hängt mit Koligs Vorfahren zusammen, entstammt er doch einer Familie, die seit mehreren Generationen namhafte bildende Künstler hervorgebracht hat: Zu diesen zählt der Großvater Anton Kolig (1886–1950) ebenso wie der Großonkel Franz Wiegele (1887–1944) – beide zentrale Vertreter des „Nötscher Kreises“ und damit einer der bedeutendsten österreichischen Künstlergruppen der Zwischenkriegszeit zugehörig. Auch der Vater, Thaddäus Kolig (1911–1975), setzte neben dem Brotberuf (als Kunsterzieher) im öffentlichen Raum in Kärnten künstlerische Akzente. Vor allem mit dem Großvater ist Cornelius Kolig nicht nur biographisch, sondern auch über das Oeuvre, insbesondere den so genannten „Kolig-Saal“, eng verbunden: Anton Kolig hatte 1929 den Auftrag erhalten, den heute nach ihm benannten Kolig-Saal im Landhaus zu Klagenfurt auszugestalten. Die Fresken des Großvaters in dem seit 1581 bestehenden, altehrwürdigen Regierungsgebäude waren in der Zeit des Nationalsozialismus zerstört worden, der Auftrag einer künstlerischen Neugestaltung erging an den Enkel Cornelius Kolig (Abb. 51). Obwohl Cornelius Kolig in seiner Arbeit auf das Werk des Großvaters engen Bezug nahm, provozierte insbesondere sein „Flieger“ einen landespolitisch ausgetragenen und medial unterstützten Kulturkampf, dessen Chronologie die Journalisten Erwin Hirtenfelder und Bertram Karl Steiner aufgearbeitet

¹ Friedrich Mielke, Das Original und der wissenschaftliche Denkmalebegriff, in: Adrian von Buttler / Gabi Dolff-Bonekämper / Michael S. Falser / Achim Hubel / Georg Mörsch (Hg.), Denkmalpflege statt Attrappenkult. Gegen die Rekonstruktion von Baudenkmalern – eine Anthologie, Basel 2010-Berlin 2011, S. 71.



49. Vorderberg 39, Kärnten, „Paradies“ von Cornelius Kolig, Luftaufnahme

haben.² In Reaktion auf die damals entfachte, von Bombendrohungen begleitete „größte persönliche Künstlerhetze der Zweiten Republik“³ entwarf der Künstler 2006 das Objekt „Danke!“. Anlässlich der Verleihung des Kulturpreises des Landes Kärnten sollte diese Geh- und Sitzhilfe mit zwei Kunsthänden und zwei Greifzangen eine distanzierte Entgegennahme von Auszeichnungen aus der Hand des damaligen Landeshauptmannes Jörg Haider ermöglichen, der acht Jahre zuvor noch Unterschriften gegen den Künstler hatte sammeln lassen (Abb. 52). Die Dokumentation des Projektes und der damit zusammenhängenden Rezeptionsgeschichte sind im „Archiv“ und im „Fotoarchiv“ der Paradies-Anlage verfügbar.

Auch die künstlerische Entwicklung war in Cornelius Koligs Studienzeit – 1960 bis 1965, unter anderen bei Josef Dobrowsky, Herbert Boeckl und Max Weiler an der Akademie der Bildenden Künste Wien – stark von der Tradition des Nötscher Kreises, in der zeichnerischen

Behandlung des menschlichen Körpers explizit von Anton Kolig geprägt: „*Es gibt eine Menge Aktzeichnungen aus meiner Akademiezeit, die jenen des Großvaters zum Verwechseln ähnlich sehen*“.⁴ Die künstlerische Auseinandersetzung mit dem menschlichen Körper dauerte zeitlebens an, die künstlerischen Mittel jedoch änderten sich rasch und radikal.

Zu den frühen, erstmals in der Galerie nächst St. Stephan 1963 ausgestellten Arbeiten gehören Röntgengrafiken und -plastiken. Bereits für diese erste Werkphase wesentlich war ein experimenteller Werkbegriff, bei dem der Fokus der künstlerischen Arbeit auf den Produktionsakt durch den Künstler / den Rezipienten, nicht auf ein unabänderliches Endprodukt gerichtet wurde. Es folgten (heute zum Teil nur noch fotografisch dokumentierte) Tast- und Temperaturobjekte, (aufblasbare) Aeroplastiken, Organplastiken, Plastikorgane, Plexiglas- und Lichtobjekte (Abb. 53).

² Erwin Hirtenfelder / Bertram Karl Steiner, Tatort Kolig-Saal. 1929–1999. Ein Kulturskandal, Klagenfurt 1999.

³ Vgl. Cornelius Kolig, Das Paradies. Die Bedienungsanleitung, Klagenfurt 2013, S. 378.

⁴ Cornelius Kolig am 28. Februar 1998 im Gespräch mit dem Journalisten Erwin Hirtenfelder, Hirtenfelder / Steiner (zit. Anm. 2), S. 64.

Kolig war in Österreich einer der ersten Künstler, der auf den zeittypischen internationalen Kunststoff-Hype reagierte. Die Beschäftigung mit pneumatischen PVC-Hüllen zur Schaffung aufblasbarer Objekte wie auch zur Konstruktion utopischer und provisorischer Architekturmodelle lag damals in Österreich noch in der Domäne der Architekturszene (unter anderen Haus-Rucker-Co, Coop Himmelblau, Zünd up, Missing Link, Hans Hollein).⁵ Einige Projekte von Zeitgenossen Koligs, wie „Mind-Expander“ (Haus-Rucker-Co, 1967) und „Intensivbox“ (Walter Pichler, 1967), sind in ihrer äußeren Form durchaus in der Nähe damals entstandener Arbeiten Koligs anzusiedeln, zielten aber als „*psycho-physische Environments*“⁶ primär auf den Gebrauch durch den Menschen.

Kolig machte den menschlichen Körper selbst zum Ausgangspunkt seiner Kunstproduktion und verschob mit seinen fortan gebauten, reizisolierenden, stimulierenden und kreierenden, multimedialen und multisensorischen Körpergeräten und -maschinen „*die Membran zwischen Kunst und Wirklichkeit*“.⁷ Ende der 1960er bzw. in den 1970er Jahren zählte Kolig als „*Plastiker, Objektkünstler und Grafiker*“ „*zu den führenden Künstlern der (...) österreichischen Avantgarde der späten sechziger und beginnenden siebziger Jahre*“.⁸ Zahlreiche Personalausstellungen in den renommierten österreichischen und deutschen Ausstellungshäusern und Beteiligungen an großen internationalen Ausstellungen in Cagnes-sur-Mer, Venedig, Genf, Tokio, Ljubljana, Oslo, São Paolo und Padua zeigen, wie stark der altersmäßig damals in seinen 20ern / 30ern stehende Künstler im weltweiten Kunstbetriebssystem bereits etabliert war.⁹

Der Einblick in die Funktionszusammenhänge des Ausstellungswesens mit seiner „*Portionierung künstlerischer Konzepte zu warenverkehrstauglichen Einzelwerken*“¹⁰ ließ bei Kolig bereits 1968 den Wunsch reifen, einen Ort für ein darin konzentriertes, ständig verfügbares Gesamtwerk zu schaffen, einen Ort, der es erlauben würde, die Objekte durch konkrete Handlungsanweisungen offen für perma-



50. Vorderberg 39, Kärnten, „Paradies“, Cornelius Kolig vor dem Porträt der Palette Franz Wiegeles

nente Veränderungen und neue Variantenbildungen zu lassen – das ideelle Geburtsjahr des „Paradieses“, das im Laufe der Jahre um „*optische, akustische und olfaktorische Planungen*“¹¹ erweitert wurde und das für ihn heute eine ideale Symbiose aus „*Werkstätte, Schaulager, Archiv, Anwendungs-, Dokumentations- und medialer Versandort der speziell für diese Anlage geschaffenen Objekte, Bilder, Plastiken, Hörbilder, Zeichnungen, Natur- und Körperinszenierungen und ihrer audiovisuellen Aufzeichnungen*“¹² darstellt.

⁵ Vgl. Peter Weiermair, in: Cornelius Kolig, *Tactiles*, Innsbruck 1977. – Dieter Bogner (Hg.): *Denkräume – Stadträume 1967–1992*, Klagenfurt, S. 273 ff.

⁶ Bogner (zit. Anm. 5), S. 281.

⁷ Silvie Aigner, Die Entwicklung der Skulptur und Objektkunst. Von der Avantgarde nach 1945 bis zum erweiterten Skulpturbegriff der Gegenwart, in: Silvie Aigner (Hg.): *Emanzipation und Konfrontation*, Band 1, Kunst aus Kärnten 1945 bis heute, Wien 2008, S. 136.

⁸ Peter Baum, in: XIII Bienal de São Paulo 1975. Austria, Linz 1975, 12 Bl., o. S.

⁹ Zum Ausstellungsverzeichnis siehe z.B. in: http://www.flux23.net/G3-Flux23-Archive/200001/02archiv/kolig_cornelius_2/2cornkolbiotext.htm.

¹⁰ Cornelius Kolig, Das Paradies – der Ort, das Konzept/ Paradise – the place, the concept, in: Cornelius Kolig, *das Paradies*, Katalog der Ausstellung in der Sammlung Essl Privatstiftung, Klosterneuburg-Wien 2009, S. 14.

¹¹ Thomas Zauschirm, Das neue Paradies des Cornelius Kolig, in: KIGRO-Kulturinitiative Galerie Rosegg (Hg.): *Zur Lage der Kunst im Kulturraum Kärnten / Slowenien. Kunst an der Grenze / Umetnost na meji k položaju umetnosti k kulturnem prostoru Koroška / Slovenija*, Klagenfurt am Wörthersee 2006, S. 170. – Detailpläne zu den Bezeichnungen der Gebäude, der Düfte / Gerüche und symphonischen Klänge / Geräusche sind u. a. veröffentlicht bei Arno Ritter, *Der paradiesische Raum oder Im Irrgarten des Trivialen*, in: *Kunsthau Bregenz, Edelbert Köb und archiv kunst architektur* (Hg.), Cornelius Kolig, *Das Paradies. Kunsthau Bregenz. Archiv kunst architektur Werkdokumente*, Berlin-Stuttgart 1994, S. 9f. – Vgl. in aktualisierter Form bei Kolig 2013 (zit. Anm. 3), S. 14 bzw. S. 16.

¹² Kolig 2009 (zit. Anm. 10), S. 14.



51. Vorderberg 39, Kärnten, „Paradies“, Cornelius Kolig, Landhausfresken Anton Koligs

ZUR BAUGESCHICHTE UND ZUM KONZEPT DES „PARADIESES“¹³

Kernanlage

Vor dem Hintergrund der in den 1960er Jahren auch in Österreich rezipierten internationalen Bemühungen von Architekten und Künstlern / Künstlerinnen um eine radikale Abkehr von einem rein gegenständlichen Kunst- bzw. funktionalistischen Wohnbegriff zugunsten gattungsüberschreitender und -verbindender Ansätze gab es bei Cornelius Kolig bereits Ende der 1960er Jahre Überlegungen, wie man Räume und Objekte zum Zweck einer synästhetischen Wahrnehmung bzw. als Gesamtkunstwerk miteinander vereinen könnte. Koligs Entwicklung von ersten, baulich von der bäuerlichen und der Industriearchitektur beeinflussten Entwürfen

zur gebauten Anlage in ihrer heutigen Form ist anhand der seit Ende der 1960er Jahre vom Künstler geschaffenen „Paradies“-Modelle sowie durch zahlreiche Skizzen und Zeichnungen dokumentiert¹⁴ (Abb. 54). Ende der 1970er Jahre gab es bereits konkrete Pläne zu einem von kleinen Hütten umgebenen Speicher für Kunstwerke, von Kolig „HRAM“ genannt (in Ableitung vom slowenischen „hraniti“ = bewahren, „hram“ = Gebäude, Magazin, Tempel; in Kärnten versteht man unter „Khra:m“ eine Hütte der Holzknechte). Zeichnerisch wurde ausgelotet, in welcher Anordnung – geradlinig, spiralig, oval oder kreisförmig – einzelne Gebäude und Elemente zueinander stehen und aufeinander bezogen werden könnten. 1979 entstand als ältester Teil der Paradies-Anlage eine 3 m abgesenkte, betonierete Erdvertiefung, die – bezogen auf die Farbgebung des Oberflächenbelags – vom Künstler als „Rote Grube“ bezeichnet und zur Herstellung und Benutzung großdimensionierter Objekte konzipiert wurde (Abb. 55). Seit 1983 flankieren diese Kultgrube zwei hochrechteckige, parallel zueinander angeordnete Lagerhallen. Ihre

¹³ Die Ausführungen zur Baugeschichte folgen der Beschreibung von Cornelius Kolig, in: *Kolig 2013* (zit. Anm. 3), S. 18 f. – Auch in: *Cornelius Kolig, Das Paradies*. Einige weitere Behelfe und Verstärker für die täglichen Verrichtungen im Paradies, in: *Schriftenreihe Museum moderner Kunst*, Bd. 27, Wien 1985, S. 7 ff.

¹⁴ Vgl. dazu: *C. Kolig, An den Klon*, Bd. 1, Klagenfurt am Wörthersee 2004.

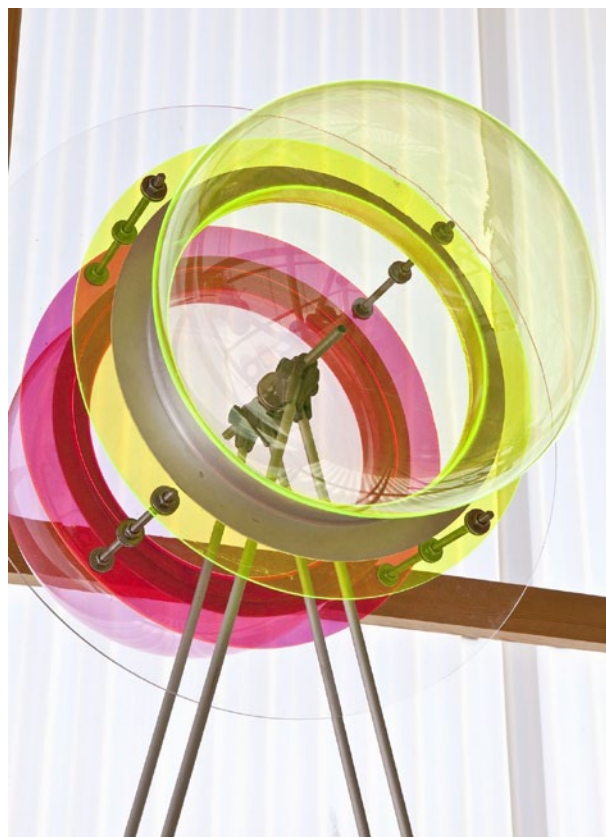


52. Vorderberg 39, Kärnten, „Paradies“, Installation „Danke“

Bezeichnungen als „Kuhstall“ und „Saustall“ rühren von der Orientierung an modernen Stallbauten, die vermittelt Wegführung in der Art einer Stallgasse wie auch mit aneinandergereihten Standplätzen und gereihten, hoch angesetzten, kleinen Stallfensteröffnungen optimale Platzkapazitäten zur ganzjährigen Verwahrung und Benutzung der Objekte und Installationen bieten (Abb. 56, 57) In dieser Anfangsphase noch der in Kärnten vorherrschenden Gehöftform eines Paarhofes entsprechend, wurde mit den folgenden Anbindungen – nordseitig durch einen zur „Roten Grube“ hin offenen Gartenpavillon, das „Refugium“, südseitig vermittelt einer abschließenden Mauerwand – eine Vierseithof-Situation und damit auch ein als Garten und Ruhestätte nutzbarer „Großer Innenhof“ geschaffen.

Mit der 1981–1983 im Modell „Das Paradies“ vorweggenommenen, 1984 baulich umgesetzten Erweiterung erhielt die Kernanlage dann einen neuen basilikalen Grundriss¹⁵: Der vom Bestandsbau abgesetzte hufeisenförmige Sockel der Nordseite, das „Pantheon“, wurde innenseitig als Präsentationsnische und außenseitig als Plattform für standortbezogene Objekte konzipiert und mit ädikulaartigen

¹⁵ Abgebildet in: *Kolig* 1985 (zit. Anm. 13), S. 17.



53. Vorderberg 39, Kärnten, „Paradies“, Plexiglasobjekt

Abortbauten („Streckerei“ und „Gipserei“, letztere wie die Wirtschaftsgebäude der örtlichen bäuerlichen Anwesen mit Holzverschalung) bestückt. Ein 1988 östlich des (erst drei Jahre später realisierten) „Headquarters“ geschaffenes Objekt, „Frauenpissoir“, kragt keilförmig in die außerhalb der Kernanlage vorgelagerte Freifläche aus, die Kolig mit dem örtlichen Flurnamen des gesamten Agrargrundstücks, „Dolina“ (slowenisch: „Tal“), benannte. Zwischen dem „Pantheon“, dem „Refugium“ und den nordseitigen Enden der beiden Hallen entstand ein „Vorhof“. Dessen mittig situiertes, zylinderförmiges Podium, das „Schiff“, dient als Sockel für eine „Triumphsäule“ und andere Arbeiten. Auch an der Südseite entstand hinter einer Trennwand zum „Großen Innenhof“ noch ein weiterer hufeisenförmig angelegter Hof („Wein- und Pflaumengarten“ als Teil des „Rauschgartens“), dessen 1988 geschaffener, 6 m hoher, besteigbarer Abortturm („Lebenswerk“) in der Längsachse auf die Position der „Triumphsäule“ Bezug nimmt. 1991 errichtete Kolig im Bogenscheitel des „Pantheons“ das „Headquarter“ (Abb. 58). Im Erdgeschoss gibt es darin ein „Archiv“ mit Film, Foto-, Audiomaterial, Videos, Ausstellungskatalogen und Dokumenten; im Obergeschoss wurde ein „Komponierhäusl“ mit Audio- und Videoequipment eingerichtet.



54. Vorderberg 39, Kärnten, „Paradies“, diverse Paradiesmodelle



55. Vorderberg 39, Kärnten, „Paradies“, Rote Grube

Seitliche Anbauten und Erweiterungen

Bis 1993 folgten sukzessive Anbauten und Erweiterungen: Westlich des „Kuhstalls“ entstand ein ursprünglich als „Sonnenobservatorium“ zylindrisch geplanter, 2012 mittels Quertrakt aufgestockter (Rund- bzw. Hoch-) „Silo“, wie er auch in der Landwirtschaft (zur Aufbewahrung von Getreide oder Silage) verwendet wird. Darin befinden sich heute die ältesten Objekte aus den 1960er Jahren – Röntgenplastiken, Röntgenfilme, Plastikplastiken im Erdgeschoss und Plexiglasplastiken im Obergeschoss.

Östlich des „Saustalls“ erfolgte die Fundamentierung für einen 2012 realisierten „Film- und Fotoraum“ für temporäre Veranstaltungen (unter anderen Ausstellungen, Dokumentationen) und „Reanimation“. Südlich davon wurde ein weiterer Sockel vorgesehen, auf welchen anstelle der ursprünglichen, 2009 wegen Rissbildung abgetragenen Objektgruppe „Wanderklo“ seit 2012 ein „Leichtlaufkran“ zur Verlastung von Objekten in bzw. aus der „Roten Grube“ montiert ist. Nördlich des Silos wurde ein betonwandgestützter, nach Süden gerichteter Erdwall aufgeschüttet. Er dient als „Grillenrampe“ / „Konzertsaal“ und steht nordseitig zusätzlich als „Klettergarten“



56. Vorderberg 39, Kärnten,
„Paradies“, Saustall,
Außenansicht, ATA, Ich habe
euch nichts zu sagen, Singende
Säge, Mach mich nass



57. Vorderberg 39, Kärnten,
„Paradies“, Saustall,
Innenansicht, im Vordergrund
rechts Jusuf, links
Seemannsbraut und Kreuz des
Südens

zur Verfügung. Als wesentlich raumbildende Objekte montierte Kolig westlich des „Kuhstalls“ und östlich des „Saustalls“ auf Höhe des „Refugiums“ zwei als Alu-Konstruktionen gefertigte Türme auf Betonsokkeln, die er – nach ihrer Verwendung von Störchen und Staren für Vogelhochzeiten – als „Hochzeitstürme“ benannte. 1993 wurde das Raumangebot durch zwei weitere Gebäude erheblich erweitert und das Gesamterscheinungsbild der Anlage noch einmal deutlich verändert: Mit der „Sixtina“ und dem „Lager“ wurde die bisher Nord-Süd-orientierte Kernanlage um zwei West-Ost-gerichtete Gebäude mit markanten bogenförmigen Dachabschlüssen ergänzt – sie fassen den „Rauschgarten“ ein. Die fensterlose

Kunstlagerhalle, die anstelle von Seitenwänden ein der Form eines Halbkreises folgendes Bogendach besitzt, dient neben der Dokumentation der Benutzung und Einlagerung nicht-präsentierter Objekte auch als Werkstatt. In der mit Ausnahme von Oberlichtern gleichfalls fensterlosen „Sixtina“, dem Pendant zur Lagerhalle, mit dieser und den „Ställen“ über die Gärten verbunden¹⁶, ist die Raumschale ähnlich wie die gleichnamige Kapelle des Apostolischen Palastes überbordend mit gestaffelter Kunst

¹⁶ Vgl. *Kolig* 2013 (zit. Anm. 3), S. 652.



58. Vorderberg 39, Kärnten, „Paradies“, Pantheon mit Headquarter, 6 Objekttafeln, Harnbrettern, Nistkästen, Nothelfern, Pisssoirs, davor Spring



59. Vorderberg 39, Kärnten, „Paradies“, Sixtina, Außenansicht, im Hintergrund die örtliche Pfarrkirche

„vollgemacht“¹⁷ (Abb. 59, 60). In der Wahrnehmung wirkt die Raumhülle durch die Dichte der Bilder und Tafeln wie tapeziert, sind die überwiegend großformatigen bzw. großdimensionierten Arbeiten mit den davor gestaffelten Installationen kaum noch von der Architektur getrennt auszumachen – eine Inszenierung, die wie das Konzept der Anlage insgesamt auf die „Zusammenschau und den symphonischen Zusammenklang aller Teile“ zielt.¹⁸

¹⁷ Arnulf Rohsmann, cornelius kolig: paradies jetzt, in: Cornelius Kolig (Hg.), PARADIES jetzt, Salzburg-Wien 2000, S. 9.

¹⁸ Kolig 2009 (zit. Anm. 10), S. 14.

Ummauerung

1994 wurde die bis dahin nur im südwestlichen Bereich aufgezugene „Paradiesmauer“ fertiggestellt. Westlich der „Grillenrampe“ fand auch eine „Garage“ zur Unterbringung von Gartengerätschaften Platz. Im Gegensatz zum damals bereits bestehenden südwestlichen Mauerabschnitt, der in Anpassung an die topographischen und architektonischen Gegebenheiten einen polygonal-gebrochenen Grundriss besitzt, weist das 1994 ausgeführte Teilmauerstück mit Ausnahme der südöstlichen Anbindung an die Bestandsmauer eine ovale Form auf.



60. Vorderberg 39, Kärnten, „Paradies“, Sixtina, Innenansicht



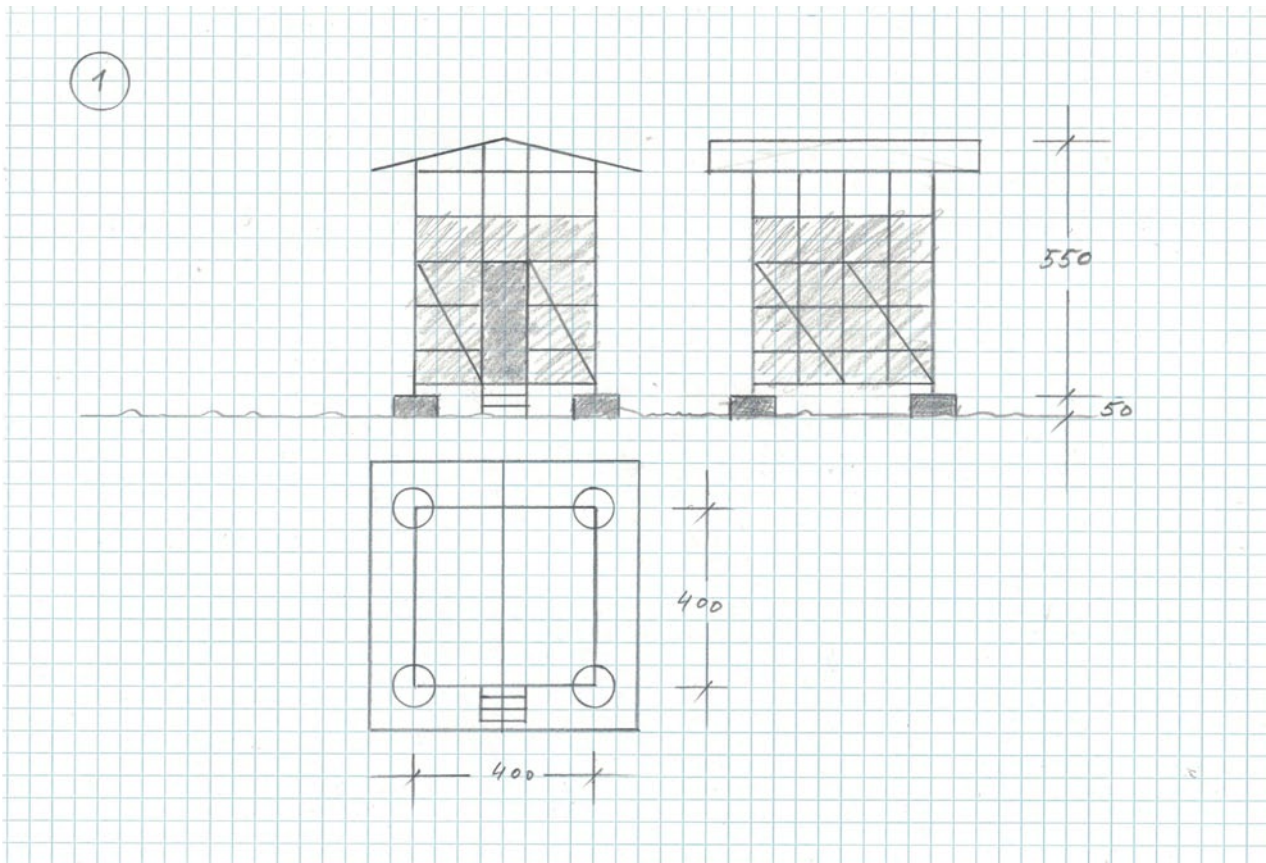
61. Vorderberg 39, Kärnten, „Paradies“, Linke Niere, davor Dolina mit Farbsturzkreuz

Schutzbauten nach dem Hochwasser 2003

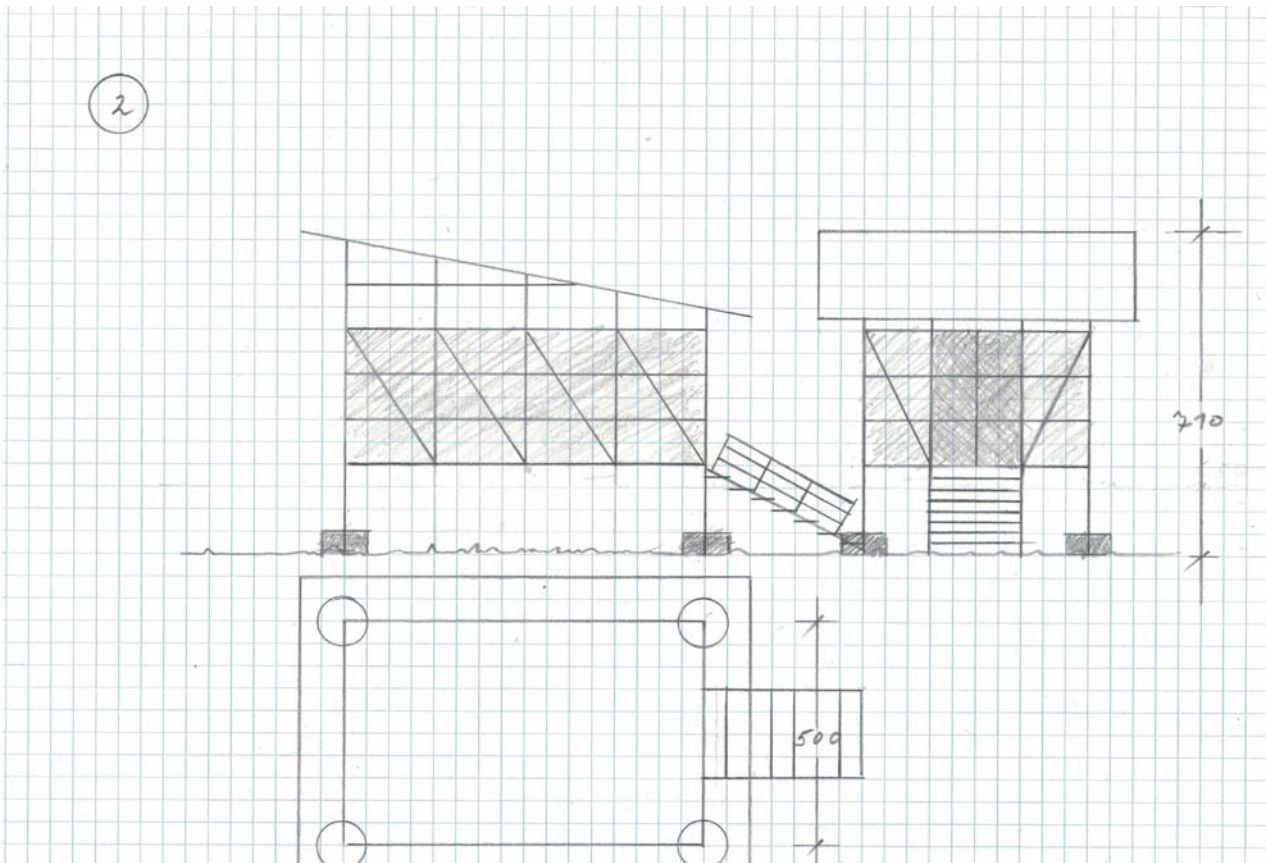
Eine unvorhergesehene, aber umso prägende Veränderung erfuhr das „Paradies“ 2003: Am 29. August 2003 trat in Folge eines sintflutartigen Unwetters der östlich des „Paradieses“ von Südwesten nach Nordosten fließende (inzwischen regulierte) Vorderbergbach aus seinen Ufern und verwüstete neben der gesamten Ortschaft auch die Anlage, was den unwiederbringlichen Verlust zahlreicher

Arbeiten – Objekte, Bilder und etwa 2000 Zeichnungen¹⁹ – mit sich brachte. Die Erfahrungen von 2003 bewogen Cornelius Kolig letztlich zur baulichen Trennung von Lagerungs- und Benützungsfunktionen. Der bis 2005 erfolgte Wiederaufbau implizierte statische Verstärkungsmaßnahmen und eine partielle Erhöhung der Umfassungsmauer, eine Verschließung der südlich und östlich situieren Zugangs- bzw. Zufahrtsöffnungen sowie die Errichtung

¹⁹ Vgl. Kolig 2013 (zit. Anm. 3), S. 30.



62. Vorderberg 39, Kärnten, „Paradies“, Künftiges Speichergebäude, Variante 1 nordöstlich des Saustalls, Skizze von Cornelius Kolig



63. Vorderberg 39, Kärnten, „Paradies“ Künftiges Speichergebäude, Variante 2 nördlich der Garage, Skizze von Cornelius Kolig

zweier Schutzbauten mit Lagerfunktion. Einige der vor dem Hochwasser vorhandenen, historisch ortsüblichen Holzlattenzäune wurden nun durch Aluelemente ersetzt.²⁰

Bei der Errichtung der neuen Lager, der östlichen „Linken Niere“ zur Einlagerung nicht präsentierter Objekte (Abb. 61) und der als Schaulager genutzten westlichen „Rechten Niere“, kam Holz erstmals in Kombination mit Plexiglaswellplatten zum Einsatz. Die beiden neuen, in die Umfassung integrierten Lager nehmen in ihrer Krümmung das überkommene Maueroval auf und stehen nicht nur in ausgewogener Proportion zueinander (die „Linke Niere“ ist genau doppelt so groß wie die „Rechte Niere“), sondern nehmen auch auf vorhandene Sichtachsen der Bestandsarchitektur Bezug (der Mittelpunkt der Kreissehne, die sich aus der Verbindung der nördlichen Gebäudeanschlusspunkte zur Paradiesmauer hin ergibt, liegt im Blumenkreuz; die Schräge des nordseitigen Sockelfundaments der „Linken Niere“ korrespondiert mit dem Keil des Frauenpissoirs usw.). Nach dem 2005 erfolgten Anbau eines „Zeichenraumes“ an die Westwand des „Headquarters“ und den bereits angeführten Adaptierungsmaßnahmen an Bestandsbauten im Jahre 2012 („Film- und Fotoraum“, „Silo-Quertrakt“) sind künftig noch ein bis zwei kleine Speichergebäude nordöstlich des „Saustalls“ und / oder nördlich der „Garage“ geplant (Abb. 62, 63).

„Katzenhäuser“, „Insektenhäuser“, „Urnenhäuser / -schreine“

Kleinen Säugetieren, Vögeln und Insekten, die – wie auch Pflanzen – von Kolig mit ihren Körpern, Geräuschen, Ausscheidungen in die Kunstproduktion miteinbezogen werden, bietet die Anlage paradiesische Lebensbedingungen: sie sind durch die „Paradiesmauer“ weitmöglich vor äußeren Feinden geschützt und erhalten vom Künstler temporäre Unterkünfte zur Erleichterung ihrer Lebensbedingungen, die – ebenso wie Katzen-Urnenhäuser und Katzen-Memorialtafeln – auf Basis eines einfachen Steckprinzips mittels Alu-Konstruktionen auf die Mauer montiert werden. In seiner Bedienungsanleitung sind diese Kleinstbauten als „parasitäre Subarchitektur“ charakterisiert.²¹ (Abb. 64).

Wiesen- und Gartenflächen

Der Anlage zugehörig sind auch die freien Wiesenflächen im Südwesteck des Grundstückes und innerhalb der



64. Vorderberg 39, Kärnten, „Paradies“, Paradiesmauer mit Katzenhaus

„Paradiesmauer“ sowie die Gartenflächen des „Rauschgartens mit dem „Wein- und Pflaumengarten“.

Materialverwendung

Analog zur künstlerischen Beschäftigung mit sozial negativ bewerteten bzw. tabuisierten Funktionen (Stoffwechsel, Sexualität etc.) und Ausscheidungen des menschlichen Körpers (Schweiß, Blut, Milch, Urin, Kot), gilt Koligs architektonisches Interesse auch der „Trivialarchitektur“,²² also Materialien, „die eher schäbig und in der Werteskala ganz unten sind“.²³ Für die Fundamentierung der einzelnen Gebäude und Bauteile wurden Kellervergusssteine drei bis vier Scharen hoch versetzt und deren Zwischenräume mit Schotter verfüllt und verdichtet. Böden sind aus Ort beton gegossen und oberflächlich mit einem transparenten Zweikomponentenharz versiegelt. Als vorherrschendes Baumaterial der tragenden

²⁰ Vgl. dazu die Ansicht West im Jahr 1985 mit architektonischer Bezugnahme auf die typische Gailtaler Köse (Harpfe) im Hintergrund, in: *Kolig* 1985 (zit. Anm. 13), S. 18.

²¹ *Kolig* 2013 (zit. Anm. 3); S. 34 ff.

²² *Rohsmann*, (zit. Anm. 17), S. 9.

²³ *Cornelius Kolig*, in: Alexander Gerdanovits, *Erlebnis Kunst*, Temeswar 2007, S. 237.



65. Vorderberg 39, Kärnten, „Paradies“, Inter faeces, Departure

Wände sowie der Außenwände dienen Beton-Hohlblocksteine, deren Oberflächen einen Schlämmanstrich erhielten. Einige Gebäude, wie der „Film- und Fotoraum“, das „Refugium“, der „Silo“ mit dem „Silo-Quertrakt“, die „Linke Niere“ und die „Rechte Niere“, bestehen teilweise aus Holzkonstruktionen und besitzen Fassadenverkleidungen aus Spanplatten oder Acryl- bzw. Plexiglas. Die Innenwände des „Headquarters“ verkleidete Kolig aus akustischen Gründen mit Sperrholz. An Boden- und Trittstufenbelägen gibt es epoxidharzversiegelte Estriche, Musterblechbeläge und Holzbretterböden. Zur Eindeckung der Paradies-Gebäude wurde Blech (Alu oder verzinktes Eisen) oder – beispielsweise bei der „Streckerei“ – Plexiglas verwendet. Die nach dem Hochwasser neu geschaffenen drei nordseitigen Zugangstore, Stiegen und Absturzsicherungen sind in Aluminium ausgeführt. Es gibt auch massengefertigte Produkte aus dem Baumarkt, beispielsweise eine Swimmingpool-Einstiegsleiter zur Erschließung des „Schiffes“ oder solarbetriebene Außenwandlampen zur Beleuchtung von Katzen-Urnenhäusern. Die nach dem Hochwasser 2003 errichteten Gebäude mit Plexiglaswellplatten-Fassaden und sichtbar belassenen Holzkonstruktionen lassen das Gesamterscheinungsbild der Anlage transparenter erscheinen, als die älteren, kaum

direkt belichteten Gebäude und bringen eine „neue, weniger hermetische Note ins Paradies.“²⁴

Konzept

Die Bezeichnung der Anlage als „Paradies“ verweist auf traditionelle Paradieses-Vorstellungen. „Paradies“, aus dem avestischen „pairi-daēza“ (wörtlich „umgrenzter Bereich“) von den Griechen als „παράδεισος“ übernommen, bezog sich ursprünglich auf persische Königsgärten, im biblischen Zusammenhang auch auf Gottesgärten. In der Septuaginta wird mit „Paradies“ der Garten Eden bezeichnet.²⁵ Ein von Kolig um ein Wort erweitertes Augustinuszitat „*Inter faeces et urinas nascimur morimurque*“ („zwischen Kot und Urin werden wir geboren und sterben wir“, Abb. 65), das in eine Metallplatte eingestanzte und – zwischen die beiden „Hochzeitstürme“ eingespannt – quasi als Motto über der gesamten Anlage baumelt, wie auch beispielsweise ein Schriftzug an der Westseite des Kuhstalles „OMO IMI TOT“ (ein aus drei Reinigungsmitteln gebildetes Palindrom) veranschaulichen, in wel-

²⁴ Zaunschirm, (zit. Anm. 11), S. 168.

²⁵ Vgl. <https://de.wikipedia.org/wiki/Paradeisos>.

cher Weise Kolig kulturgeschichtlich konnotierte Begriffe und Vorstellungen als Projektionsflächen für seine Kunst fruchtbar macht.²⁶ Anstelle einer christlich-augustinisch verbrämten Moral gibt es in diesem sehr sinnesfreudigen Hortus conclusus Zeremonien zur Reinigung von allem Überflüssigem²⁷ zugunsten der „*Bloßlegung und Verstärkung des Sinnlichen und damit Vermittelbaren des Lebens, seiner Schönheit und seiner Schrecken, von Wollust und Ekel, von Liebe, Gewalt, Krankheit, Leid, Tod, berauschter Existenzergiffenheit, des Stoffwechsels, der Farben, des Gestankes, der Wohlgerüche, des Tastens, der Freuden des Schmeckens und Hörens in neuen kombinatorischen Verbindungen und Verwicklungen*“.²⁸

Nach bald einem halben Jahrhundert gedanklicher Beschäftigung des Künstlers Cornelius Kolig mit dem „Paradies“-Projekt und einer fast vierzigjährigen Bauzeit des Eigentümers, Architekten und Paradies-Arbeiters Cornelius Kolig sind Architektur und Kunst des „Paradieses“ heute längst als Gesamtkunstwerk untrennbar „*mit dem Standort verbunden*“.²⁹ Gesamtanlage und Einzelgebäude zielen in ihrer architektonisch-skulpturalen Ausformung auf künstlerisch intendierte Raumerlebnisse ab,³⁰ die wiederum den Handlungsfunktionen und der Wirkung der Objekte zugutekommen.

Die Zurücknahme der Architektur zugunsten der Objektbenützung³¹ lässt sich am Beispiel der Gebäude-dächer exemplarisch verdeutlichen: Blech, traditionelles Baumaterial der Slum- und Containerarchitektur, setzt als Eindeckungsmaterial im „Paradies“ mit den aus der Vogelperspektive besonders markant ins Auge fallenden durchgängigen Rasterungen zwar durchaus einen markanten gestalterischen Akzent (vgl. den Blick auf die Gesamtanlage³²), wurde aber nach Aussage Koligs hauptsächlich deshalb gewählt, um bei Schlechtwetter „*das Geräusch des Regens zu verstärken*“.³³ In Kombination mit digital aufgezichnetem Tonmaterial, mit Einspielungen von externen akustischen Signalen (z. B. Mittagsläuten, Feuerwehrsirenen) und den zusätzlichen optischen, haptischen und mechanischen Reizen von Materialien,³⁴ Geräten, Utensilien, Fotos und Bildern entstehen neue künstlerisch nutz-

bare Assoziationsfelder, welche die Paradies-Maschinerie in Gang setzen und auch künftig in Gang halten werden.³⁵

RESUMEE

Geschichtliche Bedeutung

Der 1942 in Vorderberg im Gailtal (Kärnten) geborene, lebende und arbeitende Bildhauer, Objekt- und Videokünstler Cornelius Kolig zählt zu jenen Kärntner Künstlern, deren Werk seit den 1960er Jahren bis heute einen ununterbrochenen internationalen Bekanntheitsgrad aufweist.³⁶ Kolig erhielt in wichtigen Galerien und Museen, zuletzt 2016 im 21er-Haus („Belvedere 21“) in Wien, Einzelausstellungen und war mehrmals als österreichischer Vertreter bei internationalen Großausstellungen, unter anderem in Ljubljana, Venedig, Genf, Tokio / Kyoto, Oslo, São Paulo und Padua, eingeladen. In seinem Geburtsland Kärnten wurde er 2006 mit dem Großen Kulturpreis des Landes Kärnten gewürdigt, jedoch auch öffentlich „*als Fäkalkünstler diskreditiert*“.³⁷ Die seit 1979 von Cornelius Kolig in seinem Geburtsort errichtete, aus 18 baulichen Bestandteilen, 4 Freiflächen sowie 183 listenmäßig erfassten Objekten bestehende „Paradies“-Anlage versammelt und bewahrt in einer in Österreich spezifischen und singulären Form der persönlichen Sammlungspräsentation als Atelier, Museum und Archiv das seit 1962 erhaltene, umfassende Gesamtkunstwerk des kunstgeschichtlich bedeutenden Künstlers Cornelius Kolig. Als Bestandteil des „Paradies-Archivs“ wirft die landesgeschichtlich relevante Dokumentation des politisch und medial ausgeprägten „Kulturkampfes“³⁸ anlässlich der Neugestaltung des „Koligsaaals“ im Landhaus Klagenfurt zusätzlich ein Licht auf die Kontinuität negativer Rezeption avantgardistischen Kunstschaffens im 20. Jahrhundert in Kärnten, die 1928 mit der Verhängung des Petrusfreskos Herbert Boeckls im Maria Saaler Dom begann, 1938–45 mit der Zerstörung der 1929 geschaffenen Landhausfresken Anton Koligs in der NS-Kunstpolitik aufging, im Skandal der 1956 enthüllten Klagenfurter Bahnhofsfresken Giselbert Hokes ihre Fortsetzung und mit dem „Tatort Kolig-Saal“ 1998 ihr Ende fand.³⁹ Zu Beginn des 21. Jahrhunderts

²⁶ Arnulf Rohsmann, *Cornelius Kolig – das PARADIES, die Praxis*, in: Cornelius Kolig (Hg.), *Flush. Neue Arbeiten für das Paradies 1985–90*, Klagenfurt am Wörthersee 1990, S. 9. – Vgl. auch Arno Ritter, *Das Paradies*, in: *Kunstforum International, Lebenskunstwerke (LKW)*, Bd. 142, Oktober-Dezember 1998, S. 182 ff.

²⁷ *Kolig* 2013 (zit. Anm. 3), S. 15.

²⁸ *Kolig* 2013 (zit. Anm. 3), S. 14f.

²⁹ Ebenda, S. 14.

³⁰ Vgl. *Kolig* 2004 (zit. Anm. 14), S. 211.

³¹ Vgl. *Kolig* 2009 (zit. Anm. 10), S. 15.

³² Vgl. *Kolig* 2009 (zit. Anm. 10), S. 14.

³³ *Kolig* 2013 (zit. Anm. 3), S. 499.

³⁴ Vgl. die Materialliste bei Petra Henninger, *Was das Material erzählt – Beton, Hartschaum, Plexiglas, Aluminium, Kot und Urin im Werk von Cornelius Kolig*, in: *Kolig* 2009, (zit. Anm. 10), S. 44.

³⁵ Vgl. Ritter 1994 (zit. Anm. 11), S. 37.

³⁶ Vgl. dazu sechs Beiträge in *Kunstforum International*; zuletzt von Paolo Bianchi, *Das „Paradies“ von Cornelius Kolig: Sixtina, Rauschgarten und Kuhstall*, in: *Kunstforum international, Das Atelier als Manifest*, Bd. 208, Mai-Juni 2011, S. 220 ff.

³⁷ Bianchi 2011 (zit. Anm. 36), S. 222.

³⁸ *Hirtfelder / Steiner* (zit. Anm. 2), Umschlagtext.

³⁹ Zur NS-Kunstpolitik, ihren Wegbereitern und ihrer Nachwirkung nach 1945 vgl. Michael Koschat, „*Urgesund*“ und „*kerndeutsch*“. Kärntens bildende Kunst im Schatten des Hakenkreuzes. Streiflichter und Gedankensplitter, Klagenfurt am Wörthersee 2017. – Zu Beispielen negativer Kunstrezeption außerhalb Kärntens (z. B.

kündigte sich ein Paradigmenwechsel im Umgang der Kärntner Politik mit zeitgenössischer Kunst an: Kolig wurde nun mit der größten Auszeichnung des Landes für Kärntner Kunstschaffende bedacht. Das dazu 2006 geschaffene Objekt „Danke“ ist die Antwort des Künstlers auf den neuerlichen Versuch, ihn – wenn auch nun unter positiven Vorzeichen – politisch zu vereinnahmen.

Aus der – auch in mehreren Arbeiten thematisierten⁴⁰ – Verwandtschaft Cornelius Koligs mit den Vertretern des Nötscher Kreises, Anton Kolig (1886–1950) und Franz Wiegele (1887–1944) ist zusätzlich zum Dokumentarwert des „Paradieses“ für die österreichische und Kärntner Geschichte eine regionale geschichtliche Bedeutung abzuleiten.

Künstlerische / Architektonische Bedeutung

Cornelius Koligs „Paradies“ steht in der Tradition einer seit den 1960er Jahren von Architekten und Künstlern / Künstlerinnen entwickelten, spezifisch österreichischen, grenzüberschreitenden Ästhetik, zu der Dieter Ronte 1985 angemerkt hat, dass „hier Österreich im internationalen Vergleich eine einmalige, von keinem anderen Land erreichte Position inne“ habe.⁴¹ Matthias Boeckl erklärt die österreichische Architekturentwicklung seit den 1960er Jahren „als eine spezifische Reaktion, die sich aus dem Zusammentreffen der neuen internationalen Kunst-Mischung erhabener und banaler Objekte mit der Gemengelage in Österreich ergab, wo eine jahrhundertalte Tradition und eine ausgedünnte, im Bauwirtschaftsfunktionalismus der Wiederaufbauzeit steckengebliebene Moderne gegenüberstanden.“⁴² Zu den visionären, aktionistischen und künstlerischen Protagonisten der damaligen Architektur- und Kunstszene zählten unter anderem Haus-Rucker-Co, Hans Hollein, Raimund Abraham, Coop Himmelb(l)au, Walter Pichler und Günther Domenig. Vor allem Koligs seit 1964 entstandene und seit 2012 im „Silo-Quertrakt“ des „Paradieses“ präsentierte „Plexiglasobjekte“ wurden mit den pneumatischen PVC-

Hüllen von Haus-Rucker-Co, Coop Himmelblau und Walter Pichler in Verbindung gebracht.

Letzterer, wie Cornelius Kolig von der Ausbildung her kein Architekt, sondern Absolvent einer (Kunst-) Akademie, weist in seinem (mit dem Tod 2012 abgeschlossenen) Oeuvre nicht nur wegen der zeitgleich unternommenen pneumatischen Experimente konzeptionelle Ähnlichkeiten mit Koligs Werk auf: Am Beispiel von Pichlers – auf Grundlage von Zeichnungen und Modellen – im burgenländischen St. Martin an der Raab für dessen Skulpturen errichteten Häusern (unter anderen „Haus für den Rumpf und die Schädeldecken“, „Haus für die Wagen“, „Haus für das große Kreuz“, „Haus für die zwei Tröge“) lässt sich auf den ersten Blick ein Vergleich zu Koligs Paradies-Konzept ziehen. Beide Anlagen verbinden Leben und Kunst und überschreiten in ihrer Arbeit Gattungsgrenzen. Die Differenz zeigt sich jedoch nicht nur im Formalen, wo es sich bei Pichlers Häusern im Gegensatz zur autonomiebetonten „Paradies“-Architektur um „Erweiterungsbauten, Umbauten oder freistehende Objekte mit einem starken, unmittelbaren Bezug zu einem Altbau“⁴³ handelt; die Unterschiede sind vor allem in inhaltlicher Hinsicht evident: Zielt Pichler auf die Idealbeziehung von Raum und Skulptur, geht es Kolig um einen multimedialen und multimateriellen Ansatz; fixierte Pichler Standpunkte, von denen aus man als Betrachter / Betrachterin in „eine Art räumlicher Biographie“⁴⁴ verstrickt wird, kann man bei Kolig als Objekt-Benutzer / -Benutzerin selbst Aktionen durchführen, Varianten bilden; blieb der Kunstbegriff bei Pichler werkhafte auf ein abgeschlossenes Kunstwerk hin abzielend, ist er bei Kolig performativ auf ein offenes, veränderliches Kunstwerk hin ausgelegt.

Bezogen auf Kärntens Architektur- und Denkmallandschaft ist auch ein Vergleich mit dem denkmalgeschützten Steinhaus Günther Domenigs in Steindorf am Ossiacher See zulässig: Der gebürtige Kärntner Architekt entschied sich wie Kolig für einen biographisch konnotierten Standort, näherte sich wie Kolig seit den 1970er Jahren über Skizzen und Modelle einer endgültigen Fassung an,⁴⁵ baute seit den 1980er Jahren bis 2008, ebenfalls über Jahrzehnte, an seinem Kunst- und Lebenswerk „Steinhaus“. Domenig blieb jedoch trotz seiner künstlerischen Intention zeitlebens ein Baukünstler, dem es bei seinem Entwurf in erster Linie um eine expressive architektonische Formulierung und um ein Ausloten der Grenzen des Materials – Beton, Glas, Stahl – und der Statik ging. Kolig distanziert sich

zum Wiener Aktionismus 1968 oder z. B. zu Wolfgang Flatz 1974) vgl. Rainer Pachler, Cornelius Kolig im Paradies. Höhepunkte in der österreichischen Tradition negativer Kunstrezeption, Saarbrücken 2010, dazu insbesondere der Exkurs Robert Menasses auf S. 124 bzw. S. 126.

⁴⁰ Z. B. „Anton Kolig zum 100. Geburtstag – Paletten, Marmorkuchen und Triangulum Avi, in: *Kolig 2013* (zit. Anm. 3), S. 228 f. bzw. S. 231 ff. bzw. S. 592 f. bzw. S. 594 f. und „Franz Wiegele zum 100. Geburtstag“, in: *Kolig 2013* (zit. Anm. 3), S. 234 f. sowie – *Kunstverein für Kärnten* (Hg.), Anton Kolig (1.7.1886–17.5.1950) zum 100. Geburtstag. Pietà, Die Nachtmeerfahrt, Triangulum avi, Katalog zur Ausstellung 1985, Klagenfurt am Wörthersee 1986.

⁴¹ Dieter Ronte 1985, in: *Kolig* (zit. Anm. 13), S. 5.

⁴² Matthias Boeckl, Zeichen und Wunder. Die magische Form als Erfolgsmotor einiger zeitgenössischer Architekturwegbereiter aus Österreich, in: Parnass. Wegbereiter. 20 Jahre Parnass, Sonderheft 18/01, Wien S. 110.

⁴³ Friedrich Achleitner, Gegen jede bessere Einsicht..., in: Walter Pichler (Hg.): *Zeichnungen, Skulpturen, Gebäude*, Salzburg-Wien, 1993, S. 9.

⁴⁴ Achleitner 1993 (zit. Anm. 43), S. 12.

⁴⁵ Vgl. Skizzen, wie z. B. „Der Hügel, aus dem die Felsen brechen“ oder „Architektonische Zerbrechungen“, in: *Günther Domenig* (Hg.), GÜNTHER DOMENIG Werkbuch, Salzburg-Wien 1991, S. 192 ff.

entschieden von einer solchen, von ihm immer als „*penetrant durchgestylt*“ empfundenen *Architektenarchitektur (AA)*⁴⁶ bzw. „*Stararchitektur*“⁴⁷

Was die künstlerischen Bezüge anbelangt, ist die „Malverwandtschaft“ mit den „Nötscher“ Vorfahren Anton Kolig und Franz Wiegele – persönlichen Aussagen des Künstlers zufolge und in einzelnen Werktiteln dezidiert angesprochen – evident. Darüber hinaus gab es die Auseinandersetzung mit Studienkollegen an der Akademie und mit Zeitgenossen / Zeitgenossinnen, unter anderen mit Hermann Nitsch und den Wiener Aktionisten, die in ihrer künstlerischen Arbeit mit dem Körper und seinen Säften in Österreich erstmals religiöse und kulturelle Tabus berührten, was damals auch in anderen europäischen und amerikanischen Städten zum Thema der Kunst wurde.⁴⁸ Im Unterschied zu den meisten Aktionisten verzichtet Kolig jedoch auf ein Happening mit Publikum, bei dem die Schockwirkung von vornherein kalkuliert ist, sondern „*hält im Kontext der Kunst die in den Geräten anvisierten Aktionen nur in der medialen Aufbereitung präsent*.“⁴⁹

Trotz der Einbettung der „Paradies“-Anlage in einen kunst- und baugeschichtlichen Bezugszusammenhang hat sie im Zusammenwirken von unterschiedlichsten Materialien, Medien, Disziplinen und Techniken als Lebens- und Gesamtkunstwerk in Österreich eine künstlerische Sonderposition und ein Alleinstellungsmerkmal, dessen Relevanz auch im internationalen Kontext geltend zu machen ist.

Kulturelle Bedeutung

Im Unterschied zu etlichen, nachträglich für die museale Eigennutzung adaptierten Bestandshäusern, denen als Kärntner Beispiel Werner Hofmeisters seit

2004 geschaffenes „Museum für Quellenkultur“ in Klein St. Paul im Görtschitztal zuzuzählen ist, wie auch in Differenz zu zahlreichen, von Architekten für Künstler entworfenen Museen und Ausstellungsräumen, beispielsweise jenen beiden Gebäuden, die für den Bildhauer Wander Bertoni 2001 (Johannes Spalt) und 2010 (Architekturbüro gaupenraub+/-) im burgenländischen Winden am See entworfen wurden, handelt es sich bei Koligs „Paradies“ um den Idealentwurf eines auf die persönlichen Bedürfnisse zugeschnittenen, selbst entworfenen Kunsthauses.

Koligs „Paradies“ steht damit in einer kulturellen Tradition, die im 18. Jahrhundert in Frankreich und England begann, als der Hofkünstler durch den Ausstellungskünstler ersetzt wurde.⁵⁰ Mit der im 19. Jahrhundert europaweit praktizierten „*Ausstellung als Kunstwerk*“⁵¹ entstand auch die Idee eines vom Künstler eigens für seine Kunstwerke geplanten Hauses. Als beispielhaft für das 19. Jahrhundert wäre etwa der in der ursprünglichen Konzeption als „*Gesamtkunstwerk aus Architektur, Skulptur und Malerei*“⁵² beabsichtigte „Tempio“ Antonio Canovas in dessen Geburtsort Possagno zu nennen. Im 20. Jahrhundert verfolgte unter anderen der deutsche Maler, Dichter, (Raum-) Künstler und Werbegrafiker Kurt Schwitters mit seinen 1919 entwickelten Merzprinzipien bzw. den zwischen 1923 und 1947 entstandenen vier Merzbauten die Idee eines Gesamtkunstwerkes, die einige Merkmale der „Paradies“-Anlage, wie z. B. die Überschreitung von Gattungs- und Mediengrenzen, die Arbeit mit „unkünstlerischem“, „banalem“⁵³ Material oder das Bekenntnis zu einem – im Sinne eines dynamischen Kunstbegriffes – prinzipiell veränderlichen, unvollständigen Werk, vorwegnahm. In dieser Kulturgeschichte der von Künstlern / Künstlerinnen seit dem 19. Jahrhundert für sich selbst geschaffenen Ausstellungs(bau-)kunst ist Koligs „Paradies“ als unverzichtbarer österreichischer Beitrag zu werten.

⁴⁶ Das gesamte Zitat u. a. bei Bianchi 2011 (zit. Anm. 36), S. 221.

⁴⁷ Gerdanovits 2007 (zit. Anm. 23), S. 237.

⁴⁸ Vgl. das Kapitel „Der Körper als Material“, in: Monika Wagner, Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne, München 2001, S. 271 ff.

⁴⁹ Ulrich Tragatschnig, Cornelius Kolig: Kunst als Behelf des Künstlerischen, in: Kolig 2000 (zit. Anm. 17), S. 20.

⁵⁰ Vgl. dazu Oskar Bätschmann, Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem, Köln 1997.

⁵¹ Bätschmann 1997 (zit. Anm. 50), S. 10.

⁵² Bätschmann, 1997 (zit. Anm. 50), S. 84.

⁵³ Vgl. Gundula Luyken, Merz, eine Factory?! Übereinstimmungen in der Persönlichkeit und im Werk von Schwitters und Warhol, in: Ingrid Brugger, Siegfried Gohr, Gundula Luyken (Hg.), Kurt Schwitters, Katalog zur Ausstellung 2002 im Kunstforum Wien, Wien 2002, S. 124 f. bzw. Glossar, S. 279.

Denkmalschutz – Betrachtungen aus juristischer Sicht

Der vorliegende Beitrag behandelt die Unterschutzstellung von Denkmalen nach dem österreichischen Denkmalschutzgesetz (DMSG)¹ und in der Folge werden einzelne Aspekte des Verfahrens einer vertiefenden Untersuchung zugeführt. Einleitend soll auf den fachlichen Hintergrund bzw. das internationale Umfeld des DMSG Bezug genommen werden.

Max Dvořák schrieb im Katechismus der Denkmalpflege (1916) wie folgt: *„eine einfache Dorfkapelle, eine efeuumsponnene Ruine, ein altes Landstädtchen könne uns nicht minder Genuss bereiten wie eine stolze Kathedrale, ein fürstlicher Palast oder ein reichhaltiges Museum. ... Der Schutz könne sich nicht nur auf einzelne hervorragende Kunstwerke beschränken, sondern müsse alles umfassen, was als künstlerisches Gemeingut angesehen werden kann. Das Geringe bedürfe da oft mehr des Schutzes als das Bedeutende.“*²

Aus der jüngeren Vergangenheit stammt das internationale UNESCO-Übereinkommen über den Schutz und die Förderung der Vielfalt kultureller Ausdrucksformen, welches in Österreich seit dem Jahr 2007 Geltung hat.³ In seiner Präambel hält es fest, *„dass die kulturelle Vielfalt eine reiche und vielfältige Welt schafft, wodurch die menschlichen Fähigkeiten und Werte bereichert werden, und dass sie daher eine Hauptantriebskraft für die nachhaltige Entwicklung von Gemeinschaften, Völkern und Nationen ist.“*

Beiden Aussagen ist gemein, dass sie die kulturelle Vielfalt als zu schützendes Gut beschreiben. Ausgehend davon soll der Frage nachgegangen werden, inwiefern die österreichische Rechtslage betreffend Unterschutzstellungen dieser Forderung nach einer Bewahrung des kulturellen Erbes in seiner Vielfalt gerecht wird.

DAS UNTERSCHUTZSTELLUNGS- VERFAHREN

Bei einem Unterschutzstellungsverfahren nach §§ 1 und 3 DMSG handelt es sich um ein von Amts wegen einzuleitendes Verfahren und haben Eigentümer eines Denkmals keine diesbezüglichen Antragsrechte, wohl aber Parteistellung im Verfahren (vgl. § 26 DMSG). In der Praxis gliedert sich das Verfahren in zwei Schritte: Erstens ist die Denkmaleigenschaft des Gegenstandes (§ 1 Abs. 1 DMSG) durch einen Sachverständigen mittels eines Gutachtens festzustellen. In der Regel handelt es sich bei den Sachverständigen um die Amtssachverständigen des Bundesdenkmalamtes, welche über die nötige architekturgeschichtliche bzw. kunsthistorische Expertise verfügen. Ein Sachverständigengutachten ist in einen Befund (Beschreibung, Geschichte, Lage), und ein Gutachten im engeren Sinn (Bewertung) zu gliedern. Um den wissenschaftlichen Ansprüchen zu genügen, sollten – so vorhanden – Quellen (z. B. Literatur, Bauakten, Fotos, historische Pläne) angeführt und allenfalls Pläne des aktuellen Zustands angeschlossen werden.

In einem zweiten Schritt ist von der Behörde die Schutzwürdigkeit des Denkmals aus juristischer Sicht zu prüfen und festzustellen, ob ein öffentliches Interesse an der Erhaltung des Denkmals besteht (§ 1 Abs. 2 DMSG). Aus dieser Zweistufigkeit folgt, dass nicht jedes Denkmal automatisch auch unter Denkmalschutz zu stellen ist.

DENKMALBEGRIFF

Der Denkmalbegriff des § 1 Abs. 1 DMSG ist ein weiter, weshalb die österreichische Rechtslage den Forderungen Dvořáks insofern gerecht wird. So können Denkmale beweglich oder unbeweglich sein und sind monetärer Wert oder Alter irrelevant. Was das Alter eines Denkmals anbelangt erscheint es allerdings sinnvoll, eine gewisse Zeitspanne zwischen der Schaffung des Denkmals und der Unterschutzstellung vergehen zu lassen, um eine objektive Bewertung vornehmen zu können. Fürnsinn vertritt die

¹ Bundesgesetz betreffend den Schutz von Denkmalen wegen ihrer geschichtlichen, künstlerischen und kulturellen Bedeutung, Stammfassung: BGBl Nr. 533/1923

² Max Dvořák, Katechismus der Denkmalpflege, Wien 1916, S. 22, 24.

³ Übereinkommen über den Schutz und die Förderung der Vielfalt kultureller Ausdrucksformen, BGBl. III Nr. 34/2007.

Ansicht, dass der wahre Wert eines Werkes erst aus „*einem jahrelang gereiften und gesicherten Urteil zu erkennen sein wird.*“⁴ Die Materialien zum DMSG führen aus, dass bei der Beurteilung der Denkmaleigenschaft die in der Fachwelt vorherrschende Meinung ausschlaggebend ist⁵. Das DMSG selbst ordnet an, dass bei der Unterschutzstellung auf wissenschaftliche Forschungsergebnisse Bedacht zu nehmen ist (§ 1 Abs. 5 DMSG).⁶ Nach der Judikatur des Verwaltungsgerichtshofes ist auch zu prüfen, ob ähnliche Denkmale noch häufig sind, von Anfang an selten waren oder wegen Zerstörung selten geworden sind (VwGH 3.6.2004, 2002/09/0134).

Eingeschränkt wird der Denkmalbegriff lediglich dahingehend, dass der Gegenstand von Menschen geschaffen sein muss, weshalb Naturobjekte nicht als Denkmal geschützt werden können.⁷ Hinsichtlich der Bedeutungsebenen eröffnet das DMSG einen weiten Spielraum und nennt eine geschichtliche, künstlerische und kulturelle Bedeutung; in einem Fall ein Bodendenkmal betreffend hat der Verwaltungsgerichtshof auch eine wissenschaftliche Bedeutung angenommen (VwGH 18.12.2012, 2010/09/0175). Damit ein Gegenstand als Denkmal qualifiziert werden kann, genügt es, wenn eine Bedeutungsebene erfüllt wird (VwGH 3.6.2004, 2001/09/0010). Durch die bestehende Judikatur des Verwaltungsgerichtshofes ist zusätzlich gewährleistet, dass der Denkmalbegriff ein weiter ist. In seinem Erkenntnis vom 28.6.2017, Ra 2016/09/0091, führte der Verwaltungsgerichtshof aus: *„Die Zielsetzung des Denkmalschutzes ist die Erhaltung und reale Dokumentation des gesamten kulturellen Reichtums Österreichs an geschichtlichem Erbe in all seiner Vielfalt, bzw. die Erhaltung des überkommenen schutzwürdigen Kulturguts, zu dem nicht nur künstlerische und / oder ästhetisch ansprechende Objekte zählen, sondern auch die Zeugnisse der Architektur aus dem Bereich der Nutzbauten, die grundsätzlich als nicht weniger bedeutsam anzusehen sind wie Monumentalbauten.“*

FESTSTELLUNG EINES ÖFFENTLICHEN ERHALTUNGSINTERESSES

Die Prüfung der Schutzwürdigkeit erfolgt durch die Behörde Bundesdenkmalamt und in der konkreten Praxis durch die Juristen der Rechtsabteilung. Rechtliche

⁴ Werner Fürsinn, Denkmalschutzrecht, Wien-Graz 2002, S. 35.

⁵ Erläuternde Bemerkungen zur Regierungsvorlage zum Denkmalschutzgesetz 1999, 1769 der Beilagen zu den Stenographischen Protokollen des Nationalrates, XX. GP, S. 31.

⁶ Vgl. auch VwGH 20.11.2001, 2001/09/0072: Erkenntnisstand sachverständiger Kreise.

⁷ Erika Carola Pieler, Zur Natur des Denkmals. Rechtsfragen im Spannungsfeld zwischen Kulturgüterschutz und Naturschutz, Steine Sprechen Nr. 140 (Jg. XLIX/1) Wien 2010, S. 3.

Grundlage ist § 1 Abs. 2 DMSG, der vorsieht, dass die Erhaltung dann im öffentlichen Interesse liegt, wenn es sich bei dem Denkmal aus überregionaler oder vorerst auch nur regionaler (lokaler) Sicht um Kulturgut handelt, dessen Verlust eine Beeinträchtigung des österreichischen Kulturgutbestandes in seiner Gesamtsicht hinsichtlich Qualität sowie ausreichender Vielzahl, Vielfalt und Verteilung bedeuten würde. Wesentlich ist auch, ob und in welchem Umfang durch die Erhaltung des Denkmals eine geschichtliche Dokumentation erreicht werden kann.

Eine Konkretisierung dieser Kriterien ergibt sich aus den Materialien zum DMSG bzw. erfolgt durch die Judikatur des Verwaltungsgerichtshofes. Demnach besteht ein öffentliches Interesse jedenfalls, wenn ein Denkmal einmalig oder selten ist, über ähnliche Denkmale deutlich hinausragt oder ein besonders gutes oder gut erhaltenes Beispiel einer bestimmten Art von Denkmalen ist.⁸ Nicht jedes Objekt von geschichtlicher, künstlerischer oder kultureller Bedeutung ist als Denkmal unter Schutz zu stellen. Voraussetzung für eine Feststellung gemäß § 1 Abs. 2 DMSG ist vielmehr ein Mindestmaß an Seltenheit sowie ein Dokumentationscharakter (VwGH 12.11.2013, 2012/09/0077). Wesentlich ist auch, ob ein Denkmal als Repräsentant einer bestimmten Epoche anzusehen ist (VwGH 15.9.2004, 2001/09/0126) und ob ähnliche Denkmale regional häufig sind, von Anfang an selten waren oder wegen Zerstörung selten geworden sind (VwGH 3.6.2004, 2002/09/0134). Die Erhaltung kann auch im öffentlichen Interesse liegen, wenn das Denkmal in einem Übergangsstil errichtet wurde (VwGH 29.3.1982, 81/12/0194) oder verschiedene Stile miteinander verbindet (VwGH 9.1.1980, 2369/79). Einem Denkmal muss, damit seine Erhaltung im öffentlichen Interesse gelegen ist, keinesfalls „Alleinstellungscharakter“ im Sinn einer Einzigartigkeit zukommen (VwGH 28.6.2017, Ra 2016/09/0091). Voraussetzung ist zwar ein Mindestmaß an Seltenheit sowie der von den Denkmalbehörden festzustellende Umstand, dass dem Objekt ein Dokumentationscharakter zukommt (VwGH 12.11.2013, 2012/09/0077), eine „hervorragende“ oder „außerordentliche“ Bedeutung des Objektes ist aber nicht gefordert (VwGH 15.9.2004, 2001/09/0219). An dieser Stelle sei abermals an die Forderungen Max Dvořáks erinnert, denen auch durch die aktuelle Judikatur entsprochen wird.

Spätere Veränderungen vermögen den Charakter eines Gebäudes als Denkmal für sich allein nicht zu hindern (VwGH 10.10.1974, 665/74). Für das öffentliche Interesse an der Erhaltung eines Denkmals ist nicht wesentlich, ob dieses in allen Details im Originalzustand erhalten ist (VwGH 20.11.2001, 2001/09/0072); entscheidend ist

⁸ Erläuternde Bemerkungen zur Regierungsvorlage zum Denkmalschutzgesetz 1999, 1769 der Beilagen zu den Stenographischen Protokollen des Nationalrates, XX. GP, S. 37.

vielmehr, ob dem Denkmal noch Dokumentationscharakter zukommt (VwGH 5.9.2013, 2012/09/0018). Nach der Judikatur des Verwaltungsgerichtshofes ist es auch unerheblich, ob ein Denkmal von der Öffentlichkeit als solches wahrgenommen werden kann (VwGH 23.5.2013, 2012/09/0108). Die Feststellung des öffentlichen Interesses ist ausschließlich nach der geschichtlichen, künstlerischen und kulturellen Bedeutung des Objektes zu prüfen. Es findet keine Abwägung mit anderen öffentlichen oder privaten Interessen statt (VwGH 15.12.2004, 2003/09/0121).

Was bedeuten diese rechtlichen Vorgaben nun für die Verfahrenspraxis? Die Qualität eines Denkmals und dessen Relevanz für eine geschichtliche Dokumentation werden sich in der Regel aus dem Sachverständigengutachten ergeben. Der Jurist benötigt zur Beurteilung der Rechtsfrage des öffentlichen Erhaltungsinteresses aber auch fachliche Grundlagen, um die Kriterien der Vielzahl, Vielfalt und Verteilung zu prüfen und die regionale bzw. österreichweite Relevanz des konkreten Denkmals beurteilen zu können. Hier spielen die Inventarisierung und die Denkmalverzeichnisse bzw. Datenbanken des Bundesdenkmalamtes eine wesentliche Rolle. Ob diese Grundlagen im Gutachten selbst enthalten sind oder in einem separaten Dokument ist meines Erachtens unerheblich. Wichtig ist aber stets, dass offengelegt wird, anhand welcher Parameter der Vergleich angestellt wird. Das können z. B. Alter, Lage, Objekttypus, Stilepoche, Urheber, Region oder eine Kombination mehrerer Parameter sein. Um den Grundsätzen eines ordnungsgemäßen Verwaltungsverfahrens zu genügen, müssen auch diese Ermittlungsergebnisse zum Parteiengehör gebracht werden. Wesentlich sind eine gegenüber den Parteien transparente Vorgehensweise sowie eine Nachprüfbarkeit insbesondere durch die Verwaltungsgerichte.

ERHALTUNGSZUSTAND

Auf juristischer Ebene – bei der Prüfung der Schutzwürdigkeit – sind schließlich zwei weitere Tatbestände anlassbezogen zu prüfen, weil sie unter Umständen den (teilweisen) Ausschluss der Schutzwürdigkeit bedingen. Es sind dies § 1 Abs. 8 und § 1 Abs. 10 DMSG. § 1 Abs. 10 DMSG sieht vor, dass die Erhaltung dann nicht im öffentlichen Interesse gelegen ist, wenn sich das Denkmal im Zeitpunkt der Unterschutzstellung in einem derartigen statischen oder sonstigen substanziellen (physischen) Zustand befindet, dass eine Instandsetzung entweder überhaupt nicht mehr möglich ist oder mit so großen Veränderungen in der Substanz verbunden wäre, dass dem Denkmal nach seiner Instandsetzung Dokumentationswert und damit Bedeutung als Denkmal nicht mehr in ausreichendem Maße zugesprochen werden könnte. Entsprechend der Judikatur des VwGH erfasst diese

Bestimmung aber nur jene besonders schweren Schäden, die von vornherein jede denkmalgerechte Erhaltungsmöglichkeit ausschließen, sodass das Denkmal bereits de facto zerstört ist und nur durch eine Rekonstruktion ersetzt werden könnte (VwGH 20.2.2014, 2014/09/0004; 22.3.2012, 2009/09/0248). Von der Behörde ist dieser Erhaltungszustand rein technisch und in Bezug auf den denkmalspezifischen Dokumentationswert, nicht aber auch wirtschaftlich zu prüfen.

TEILUNTERSCHUTZSTELLUNG

Die Frage der Teilunterschutzstellung steht in einem engen Zusammenhang mit der verfassungsrechtlich gewährleisteten Eigentumsgarantie. Grundsätzlich wird § 1 Abs. 8 DMSG Ausnahmecharakter attestiert (VwGH 25.1.2016, Ro 2015/09/0010). Es ist aber auch der „Grundsatz der geringstmöglichen Unterschutzstellung“ zu berücksichtigen und darf die Unterschutzstellung „die unbedingt notwendige Eigentumsbeschränkung nicht überschreiten“. Gesetzlich normiert ist die Teilunterschutzstellung erst seit der DMSG-Novelle 1999, in der gelebten Rechtspraxis besteht sie jedoch bereits von Anfang an. Die Gesetzesmaterialien führen dazu wie folgt aus: *„Die Möglichkeit der Teilunterschutzstellung wurde bereits seit je praktiziert, ohne im Gesetz ausdrücklich verankert zu sein. Dies geschieht hiermit. Die einschlägige Judikatur des Verwaltungsgerichtshofes wird hier ins Gesetz eingebracht. Da eine Unterschutzstellung die unbedingt notwendige Eigentumsbeschränkung nicht überschreiten darf, ist eine Teilunterschutzstellung in all jenen Fällen, in denen sie fachlich ausreicht, anzuwenden. So kommt in vielen Fällen den schon oftmals umgebauten Wohnungen keine Bedeutung für das Denkmal mehr zu. Der Grundsatz der geringstmöglichen Unterschutzstellung gilt auch bei der Einbeziehung von Objekten in den Umfang eines Ensembles. Bemerkt wird, dass der Verwaltungsgerichtshof mehrfach darauf hingewiesen hat, dass das Denkmalschutzgesetz grundsätzlich von der Unterschutzstellung der „gesamten zivilrechtlichen Einheit“ ausgeht, Teilunterschutzstellungen daher nur in besonders gelagerten Fällen möglich sind. Auf Grund der gesetzlichen Regelung steht aber fest, dass von der Teilunterschutzstellung – soweit sie möglich ist – auch tatsächlich Gebrauch zu machen ist. Dass diese Teilunterschutzstellung überschaubare, abgeschlossene Teile umfassen muss, ist eine Selbstverständlichkeit, soll Denkmalschutz auch vollziehbar sein. Grundsätzlich sei auch betont, dass Teilunterschutzstellungen nur dort und nur in jenem Mindestumfang denkbar sind, als durch eine Veränderung des nicht geschützten Teiles nicht auch eine Beeinträchtigung des eigentlich bedeutenden geschützten Teiles eintreten könnte. Dies hat der Verwaltungsgerichtshof bereits in einer Reihe von Entscheidungen betont. So können etwa bei einer Fassade nicht nur einzelne Stockwerke geschützt werden, da*

eine Fassade – selbst im bereits gestörten Zustand – zwangsläufig eine Einheit darstellt. Das Bundesdenkmalamt hat im übrigen von Anfang an Teilunterschutzzstellungen vorgenommen, auch die Entscheidungen des Bundesministeriums für Unterricht und kulturelle Angelegenheiten (bzw. früher des Bundesministeriums für Wissenschaft und Forschung) als Berufungsinstanz gingen in diese Richtung. Die sohin stets gehandhabte Teilunterschutzzstellung wird mit dieser Bestimmung nunmehr im Gesetz eindeutig auch in Umfang und Auswirkung verankert. Die Festlegung, dass „der Schutz auch die übrigen Teile in jenem Umfang, als dies für die denkmalgerechte Erhaltung der eigentlich geschützten Teile notwendig ist“ umfasst, bedeutet etwa, dass in jenen Fällen, in denen bloß die Fassade geschützt ist, das übrige Haus – allenfalls auch neu oder umgebaut – bestehen bleiben muss, nicht aber etwa nur die Fassade, gehalten von einem Stützgerüst. Das Haus muss trotz Teilunterschutzzstellung als benutzbares Haus bestehen bleiben, nicht als Ruine. Die denkmalgerechte Erhaltung bedeutet weiters, dass Neubauteile auch architektonisch auf die geschützten Teile entsprechend Rücksicht nehmen müssen (etwa könnte nicht unmittelbar hinter einer zweistöckigen geschützten Fassade ein fünfstöckiges Objekt hochgezogen werden, auf die die alte Fassade im unteren Teil mehr oder minder „aufgeklebt“ oder „integriert“ ist). Insofern erstreckt sich die Zuständigkeit des Bundesdenkmalamtes bei einer Teilunterschutzzstellung auch auf Neubauteile (so wie bei Umbauten von Denkmälern generell), soweit sie eben die obzitierten „übrigen Teile“ bilden.⁹

Aus diesen Gesetzesmaterialien wird deutlich, in welchem Spannungsverhältnis sich die Behörde bei der Prüfung einer allfälligen Teilunterschutzzstellung bewegt: Einerseits muss aus verfassungsrechtlichen Gründen eine Teilunterschutzzstellung vorgenommen werden, andererseits soll der Bescheid vollziehbar sein, weshalb Judikatur und Gesetzesmaterialien davon ausgehen, dass es sich bei den auszunehmenden Teilen um überschaubare, abgeschlossene Teile handeln muss.

In der Praxis stellt sich die Frage, wie weit kann bzw. muss man bei einer Teilunterschutzzstellung gehen. Eine eindeutige Antwort darauf ist kaum möglich, weshalb an dieser Stelle lediglich die unterschiedlichen Herausforderungen aufgezeigt werden sollen.

Ein zu beachtender Umstand im Zusammenhang mit Teilunterschutzzstellungen ist die Vollziehbarkeit des Bescheides. Bei einer sehr weitgehenden „Filetierung“ eines Objektes besteht die Gefahr, dass nach längerem Zeitablauf fraglich wird, was eigentlich geschützt ist und was nicht. Bei einer Teilunterschutzzstellung empfiehlt es

sich daher stets, auch planliche Unterlagen dem Bescheid anzuschließen.

Weiters ist zu berücksichtigen, dass ein Unterschutzzstellungsverfahren kein vorweggenommenes Veränderungsverfahren sein kann. Das heißt, es ist im Rahmen der Unterschutzzstellung nicht festzulegen, welche Bereiche später verändert werden können. Zum Zeitpunkt der Unterschutzzstellung ist dies auch noch nicht möglich, weil bei einem Veränderungsverfahren insbesondere die Interessen und Argumente des Antragstellers zu berücksichtigen sind (gesondert zu führendes Abwägungsverfahren nach § 5 Abs. 1 DMSG). Im Gegensatz dazu ist bei einer Unterschutzzstellung gerade nicht auf private Interessen einzugehen. In diesem Zusammenhang ist ein Judikat des Verwaltungsgerichtshofs von Interesse, wonach der Ausgleich zwischen den Interessen des Eigentümers und des Denkmalschutzes erst in einem Veränderungsverfahren (und nicht in einem Unterschutzzstellungsverfahren) erfolgt (VwGH 22.3.2012, 2011/09/0166): „Der EGMR hat ausgeführt, dass Eigentumsbeschränkungen zum Zweck des Denkmalschutzes dann gerechtfertigt sind, wenn ein angemessener Ausgleich zwischen den Erfordernissen des Allgemeininteresses und jenen des Schutzes der Rechte des Einzelnen besteht. Es muss eine vernünftige Beziehung der Verhältnismäßigkeit zwischen den mit der Eigentumsbeschränkung verfolgten angewendeten Mitteln und den verfolgten Zielen gegeben sein. Bei dieser Beurteilung ist eine umfassende Prüfung der verschiedenen beteiligten Interessen anzustellen. Eine umfassende Berücksichtigung der von einer Unterschutzzstellung berührten Interessen des betroffenen Eigentümers erfolgt sowohl nach der Rechtsprechung des VwGH als auch jener des VfGH erst im Verfahren betreffend die Zerstörung oder Veränderung eines unter Schutz gestellten Denkmals gemäß § 5 DMSG 1923, dort ist sie aber auch geboten.“

Auch wenn es in der Praxis häufig der Wunsch der Eigentümer ist, Ausnahmen von einer Unterschutzzstellung zu erwirken, um in der Folge Handlungsspielraum für Veränderungen zu haben, darf dies nicht dazu führen, dass im Rahmen der Unterschutzzstellung ein Denkmal in bedeutendere und weniger bedeutende Bereiche unterteilt wird, und sodann die weniger bedeutenden Teile ausgenommen werden. Dies widerspricht der Judikatur, welche besagt, dass eine Ausnahme dann zulässig, ja sogar geboten ist, wenn keine Denkmalsubstanz in einem Teil vorhanden ist.¹⁰

Meines Erachtens ist es aber zulässig, in einem Sachverständigengutachten im Rahmen einer Unterschutzzstellung zum Ausdruck zu bringen, aufgrund

⁹ Erläuternde Bemerkungen zur Regierungsvorlage zum Denkmalschutzgesetz 1999, 1769 der Beilagen zu den Stenographischen Protokollen des Nationalrates, XX. GP, S. 39 f.–VwGH 25.6.2013, 2011/09/0178.

¹⁰ Eine Teilunterschutzzstellung ist dann vorzunehmen, wenn in einem überschaubaren, abgeschlossenen Teil (z. B. dem Inneren) keine ursprüngliche Bausubstanz vorhanden ist und die Teilunterschutzzstellung fachlich ausreichend erscheint (VwGH 9.11.2009, 2008/09/0322).

welcher Faktoren die Denkmalbedeutung angenommen wird (Denkmaleigenschaft-begründende Elemente). Ein solches Gutachten kann sehr wohl auch für ein späteres Veränderungsverfahren relevant sein und können aus ihm die Argumente für die unveränderte Erhaltung bzw. die Veränderungsmöglichkeit gewonnen werden. Indem ein Unterschutzstellungsbescheid zum Ausdruck bringt, warum einem Objekt Bedeutung zukommt, wird meines Erachtens nicht bewirkt, dass die Teile, die nicht explizit genannt sind, automatisch auszunehmen sind.

In diesem Zusammenhang sei auch der Begriff des gewachsenen Denkmals erwähnt. Dvořák war es, der festhielt, dass der Denkmalschutz nicht auf diesen oder jenen Stil beschränkt sein dürfe.¹¹ Häufig ergibt sich die Bedeutung eines Objektes gerade aus seiner Entwicklung über eine längere Zeitspanne. Auch das Denkmalschutzgesetz bestimmt, dass die gewachsene Erscheinung zu schützen ist und durch die Unterschutzstellung eines Denkmals sein überliefertes oder gewachsenes Erscheinungsbild einbezogen ist (§ 4 Abs. 1 und § 1 Abs. 9 DMSG).

Gegen eine sehr weit gehende „Filetierung“ eines Objektes spricht die ständige Judikatur des Verwaltungsgerichtshofs, wonach es für eine Unterschutzstellung irrelevant ist, ob ein Denkmal unverändert oder in allen Details erhalten ist (VwGH 5.9.2013, 2012/09/0018). Daraus ist ableitbar, dass Denkmale, welche schon längere Zeit existieren und in der Regel auch bewohnt oder genutzt werden, naturgemäß Veränderungsmaßnahmen

unterzogen wurden. Man könnte fast so weit gehen zu sagen, dass es einem Baudenkmal immanent ist, dass es im Zeitpunkt der Unterschutzstellung nicht in allen Details im bauzeitlichen Zustand erhalten ist. Dass für die veränderten Details stets auch eine Ausnahme von der Unterschutzstellung zu erfolgen hat, kann nicht im Sinne des Gesetzes gelegen sein.

Im Ergebnis ist festzuhalten, dass bei einer Unterschutzstellung zu beurteilen ist, ob es sich bei den am Denkmal durchgeführten Veränderungen bloß um Details handelt, oder ob Teile vorliegen, denen keine Bedeutung zukommt. Während erstere von der Unterschutzstellung umfasst sind, ist bei zweiten zu prüfen, ob sie auch nachvollziehbar klar abgrenzbar sind. Eine geringere Bedeutung ist kein Grund für eine Ausnahme von der Unterschutzstellung. Obwohl die Teilunterschutzstellung eine Rechtsfrage ist, muss der Sachverständige die Grundlagen für die Beurteilung liefern. Im Idealfall stellt das Gutachten die Entwicklung des Objektes mit Datierungsangaben dar, nennt gegebenenfalls die unterschiedlichen Bauphasen (allenfalls unter Anschluss von Plänen) und hält fest, welche Veränderungen durchgeführt wurden. Gleichzeitig sind die Bauphasen und Veränderungen im Hinblick auf die Denkmalbedeutung zu bewerten. Welche Teile im Rahmen der Unterschutzstellung tatsächlich ausgenommen werden, ist rechtlich anhand dieser Grundlagen von der Behörde zu entscheiden.

¹¹ Dvořák (zit. Anm. 2), S. 24.

Die Erfassung von Orts-, Platz- und Straßenbildern als Ensembles in Bayern

In Bayern sind zurzeit 873 Straßenzüge, Platzanlagen, Dörfer, Städte oder jeweils Teile davon als Ensembles in die Denkmalliste eingetragen. Diese reichen von sehr großflächigen Stadtanlagen bis hin zu kleinen Gruppen von Bauten sowie geschichtlich gesehen von alten Städten bis zu Wohnsiedlungen der 1970er Jahre. So ist die gesamte Altstadt von Bamberg mit fast fünf Quadratkilometern als Ensemble erfasst, aber auch die Kreuzung Crailsheim- und Herzog-Friedrich-Straße in Traunstein mit insgesamt nur vier Gebäuden. Das im Römischen Reich gegründete Regensburg mit seiner bis heute erhaltenen antiken Porta Praetoria ist ebenso ein Ensemble wie die 1973 fertiggestellte Terrassenwohnanlage in Ottobrunn bei München.

RECHTLICHE GRUNDLAGEN

Die Grundlagen für Denkmäler, zu der auch eine Mehrheit von baulichen Anlagen gehören kann, werden allein im Bayerischen Denkmalschutzgesetz (BayDSchG) genannt. Hierbei sind Bau- und Bodendenkmäler zu unterscheiden. Der Artikel 1 des BayDSchG dient der Begriffsbestimmung. Darin heißt es zu den Baudenkmalern:

„(1) Denkmäler sind von Menschen geschaffene Sachen oder Teile davon aus vergangener Zeit, deren Erhaltung wegen ihrer geschichtlichen, künstlerischen, städtebaulichen, wissenschaftlichen oder volkskundlichen Bedeutung im Interesse der Allgemeinheit liegt.

(2) Baudenkmäler sind bauliche Anlagen oder Teile davon aus vergangener Zeit, soweit sie nicht unter Absatz 4 fallen, einschließlich dafür bestimmter historischer Ausstattungsstücke und mit der in Absatz 1 bezeichneten Bedeutung. Auch bewegliche Sachen können historische Ausstattungsstücke sein, wenn sie integrale Bestandteile einer historischen Raumkonzeption oder einer ihr gleichzusetzenden historisch abgeschlossenen Neuausstattung oder Umgestaltung sind. Gartenanlagen, die die Voraussetzungen des Absatzes 1 erfüllen, gelten als Baudenkmäler.

(3) Zu den Baudenkmalern kann auch eine Mehrheit von baulichen Anlagen (Ensemble) gehören, und zwar auch

dann, wenn keine oder nur einzelne dazugehörige bauliche Anlagen die Voraussetzungen des Abs. 1 erfüllen, das Orts-, Platz- oder Straßenbild aber insgesamt erhaltenswürdig ist.“¹

Es stehen somit für die Baudenkmäler zwei Gattungen zur Verfügung: die Einzel-Baudenkmäler gemäß Art. 1 Abs. 2 BayDSchG und die Ensemble-Baudenkmäler gemäß Art. 1 Abs. 3 BayDSchG. Diese gesetzliche Grundlage ist grundsätzlich für alle von Menschen gemachten Objekte aus einer abgeschlossenen Zeitstellung anzuwenden.²

Das Verzeichnis der Denkmäler, die Denkmalliste, führt das Bayerische Landesamt für Denkmalpflege (BLfD) als Denkmalfachbehörde. Diese wird gemäß Art. 2 BayDSchG im Benehmen mit der jeweiligen Gemeinde geführt, das heißt, dass das BLfD die Gemeinde über ein erkanntes Denkmal informiert und ihr einräumt, gegebenenfalls fachliche Einwände vorzubringen. Soll ein Ensemble in die Denkmalliste eingetragen werden, ist zudem der Landesdenkmalrat zu beteiligen und dessen Votum einzuholen. Vollzugsbehörden, die so genannten Unteren Denkmalschutzbehörden, sind die jeweiligen Städte oder auf Landkreisebene die Landratsämter.

ÄNDERUNG DES BAYERISCHEN DENKMAL-SCHUTZGESETZES IM MAI 2017

Der Bayerische Landtag als Gesetzgeber hat mit Wirkung zum 1. Mai 2017 das Denkmalschutz geändert, dabei insbesondere im Art. 1 Abs. 3 BayDSchG eine

¹ Vgl. <http://www.gesetze-bayern.de/Content/Document/BayDSchG-1>, abgerufen am 28.08.2018. Schon in der Verfassung des Freistaates Bayern von 1946 wurden „Staat, Gemeinden und Körperschaften des öffentlichen Rechts“ die Aufgabe zugewiesen, die „Denkmäler der Kunst, der Geschichte und der Natur sowie die Landschaft zu schützen und zu pflegen“ (Art. 141), vgl. <http://www.gesetze-bayern.de/Content/Document/BayVerf-141>, abgerufen am 28.08.2018.

² Zur Begriffsbestimmung und den rechtlichen Vorgaben siehe Wolfgang Eberl: Anwendungsbereich (Erläuterungen zum Art. 1 BayDSchG). In: Wolfgang Eberl / Dieter Martin / Jörg Spennemann (Hg.), Kommentar zum BayDSchG, 2016, S. 92–128, hier insb. S. 119–125.



66. München, Deutschland, Ludwigstraße, Blick nach Süden zum Odeonsplatz mit juristischer Fakultät rechts und Türmen der Ludwigskirche

wesentliche Neudefinition für die Ensembles geschaffen. Der vormalige, einschränkende Wortlaut von: „*und zwar auch dann, wenn nicht jede einzelne dazugehörige bauliche Anlage die Voraussetzungen des Absatzes 1 erfüllt*“³, wurde zu: „*und zwar auch dann, wenn keine oder nur einzelne dazugehörige bauliche Anlage die Voraussetzungen des Absatzes 1 erfüllt*“. Dieses heißt in der Konsequenz, dass nach der Neufassung auch Orts-, Platz- oder Straßenbilder ohne ein Einzel-Baudenkmal darin als Ensemble erfasst werden können, sofern die weiteren im Art. 1 genannten Bedingungen vorliegen.

Die Initiative für die Gesetzesänderung hatte die Oberste Denkmalschutzbehörde, das Bayerische Staatsministerium für Wissenschaft und Kunst, zusammen mit dem Landesdenkmalrat und dem BLfD ergriffen. Diese war durch ein Urteil des 1. Senats des Bayerischen Verwaltungsgerichtshofs vom 22. April 2016 angestoßen worden, in dem der Senat das Ensemble Sonnenbergstraße in Garmisch-Partenkirchen auf Grund fehlender, ensembleprägender Einzel-Baudenkmalen insgesamt in seiner Denkmaleigenschaft als Ensemble in Frage stellte.⁴ Es war die grundlegende Auffassung des 1. Senats, dass nach Wortlaut des BayDSchGes vor der Änderung mindestens eines, eher noch eine Mehrzahl von Baudenkmalen ein Ensemble mitbestimmen müssten. Da es eine durchaus große Zahl von Ensembles mit nur wenigen oder ganz ohne Einzel-Baudenkmalen gibt, war eine schnelle Lösung

notwendig geworden. Auch hatte das BayVGH selbst in seiner Urteilsbegründung den Gesetzgeber auf die Möglichkeit hingewiesen, zu bestimmen, dass ein Ensemble vorliegt, auch wenn kein Einzel-Baudenkmal enthalten ist.⁵ Damit ist für die mehr als 35 Ensembles vollständig ohne Einzeldenkmäler und mindestens weitere 100 Ensembles mit nur wenigen mit-prägenden Einzel-Baudenkmalen wieder Rechtssicherheit gegeben.

ARTEN VON ENSEMBLES

Sehr unterschiedliche Orts-, Platz und Straßenbilder können Ensembles sein. Über das Bild hinaus müssen die im Art. 1 Abs. 1 BayDSchG genannten Voraussetzungen vorliegen. Diese gelten jeweils für den Gesamtbereich eines Ensembles, nicht nur für Teilbereiche davon. So muss es als Ganzes eine von Menschen geschaffene Sache sein, die insgesamt aus einer vergangenen Zeit stammt und ebenfalls insgesamt geschichtliche, künstlerische, städtebauliche, wissenschaftliche oder volkskundliche Bedeutung aufweist, bestenfalls auch mehrere dieser Bedeutungen. Ein Ensemble benötigt somit eine übergeordnete und den Gesamtbereich zusammenfassende inhaltliche Begründung. Dieses bildet die sinnstiftende Einheit.

Die Grundvoraussetzung für ein Ensemble ist eine Gesamtanlage als eine von Menschen gemachte Sache aus

³ Eberl/Martin/Spennemann (zit. Anm. 2), S. 2.

⁴ BayVGH, Urteil vom 22.04.2016; siehe auch: <https://www.w-goehner.de/rechtsprechungsuebersicht/direktlink.php?id=167>, abgerufen am 28.08.2018.

⁵ Vgl. Begründung der Gesetzgebungsänderung, zit. nach: Wolfgang Karl Göbner, Ensembleschutz in neuen Kleidern – alles bleibt beim Altbewährten. In: Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege (Hg.), Denkmalpflege Informationen, Nr. 166/2017, S. 73.

67. Gestratz im Allgäu, Deutschland, Sennereiweg, Blick nach Westen, Ortsbild mit prägenden Bauten und historisch bedeutsamen Freiflächen



68. Nördlingen, Deutschland, Stadtansicht vom Turm der Pfarrkirche St. Georg, so gen. Daniel, mit Hallgebäude im Vordergrund und Bergertor mit anschließender Mauer im Hintergrund

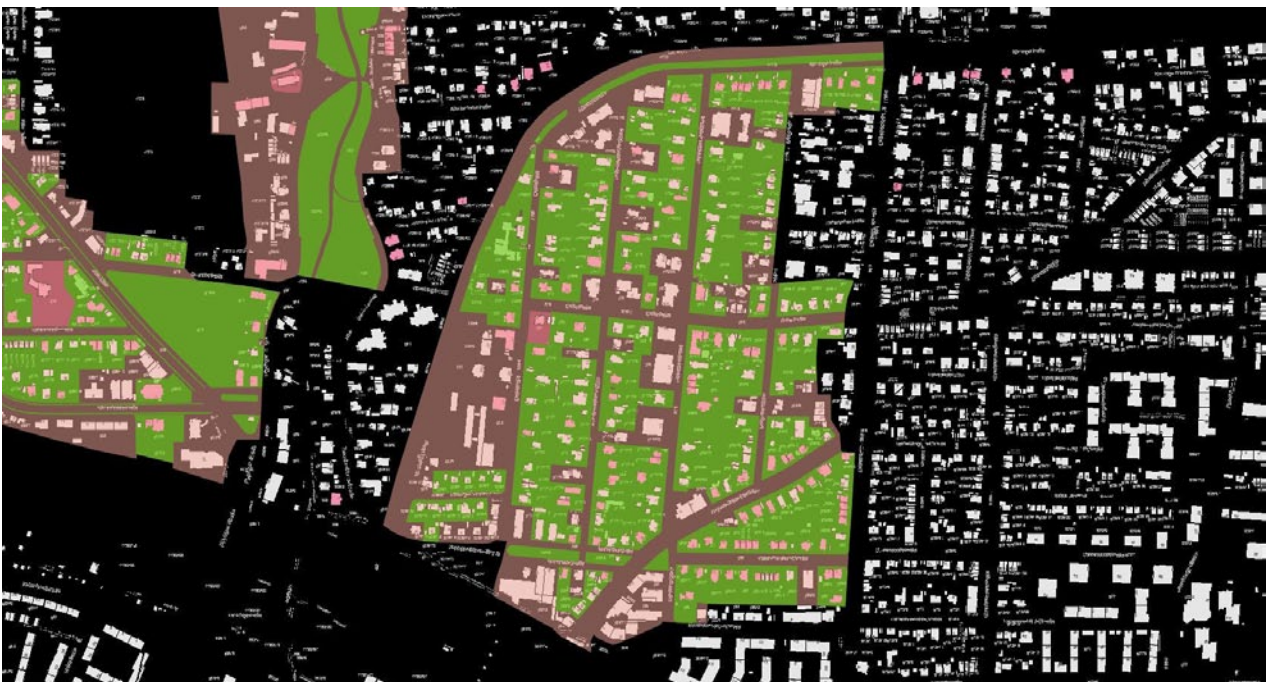


vergangener Zeit, also etwa einer Generation Abstand oder etwa 30 Jahre von heute zurück. Darüber hinaus muss in der Gesamtanlage eine besondere Bedeutung begründet liegen. Geschichtliche Gründe liegen beispielsweise bei einer mittelalterlichen Gründungsstadt vor, ebenso bei Arbeitersiedlungen des 19. Jahrhunderts. Die geschichtliche Bedeutung sollte wohl für jedes Ensemble – wie auch für jedes Einzel-Baudenkmal – gegeben sein. Die

künstlerische Bedeutung ist zumeist mit der städtebaulichen gekoppelt, wie zum Beispiel bei barocken Stadtanlagen. Darüber hinaus kann städtebauliche Bedeutung unabhängig von der künstlerischen Bedeutung bestehen, so bei Stadterweiterungsquartieren aus dem 19. Jahrhundert. Die wissenschaftliche Bedeutung lässt sich auf alle Ensembles anwenden, ist doch jede Gesamtanlage auch Träger für bestimmte geschichtliche, soziale oder ähnliche



69. Uffenheim, Deutschland, Friedrich-Ebert-Straße mit Spitalkirche im Hintergrund, beidseits der Straße Wiederaufbauten nach den Zerstörungen im Zweiten Weltkrieg



70. München, Deutschland, Villenkolonie Neu-Pasing I, Kartierung des Ensembles mit Darstellung der Baudenkmäler in Rot und der historischen Gartenflächen in Grün

Informationen, die einer wissenschaftlichen Begutachtung unterzogen werden könnten. Die volkkundliche Bedeutung liegt vor, wenn aus der Struktur einer Gesamt- oder Großanlage Schlüsse zu Wohn- und Lebensumständen gezogen werden können, dieses beispielsweise bei Bauern-, Klosterdörfern oder etwas Vergleichbarem.

Die zahlenmäßig größte Gruppe von Ensembles sind annähernd 280 einzelne oder zusammenhängende

Straßenzüge und Plätze. So ist die Ludwigstraße mit anschließendem Odeonsplatz in München ein Ensemble als städtebaulich spektakulärste Straßenschöpfung des neuen Königreichs, begonnen 1816 durch Kronprinz Ludwig und von ihm als nachmaliger König 1850 vollendet (Abb. 66).

Die nächstgrößte Gruppe der Ensembles sind Orts- oder Dorfkerne mit einer Gesamtzahl von etwa 220



71. Nürnberg, Deutschland, Rosenhofsiedlung, Blick in den Birkenhof, mit der das Ensemble prägenden Bebauung und den die Bauten umgebenden Grünflächen

Objekten. Dabei handelt es sich in der Regel um im Mittelalter gegründete bzw. erstmals genannte Orte, die mit der historischen Parzellenstruktur erhalten sind und die einen – möglichst umfangreichen – Baubestand aufweisen, der eine für die Ortsgeschichte bedeutsamen Phase zugewiesen werden kann. So wie beispielsweise das bereits im 8. Jahrhundert begründete Dorf Gestratz im Allgäu, das mit Ausnahme der Pfarrkirche im Wesentlichen einen Baubestand aus dem 18. und 19. Jahrhundert besitzt (Abb. 67).

Zudem sind 160 Altstädte als Ensembles verzeichnet. Die Umgrenzung dieser Altstadtensembles bildet zumeist der Verlauf der ehemaligen Befestigung, auch wenn diese heute nicht mehr oder nur noch mit wenigen Teilen erhalten ist. Eines der gut erhaltenen Altstadtbereiche mit nahezu der gesamten Befestigungsanlage ist Nördlingen (Abb. 68). Zu den Altstadtensembles gehören auch einige Städte, die im Zweiten Weltkrieg schwer beschädigt worden sind und zu deren sinnstiftenden Einheit zudem der Wiederaufbau nach 1945 als Denkmalwert hinzugehört. Hier sind neben den Großstädten München, Nürnberg und Augsburg auch einige kleinere Städte zu nennen, so beispielsweise das mittelfränkische Uffenheim (Abb. 69).

Auch einige Villenviertel des 19. und frühen 20. Jahrhunderts in Bayern sind als Ensembles in die Denkmalliste eingetragen. Bei diesem Ensembledtyp ist als vereinheitlichendes Kriterium insbesondere der Garten, in dem eine Villa liegt, zu nennen. Die Karte des Ensembles Villenkolonie Neu-Pasing I in München zeigt in Grün die bis heute erhalten historischen Grünflächen um die

Klein villen dieses Viertels aus dem ausgehenden 19. Jahrhundert (Abb. 70).

Ausschließlich wegen ihrer hohen geschichtlichen Bedeutung sind das ehemalige Konzentrationslager in Dachau und das ehemalige Zwangsarbeiterlager in der Ehrenbürgstraße in München-Neuaubing als Ensembles erfasst. Diese beiden Orte als bauliche Hinterlassenschaft sind höchst bedeutsame Zeugnisse großer Unmenschlichkeit und insbesondere in ihrem Gesamtzusammenhang lassen sie diese Geschichte greifbar werden.

Schon vor der erwähnten Gesetzesänderung waren zahlreiche Ensembles ohne, oder mit nur sehr wenigen Baudenkmalern in der Denkmalliste geführt. Dabei handelt es sich zumeist um einheitlich geplante Anlagen. So liegt bei der 1922/23 errichteten und als Ensemble eingetragenen Rosenhofsiedlung in Nürnberg die Planung der Architekten Carl Griesser und Theo Ehrenfried zugrunde. Von den gleichartig gestalteten Bauten ist keines ein Einzel-Baudenkmal, als Ganzes bilden diese aber ein schützenswertes Straßen- bzw. Platzbild (Abb. 71).

DENKMALWERTE VON ENSEMBLES

Der Bayerische Gesetzgeber begründete die Gesetzesänderung vom Mai 2017 unter anderem damit: „*Ein Ensemble erfährt seinen Denkmalwert durch die Verbindung der einzelnen Objekte durch eine übergreifende Komponente oder Idee bzw. ein einheitsstiftendes Merkmal, die bzw. das der eigentliche Träger der geschichtlichen Botschaft des*



72. Ottobrunn, Deutschland, Terrassenwohnanlage an der Unterhachinger Straße, Ansicht der mehrgeschossigen Wohnhäuser mit den markanten Pflanzentrögen und Dächern



73. München, Deutschland, Dreimühlenviertel, Kreuzungsbereich von Dreimühlen- mit Ehrengutstraße, Baudenkmäler und das Ensemble mitprägende Bauten entlang der gekurven Wegeföhrung

Ensembles ist. ⁶ Völlig zu Recht wird hier das Ensemble als ein Zusammenwirken verschiedener Elemente gewürdigt, die im Miteinander und ihrer gegenseitigen Durchdringung das Ganze bilden.

Neben den Objekten, die als Einzel-Baudenkmäler in die Denkmalliste eingetragen sind, gibt es weitere Bestandteile, die die Ensemblequalitäten definieren und damit das Orts-, Platz- oder Straßenbild mitprägen. Hier ist an erster Stelle die Struktur eines Gesamtbereichs zu

nennen. Da, wie dargelegt, sehr verschiedene Gesamtanlagen Ensemble sein können, muss analysiert werden, auf welcher – zumeist städtebaulichen – Grundlage eine Abgrenzung des Ensembles erfolgt. Hand in Hand geht damit die Analyse der bestimmenden Werte des Ensembles einher, also die Klärung der Frage, was den Gesamtbereich inhaltlich zusammenfasst. Hierzu zählen historische Bauten, Frei- und Grünflächen sowie gegebenenfalls auch Wasserflächen. Je nach Bedeutungen der Ensembles rückt eines dieser genannten Werte mehr in den Vordergrund. In einem Altstadtensemble ist es zumeist das Zusammenwirken der baulichen Anlagen (Abb. 68), dagegen sind bei

⁶ Begründung der Gesetzgebungsänderung, zit. nach Göbner (zit. Anm. 5), S. 7.

einer Villenkolonie neben den Bauten auch die Gartenanlagen von sehr hoher Bedeutung (Abb. 70).

Mit der Erkenntnis zu unterschiedlichen Wertigkeiten von Elementen in einem Ensemble geht ein unterschiedlicher Umgang mit diesen einher. Sind bei einem Einzelbaudenkmal sowohl das Äußere als auch das Innere im Vollzug zu berücksichtigen, so sind die für ein Ensemble prägenden Bauten, die nicht Einzel-Baudenkmal sind, auf die äußere Kubatur beschränkt. Sofern Frei- oder Grünflächen als solchen eine Bedeutung im Ensemblezusammenhang zufällt, sollte eine Bebauung dieser Flächen verhindert werden.

JÜNGST NACHGETRAGENE ENSEMBLES

Nach den großen Erfassungskampagnen von Ensembles in den 1970er und 1980er Jahren sind die Neuausweisungen in Jahren danach seltener geworden. Die späteren Ausweisungen von Ensembles betrafen zumeist jüngere Gesamtanlagen, so etwa den Olympiapark in München, der 1997 in die Denkmalliste kam, oder eine

1973 fertiggestellte Wohnanlage in Ottobrunn, die 2013 gelistet wurde (Abb. 72). In jüngster Zeit konnten in München vier neue Ensembles erkannt werden, die alle historisch ins Ende des 19. Jahrhunderts oder Anfang des 20. Jahrhunderts gehören. Dieses sind die Ensembles Dreimühlenviertel (Abb. 73), Gartenstadt Harlaching, Großmarkthalle und Gymnasiumscolonie Pasing. Alle wurden wohlwollend sowohl vom Landesdenkmalrat sowie von der kommunalen Verwaltungsebene als auch den bürgerschaftlichen Vertretungen zur Kenntnis genommen.

Es ist wünschenswert, dass das – insbesondere nach der Gesetzesänderung – gute Instrumentarium des Ensembleschutzes auch weiterhin zum Erhalt von Orts-, Platz- und Straßenbildern herangezogen wird, auch um Gesamtanlagen aus jüngeren Entstehungszeiten auf diese Weise dauerhaft erhalten zu können. Zurzeit überarbeitet das BLfD inhaltlich den Eintrag in der Denkmalliste zum Altstadtensemble Münchens und beabsichtigt, auch spätere Umgestaltungsphasen, so die sogenannten Stadtreparaturen der 1970er und 1980er Jahre, als denkmalwerte Entwicklung mit einzubeziehen.

Ensembleunterschützstellungen in Österreich – Bemerkungen¹

Kleiner Abriss zur Geschichte des Ensembleverständnisses in Österreich

In Österreich gibt es seit der Novelle des Denkmalschutzgesetzes von 1978 die Möglichkeit, Gruppen von unbeweglichen Objekten (Ensembles) aufgrund ihres geschichtlichen, künstlerischen oder sonstigen kulturellen Zusammenhangs als Einheit unter Denkmalschutz zu stellen. Der Gedanke, Denkmale nicht nur als isolierte Einzelobjekte wahrzunehmen, reicht dabei in Österreich schon relativ lange zurück. Bereits Camillo Sitte betrachtete 1889 in seinem Werk „Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen“ das dreidimensionale Siedlungsgefüge als Raumkunstwerk.² Tatsächlich Eingang in die österreichische Denkmalpflege findet der Gedanke der Einheit von Denkmalen spätestens um 1900, was sich nicht zuletzt in den ersten Bänden der Österreichischen Kunsttopographie niederschlägt. Im ganz im Geiste Alois Riegls verfassten Vorwort zum ersten Band der „Österreichischen Kunsttopographie“ von 1907, der dem Politischen Bezirk Krems an der Donau gewidmet ist, spricht Max Dvořák ausdrücklich von „Ort- und landschaftlichen Bildern.“³ Der zweite Band von 1908 ist den durch die

Großstadtentwicklung gefährdeten Vorstädten Wiens gewidmet; dies unter gleichzeitiger Berücksichtigung der privaten Kunstsammlungen der Villenbewohner, welche die Winzer- und Gärtnerortschaften in das vornehme Cottage verwandelt hatten. Dvořák meint im Vorwort, dass „wohl kaum ein Tag ohne gewaltsame Eingriffe in das alte Stadtbild vergehen dürfte, so daß nicht etwa in einigen Dezennien, sondern in einigen Jahren von den einstigen anmutigen Vorstädten kaum mehr übrig bleiben dürfte, als eine literarische Reminiszenz in alten Beschreibungen und den Liedern der Volkssänger.“⁴

Der Einheit von mehreren Objekten widmete sich insbesondere auch der 15. Band der Österreichischen Kunsttopographie, der von Hugo Hassinger erstellte historische Atlas der k.k. Reichshaupt- und Residenzstadt Wien, bei dem es sich um eine der ersten kartographischen Darstellungen von Denkmalen bzw. Denkmaleinheiten handelt.⁵ So meint Hassinger: „jedes Denkmal ist ja wieder nur Glied eines großen Ganzen, ist auf seine Umgebung abgestimmt und kann nicht aus diesem Rahmen herausgerissen betrachtet werden. Baudenkmale fügen sich zu Straßen und Platzbildern und diese komplexen Erscheinungen vermag das beschreibende Wort nur mehr unzureichend zu erfassen, nur schwer in lebendige Vorstellung umzusetzen [...] Für

und der Kulturlandschaft siehe: 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. – Bernd Euler-Rolle, Historische Kulturlandschaft und Denkmalpflege – gemeinsame Wurzeln, getrennte Wege, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege (ÖZKD) 2017, S. 363–371.

⁴ Max Dvořák, Vorwort, in: Österreichische Kunsttopographie, Band II, Wien 1908, S. V.

⁵ Hugo Hassinger, Kunsthistorischer Atlas der k.k. Reichshaupt- und Residenzstadt Wien, Österreichische Kunsttopographie, Band 15, Wien 1916.

¹ Es wird im Zusammenhang mit diesem Beitrag auch auf folgende Beiträge des Verfassers verwiesen: Paul Mahringer, Ensembleunterschützstellung Altstadt Melk – ein Pilotprojekt, in: Fokus Denkmal. Altstadt Melk. Ensembleschutz für ein Stadtdenkmal, Horn, Wien 2014, S. 45–46. – Paul Mahringer, Standards der Unterschützstellung, in: Wolfgang Wieshaider (Hg.), Die Sachverständigen im Unterschützungsverfahren nach dem DMSG, Wien 2017, S. 83–90.

² Siehe: Camillo Sitte, Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen, Reprint der Erstausgabe von 1889, Camillo Sitte Gesamtausgabe, Band 3, Wien-Klön-Weimar 2003. Zur Entstehung des Ensemblegedankens in Österreich siehe v. a.: Andreas Lebne, Das Ensemble und der staatliche Denkmalschutz in Österreich. Entwicklung, Erfahrung und Definitionen, in: Fokus Denkmal. Altstadt Melk (zit. Anm. 1), S. 37–43.

³ Max Dvořák, Einleitung, in: Österreichische Kunsttopographie, Band I, Die Denkmale des Politischen Bezirkes Krems in Niederösterreich, Wien 1907, S. XXII; Zur Frage des „Schauwerts“



74. St. Veit an der Glan, Kärnten, Unterer Platz 22

die Erfassung eines Stadtbildes, das sich aus zahlreichen Einzeldenkmalen verschiedener Stilrichtungen von hohem künstlerischen Werte zusammensetzt, das aber fast noch mehr von der Menge der für jeden Zeitabschnitt charakteristischen Typen der Hausformen bestimmt wird, die durchaus nicht immer hervorragende Kunstdenkmäler sein müssen, aber nichtsdestoweniger als kulturhistorische Denkmale ihrer Zeit zu werten sind, reichen Bild und Wort nicht mehr aus. Da ist der Stadtplan ergänzend einzugreifen berufen, denn nur die Karte vermag eine geschlossene Summe von Beobachtungen und Erkenntnissen raumanschaulich und übersichtlich darzustellen.“⁶ Damit war ein Vorreiter eines modernen Kulturkatasters geboren. Quasi in dessen Nachfolge sei an die zahlreichen Baualterpläne von Adalbert Klaar erinnert, die dieser für zahlreiche Altstädte Österreichs erstellt hatte.

Mit dem Gedanken, „Die Stadt als Ganzes ist, Denkmal“⁷ knüpft Dagobert Frey 1947 an die Gedankenwelt seiner Vorgänger an und appelliert an die Denkmalpfleger, dass

⁶ Ebenda.

⁷ Dagobert Frey, Städtebauliche Probleme des Wiederaufbaus von Wien. Denkmalpflegerische Betrachtungen, in: ÖZKD 1947, S. 7.

sie „in städtebaulichen Raumeinheiten denken lernen“⁸ sollten. Zehn Jahre nach Ende des Zweiten Weltkriegs zieht Otto Demus in seinem Beitrag „Zur Lage. Eine Mahnung“ kritische Bilanz über die damalige Situation der Denkmalpflege. So gäbe es eben nur die Möglichkeit Einzeldenkmale unter Schutz zu stellen, wobei „in vielen Fällen gerade diese Zusammenhänge mit ihrer Ensemblewirkung das eigentlich Schützenswerte“ seien.⁹ Entsprechend werden im Beitrag „Bausünden“ aufgezählt.

Angesichts drohender Zerstörungen historischer Altstädte durch neues Bauen lebte der Ensemblegedanke in den 1960er und 1970er Jahren auf und auf Landesebene wurden erste Altstadterhaltungsgesetze bzw. Schutzzonen erlassen, die allerdings im Gegensatz zum Denkmalschutz in höherem Maße auf die Erscheinung als auf den Schutz der überlieferten Substanz ausgerichtet sind.¹⁰ Schließlich kam es auch zu der Novellierung des Denkmalschutzgesetzes 1978, die die Möglichkeit zur Ensembleunterstützung vorsah. 1980 meinte Ernst Bacher in einem

⁸ Ebenda, S. 12.

⁹ Otto Demus, Zur Lage. Eine Mahnung, in: ÖZKD 1955, S. 41.

¹⁰ Lehne (zit. Anm. 2), S. 38.



75a, b, c. Linz, Oberösterreich, Landstraße 2-8, Ansichten von 2006, 2016 und 2018

Beitrag zum Thema „Denkmalbegriff, Denkmälermasse und Inventar“ über rezente Entwicklungen in der Denkmalpflege: „das Ensemble sowie das Ort- und StadtDenkmal wurden als höherwertige Einheiten zu einer neuen Dimension des Begriffes Denkmal.“¹¹ Neben dem kartographi-

schen Werk der historischen Schutzzonen Österreichs, ist es vor allem die Publikation „Kunstwerk Stadt“, die den Gedanken des Ensemble-Landes Österreichs weiter befördern sollte: „Kernbereiche und Agglomeration, Verdichtungspunkte und offene Zonen, Plätze und Straßen als Kristallisationspunkte geschlossener Verbauung, Funktions- und Blickachsen, gestaffelte Baufluchten etc. ergeben in jeder Stadt ein individuelles Ordnungsprinzip, das jedem Teil im Ganzen nach seinem inhaltlichen und funktionellen Rang seinen baulichen Stellenwert und seine architektonische Form zuweist.“¹²

EINIGE REZENTE BEISPIELE

In Österreichs Altstädten haben sich zahlreiche Häuser mit spätmittelalterlich-frühneuzeitlicher Substanz erhalten. Nicht immer sind diese von außen so gestaltprägend und eindeutig als geschichtlich, künstlerisch und oder kulturell – so die Kriterien nach dem Denkmalschutzgesetz – bedeutsam zu erkennen, wie etwa die Apotheke in St. Veit an der Glan (Abb. 74). Andere Bauten lassen von außen nicht so einfach erkennen, welche umfangreiche historische Substanz und ausgezeichnete Gewölbe des späten Mittelalters bzw. der frühen Neuzeit, inklusive Arkadengänge, sie im Inneren verborgen haben. Die Idee bzw. die Möglichkeit ganze Einheiten von Objekten (Ensembles) unter Denkmalschutz zu stellen, zielt eben nicht darauf ab, nur besonders herausragende Einzelmonumente aus einem Altstadtbereich herauszugreifen, sondern, wie dargelegt, diese Einheiten als Gesamtes als denkmalwert zu begreifen.

Die Notwendigkeit eines solchen Unterfangens, der Wahrung einer Einheit, kann nicht zuletzt an den Beispielen verdeutlicht werden, wo dies nicht – oder nicht im vollen Maße – gelungen ist, etwa an Hand einer Gruppe von Bauten entlang der Landstraße in Linz (Abb. 75a). Drei der Gebäude sind so beschaffen, dass eine individuelle Bedeutung darzulegen war und sie damit als Einzeldenkmale ausgewiesen werden konnten. Ihre Individualität besteht dabei aus der Kombination von zum Teil sehr schmalen, auf das Mittelalter zurückgehenden, Gebäudeparzellen und der Bedeutung des Objekts im Werk der jeweiligen lokalen Architekten – eben im Vergleich mit anderen von ihnen geschaffenen. Der vierte, daran anschließende Eckbau, hatte hingegen aufgrund seiner äußerst schlichten Gestaltung nicht die entsprechenden Bedeutungsebenen, um als Einzeldenkmal ausgewiesen zu werden. Er musste einem Neubau weichen (Abb. 75b, 75c).

Als positives, rezentes Beispiel kann hingegen die Altstadt von Vöcklabruck (Stadtplatz und Vorstadt) erwähnt

¹¹ Ernst Bacher, Denkmalbegriff, Denkmälermasse und Inventar, in DKD 1980, S. 121.

¹² Ernst Bacher, in: Kunstwerk Stadt. Österreichische Stadt- und Ortsdenkmale, Salzburg-Wien 1988, S. 16.



76. Vöcklabruck, Oberösterreich, Stadtplatz

werden, die kürzlich unter Ensembleschutz gestellt wurde, um so – trotz einiger Bausünden der jüngeren Vergangenheit – die Platzgestalt künftig zu bewahren, die nicht zuletzt in der Geschlossenheit zwischen zwei spätmittelalterlichen Stadttürmen besteht und damit sowie in der Verbindung zur ebenfalls platzartigen Vorstadt ein gewisses Alleinstellungsmerkmal der Städte Oberösterreichs und Österreichs aufweist (Abb. 76).

Beim Ensemble „Ortskern“ Grinzing ist das Verfahren noch nicht zur Gänze abgeschlossen. Hier besteht die Besonderheit, abseits der weltweiten Berühmtheit als Heurigenort, in der Kombination aus zwei teilweise überraschenden Momenten. Zum einen hat sich die bereits Anfang des 19. Jahrhunderts durch den franziszeischen Kataster dokumentierte Form des Angerdorfs bis heute erhalten und zum anderen ist die Vielzahl der Objekte, so unterschiedlich die oft ehemaligen Hauerhäuser heute auch aussehen (Abb. 77a, 77b), charakterisiert durch den, fast überall bis in das 16. Jahrhundert datierbaren Keller, der die Bauten eben als ehemalige Hauerhäuser ausweist und daher eine bedeutsame Einheit begründet (Abb. 78a, 78b, 78c).

Insgesamt konnten jedenfalls seit den 1980er Jahren circa 100 größere und kleinere Ensembleeinheiten unter Denkmalschutz gestellt werden.

ANSPRUCH AUF BÜRGERNÄHE

Wie der Fall Hallstatt zeigt, geht es allerdings nicht nur um fachliche Bewertungen und Begründungen. Die fachliche Expertise stellt selbstverständlich das Fundament einer jeglichen Ensembleunterschutzstellung dar. Es geht aber auch wesentlich um das Einbinden der Bevölkerung bzw. präziser, der potentiellen, neuen Denkmaleigentümerinnen und Denkmaleigentümer. Dazu hat das Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur, die seinerzeitige Oberbehörde des Bundesdenkmalamtes, gemeinsam mit dem Bundesdenkmalamt die so genannten „Standards für Ensemble-Unterschutzstellungen“¹³ erarbeitet, die durch das Bundesdenkmalamt sogleich auch an zwei „Musterensembles“ auf deren Tragfähigkeit geprüft wurden, nämlich Rattenberg in Tirol und Melk in Niederösterreich. Die in einer Graphik als Kreise dargestellten Felder definieren dabei die wesentlichen Themenfelder, die da wären: Strategie, Planung, Umfeld, Kommunikation & Information sowie Dokumentation & Evaluierung. Sie sind, werden sie entsprechend beachtet, Garanten für ein transparentes und Bürger/innen-nahes Verfahren einer modernen Behörde. Verkürzt können die

¹³ Standards für Ensemble-Unterschutzstellungen, BMUKK und BDA (Hg.), Wien 2013.



77a, b. Wien 19, Ensemble Grinzing



78a, b, c. . Wien 19, Ensemble Grinzing, Kellereinblicke

Themenfelder so skizziert werden: Die Strategie gewährleistet, dass potentielle Ensembles entsprechend ihrer Bedeutung ausgewählt werden, während die Planung und die Betrachtung des Umfelds sicher stellen, dass das Verfahren möglichst gut vorbereitet starten kann. Dabei ist zu bemerken, dass Ensembles meist aus Einheiten von 30 bis zu 120 Objekten bestehen und in der Folge damit Verfahren mit bis zu über 200 potentiellen Denkmaleigentümer/innen zu führen sind. Dies stellt die Behörde natürlich jedes Mal vor größere logistische Herausforderungen. Die Kommunikation und Information ist das Herzstück der Ensemble-Unterschutzstellungen, denn hier gilt es die betroffene Bevölkerung zu informieren und vom Denkmalschutz zu überzeugen. Entsprechend ist hier meist eine große Informationsveranstaltung am Anfang des Verfahrens sinnvoll. Die entsprechende Dokumentation und Evaluierung dient schließlich auch der Selbstreflexion der Behörde und soll ein entsprechend flexibles Agieren bzw. Reagieren garantieren.

Den einzelnen Themen kommt dabei auch je nach lokalen Bedingungen des Ensembles und seines Umfelds unterschiedlich große Bedeutung zu, sodass durch jeweils unterschiedliche Ausprägung und Gewichtung sowie

Überschneidung der einzelnen Felder, wenn man diese eben graphisch als Kreise darstellen will, ein pro Verfahren sich individuell gestaltendes Handlungsfeld entsteht. Die einzelnen Unterpunkte dieser Themenfelder werden in den Standards nicht erschöpfend aufgezählt, sondern gelten als Vorschläge, die im einzelnen Verfahren unterschiedlich zu erfüllen sind. Die Gewichtung kann sich auch während des Prozesses verschieben, handelt es sich bei einer Ensemble-Unterschutzstellung doch um ein dynamisches Verfahren.

Schließlich bleibt anzumerken, dass die Standards für Ensemble-Unterschutzstellungen auch für Verfahren von Einzeldenkmälern gelten. Entsprechend wurde auch die Broschüre „Mein Haus! Ein Denkmal!“ neu aufgelegt

unter dem Titel „Mein Haus! Ein Denkmal? Mein Acker! Ein Denkmal?“. ¹⁴ Auch diese Broschüre kann sowohl für große als auch für kleine Verfahren erste Informationen zum Denkmalschutz geben.

Die Erfahrungen mit Ensemble-Unterschutzstellungen der letzten Jahre haben jedenfalls gezeigt, dass die betroffenen Bürgerinnen und Bürger informiert werden wollen, was künftig auf sie zukommt. Wesentlich sind dabei die Fragen, was danach noch am Objekt verändert werden darf und wie weit die Mitsprache des Bundesdenkmalamtes bei Veränderungen reicht. Damit zusammen hängen die Fragen, was genau schützenswert ist und was die rechtlichen Auswirkungen eines solchen Verfahrens sind. Natürlich wird auch nach dem Mehrwert oder gar nach einem potentiellen Wertverlust gefragt. Hier kann zwar auf mögliche Subventionen verwiesen werden, eine notwendige steuerliche Erleichterung, wie in anderen europäischen Ländern, kann jedoch in Österreich (derzeit) leider (noch) nicht angeboten werden. Bei Ensembleverfahren ist jedenfalls festzustellen, dass Lebensqualität ein Thema sein kann, wenn durch die Unterschutzstellung sichergestellt wird, dass das schöne Ambiente erhalten bleibt,

indem dieselben Regeln für alle, auch für die Nachbarn bzw. die Nachbarschaft, gelten.

FAZIT

Neben der genauen Information der Bürgerinnen und Bürger, was sie denn mit dem Denkmalschutz erwartet, wird es vor allem nötige Rahmenbedingungen geben müssen, etwa der steuerlichen Erleichterung, die den Denkmalschutz für den Einzelnen attraktiver machen könnte. Zudem bedarf es Studien zur Frage des Immobilienwertes. Aber auch Studien, zur Wertschöpfung der Denkmalpflege und zum Mehrwert des Denkmals, der über wirtschaftliche Aspekte hinausgeht. Einig Studien sind diesbezüglich im Gange und werden mit Spannung zu erwarten sein. ¹⁵ Denn im Mittelpunkt müssen bei all der Wertschätzung für die Denkmale, als dessen Hüter sich die meisten Denkmalpfleger/innen fühlen, immer die von den entsprechenden Maßnahmen betroffenen Menschen stehen. Denn, nur wenn die Denkmale wertgeschätzt und fachgerecht gepflegt werden, haben sie eine Chance auf ein Überleben.

¹⁴ Mein Haus! Ein Denkmal? Mein Acker! Ein Denkmal?, BDA (Hg.), Wien 2015. bzw. https://bda.gv.at/fileadmin/Medien/bda.gv.at/SERVICE_RECHT_DOWNLOAD/BDA_Mein-Haus-Mein-Acker_WEB_ANSICHT190116.pdf, 30.1.2019.

¹⁵ Paul Mahringer, Der Denkmalwert. Ergebnisse aktueller Studien und was wir immer schon ein bisschen vermutet haben..., in: Denkmal heute. Denkmalpflege in Österreich, 10. Jg. 2, 2018, S. 54–57.

Erhaltung *in situ* versus wissenschaftliche Erforschung. Oder: Wer will das unberührte archäologische Denkmal überhaupt?

Archäologie verbindet man landläufig mit Ausgrabung. Und das ist auch richtig so, ist doch das Heraus-Graben von Funden und Befunden aus dem Boden die nach wie vor gängigste Methode der Erschließung einer Fundstelle als Quelle für Erkenntnisse zu Geschichte und Kultur. Dass diese Quelle, diese „*Urkunde*“ im Riegel’schen Sinne¹ in weiten Bereichen nur im Zuge der Ausgrabung, das heißt nur ein einziges Mal „*gelesen*“ werden kann,² ist den Fachleuten hinlänglich bekannt, der Allgemeinheit schon weniger: Hat man doch die heraus-geholtten Funde im Museum vor Augen oder weiß sie zumindest im Depot. Oder sieht das eine oder andere Gemäuer – oft ohne es verstehen zu können – im Gelände (Abb. 79). Dass wesentliche Informationen sich ausschließlich aus den Kontexten erschließen lassen, muss erst erklärt werden: Nur wenn ich weiß, dass eine bestimmte Münze im Fundamentgraben der Mauer lag, nützt sie mir etwas für die Datierung der Bauphase und so weiter. Und die Archäolog/innen haben sich in ihrer Fundgeilheit – und niemand sage, dass es diese heute nicht mehr gibt – auch vielfach selbst nicht so sehr um diesen Erklärungsbedarf gekümmert.

Und was meint die archäologische Denkmalpflege in einem internationalen Kontext? Geht es ihr nur um archäologische Urkunden, die für einen zukünftigen, möglichst in aktiver Partizipation stattfindenden Erkenntnisgewinn „aufzuheben“ sind? So kann man die stark auf archäologische Forschung ausgerichtete Konvention von Valetta im Anschluss an die Lausanne-Charter verstehen:³

¹ Alois Riegl, *Der modern Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung*, Wien-Leipzig 1903, S. 30.

² Bernhard Hebert, Vorwort des Bandherausgebers, in: Bernhard Hebert (Hg.), *Römerzeit und Urgeschichte in der Steiermark, Geschichte der Steiermark*, Band 1, Wien-Köln-Weimar 2015, S. 12 ff.

³ Raimund Karl, *Unveränderte Erhaltung oder Verwaltung von Veränderung?* <https://archdenk.blogspot.de/2018/04/unveranderte-erhaltung-oder-verwaltung.html?m=1>, 21 (aufgerufen 27.6.2018).

*„The stated aim of the revised Convention emphasises the scientific importance of the archaeological heritage. ... excavation is a last resort in the search for that information. This is not to say that the heritage must remain inviolate. By the use of scientific techniques, both destructive and nondestructive, the heritage can be used to provide information on the evolution of mankind in Europe, to serve „as a source of the European collective memory.“*⁴

Wir alle wissen, welcher geringer Teil der gewinnbaren Informationen bei einer Grabung und ihrer Auswertung tatsächlich zu gewinnen ist. Und in der Archäologie hat man ja schon seit Anbeginn – man denke an Schliemann in Troia – verstanden, dass man einen Teil seines Befundes unberührt stehen lassen sollte, zur späteren Überprüfung, für Zeiten, die sich erweiterter Methoden und zusätzlicher Analysen bedienen werden können. Im Falle der unabwendbaren Zerstörung einer Fundstelle hat man die unvermeidbaren Kollateralschäden leichter in Kauf genommen, irgendwie unter dem Motto „besser ein paar Kisten mit ungewaschenen Scherben ins Depot gestellt als gar nichts getan“. Und dort im Depot stehen sie nach wie vor, ungewaschen und unerforscht, als letzte Fetzen einer von der Moderne zerrissenen ungelesenen Urkunde. Aus der selbstbestimmten Archäologie ist in weiten Bereichen längst eine vom Veränderungsdruck, vor allem von Baugeschehen und enormem Flächenverbrauch getriebene Abwicklungsmaschine geworden, die ganz gut läuft, die aber – und das gilt es im Kern des Beitrages zu untersuchen – der Vorstellung einer Erhaltung von Denkmalen zuwiderläuft; oder ist dem gar nicht so?

Als ausschlaggebend für die geschilderte Entwicklung gilt zu recht die schon erwähnte Konvention von

⁴ Council of Europe, *Explanatory Report to the European Convention on the Protection of the Archaeological Heritage (Revised)*, Valetta 16.1.1992, 3; <https://rm.coe.int/16800cb5e0> (aufgerufen 10.7.2018).



79. Löffelbach, Steiermark, Römische Villa, Orthofoto GIS Steiermark

La Valetta, der Österreich spät aber doch beigetreten ist.⁵ Sie legt vereinfacht gesagt fest, dass archäologische Fundstellen, unabhängig von ihrem Schutzstatus, nicht undokumentiert zerstört werden dürfen und war und ist damit in eigentlich allen europäischen Staaten der Motor der Rettungsgrabungsmaschinerie.

Denkmalschutzgesetze und zugehörige Kommentare⁶ sehen dagegen als Ziel die Erhaltung aller, eben auch der archäologischen Denkmale in ihrer Substanz und historisch gewachsenen Erscheinung, soweit sie einen Schutzstatus genießen. In der deutschsprachigen Archäologie spricht man gerne von „*ungestörter Erhaltung in situ*“⁷, also „an Ort und Stelle“ oder sagt noch deutlicher, dass „*der Forderung nach einer Erhaltung in situ der Vorzug zu geben*“ ist.⁸ Dass man überhaupt an die Erhaltung eines

Denkmals an einem anderen als an seinem angestammten Platz denken kann – wäre das die erste Überlegung eines/r Baudenkmalpflegers/in? –, zeigt einen gravierend anderen Ansatz in der Archäologie und auch in der archäologischen Denkmalpflege, die in sehr vielen Fällen lediglich den Ersatz eines Denkmals durch die langfristige Bewahrung seiner beweglichen Bestandteile und der nach allen Regeln archäologischer Kunst verfertigten Dokumentation in einem Archiv managen kann.

Raimund Karl hat unlängst in seinem Beitrag „Unveränderte Erhaltung oder Verwaltung von Veränderung?“⁹ gemeint, dass das vor allem im deutschsprachigen Raum verbreitete, wissenschaftlich unbegründete Primat der Erhaltung in situ der eigentlichen Aufgabe der Archäologie, Kenntnissgewinn zu erzielen, diametral entgegenlaufe und die archäologische Denkmalpflege damit als „*dogmatisch vertretene Ideologie*“ entlarve. Denkmalpflege sei für sich genommen auch keine Wissenschaft, bemüht sich Karl ausführlich nachzuweisen, übersieht dabei aber, dass dies, zumindest in Österreich, auch niemand Berufener behauptet. Denkmalpflege, ohne hier jetzt eine gültige Gesamtdefinition versuchen zu wollen, versucht unter Anwendung und Bündelung von Wissenschaftsdisziplinen Prozesse so zu steuern, dass bestimmte Ziele

Wohin mit dem Bodendenkmal?, Wiesbaden 2018, 136.

⁹ Karl (zit. Anm. 3).

⁵ Bernhard Hebert / Nikolaus Hofer (Hg.), Festveranstaltung „Ratifizierung der Konventionen von Valetta und Faro durch Österreich“. 26. November 2015, Wien, in: Fundberichte aus Österreich, Tagungsband 5, Wien 2016.

⁶ Christoph Bazil / Reinhard Binder-Kriegelstein / Nikolaus Kraft, Das österreichische Denkmalschutzgesetz. Kurzkomentar, Wien 2015, S. 42.

⁷ Dimitrij Davidov, „Jeder kann graben“? – Archäologisches Erbe im Spannungsfeld zwischen Partizipation und Gefahrenabwehr, Early View 22. 8. 2017, S. 9, https://lfd.hessen.de/sites/lfd.hessen.de/files/content-downloads/Davydov_Spannungsfeld_EV.pdf (aufgerufen 10. 7. 2018)

⁸ Erika Pieler, Archäologischer Kulturgüterschutz in Österreich, in: Udo Recker / Dimitrij Davydow (Hg.), Archäologie und Recht.



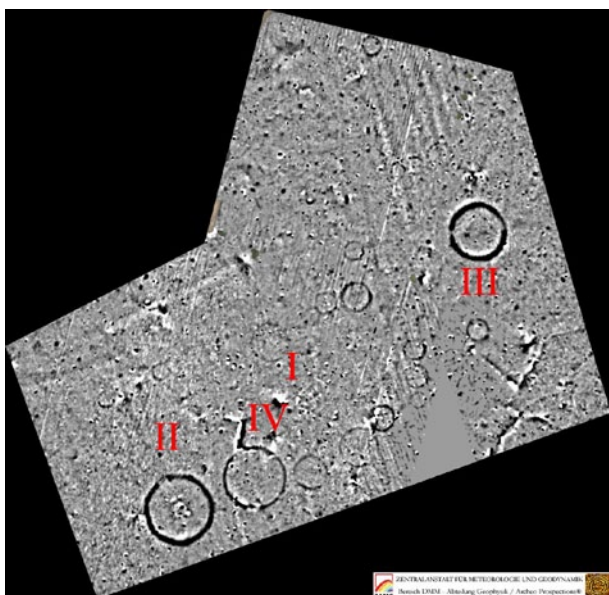
80. Löffelbach, Steiermark, Römische Villa, Interpretation der geophysikalischen Messungen



81. Größmugl, Niederösterreich, Hallstattzeitlicher Großgrabhügel



83. Strettweg, Steiermark Hallstattzeitlicher Grabhügel im Ausgrabungszustand



82. Strettweg, Steiermark Hallstattzeitliches Hügelgräberfeld, Messbild Geophysik



84. Strettweg Steiermark, Bronzeschwert aus einem hallstattzeitlichen Grabhügel in Fundlage

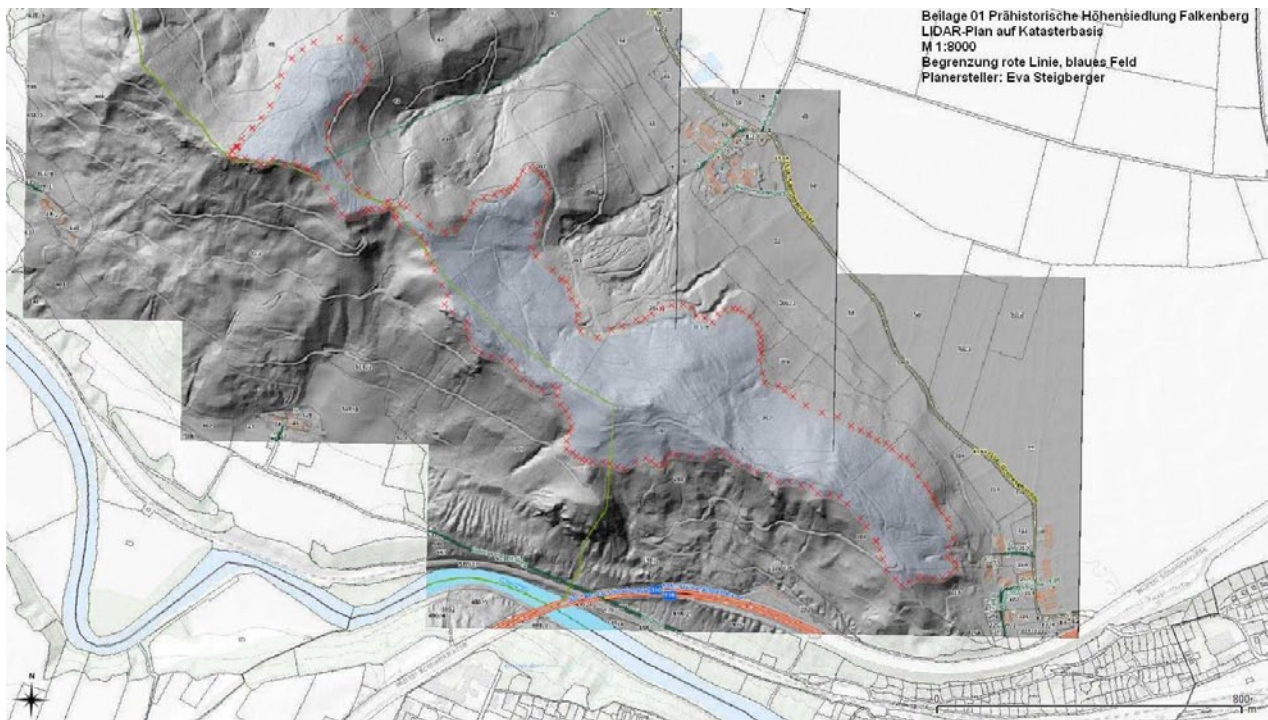
möglichst gut erreicht werden. Und diese Ziele haben mit Werthaltungen zu tun, die im behördlichen Bereich auch gesetzlich umrissen sind und dies auch im Interesse ihrer Durchsetzbarkeit sein müssen. Man mag dies Ideologie nennen, die, wenn man Gesetzwerdungsprozesse betrachtet, eine sozusagen gemeinsame Wertefestlegung von Stakeholdern, Fachleuten und Gesetzgeber darstellt.

Warum tut sich die Archäologie mit dem Primat der Erhaltung so schwer? Nur, weil sie ausgraben will? So einfach ist die Sache nicht. Man könnte umgekehrt auch fragen, warum der Denkmalschutz im rechtlichen Sinn Sonderbestimmungen für die Archäologie benötigt, wie sie übrigens alle Denkmalschutzgesetze kennen.

Zunächst: Es gibt viele, auch hochbedeutende archäologische Denkmale, die man nicht in Augenschein – im eigentlichen Sinn des Wortes – nehmen kann. Man sieht sie nicht. Man tut sich naturgemäß daher auch mit einem Gutachten recht schwer. Die Vorgängerbauten neben der

seit gut einem halben Jahrhundert ergrabenen Villa von Löffelbach hat die Geophysik erst im letzten Jahr teilweise sichtbar gemacht (Abb. 80). Grabhügel haben oft die Jahrtausende als große Erdhaufen mit unbekanntem Inhalt überdauert (Abb. 81). Oft ist das Hügelgräberfeld aber auch nur eine ebene Wiese. Alle moderne nicht-invasive Technik kann uns zwar die einstigen Grabhügel sichtbar machen (Abb. 82), nicht aber die Geschichten erschließen, die sich aufgrund einer professionellen invasiven Untersuchung (Abb. 83) erzählen lassen: Etwa, dass das ins reiche Grab eines hochgestellten Mannes mitgegebene Schwert (Abb. 84) nicht eine damals moderne Waffe war, sondern ein altes Ding, offenbar ein ererbtes Traditionsstück mit Symbol- und Erinnerungswert, in gewisser Weise somit ein Denkmal, ein Oldtimer, das bewusst anstelle des gängig Neuen Verwendung fand und durch seinen Mehrwert seinen Besitzer, auch im Grab, als mehr als bloß zur Kriegerelite gehörig ausweist: Das Schwert macht den Mann, das alte Schwert den Fürsten.¹⁰

¹⁰ Bernhard Hebert, Die Waffe macht den Mann, das neue Schwert den Adeligen, das alte Schwert den Fürsten, in: Denkmal heute 5, Wien 1/2013, S. 25.



85. Falkenberg bei Judenburg, Steiermark, Abgrenzung des archäologischen Denkmals, E. Steigberger auf Grundlage LIDAR-Scan GIS Steiermark

Bei Erhaltung ohne Grabung weiß man von alledem nichts. Auf der anderen Seite ist die Befundsituation, die Urkunde, jetzt vernichtet; die Funde müssen nachhaltig konserviert und dauerhaft bewahrt werden, die Auswertung über die Berichte an die Denkmalbehörde hinaus vorangetrieben und die ganze Sache möglichst breit vermittelt werden. Das kostet viel Geld, sehr viel mehr als die Grabung selbst. Gute Wissenschaft, gute Denkmalpflege vielleicht auch insofern, als die durch die archäologische Untersuchung dann ja sehr augenscheinliche Bedeutung der Funde ganz wesentlich bei der positiven Stimmungsbildung im Rahmen großflächiger Unterschutzstellungen der riesigen hallstattzeitlichen Nekropole und der zugehörigen Höhensiedlung (Abb. 85) geholfen hat.

Zum Zweiten: Der Großteil der archäologischen Denkmale ist nach wie vor unbekannt, bedeutende Fundstellen werden tatsächlich nach wie vor erst durch Zufälle bekannt (und sind durch spezielle Mechanismen in Denkmalschutzgesetzen dann auch zumindest provisorisch geschützt). Das macht eine Bewertung und Selektion, wie sie naturgemäß jede Schutzstatuszuerkennung darstellt, zusätzlich zur mangelnden Augenscheinlichkeit doch deutlich schwieriger als bei Baudenkmalen. Ganz unberührt sollte die Fundstelle bei einem Unterschutzstellungsverfahren dann auch nicht sein: Ohne Oberflächenfunde, ohne Probegrabung kann ich trotz aller nicht-invasiven Untersuchungen meist nur schwer die zumindest erforderliche Wahrscheinlichkeit für eine Datierung erreichen – und ist eine geschichtliche Bedeutung argumentierbar, wenn der Gutachter nicht einmal eine grobe geschichtliche Zuordnung schafft? Die Öffentlichkeit hat wenig

von einem sowohl unsichtbaren als auch, weil unberührt, „geschichtenlosen“, eben nicht „selbst redenden“ Denkmal. Die wissenschaftliche Archäologie möchte das unberührte Denkmal berühren, darf dies aber wegen des Denkmalschutzes nicht oder nicht uneingeschränkt.

Zum Dritten: Eine Erhaltung *in situ* ist nur dann nachhaltig, wenn – nach menschlichem Ermessen – Gefährdungspotentiale ausgeschlossen werden können. Das meint weniger den zerstörerischen Flächenverbrauch als schleichende Verluste durch Erosion, Naturereignisse oder auch Beackerung, Düngung von Grünflächen oder Veränderung des Wasserhaushaltes im Boden. Das Fehlen eines aktiven Denkmalschutzes bzw. die weite Auslegung der aufrecht zu haltenden bestehenden Nutzung macht da skeptisch.

Heißt das dann, dass die Bemühungen des Denkmalschutzes im Sinne einer langfristigen Erhaltung *in situ* auf die höchstrangigen archäologischen Denkmale in einem aktiven Sinn zu konzentrieren wären? Das heißt, auf verhältnismäßig wenige und das dafür mit sehr hohem Ressourceneinsatz. Aber, wie vorher gesagt: Erkennen wir die höchstrangigen mit einiger Sicherheit? Und sind dann nicht gerade diese höchstrangigen archäologischen Denkmale für die in weiten Bereichen notgedrungen invasive archäologische Forschung die interessantesten?

Daneben muss unbestreitbar ein Management von archäologischen Ersatzmaßnahmen als *ultima ratio* stattfinden. Aber dann gibt es das Denkmal selbst eben nicht mehr in seiner authentischen Substanz. Wenn das Denkmal weg ist, ist es weg. So einfach, so wenig mit der Werterhaltung von Denkmalpfleger/innen vereinbar.

Der Denkmalpflegeplan für die Großglockner Hochalpenstraße – ein Instrument für denkmalgerechten Umgang mit einer großmaßstäblichen Anlage

Die Unterschutzstellung der Großglockner Hochalpenstraße als österreichisches Kulturgut gelangte in den 1990er Jahren in den Blickpunkt der Denkmalpflege. Dies überrascht nicht, war doch die im Denkmalschutzgesetz normierte „geschichtliche Bedeutung“ der 1930 bis 1935 nach der Planung von Franz Wallack errichteten Großglockner Hochalpenstraße als ehrgeizigstes Straßenbauprojekt der Ersten Republik und als Identifikationsobjekt für ganz Österreich evident. Der hohe Rang bemaß sich schon in der Entstehungszeit am Stellenwert als Symbol für den Aufbauwillen des Ständestaates und als Markenzeichen für ein technisch modernes, landschaftlich schönes Alpenland, das Tradition und Fortschritt zu vereinen weiß. So wurde die Großglockner-Hochalpenstraße auch auf den Weltausstellungen in Brüssel 1935 und Paris 1937 als Symbol für Österreich präsentiert. Römische und keltische Spuren bezeugen die historische Dimension dieses Tauernübergangs. Die „künstlerische Bedeutung“ im Sinne des Denkmalschutzgesetzes ergibt sich aus der hohen planerischen Qualität der Linienführung in der Landschaft nach Maßgabe der technischen Erfordernisse des Straßenbaus, sodass eine besonders harmonische Verbindung von Technik und Natur im Hochgebirge entstanden ist (Abb. 86). Materialität und Formensprache der aus den 1930er und 1950er Jahren tradierten Kunstbauten und Begleitelemente sind Teil der Gesamtkomposition und unterstützen den Kontext mit der Naturlandschaft. Die „kulturelle Bedeutung“ im Sinne des Denkmalschutzgesetzes beruht in hohem Maße darauf, dass die Großglockner Hochalpenstraße durch ihre Einbettung in die Berglandschaft mit der Absicht der touristischen Erschließung seit den 1930er Jahren eine historische Kulturlandschaft generiert hat und fortlaufend generiert, die den Tauernübergang in Blickachsen und Bildkompositionen

gestalterisch prägt. Die Kulturgeschichte des Automobils und des Tourismus ist damit eng verbunden. Aufgrund ihrer Bedeutung repräsentierte die Großglockner-Hochalpenstraße zuletzt auch bei der EXPO 2015 in Mailand das „Alpine Österreich“.¹

Dennoch war am Beginn des Unterschutzstellungsprozesses das Verständnis der Eigentümervertreter der Großglocknerhochalpenstraßen Aktiengesellschaft (GROHAG) für die beabsichtigte Unterschutzstellung gering und ihre Haltung grundsätzlich ablehnend. Dies änderte sich erst 2015, als das Instrument eines „Denkmalpflegeplans“ für den in einem ständigen Prozess von Abnutzung und Instandsetzung befindlichen Verkehrsweg durch das Bundesdenkmalamt erarbeitet wurde. Er behandelt alle Elemente, welche das Denkmal Großglockner-Hochalpenstraße bilden: Die Fahrbahntrasse inklusive der Bankette samt Randsicherungen und Stützbauwerken (Mauern, Böschungen und dergleichen) sowie den Ausstattungselementen (Randsteine, Kilometersteine, Begrenzungsmauern, Leitplanken, Geländer, historische Streckentelefone) und aus den in der Unterschutzstellung erfassten, straßenbegleitenden Hochbauten.

Herausfordernd für die denkmalpflegerische Praxis ist, dass Reparaturen und Erhaltungsmaßnahmen an der Großglockner-Hochalpenstraße aufgrund der eingeschränkten Bauzeit zwischen Schneeräumung und Hauptsaison sowie zur Aufrechterhaltung der Straßensicherheit kurzfristig und anlassbezogen ohne Verzögerung durchgeführt werden müssen. Dies bringt die Frage mit sich, wie eine denkmalpflegerische Grundsatzabstimmung gestaltet

¹ 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 2015, S. 49–56.



86. Großglockner
Hochalpenstraße, Salzburg /
Kärnten, Trassenführung in der
Landschaft

werden kann, die für eine definierte Art von Reparaturen und Instandsetzungsmaßnahmen einen Konsens bildet, der ein rasches, situationsbezogenes Agieren der GROHAG ermöglicht und keine Anträge im Sinne des § 5 Denkmalschutzgesetz erfordert. Auf dieser Grundlage wurde zwischen GROHAG und BDA als gemeinsames Ziel und Vorgehensweise die Erarbeitung des „Denkmalpflegeplans“ vereinbart, der Planungssicherheit herstellt und geeignet ist, die Herausforderungen für die denkmalpflegerischen Abläufe zu lösen.

Eine großmaßstäbliche Denkmalanlage mit vielen, immer wiederkehrenden Regeldetails verlangt nach einer innovativen verwaltungswirtschaftlichen Behandlung, welche die Einhaltung der Schutzziele von Bestand, Erscheinung und Wirkung gewährleistet, ohne dies in jedem Anlassfall, so er gleich gelagert ist, erneut abstimmen zu müssen. In einem „Denkmalpflegeplan“ wird generell definiert, unter welchen Voraussetzungen bei Instandhaltungsmaßnahmen keine Veränderung eintritt, welche – im Sinne der Formulierungen im Denkmalschutzgesetz – „Bestand (Substanz), die überlieferte (gewachsene) Erscheinung oder künstlerische Wirkung beeinflussen könnte“. Mit einem „Denkmalpflegeplan“ werden die Eckpunkte für die Aufrechterhaltung des denkmalgerechten Erhaltungszustands festgelegt. Es werden die Detailformen, Materialien und Bearbeitungsweisen für die einzelnen Module – also z. B. Prellsteine, Randbegrenzungen, Böschungsmauern etc. – bestimmt, bei deren Einhaltung es gewährleistet ist, dass keine Abweichung vom denkmalgerechten Zustand eintritt. Durch diese Festpunkte der Instandhaltung und Instandsetzung sollen

Planungssicherheit ebenso wie der denkmalpflegerische Konsens gewährleistet werden.

In hohem Maße wird durch den „Denkmalpflegeplan“ die gute und bedachtsame Instandsetzungstradition fortgeschrieben, die bereits seit längerer Zeit durch die Großglockner Hochalpenstraßen AG gepflogen wird und den Denkmalwert der Straße trägt. Das Instrumentarium der „Denkmalpflegepläne“ geht seinem Wesen nach davon aus, dass die Inhalte mit dem Denkmaleigentümer – also der GROHAG – abgestimmt sind und dass auf dieser Basis eine Kooperation angestrebt wird. Damit wurde für die Großglockner Hochalpenstraße ein für Österreich neuartiges, sehr konkretes denkmalpflegerisches Planungsinstrument geschaffen.²

² „Denkmalpflegepläne“ werden in Deutschland – auch auf Basis einiger Denkmalschutzgesetze – verschiedentlich zur Anwendung gebracht, wobei der Begriff keiner einheitlichen Definition unterliegt. Es handelt sich um Zielplanungen bzw. Pflege- und Instandsetzungspläne, welche Regeln für Einzeldenkmale, Denkmalgruppen oder Denkmalbereiche bzw. – mit Bezug auf die städtebauliche Denkmalpflege – für Ortsgebiete aufstellen. Auf Ebene der Baudenkmalpflege bewähren sie sich insbesondere bei Großobjekten, Siedlungen und Anlagen. Siehe hierzu: Handbuch Denkmalschutz und Denkmalpflege, hrsg. von Dieter J. Martin und Michael Krautzberger, neu hrsg. von Dimitrij Davydov (4. Aufl.), München 2017. – Denkmalrecht in Deutschland. Das Portal zum Denkmalrecht in Deutschland im Denkmalnetz, <http://recht.denkmalnetzbayern.de>. – Anna Maria Odenthal, Denkmalpflegepläne als Instrument der Bauerhaltung, in: Berlin im Wandel: 20 Jahre Denkmalpflege nach dem Mauerfall. Beiträge zur Denkmalpflege in Berlin; Bd. 35, Petersberg 2010, S. 291–296. – Zu ähnlichen Formaten im europäischen Raum siehe: Die Stadt der Moderne. Strategien zur Erhaltung und Planung, hrsg. von Vittorio Magnago Lampugnani und Konstanze Sylva Domhardt, Zürich 2016.



87. Großglockner
Hochalpenstraße, Salzburg /
Kärnten, Pflasterung im
Abschnitt der Edelweißstraße

Der Denkmalpflegeplan erläutert den fachgerechten praktischen Umgang mit der Straße und dient der denkmalgerechten Planung von Instandhaltungsmaßnahmen. Damit werden jene Regemaßnahmen und Regeldetails festgelegt und vereinbart, die konkret bei der Großglockner-Hochalpenstraße keine Veränderung – im Sinne des Wortlauts im Denkmalschutzgesetz – darstellen und somit kein Veränderungsverfahren im Sinne der Bestimmungen des § 5 Denkmalschutzgesetz (Bewilligung der Zerstörung oder Veränderung von Denkmalen) erfordern. Diese Maßnahmen sind im Denkmalpflegeplan mit dem Zeichen ► gekennzeichnet.

Veränderte Nutzungsansprüche bringen häufig höhere Ansprüche an die Leistungsfähigkeit, Belastbarkeit und Dauerhaftigkeit sowie an die Sicherheit der Benutzenden mit sich. Ziel ist es, bauliche Lösungen zu finden, die sowohl den Anforderungen des Verkehrs, der Verkehrssicherheit, den touristischen Erfordernissen und den gesetzlichen Bestimmungen entsprechen, als auch den Kriterien der Denkmalpflege gerecht werden. Veränderungen, die damit verbunden sind, bedürfen naturgemäß in jedem Fall des konkreten Einverständnisses mit dem Bundesdenkmalamt (Bewilligung gemäß § 5 Abs. 1 DMSG).

Geregelt wurden die Instandhaltungsmaßnahmen für Elemente der Straße, die vielfach im Bestand erhalten sind und anlassbezogen einer wiederkehrenden Behandlung bedürfen. Diese sind:

WEGEOBERFLÄCHEN (PFLASTERUNG/ ASPHALT)

Die anfänglich lediglich geschotterte Großglockner-Hochalpenstraße wurde bereits in den späten 1930er Jahren durch Pflasterungen der Kehren und anderen festen Belägen staubfrei gemacht. Nur auf dem Abschnitt der Edelweißstraße hat sich ein Straßenbelag mit Granitkleinsteinpflaster aus dieser ersten Veränderungsphase der Großglockner-Hochalpenstraße erhalten (Abb. 87). Im restlichen Verlauf bestehen Asphaltdecken, die mehreren Erneuerungszyklen – auch durch Trassenverbreiterungen – unterlagen.

► Die Sanierung der Fahrbahndecke und bestehender Park- und Abstellflächen erfolgt durch Ausbesserungen und Erneuerungen der Asphaltdecken einschließlich allfälliger Bodenmarkierungen. Beim Einbau einer Asphaltdecke werden die überlieferten wegbegrenzenden Strukturen und traditionellen Merkmale der Straße (Verlauf, Breite, Randabschlüsse, Entwässerungssysteme) beibehalten.

► Die Pflasterung der Edelweißstraße mit Granitkleinstein im Bogenmuster wird als wichtiges Dokument der ersten Veränderungsphase der Großglockner-Hochalpenstraße der 1930er Jahre beibehalten und gegebenenfalls nach Bestand instandgehalten. Bei einer Ausbesserung der Fahrbahndecke werden die intakten Steine (Pflastersteine, Leistensteine) wiederverwendet. Neuer Materialanteil wird in größtmöglicher Übereinstimmung mit dem alten Steinmaterial sowie der Machart gewählt. Die historischen



88. Großglockner
Hochalpenstraße, Salzburg /
Kärnten, Stützmauerwerk der
1930er Jahre

Spitzgräben und Entwässerungssysteme werden im Bestand erhalten und saniert.

Eine geplante Befestigung (Asphaltierung, Pflasterung) von derzeit geschotterten Parkplätzen bildet eine Veränderung, für welche das Einvernehmen mit dem BDA erforderlich ist (Bewilligung gemäß § 5 Abs. 1 DMSG).

STÜTZMAUERN (STEINMAUERWERK)

Stützmauern nehmen den Erddruck aus dem Untergrund (Hangdruck, Böschung, Hinterfüllung etc.) auf und leiten talseitig die Trassen- und Verkehrslasten ab. Sie regulieren auch die hinter der Mauer anfallenden Hangwässer.

Die Naturstein-Stützmauern der Großglockner-Hochalpenstraße variieren sehr stark. Dies ist einerseits durch unterschiedlich vorhandenes Steinmaterial auf Salzburger und Kärntner Seite der Straße zurückzuführen sowie andererseits – abhängig vom Zeitpunkt ihrer Errichtung – auch von der Oberflächenbearbeitung und Verlegungsart der Steine (Lesesteine mit rauer Oberfläche und unregelmäßigen Fugen, Bruch- und Werksteine mit rauen und glatteren Oberflächen in annähernd gleichmäßigen horizontalen Lagen) (Abb. 88).

Im Bereich der Gletscherstraße finden sich vereinzelt noch Stützmauerreste der Glocknerhausstraße, des Vorgängerbaus der Großglockner-Hochalpenstraße, die 1893–1918 errichtet wurde. Es handelt sich dabei um ein unregelmäßiges Bruchsteinmauerwerk.

Allgemein ist festzustellen, dass der Mauertypus der 1930er Jahre ein unregelmäßiges Fugenbild der Bruchsteine zeigt (siehe Stützmauern Edelweißstraße oder Mauerwerk Gedenkzeichen). Die Oberflächen sind abhängig vom Steinmaterial unterschiedlich glatt bzw. bossiert. Wenige Mauern besitzen regelmäßige Lagerfugen.

Der bei den Erweiterungen und Veränderungen der Großglockner-Hochalpenstraße ab den 1950/60er Jahren verwendete Mauerwerkstypus besteht aus regelmäßig behauenen Steinen unterschiedlicher Größe mit unregelmäßigem Fugenbild oder regelmäßigen horizontalen Lagerfugen. Die Oberfläche der Mauern ist generell glatter als jene der 1930er Jahre.

Zum Teil stoßen ältere Stützmauern und jüngere Mauern direkt aufeinander und bilden ein inhomogenes Erscheinungsbild, das aber gleichzeitig Veränderungen der vergangenen 80 Jahre ablesen lässt (Abb. 89).

Steinmauern erfordern periodische Überprüfungen und fachgerechten Unterhalt.

► Die gestalterischen und technischen Bedingungen sowie die Materialauswahl bei einer Instandhaltung werden jeweils auf Grundlage der vorhandenen Mauertypen und dort verwendeten Materialien eingehalten. Grundsätzlich werden die Stützmauern im Bestand erhalten. Im Falle von Instandhaltungsmaßnahmen wird das vorhandene Steinmaterial wieder verwendet bzw. Ergänzungsmaterial passend beigezogen. Dabei wird auf Farbigkeit und Textur des Steinmaterials geachtet. Die handwerkstechnische Ausführung an den sichtbaren Steinoberflächen orientiert sich an den jeweils bestehenden bzw. anschließenden



89. Großglockner
Hochalpenstraße, Salzburg /
Kärnten, Mauerwerkstypen
unterschiedlicher Zeitstellungen



90. Großglockner
Hochalpenstraße, Salzburg /
Kärnten, Brüstungsmauer mit
eingelassenem Randstein

intakten Mauerteilen, um sich entsprechend einzufügen. Besonderes Gewicht wird auf die Gestaltung der Sichtflächen der Mauern gelegt. Wesentlich für Sanierungen ist, dass der Fugenmörtel farblich angepasst und die Fuge etwas zurückgesetzt verstrichen wird, das heißt, dass die Steine nicht „schwimmend“ erscheinen.

Aus statisch konstruktiven Gründen kann der äußere Eindruck des Mauertyps auch durch Blendmauern nach obiger Maßgabe erzielt werden, bei denen das sichtbare Mauerwerk einen Mauermantel bildet, der einen anders konstruierten inneren Kern (meist Beton) verkleidet.

Im Zuge von Straßenverbreiterungen seit den 1950er Jahren wurden in einigen Bereichen die talseitigen Stützmauern vom ursprünglichen Trassenverlauf im Bestand belassen und mit betonierten Fahrbahnauskragungen

oder auf Stützen stehenden Hangbrücken überbaut. Im Falle von Brückenerneuerungen werden die historischen Stützmauern als Zeitdokument der ursprünglichen Trassenkonstruktion weiterhin im Bestand erhalten. Soweit sich im Zuge dieser Maßnahmen Veränderungen im Trassenverlauf oder im Bestand ergeben, ist das Einvernehmen mit dem BDA erforderlich (Bewilligung gemäß § 5 Abs. 1 DMSG).

BRÜSTUNGSMAUERN

Die Brüstungsmauern sind frei stehende Mauern, die vor Abstürzen sichern und die Funktion eines Geländers erfüllen. Sie bestimmen das Erscheinungsbild von



91. Großglockner
Hochalpenstraße, Salzburg /
Kärnten, Hangsicherung mit
trocken verlegtem Steinsatz
und aufragenden Steinen als
Lawinenschutz

Straßenverlauf und Brücken mit und sind – besonders als oberer Abschluss einer Brückenkonstruktion – architektonisch von großer Bedeutung. Die Brüstungsmauern der Großglockner-Hochalpenstraße sind als Natursteinmauern ausgebildet und stehen entweder auf einer Stützmauer, auf einer Brücke oder auf der Oberkante einer Böschung bzw. eines Abhanges (Abb. 90). In der Regel sind in der Mauerkrone senkrecht aufstehende Randsteine eingelassen.

Bei mangelndem Unterhalt zerfallen frei stehende Mauern rasch. Besonders gefährdend sind Kollisionen durch Fahrzeuge. Umgekehrt sind baufällige Mauern und Brüstungen für den Verkehr gefährlich (Ausfallen von Steinen, Verlust der Sicherungsfunktion).

► Die Erhaltungsmaßnahmen entsprechen den allgemeinen Grundsätzen für Steinmauerwerk bei Stützmauern (siehe dort). In erster Linie wird der Bestand erhalten und saniert.

BÖSCHUNGEN/HANGSICHERUNGEN

Als Böschungen werden Hanganschnitte oder talseitige Schüttungen bezeichnet, die durch die Anlage eines Weges oder einer Straße entstanden sind und diese begrenzen. Sie sind visuell bedeutende Straßenelemente. Der Untergrund, die hydrologischen Verhältnisse, der Böschungswinkel und der Bewuchs sind für die Stabilität der Böschung maßgebend. Größte Gefahr geht von Erosion und Rutschungen aus.

► Wird eine Böschung infolge von Schäden instandgesetzt, wird die Böschungsfäche der bestehenden Böschungsstruktur angepasst. Stabilisierungen von Felsböschungen werden durch im Erscheinungsbild unauffällige Maßnahmen ausgeführt, beispielsweise durch das Setzen von Felsankern. Die Sichtwirkung der Fels- und Steinoberfläche wird nicht verbaut.

► Der an manchen Stellen vorhandene, trocken verlegte Steinsatz rollierter Böschungen (z. B. Edelweißstraße, Guttal) wird im Bestand erhalten und gegebenenfalls instandgesetzt (Abb. 91).

Ein flächenhafter Auftrag von Spritzbeton ist im Sinne des § 4 Abs. 2 DMSG nur bei unbedingt notwendigen Absicherungsmaßnahmen bei Gefahr im Verzug ohne vorherige Zustimmung des BDA – jedoch bei gleichzeitiger Anzeige an dieses – zulässig. In anderen Fällen stellt der flächige Auftrag von Spritzbeton eine Veränderung dar, für die das Einvernehmen mit dem BDA erforderlich ist (Bewilligung gemäß § 5 Abs. 1 DMSG).

Veränderungen an Böschungen durch lokale Straßenverbreiterungen sowie zusätzliche Befestigungen durch lokale Stützmauern oder Strebepfeiler bilden Veränderungen, für die das Einvernehmen mit dem BDA erforderlich ist (Bewilligung gemäß § 5 Abs. 1 DMSG).

► Neue Schutzeinrichtungen, wie Gleitschneeböcke, Steinschlagschutzzäune, Steinschlagnetze, welche der Sicherheit der Straße dienen und zu keiner Beeinträchtigung des Straßenbildes führen, werden nach Bedarf ausgeführt.



92a. Großglockner Hochalpenstraße, Salzburg / Kärnten, historische Metallleitplanke aus den 1930er Jahren



92b. Großglockner Hochalpenstraße, Salzburg / Kärnten, Leitplanke der 1950/60er Jahre auf der Edelweißstraße

Schutzbauwerke in baulicher Verbindung mit der Straße, wie Steinschlag- und Lawingalerien, Schutzmauern, würden Veränderungen darstellen, für die das Einvernehmen mit dem BDA erforderlich ist (Bewilligung gemäß § 5 Abs. 1 DMSG).

LEITPLANKEN/GELÄNDER

Als lineare Elemente, die sich über das Wegniveau erheben, sind Geländer und Leitplanken visuell von großer Bedeutung für das Straßenbild.

► An einigen Stellen der Großglockner-Hochalpenstraße sind noch historische Geländer bzw. Leitplanken aus den 1930er Jahren vorhanden (Abb. 92a). Diese aus Metall bestehenden Leitplanken und Geländer (dünne Steher mit Eisenquerschienen) werden erhalten und gegebenenfalls instandgesetzt.

► Die Metallleitplanken der Edelweißstraße stammen aus der Mitte des 20. Jahrhunderts und stellen ihrerseits ein Dokument für die Veränderung der 1950/60er Jahre dar (Abb. 92b). Die Leitplanken werden in ihrem Bestand erhalten und gegebenenfalls saniert.

Neue Leitelemente (Leitplanken) außerhalb des überlieferten Bestandes würden Veränderungen darstellen, für die das Einvernehmen mit dem BDA erforderlich ist (Bewilligung gemäß § 5 Abs. 1 DMSG).

RANDSTEINE

Randsteine sind am Weg- oder Straßenrand aufgestellte, untereinander nicht verbundene Steine. In regelmäßigen Abständen gesetzt, bilden sie Kolonnen. Sie dienen einerseits als Leitlinie für die Straßenbenützer, andererseits als Absturzsicherung für Fahrzeuge über Abhängen. Randsteine sind typische Bestandteile von Kunststraßen der Alpen. Durch ihre vertikale Ausrichtung

heben sie sich auffallend von der Fahrbahnebene ab. Sie gehören zu denjenigen Straßenelementen, die in besonderer Weise den traditionellen Straßenbau verkörpern. Auf der Großglockner-Hochalpenstraße waren ehemals über 16.000 Randsteine aufgestellt.

Nach den Planungen Wallacks haben die Randsteine der Großglockner-Hochalpenstraße unregelmäßige Köpfe, besitzen etwa die Profildimensionen 20 × 30 cm und sind etwa 1 m hoch. Die Steine sind mit einer leichten Talneigung gesetzt und ragen circa 50 cm aus dem Boden. Die Oberfläche der Randsteine ist unbearbeitet und ergibt sich aus der groben Spaltung des Steins bzw. der verwendeten Steinart (Rauriser Gneis bzw. Tauerngranit vom Steinbruch Gigler in Gmünd), sodass regelmäßige und unregelmäßigere Randsteine entlang der Straße aufgestellt wurden (Abb. 93a, 93b, 93c). Bauzeitliche Randsteine weisen Spuren von Bohrlöchern zur Spaltung auf.

► Grundsätzlich werden die bestehenden Randsteine erhalten. Ersatzsteine werden in gleichem Material und gleicher Form wie im historischen Bestand ausgeführt. Besonders wird darauf geachtet, die Steine nicht senkrecht, sondern leicht in Richtung Tal geneigt zu versetzen (bei Brüstungsmauern senkrechte Setzung).

KILOMETERSTEINE

Die Kilometersteine der Großglockner-Hochalpenstraße sind farblich hervorgehoben und geben in regelmäßigen Abständen die zurückgelegten und vorausliegenden Kilometerzahlen des Straßenabschnittes an. Sie sind wichtige Ausstattungselemente der Straße.

Die Kilometersteine der Großglockner-Hochalpenstraße sind aus verschiedenen Steinmaterialien (z. B. Adneter-Marmor oder Granit) gefertigt und besitzen ein leicht vertieftes, weiß gefärbtes Feld mit der Kilometerzahl des jeweiligen Straßenabschnittes (Abb. 94a, 94b). Der überlieferte Bestand wird erhalten.



93a, b, c. Großglockner Hochalpenstraße, Salzburg / Kärnten, unterschiedlich geformte, bauzeitliche Randsteine



94a, b. Großglockner Hochalpenstraße, Salzburg / Kärnten, Kilometersteine aus unterschiedlichem Steinmaterial

ENTWÄSSERUNGSANLAGEN/EINLAUF- SCHÄCHTE

Als Entwässerungsanlagen dienen Einrichtungen oder Maßnahmen, die das Wasser aus der Straßenanlage oder der Straßenoberfläche wegführen bzw. von ihr fernhalten. Entwässerungen sind immer gebaute Einrichtungen. Mangelnder Unterhalt kann Entwässerungseinrichtungen in kurzer Zeit funktionsunfähig werden lassen und z. B. durch Unterspülung oder Verstopfung zu deren Zerstörung beitragen.

► Bestehende, in die Stützmauern integrierte Einlaufschächte und sonstige historische Entwässerungsanlagen

werden in ihrem Bestand erhalten und instandgesetzt. Sie sind insbesondere regelmäßig zu reinigen. Ergänzungen werden in Material und Form den bestehenden historischen Anlageteilen angeglichen. Soweit die historischen Zementrohrdurchlässe noch erhalten sind, werden sie bewahrt. Gemauerte Durchlässe werden, außer zur Bestandssicherung, nicht mit Kunststoff- oder Betonrohren ausgestattet, wobei eine Sichtbarkeit derselben vermieden wird. Tritt der Durchlass oberhalb des Mauerfußes heraus, wird die Bodenplatte beim Wasseraustritt über die Flucht der Mauer hinauskragen und in Fließrichtung geneigt sein, damit ein Hinterziehen des Wassers und daraus entstehende Erosionsschäden vermieden werden.



95. Großglockner Hochalpenstraße, Salzburg / Kärnten, aus Natursteinen gemauerte Brücke

BRÜCKEN/VIADUKTE/LEHNENGEWÖLBE/ DURCHLÄSSE

Brücken sind Bauwerke, mit denen Verkehrswege über natürliche oder künstliche Hindernisse hinweggeführt werden. Viadukte werden mehr oder weniger hohe und lange Brücken einer Straße bezeichnet, die mit mehreren Zwischenstützen ein Tal, eine Senke oder eine Hanglage überqueren. Als Durchlass gilt ein kleines Brückenbauwerk mit sehr geringer Spannweite über zumeist kleine Bachläufe. Eine an einem Hang „lehrende“ Brücke wird als Lehnengewölbe bezeichnet. Brücken, Viadukte und Durchlässe unterscheiden sich nicht konstruktiv, sondern lediglich in ihren Dimensionen.

Aufgrund der Straßenverbreiterungen seit den 1950er Jahren sind die Tragwerke der Brücken bei Weiterverwendung der historischen Widerlager mittlerweile erneuert worden bzw. die mit Naturstein gemauerten Lehnengewölbe und Durchlässe durch betonierete Fahrbahnauskragungen überbaut (Abb. 95).

► Für die Instandsetzung von Steinmauerwerk werden die Grundsätze hinsichtlich Steinmauern (siehe Stützmauern) eingehalten.



96. Großglockner Hochalpenstraße, Salzburg / Kärnten, Südportal des Hochtortunnels mit geöffneten Schiebetoren

Soweit sich Veränderungen im Zusammenhang mit den Verkehrsbauten ergeben, in welche der historische Bestand integriert ist, ist das Einvernehmen mit dem BDA erforderlich (Bewilligung gemäß § 5 Abs. 1 DMSG).

TUNNEL

Hochtortunnel und Mittertörltunnel sind baulich ausgestaltet und weisen gemauerte Portale und eine Wandverkleidung auf (Abb. 96). Aufgrund ihrer markanten Erscheinung gehören sie zu den wichtigsten Bestandteilen der Großglockner-Hochalpenstraße. 2002 und 2004 wurden die Fahrbahnen abgesenkt, damit größere Busse auch bei Gegenverkehr passieren können.

► Für die Instandsetzung von Steinmauerwerk werden die Grundsätze hinsichtlich Steinmauern (siehe Stützmauern) eingehalten.

Soweit sich Veränderungen im Zusammenhang mit den Galerien ergeben, in welche der historische Bestand integriert ist, ist das Einvernehmen mit dem BDA erforderlich (Bewilligung gemäß § 5 Abs. 1 DMSG). Dies gilt auch für allfällige weitere Galeriebauten im Straßenverband.

Für die anlassbezogene Umsetzung der beschriebenen Maßnahmen gemäß dem Denkmalpflegeplan wurden Regularien zur Überprüfung und Evaluierung festgelegt. Die Instandhaltungsmaßnahmen werden dokumentiert und die Dokumentation wird in einer zu vereinbarenden Form und in zu vereinbarenden Abständen an das BDA übermittelt. Die Maßnahmen werden in zu vereinbarenden Abständen gemeinsam mit dem BDA im Rahmen von festzulegenden Besichtigungsterminen evaluiert.

Veränderungen, welche den Bestand (Substanz), die überlieferte (gewachsene) Erscheinung oder künstlerische Wirkung beeinflussen könnten und vom Denkmalpflegeplan nicht umfasst sind, bedürfen des Einvernehmens mit dem BDA und im Sinne der Bestimmungen des § 5 Abs. 1 DMSG der Bewilligung durch das BDA.

Jeder Schiele ein Denkmal? Vom Ausfuhrverbot zum Kulturgüter- schutz¹

EINLEITUNG

„Es erhebt sich die Frage, ob ein Gesetz, das unmittelbar nach Kriegsende 1918 gute Dienste geleistet hat, heute noch notwendig und sinnvoll ist. Denn niemand wird ernsthaft behaupten wollen, dass die Gefahr, die Habsburger könnten das Kunsthistorische Museum und Schloss Schönbrunn seiner Schätze berauben, noch immer bestehe. Und auch die Siegermächte des 1. Weltkriegs haben meines Wissens keine aktuellen Forderungen mehr an Österreich...“²

Anlass für diese Ausführungen zum Ausfuhrverbotsgesetz von 1918, die ein ganzes Kapitel im Buch Otto Ressler zum Kunstmarkt einnehmen, war die Versteigerung von Egon Schieles „Mädchen“, einem großformatigen Ölgemälde des Künstlers aus der Spätphase, in der Fachliteratur auch als „Die Jungfrau“ bzw. als mögliches Porträt von Schieles Frau Edith angeführt (Abb. 97).

Das Auktionshaus „Wiener Kunstauktionen“, das Ressler damals leitete, stellte bereits vorab einen Ausfuhrantrag an das Bundesdenkmalamt, weil das Gemälde international beworben werden sollte. Das Bundesdenkmalamt führte – gemäß den Bestimmungen des Ausfuhrverbotsgesetzes – ein Verfahren für hochrangiges Kulturgut durch und gab noch vor der Auktion bekannt, dass das Gemälde zu den bedeutendsten Spätwerken Egon Schieles zähle und dass die Ausfuhr nicht in Aussicht gestellt werden könne, weil sein Verlust den österreichischen Kulturgüterbestand beträchtlich schmälern würde.

Bei der Auktion am 6. Juni 1998 entwickelte sich ein Bietergefecht zwischen dem renommierten Privatsammler Rudolf Leopold und einer – nicht näher bezeichneten – ausländischen Bietergruppe, die den Zuschlag erhielt unter dem Vorbehalt, dass das angekündigte Ausfuhrverbot aufgehoben werde. Wenige Tage später schied die Bietergruppe aus und Rudolf Leopold ging als Sieger des

Gefechts hervor. Ressler nahm dies trotz anfänglicher Enttäuschung letztlich doch wohlwollend zur Kenntnis. Er schließt mit den versöhnlichen Worten: *„Als mir der Spediteur erzählte, über dem Eingangstor von Leopolds Privatadresse sei ein Transparent mit der Aufschrift „Ein Willkommen dem Mädchen!“ gespannt gewesen, lösten sich in mir mit einem Schlag alle Irritationen und Verkrampfungen: Das „Mädchen“ war zu Hause! Es hatte im Museum Leopold einen würdigen Platz gefunden.“³* Das Gemälde ist seit nunmehr 17 Jahren im Leopold-Museum nicht nur dem heimischen Publikum, sondern einem sehr großen internationalen Publikum zugänglich.

Dieses Beispiel wurde bewusst gewählt, weil sich der Fall kurz vor der Aufhebung des Ausfuhrverbotsgesetzes ereignete, also vor Inkrafttreten der Novelle des Denkmalschutzgesetzes, die für alle Beteiligten gravierende Änderungen mit sich brachte: z. B. eine beträchtliche Anhebung der Wertgrenzen für bewilligungspflichtiges Kulturgut, z. B. Ölgemälde von 120.000 Schilling auf 2.000.000 Schilling (=150.000,- Euro), Möbel von 50.000 Schilling auf 700.000 Schilling (=50.000 Euro). Neu war aber vor allem die Regelung, dass bewegliches Kulturgut, das aufgrund seiner besonderen Bedeutung im Inland erhalten werden soll, seither unter Denkmalschutz gestellt werden muss. Ressler's Publikation erschien nach Inkrafttreten des neuen Denkmalschutzgesetzes, als die Auswirkungen in der täglichen Praxis bereits spürbar waren. Er ging darauf allerdings nicht ein, da er für die gänzliche Aufhebung der gesetzlichen Aufruhrbestimmungen plädierte.

Ein zweites Beispiel:

Als im Jänner 2006 über die Medien bekannt wurde, dass das Porträt „Adele Bloch Bauer I“ von Gustav Klimt aus dem Jahr 1907 nach einem Schiedsgerichtsspruch an die Erbgemeinschaft Bloch-Bauer ausgefolgt werden müsse, war österreichweit ein Aufruf zu vernehmen, dass das Gemälde, das zweifellos ein Hauptwerk Gustav

¹ Eröffnungsvortrag im Rahmen des Fachgesprächs am 6.6.2018 im Bundesdenkmalamt, Hofburg, Wien.

² Otto Hans Ressler, Der Markt der Kunst, 2001, S. 34.

³ Ebenda, S. 22.

Klimts und des österreichischen Jugendstils darstellt, doch in Österreich zu erhalten sei (Abb. 98).

Es gab Unterschriftenlisten von Kunsthistorikerverbänden, Privatpersonen und kulturell engagierten Bürgerinitiativen, die die Kulturministerin aufforderten, ein Sonderbudget für den Ankauf des Gemäldes zu bewilligen. Die „Goldene Adele“ wurde in der Presse als „Ikone österreichischer Kunst und einzigartiges kulturelles Erbe“ bezeichnet. Nicht zuletzt war es der Kunsthandel, der zu einer österreichweiten Spendenaktion aufrief, um eine Versteigerung im Ausland zu verhindern, da evident war, dass kein österreichisches Museum imstande sein würde, die Mittel für einen Ankauf aufzubringen.

Viele besorgte Bürgerinnen und Bürger meldeten sich in der Abteilung für bewegliche Denkmale, um anzufragen, ob ein „Ausfuhrverbot“ verhängt werden würde bzw. welche Maßnahmen das Denkmalamt zum Erhalt des Werkes in Österreich setzen würde. Es braucht nicht eigens darauf hingewiesen werden, dass die Erteilung einer Ausfuhrgenehmigung in diesem Fall – wie in allen Fällen der Restitution auf der Basis der Restitutionsgesetze – ein rein formaler Akt ist. Das Gemälde wurde zu einem Sensationspreis an Ronald Lauder verkauft und noch im selben Jahr als eine der größten Museumsattraktionen weltweit im Museum of Modern Art in New York präsentiert.

STATISTIK

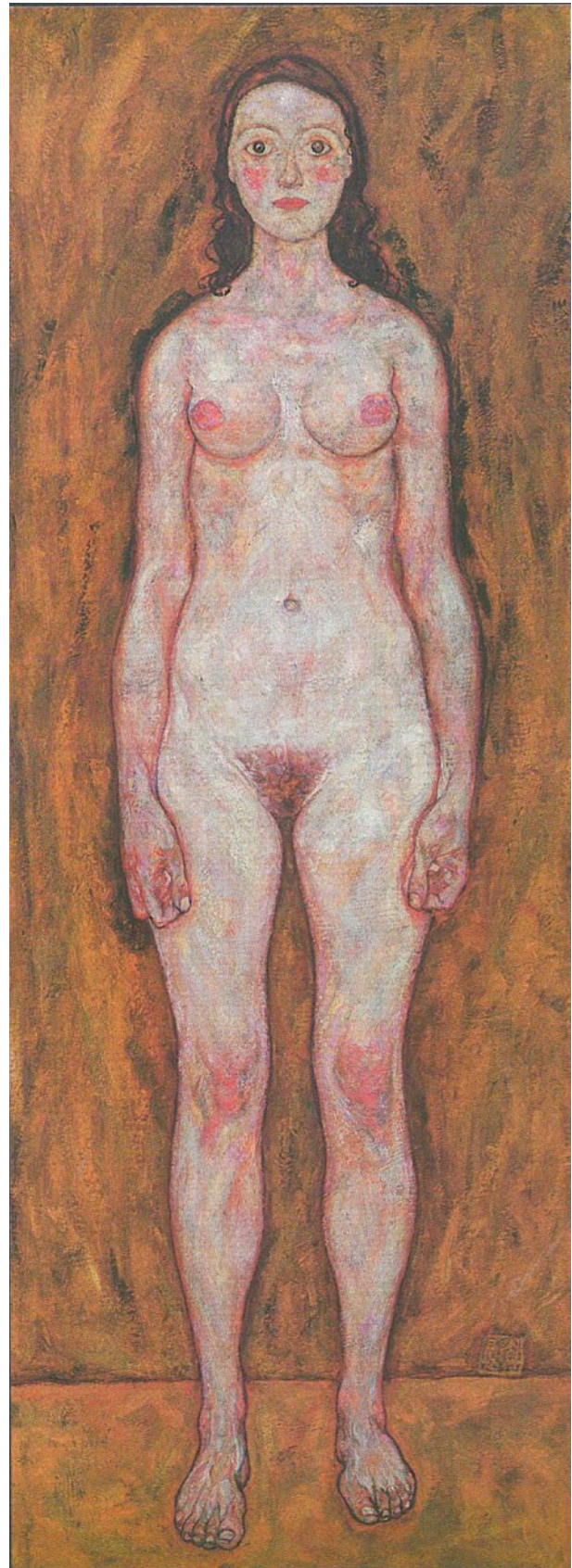
Wie sieht nun die heutige Praxis aus?

Wie viele Werke werden tatsächlich aufgrund ihrer Bedeutung unter Denkmalschutz gestellt, um sie in Österreich zu erhalten?

Tatsächlich wird jährlich für etwa 15–20 Objekte (bzw. Konvolute von Objekten, gelegentlich auch Sammlungen) die Ausfuhr nicht in Aussicht gestellt, weil aufgrund der besonderen künstlerischen, geschichtlichen oder kulturellen Bedeutung ein Unterschutzstellungsverfahren in Erwägung gezogen wird. Wenn man bedenkt, dass jährlich zwischen 1500 und 1800 Ausfuhranträge in der Abteilung für bewegliche Denkmale in Wien einlangen und darüber hinaus etwa 100 Kunstauktionen bearbeitet werden, kann man von einer Summe von circa 20- bis 30.000 Objekten ausgehen, die jährlich hinsichtlich ihrer Bedeutung geprüft werden. Die Anzahl der zurückgehaltenen Objekte macht also nur einen winzig kleinen Teil jener Kulturgüter aus, die tatsächlich zur Ausfuhr gelangen.

FREIGABEN

Es stellt sich nun die Frage, warum in Österreich der Großteil der Kulturgüter zur Ausfuhr freigegeben wird. Dafür können drei wesentliche Gründe genannt werden:



97. Egon Schiele, Mädchen, Ölgemälde, 1917, Wien, Leopold Museum



98. Gustav Klimt, Porträt Adele Bloch Bauer I, 1907, New York, Neue Galerie



99. Ludwig Wittgenstein, Tonplastik Mädchenkopf, 1925-1928, Wien Museum

1. Einen beachtlichen Teil der österreichischen Kunsthandelsware macht der Bereich der zeitgenössischen Kunst aus, der zunehmend für Rekordpreise bei Auktionen sorgt. Nach den Bestimmungen des Denkmalschutzgesetzes § 16(4) benötigen die Werke lebender Künstler und solcher, seit deren Tod noch nicht 20 Jahre vergangen sind, keine Ausfuhrgenehmigung. Folglich wird für diese Werke eine Unterschutzstellung nicht in Erwägung gezogen, unabhängig davon, wie hoch der Verkaufspreis liegt und in welchem Staat die Ausfuhr erfolgen soll.
2. Werke, die nicht von österreichischen Künstlern bzw. Werkstätten geschaffen wurden, werden üblicherweise zur Ausfuhr freigegeben, wenn nicht ein konkreter Bezug zu einer denkmalgeschützten Sammlung oder einem denkmalgeschützten Interieur besteht. Darunter befinden sich auch Werke renommierter internationaler Künstler und Künstlerinnen, für die Höchstpreise erzielt werden. Viele der genannten Werke weisen eine ausländische Provenienz auf und werden überhaupt nur zum Zweck der Versteigerung nach Österreich gebracht. In diesem Fall besteht sogar ein Rechtsanspruch zur Wiederausfuhr.
3. Schließlich darf der große Bereich jener Kunsthandelsware nicht übersehen werden, der die Wohnzimmer vieler Österreicher und Österreicherinnen ziert, von historischen Möbeln bis zu Uhren, Leuchten, Teppichen, Porzellan und Keramik, Metall- und Glasware, vorwiegend aus der Zeit des 18. bis 20. Jahrhunderts, also die Sparte der gemischten Antiquitäten, die oft als „gute Kunsthandelsware“ tituliert, jedoch nicht für schutzwürdig befunden wird, weil eine Vielzahl

gleicher bzw. gleichwertiger Objekte im Umlauf ist. In vielen Fällen sind Entwerfer bzw. Werkstätten nicht bekannt, was sich auf die Höhe des Schätzwertes bzw. Verkaufspreises auswirkt. Dies soll keineswegs die Freude schmälern, mit diesen Dingen zu leben! Es sind aber keine Denkmale.

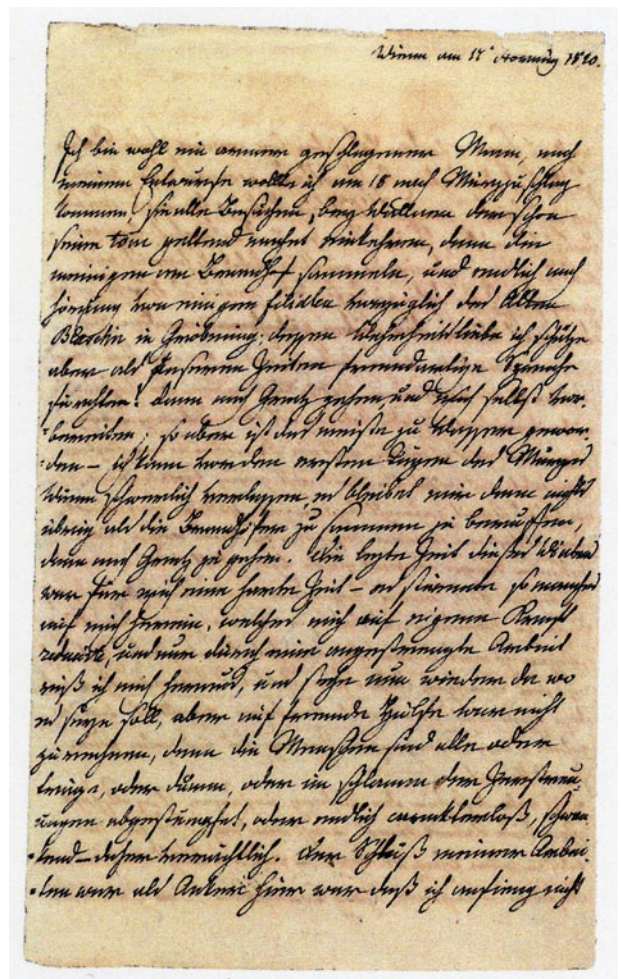
BEWEGLICHE, NICHT ZUR AUSFUHR FREIGELEGEBENE DENKMALE

Um welche Art von Objekten handelt es sich, für die die Ausfuhr nicht erteilt bzw. ein Unterschutzstellungsverfahren durchführt wird?

Nach den gesetzlichen Bestimmungen entscheidet die künstlerische, geschichtliche, kulturelle Bedeutung darüber, ob ein Objekt als bewegliches Denkmal eingestuft wird oder nicht. Der finanzielle Wert (also Schätzwert bzw. Verkaufspreis) ist diesbezüglich nicht relevant. Es können Hauptwerke der Kunstgeschichte sein, deren Verbleib im Inland zweifellos eine wirtschaftliche Einbuße für den Eigentümer oder die Eigentümerin bzw. den Kunsthandel darstellt, weil im Ausland höhere Preise zu erzielen wären,



100. Mühlheim am Inn, Oberösterreich, Pfarrkirche, Gedenkstein aus Adneter Marmor, 1616



101. Brief aus der Korrespondenz Erzherzog Johanns mit Anna Plochl, Graz, Steiermärkisches Landesarchiv

aber auch Werke von geringem finanziellem Wert, die für den internationalen Kunstmarkt eine untergeordnete Rolle spielen. Nicht zu vergessen jene Werke von lokaler Bedeutung, für die sich ohnehin nur die österreichische Käuferschicht interessiert.

1. Beim „Mädchenkopf“ von Ludwig Wittgenstein, Tonplastik, entstanden 1925- 1928, handelt es sich um das einzige bildhauerische Werk von Ludwig Wittgenstein und um das einzige nennenswerte Kunstwerk, das je von einem Philosophen von Weltrang geschaffen wurde. Es ist der Versuch die „wahre Form“ in einem Kunstwerk umzusetzen und einen Ausgleich zwischen Ethik und Ästhetik zu finden (Abb. 99). Die in der Fachliteratur vielfach zitierte und interpretierte Tonplastik wurde aufgrund ihrer künstlerischen und kulturellen Bedeutung 2007 unter Denkmalschutz gestellt. Maßgeblich war die Unikalität, mit Ausnahme eines Gipsentwurfes gibt es nichts Vergleichbares. Die Plastik wurde mehrmals auf Auktionen in Wien angeboten und schließlich 2017 vom Wienmuseum erworben.

2. Der Gedenkstein von 1616 aus Admonter Marmor stammt von der Pfarrkirche in Mühlheim am Inn. Inschrift und Wappen weisen auf die Familie Haunsparg hin, die seit dem 17. Jahrhundert die Herrschaft in Mühlheim innehatte und wesentlich zur Erweiterung der Pfarrkirche beitrug (Abb. 100). Der Gedenkstein besitzt somit geschichtliche und kulturelle Bedeutung für den Ort, aber auch für die gesamte umliegende Region. Er war 1961 aus der Pfarrkirche gestohlen worden und in Privatbesitz gelangt, bevor er 2004 bei den Wiener Kunstauktionen „im Kinsky“ zur Versteigerung gelangte und von der Pfarre zurückerworben wurde. Der Denkmalschutz blieb aufrecht. Der Stein ist ein Beispiel dafür, dass bewegliche Denkmale nicht unbedingt ein Desiderat für ein internationales Publikum darstellen.
3. Die Korrespondenz von Erzherzog Johann mit Anna Plochl, seiner späteren Ehefrau, sowie seinen engsten Mitarbeitern und Vertrauten aus den Jahren 1821–1835, ist zwar größtenteils in einer Publikation von 2007 erfasst, die Briefe besitzen aber als Originaldokumente einer



102. Gustav Klimt, Wasserschlangen II, internationale Privatsammlung

Epoche des politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Aufbruchs herausragende Bedeutung für die Steiermark und für Österreich, weshalb bei der Versteigerung im Dorotheum im Juni 2017 die Ausfuhr nicht in Aussicht gestellt wurde (Abb. 101). Die Briefe wurden vom Steiermärkischen Landesarchiv in Graz angekauft und stellen eine wesentliche Ergänzung der dort schon befindlichen Quellen zu Erzherzog Johann dar. Der Rufpreis war mit 2.800,- Euro angegeben. Die Korrespondenz ist ein Beispiel dafür, dass bewegliche Denkmale nicht unbedingt im hochpreisigen Sektor angesiedelt sein müssen. Von einer wirtschaftlichen Einbuße kann hier nicht die Rede sein.

Es ist demnach festzuhalten, dass heute, 100 Jahre nach Inkrafttreten des Ausfuhrverbotsgesetzes für Kulturgut, für den überwiegenden Teil der Kunsthandels- und Auktionsware eine Ausfuhrgenehmigung erteilt wird, dass aber vereinzelt, nämlich bei etwa 15–20 Objekten pro Jahr (darunter können auch Sammlungen bzw. Konvolute sein!) die Ausfuhrgenehmigung nicht in Aussicht gestellt wird, weil aufgrund der Bedeutung ein Unterschutzstellungsverfahren eingeleitet wird. Etwa ein Drittel dieser Objekte werden von öffentlichen Sammlungen erworben, die anderen gelangen in Privatbesitz oder bleiben unverkauft. Das Unterschutzstellungsverfahren muss mit dem jeweiligen Eigentümer bzw. der Eigentümerin durchgeführt werden. Unter den beweglichen Denkmalen befinden sich immer wieder Objekte, die einen sehr niedrigen Schätzwert aufweisen, sodass das zu erwartende

„Ausfuhrverbot“ wirtschaftlich nicht relevant ist, bzw. Objekte, die für den internationalen Markt von vornherein uninteressant sind. Vereinzelt befinden sich aber auch Objekte bzw. Sammlungen darunter, die am internationalen Markt einen deutlich höheren Wert erzielen würden, z. B. Werke der Klassischen Moderne, insbesondere von Egon Schiele und Gustav Klimt. In diesen Fällen kann das zu erwartende Ausfuhrverbot einen Nachteil in finanzieller Hinsicht darstellen; in ideeller Hinsicht kann es aber auch als Mehrwert verstanden werden. Es gibt immer wieder Eigentümer und Eigentümerinnen, die sich nach Beendigung eines Unterschutzstellungsverfahrens bei uns bedanken, weil sie der Meinung sind, dass ihr Kunstwerk (ihr Kulturgut) durch die Intervention des BDA eine Aufwertung erfahren hat.

In jedem Fall werden die Denkmalkriterien sehr genau geprüft: Diese sind z. B. Qualität, Erhaltungszustand, Häufigkeit im Oeuvre des Künstlers, Häufigkeit innerhalb einer Sparte bzw. einer Epoche, geschichtliche und kulturelle Zusammenhänge, die Relation zum Bestand der österreichischen Sammlungen und Museen. Erst nach sorgfältiger Prüfung auf fachlicher Grundlage und Einholung von Stellungnahmen von FachexpertInnen und der EigentümerInnen wird schließlich ein Unterschutzstellungsbescheid erlassen. Nicht jeder Schiele ist ein Denkmal! Somit ist die Eingangsfrage beantwortet.

Die erste fachliche Prüfung der Objekte und die Erstellung der Gutachten zur Bedeutung im Sinne der Denkmalschutzbestimmungen erfolgt durch die ReferentInnen der Abteilung für bewegliche Denkmale. Die letzte

Wien 10, 19. 6. 23.

Sehr geehrter Herr Wittgenstein,

die nächste Sitzung unseres philosophischen
 Vereins findet am Donnerstag d. 24. Juni
 um ~~20~~ 15^h statt, im Philosophischen
 Institut, IX, Boltzmanngasse 5. Wir
 bitten Sie herzlich um Ihre Teilnahme
 und würden uns alle sehr freuen, wenn
 Sie kommen. Ihr ganz ergebener
 M. Schlick.

103. Korrespondenz Ludwig Wittgenstein mit Moritz Schlick, Schreiben vom 19.6.1923 (recte. 1925), Brenner-Archiv, Innsbruck

Entscheidung, ob ein Objekt unter Schutz gestellt wird oder nicht, obliegt nicht der Fachabteilung, sondern dem Präsidium des BDA, das heißt in wie ferne ein Kulturgut ein bewegliches Denkmal darstellt, wird nicht von einer Ausfuhrreferentin im Alleingang entschieden.

FREIGABE AUS BESONDERS RÜCKSICHTSWÜRDIGEN GRÜNDEN

Wenn ein bewegliches Objekt unter Denkmalschutz steht, wird danach getrachtet, es auch langfristig im Inland zu erhalten. Es gehört zum kulturellen Erbe Österreichs wie der Stephansdom, das Goldene Dachl oder die Festung Hohensalzburg. Bei Vorliegen gravierender rücksichtswürdiger Gründe kann in Sonderfällen auch für denkmalgeschützte Werke eine Ausfuhrgenehmigung erteilt werden. Auch dies ist im Denkmalschutzgesetz (§ 17 Abs. 1 und 2) geregelt. Meist handelt es sich um private oder wirtschaftliche Notfälle, die vom Eigentümer dargelegt und vom Bundesdenkmalamt geprüft und abgewogen werden.

Im Fall von Gustav Klimts Wasserschlangen II, einem Hauptwerk aus der Periode von 1904–1907, war die Herkunft aus einer verfolgten jüdischen Familie (Jenny Steiner) ausschlaggebend, dass schließlich doch eine Genehmigung zur Ausfuhr erteilt wurde (Abb. 102). Das denkmalgeschützte Werk wurde im Zuge einer Privatrestitutions ins Ausland verkauft und der Erlös zwischen der Erbgemeinschaft nach Jenny Steiner und der letzten österreichischen Eigentümerin aufgeteilt. Ein Erwerb durch eine öffentliche österreichische Sammlung wäre

aus budgetären Gründen nicht in Betracht gekommen. Die Entscheidung hinsichtlich der rücksichtswürdigen Gründe liegt letztlich beim Präsidium, die Prüfung erfolgt auch durch die Rechtsabteilung des BDA.

Zuletzt seien noch zwei Aufgabenbereiche der Abteilung für bewegliche Denkmale vorgestellt, die ebenfalls wesentliche Aspekte des Kulturgüterschutzes abdecken.

RÜCKFÜHRUNG ILLEGAL AUSGEFÜHRTER KULTURGÜTER

Abgesehen vom österreichischen Kulturgut, das aufgrund seiner herausragenden Bedeutung im Inland erhalten werden muss, darf auch die Verantwortung hinsichtlich des Kulturgutes anderer Staaten nicht übersehen werden, wenn dieses widerrechtlich ausgeführt wurde und in Österreich aufgefunden wird. Das BDA ist bereits seit 20 Jahren mit der Rückführung illegal ausgeführter Kulturgüter befasst und agiert im Kontakt mit den Autoritäten der anderen Mitgliedstaaten als „Zentrale Stelle“ gemäß EU-Gesetzgebung. In erster Linie geht es um die Identifizierung des widerrechtlich ausgeführten Kulturgutes, in zweiter Linie dann um Sicherstellungs- und Vermittlungstätigkeiten. Diese Agenden werden von der Abteilung für bewegliche Denkmale in Zusammenarbeit mit der Rechtsabteilung wahrgenommen. So wurden im Laufe der letzten 20 Jahre bereits ungefähr 100 Objekte in ihre Herkunftsländer zurückgeführt, allen voran Skulpturen aus kirchlichen Einrichtungen der Nachbarstaaten, aber auch archäologische Objekte und Münzen. Ebenso konnte österreichisches Kulturgut wiederholt



104. Installation eines Gemäldes für Ausstellungshalle. Titelbild aus *Mobility of collections, Final Report and Recommendations to the cultural affairs committee*, Publikation der OMC Expert Working Group, Brüssel 2010

zurückgeführt werden. Man kann also bereits von einer Erfolgsgeschichte sprechen (Abb. 103). Die EU-Richtlinie sowie das UNESCO-Übereinkommen von 1970 zur Bekämpfung des illegalen Handels und der Rückführung gestohlener und illegal ausgeführter Kulturgüter sind im Kulturgüterückgabegesetz (KGRG) von 2016 zusammengefasst. Dieses bildet die rechtliche Basis für Rückgabeverfahren.

BEFRISTETE AUSFUHR. ZUM INTERNATIONALEN LEIHVERKEHR

Last but not least soll auch auf die Verantwortung hingewiesen werden, die die Abteilung für bewegliche Denkmale in Zusammenhang mit dem internationalen Leihverkehr wahrzunehmen hat. Nicht nur der Erhalt beweglicher Denkmale im Inland ist Aufgabe und Ziel des BDA, sondern auch die unversehrte Rückkehr

aller Kulturgüter, die auf Ausstellungen in der ganzen Welt gezeigt werden. So wichtig es ist, dass österreichisches Kulturgut international präsentiert und bekannt gemacht wird, so wichtig ist auch, dass dieses Kulturgut in unverändertem Zustand an künftige Generationen weitergereicht werden kann (Abb. 104). Nach den gesetzlichen Bestimmungen (§ 22 Abs. 1 DMSG) ist das BDA für die Genehmigung der vorübergehenden Ausfuhr für sämtliche Werke öffentlicher Museen und kirchlicher Einrichtungen zuständig, aber auch für die Bestände aus Privatsammlungen, wenn diese bestimmte Alters- und Wertgrenzen übersteigen. In Kooperation mit der Abteilung für Konservierung und den RestauratorInnen der jeweiligen Sammlungen und Institutionen wird diese Aufgabe mit großer Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit wahrgenommen. Die bescheidmäßigen Auflagen können für Leihgeber und Leihnehmer einen organisatorischen, zeitlichen und finanziellen Mehraufwand bedeuten, sollen aber für die Objekte den größtmöglichen Schutz bieten.

Es wurden nun drei Kernbereiche betreffend den Schutz von beweglichem Kulturgut vorgestellt, wie er im Bundesdenkmalamt, insbesondere von der Abteilung für bewegliche Denkmale wahrgenommen wird: Der Schutz österreichischen Kulturgutes in Verbindung mit Ausfuhrverfahren (auf der Basis des DMSG), der Schutz österreichischen sowie internationalen Kulturgutes bei widerrechtlicher Verbringung auf der Basis des KGRG, der konservatorische Schutz von Sammlungsbeständen im Rahmen des internationalen Leihverkehrs. 100 Jahre nach Inkrafttreten des Ausfuhrverbotsgesetzes für Kulturgut werden vom Bundesdenkmalamt vielfältige Maßnahmen gesetzt, die dem langfristigen Erhalt des gemeinsamen kulturellen Erbes dienen. Wie die aktuelle Praxis von den betroffenen Fachinstitutionen, von Kunstgalerien und Auktionshäusern, von Zoll und Bundeskriminalamt wahrgenommen wird, wurde im Rahmen des Fachgesprächs „Jeder Schiele ein Denkmal?“ diskutiert.

Die Bearbeitung von Kunstauktionen in der Abteilung für bewegliche Denkmale

Mit diesem Beitrag soll ein kurzer Einblick in einen Teilbereich der Tätigkeit der Abteilung für bewegliche Denkmale – Internationaler Kulturgütertransfer im Bundesdenkmalamt geboten werden – nämlich die Bearbeitung von Kunstauktionen im Vorfeld der Versteigerungen.

Es sollen kurz die Gründe und Vorteile für eine solche Vorab-Bearbeitung erläutert, auf die diesbezügliche Bearbeitungspraxis und den Verbleib von Objekten, die einer Ausfuhrbeschränkung unterliegen, eingegangen sowie einige spezielle Aspekte und Problemstellungen angesprochen werden.

WARUM WERDEN AUKTIONEN VORAB BEARBEITET?

Im Rahmen der Auktionsbearbeitung erfolgt eine Prüfung der Auktionsware im Hinblick auf die Denkmalschutz- und Ausfuhrbestimmungen. Zu dieser Vorabprüfung durch das Bundesdenkmalamt gibt es keine gesetzliche Verpflichtung, vielmehr ist dies als Service für die Auktionshäuser und ihre Kundschaft zu verstehen. Potentielle Käuferinnen und Käufer eines Versteigerungsobjektes können so rechtzeitig über eine mögliche Ausfuhrbeschränkung informiert werden.

Diese Vorabprüfung ersetzt natürlich nicht eine notwendige Ausfuhrgenehmigung. Das heißt, für einen bewilligungspflichtigen Gegenstand, der ins Ausland verkauft wird, muss auch ein formaler Antrag auf Bewilligung der Ausfuhr gestellt werden.

Unmittelbar nach einer Auktion langt daher zumeist eine größere Anzahl von Ausfuhransuchen zu den versteigerten Objekten ein, die dann aufgrund der bereits erfolgten Prüfung relativ rasch bearbeitet werden kann. Immerhin 30% aller Ausfuhrgenehmigungen werden für Auktionshäuser ausgestellt, das waren im Jahr 2017 insgesamt 528 Bewilligungen.

Behandelt werden in diesem Zusammenhang im Inland stattfindende Auktionen von heimischen Auktionshäusern für die der Abteilung ein Auktionskatalog in gedruckter Form zur Verfügung gestellt wird. Bearbeitet

werden Auktionen aus unterschiedlichen Sparten wie etwa Alte Meister, Gemälde und Papierarbeiten des 19. Jahrhunderts, der klassischen Moderne und der zeitgenössischen Kunst sowie Antiquitäten, Fotografie, Autographen, Münzen, Asiatika usw.

BEARBEITUNGSPRAXIS

Die Bearbeitungspraxis in der Abteilung für bewegliche Denkmale läuft folgendermaßen ab: Die übermittelten Auktionskataloge werden auf potentiell denkmalwürdige oder auf gegebenenfalls bereits denkmalgeschützte Objekt hin durchgesehen. In der Folge wird die Auktionsware in der Schaustellung – mit besonderem Augenmerk auf die näher zu prüfenden Gegenstände – im Original besichtigt.

Für einzelne Versteigerungsobjekte, für die aufgrund einer gewissen Bedeutung eine weiterführende Bearbeitung notwendig erscheint, wird das Auktionshaus um Mitteilung ersucht, ob es sich um eine in- oder ausländische Einbringung handelt. Dies wird deshalb erfragt, weil für Objekte, die innerhalb der letzten drei Jahre nach Österreich eingeführt wurden, ein Rechtsanspruch auf Wiederausfuhr besteht und sich in solchen Fällen eine fachliche Bewertung daher erübrigt.

Zu den näher zu prüfenden Objekten werden in der Folge weitere Recherchen und Nachforschungen in der Fachliteratur – beispielsweise in Sammlungskatalogen, Monographien und dergleichen –, in internen Datenbanken und Archiven wie etwa der Denkmaldatenbank, der Ausfuhrdatenbank, in Auktionskatalogen, im haus-eigenen Fotoarchiv aber auch im Internet sowie in den Aktenbeständen des Bundesdenkmalamtes angestellt. In manchen Fällen werden im Auktionshaus noch genauere Informationen zur Herkunft einzelner Objekte erfragt.

Weiters werden bei Bedarf zudem externe Fachmeinungen eingeholt und Anfragen an die Expertinnen und Experten in heimischen Museen und Sammlungen gestellt. Dieser Informationsaustausch mit inländischen Sammlungen dient der Klärung, was in den jeweiligen Beständen vorhanden ist – gibt es etwa Vergleichbares?



105. Meister des Florian Winkler-Epitaphs, Enthauptung Johannes des Täufers, um 1485/90, St. Pölten, Landessammlungen Niederösterreich



106. Meister des Florian Winkler-Epitaphs, Taufe Christi, um 1485/90, St. Pölten, Landessammlungen Niederösterreich

– bzw. allenfalls auch der Frage, ob die Möglichkeit eines Ankaufes von relevanten Objekten besteht.

Auf Basis dieser Recherchen wird dann die Entscheidung getroffen, ob zu einzelnen Objekten noch eine genauere Prüfung hinsichtlich der Bedeutung des Kulturgutes sowie der Einleitung eines Unterschutzstellungsverfahrens

erforderlich ist und daher die Ausfuhrbewilligung vorerst nicht in Aussicht gestellt werden kann.

Das Ergebnis dieser Prüfung wird dem Auktionshaus vor der Versteigerung in einer schriftlichen Mitteilung bekanntgegeben. Die Ankündigung einer möglichen Ausfuhrbeschränkung unterliegt der Genehmigung durch

das Präsidium des Bundesdenkmalamtes. Bei den meisten Auktionen wird die Ausfuhr aber für sämtliche Objekte in Aussicht gestellt.

Zu Gegenständen, für die eine weiterführende Prüfung erforderlich ist, wird das Auktionshaus im Rahmen dieses Schreibens um Bekanntgabe des Erwerbers ersucht.

Im Zuge eines Unterschutzstellungsverfahrens wird dann ein Fachgutachten erstellt, das heißt es erfolgt nochmals eine fundierte Überprüfung und Darlegung, ob einem Objekt tatsächlich die im Denkmalschutzgesetz geforderte geschichtliche, künstlerische oder sonstige kulturelle Bedeutung zukommt.

STATISTIK

Um eine Vorstellung vom Umfang der Tätigkeit der Abteilung für bewegliche Denkmale im Arbeitsbereich „Auktionsbearbeitung“ zu geben, sollen konkrete Zahlen aus dem Jahr 2017 genannt werden. Jährlich werden etwa 100 Auktionen bearbeitet, wobei der Umfang des jeweiligen Versteigerungsangebotes meist zwischen 200 bis 400 gelegentlich auch bei bis zu 1000 Positionen liegt. Von dieser großen Anzahl an Auktionsobjekten wurde 2017 für insgesamt 19 Objekte bzw. Konvolute von Objekten die Genehmigung der Ausfuhr nicht in Aussicht gestellt.

OBJEKTE MIT ANGEKÜNDIGTER AUSFUHR- BESCHRÄNKUNG

Was passiert mit Objekten, die voraussichtlich nicht zur Ausfuhr freigegeben werden können?

– *Die Mehrheit der Objekte wird an inländische Privatpersonen verkauft.*

Mit diesen wird dann in der Folge das Unterschutzstellungsverfahren durchgeführt.

– *Manche Objekte können von einer öffentlichen Sammlung erworben werden.*

Diese Gegenstände stehen damit – ohne weiteres Verfahren – ex-lege unter Denkmalschutz.

Als diesbezüglich besonders erfreuliches Beispiel soll der Ankauf von zwei um 1485/90 entstandenen Tafelbildern des Meisters des Florian Winkler-Epitaphs durch das Niederösterreichische Landesmuseum präsentiert werden. Die beiden Tafeln mit Darstellungen aus dem Johannes-Leben, der „Enthauptung Johannes des Täufers“ (Abb. 105) und der „Taufe Christi“ (Abb. 106) waren ursprünglich Teil eines Flügelaltars, die vor vielen Jahren, unter nicht bekannten Umständen, aus dem Gesamtzusammenhang gerissen wurden. Der Abteilung für bewegliche Denkmale waren die Tafeln schon seit einigen Jahrzehnten durch wiederholte Befassungen bekannt. Bereits in den 1980er



107, 108, 109. Service für 12 Personen im originalen Reisekoffer, Kaiserliche Porzellanmanufaktur in Wien, 1788 – 1799, Gardiner Museum, Toronto

Jahren wurden die Werke als wichtige Zeugnisse der Wiener Malerei des späten 15. Jahrhunderts zur Ausfuhr „gesperrt“, bis diese schließlich durch den Erwerb des Niederösterreichischen Landesmuseums im Zuge einer Auktion im April 2016 mit den zugehörigen, in den dortigen Beständen befindlichen Außentafeln wieder zusammengeführt werden konnten.

- *Manchmal bleiben Objekte vorerst auch unverkauft.*
Teilweise findet sich dafür im Nachverkauf noch ein inländischer Erwerber/eine inländische Erwerberin oder die Stücke werden in einer nachfolgenden Auktion nochmals angeboten.
- *In einzelnen Fällen erfolgt auch eine spätere Freigabe von Objekten.*
Manchmal werden vom Erwerber bzw. von der Erwerberin rücksichtswürdige Gründe für eine Ausfuhr geltend gemacht. Hierbei sind vom Bundesdenkmalamt diese vom Antragsteller vorgebrachten oder auch von Amts wegen wahrgenommenen Gründe gegenüber dem öffentlichen Interesse an der Aufbewahrung des Kulturgutes im Inland abzuwägen. Eine diesbezügliche Entscheidung obliegt dem Präsidium.

Auch dieser Aspekt soll anhand eines konkreten Fallbeispiels veranschaulicht werden. Für ein in der Kaiserlichen Porzellanmanufaktur in Wien unter der Ära Sorgenthal entstandenes 31teiliges Kaffee- und Teeservice für 12 Personen im originalen Reisekoffer (Abb. 107, 108, 109) wurde aufgrund der hervorragenden künstlerischen Qualität und der besonderen Seltenheit der Garnitur im Rahmen einer Auktion die Ausfuhrbewilligung nicht in Aussicht gestellt. Trotz zweimaliger Versteigerung konnte jedoch kein inländischer Käufer gefunden werden. Die einschlägigen Sammlungen im Inland sahen sich mangels ausreichender budgetärer Mittel nicht in der Lage einen Ankauf zu tätigen und auch private Sammler beteiligten sich nicht an der Versteigerung.

Interesse an einem Erwerb bekundete in der Folge ein ausländisches Museum, sodass mangels Verkaufsmöglichkeit im Inland der Erwerb durch ein internationales, renommiertes Museum als beste Lösung erschien und die Ausfuhrbewilligung aus rücksichtswürdigen Gründen schließlich erteilt wurde. Maßgeblich für diese Entscheidung war, dass die Porzellangarnitur dort der Öffentlichkeit zugänglich und die Erhaltung durch eine optimale konservatorische Betreuung sichergestellt sein würde. Als positiver Aspekt konnte auch die sich dadurch ergebende Möglichkeit der Förderung der internationalen Bekanntheit österreichischer Kunst und Kultur gewertet werden.

Eine nachträgliche Freigabe von Objekten erfolgt auch in Fällen, wo sich im Zuge der weiteren genaueren Prüfung bzw. des Unterschutzstellungsverfahrens herausstellt, dass keine ausreichende geschichtliche, künstlerische oder sonstige kulturelle Bedeutung gegeben ist.

„SPEZIELLE“ OBJEKTE

Neben den quasi „normalen“ Objekten, die hinsichtlich ihrer Bedeutung für den österreichischen Kulturgutbestand beurteilt werden müssen, tauchen auch immer

wieder Objekte auf, die darüber hinaus im Hinblick auf spezielle Problematiken und Fragen zu untersuchen sind.

Beispielsweise werden regelmäßig auch Gegenstände bei Versteigerungen angeboten, die ihrer Natur nach eigentlich wandfest sind, aus dem ursprünglichen Zusammenhang jedoch entfernt wurden und als mobile Gegenstände auf den Kunstmarkt gelangt sind. Häufig finden sich etwa historische Kachelöfen, Glasfenster und Ausstattungsteile wie Türen, Parkettböden, schmiedeeiserne Gitter, Wandbespannungen und dergleichen.

In diesen Fällen ist die Abteilung für bewegliche Denkmale verpflichtet, der Herkunft der Objekte nachzugehen, um einen eventuellen Zusammenhang mit denkmalgeschütztem Bestand ausschließen zu können. Aber auch unter den genuin beweglichen Gegenständen des Auktionsangebotes finden sich manchmal denkmalgeschützte Objekte.

Ein aufrechter Denkmalschutz besteht etwa für Objekte, die aufgrund Ihrer Herkunft aus kirchlichem oder staatlichem Besitz *ex-lege* unter Schutz stehen, da nie ein entsprechender negativer Feststellungsbescheid ergangen ist oder auch für Objekte, die schon früher im Zusammenhang mit Ausfuhransuchen unter Denkmalschutz gestellt wurden. Weiters können dies Gegenstände sein, die als Inventar eines Baudenkmal vom Unterschutzstellungsbescheid miterfasst wurden oder solche, die als Bestandteil einer denkmalgeschützten Sammlung vom Denkmalschutz betroffen sind.

Die Klärung dieser Frage, ob für ein Objekt ein aufrechter Denkmalschutz besteht oder nicht, gestaltet sich mitunter recht mühsam, zumal die Nachforschungen meist unter großem Zeitdruck zu bewerkstelligen sind. Für die Sache äußerst hilfreich ist es, wenn vom Auktionshaus bereits gemeinsam mit der Einbringung genaue Recherchen zur Provenienz getätigt wurden und bei Anfragen mit dem Bundesdenkmalamt bestmöglich kooperiert wird.

Unter Umständen muss der betreffende Unterschutzstellungsbescheid hinsichtlich des Umfangs geprüft werden: Bezieht sich der Denkmalschutz etwa nur auf das Gebäude oder wurden auch Teile des Inventars davon erfasst? Eventuell ist es auch erforderlich, beispielsweise anhand von historischen Fotoaufnahmen zu recherchieren, an welchem Standort bzw. in welchem Raum des denkmalgeschützten Gebäudes sich das betreffende Objekt ursprünglich befunden hat. Es kann außerdem relevant sein, wann ein Objekt aus einem konkreten Zusammenhang entfernt wurde das heißt vor oder nach der Unterschutzstellung. Zu eruieren ist allenfalls auch, ob ein Objekt mit Zustimmung des Denkmalamtes entfernt wurde.

In seltenen Fällen taucht auch gestohlenes Kulturgut bei Auktionen auf. In diesem Fall wird das Auktionshaus

gebeten, das Objekt von der Auktion zurückzuziehen bis der Sachverhalt geklärt ist, was in der Regel auch geschieht.

Zusammenfassend kann zum Thema „Auktionsbearbeitung“ festgehalten werden, dass der Zeitraum, der für die Überprüfung und Bewertung der Auktionsware zur Verfügung steht, zumeist sehr knapp bemessen ist und der zeitgerechte Abschluss mitunter eine besondere Herausforderung darstellt.

Die Zusammenarbeit funktioniert im Allgemeinen sehr gut. Die Kommunikation erfolgt in der Regel rasch

und unkompliziert und die Auktionshäuser sind zumeist bemüht, die erforderlichen Auskünfte möglichst schnell zur Verfügung zu stellen.

Es wird davon ausgegangen, dass die vom Bundesdenkmalamt schriftlich bekannt gegebenen voraussichtlichen Ausführbeschränkungen vor Beginn der Versteigerung vom Auktionator verlautbart werden. Andernfalls wäre eine Vorabprüfung und offizielle Mitteilung des Ergebnisses aus unserer Sicht nicht zielführend und damit überflüssig.

Ausfuhr von Kulturgut aus der Sicht des Auktionshauses Dorotheum zur Praxis in Österreich

Im Zusammenhang mit Fragen der Ausfuhr und Unterschutzstellung wird deutlich, dass transparente und rasche Verfahren sowie nachvollziehbare und klare Bescheide – wie vom Bundesdenkmalamt (BDA) in der täglichen Praxis gehandhabt – essentiell für die Eigentümer der betroffenen Objekte, aber auch ganz allgemein für einen starken Kunstmarkt sind.

Einen großen Anteil am Erfolg des Dorotheum hatte in den vergangenen Jahren die zunehmende Internationalisierung. Ein großer Anteil der Objekte für bedeutende Auktionen kommt aus dem Ausland und geht auch wieder ins Ausland zurück, die Frage der Zulässigkeit der Ausfuhr aus Österreich stellt sich daher in diesen Fällen nicht.

Natürlich ergeben sich rund um den Prozess der Einlieferung von Objekten und dem Zuschlag bei der Auktion immer wieder Fragen um das Thema der rechtskonformen Ausfuhr von Kulturgut.

Die Gesetzgebung jedes Landes enthält Bestimmungen über die Zulässigkeit der Ausfuhr von Kulturgütern, bei jeder Einbringung sind deshalb im Zuge der Recherchen zur Provenienz des Objektes auch die Frage zu klären, ob die Ausfuhr des Objektes aus dem Herkunftsland des Einbringers im Einklang mit dessen Rechtsvorschriften war. In diesem Zusammenhang ist gerade eine Novelle zur EU – Zollverordnung in Vorbereitung, die für die Einfuhr von Objekten aus Drittstaaten in die EU zusätzliche Schranken durch erhöhte zollrechtliche Deklarations- und Sorgfaltspflichten vorsieht.

ZUR PRAXIS HINSICHTLICH DER AUSFUHR VON DEM DOROTHEUM ZUR AUKTION ÜBERGEGEBEN OBJEKTEN

Im Vorfeld der Auktion werden die Kataloge dem BDA gesendet. Einige Tage vor dem Auktionstermin gibt das BDA bekannt, bei welchen Objekten voraussichtlich ein öffentliches Interesse am Erhalt im Inland besteht und eventuell ein Unterschutzstellungsverfahren eingeleitet

werden wird. Diese Meldung des BDA erfolgt im Rahmen einer sehr guten Kooperation und einer grundsätzlichen Serviceorientiertheit des BDA als unverbindliche Vorab einschätzung und eröffnet damit für das Dorotheum die Möglichkeit, bereits vor der Auktion abzuschätzen, für welche Objekte voraussichtlich eine Ausfuhrbewilligung notwendig sein wird. Für alle Vorgänge rund um die Abwicklung der Auktion ist dies auch angesichts der großen Anzahl an Objekten eine entscheidende Vereinfachung, erleichtert die praktische Disposition über die Objekte und damit auch für beteiligte Einbringer und Käufer die Entscheidungsfindung. Darüber hinaus ist diese transparente und rasche Entscheidungsfindung des BDA auch für einen starken Kunststandort Österreich ganz allgemein von hoher Bedeutung und stellt im Vergleich zu anderen Ländern keine Selbstverständlichkeit dar.

Liegt nun der Fall vor, dass das BDA mitgeteilt hat, dass ein Unterschutzstellungsverfahren eingeleitet wird und voraussichtlich keine Ausfuhrbewilligung erteilt werden wird, kann das Dorotheum so bereits vor der Auktion gemeinsam mit den Einbringern und Kaufinteressenten entscheiden, ob eine Versteigerung nur an Inländer vorgenommen wird – dies ergab sich in der überwiegenden Anzahl der Fälle aus praktischen Gründen so – oder ob nach der Versteigerung an einen Bieter mit Sitz im Ausland ein Bewilligungsverfahren eingeleitet werden muss. In diesem Verfahren können dann besonders berücksichtigungswürdige Gründe für eine Ausfuhr vorgebracht werden, die das öffentliche Interesse an einer Aufbewahrung des Kulturguts im Inland übersteigen. In diesen Fällen besteht auch die Möglichkeit eines Ersatzkaufverfahrens, das jedoch – so wie es derzeit gesetzlich ausgestaltet ist – eine lange Verfahrensdauer und eine doch erhebliche Rechtsunsicherheit für Käufer und Verkäufer mit sich bringt und daher in der Praxis wenig attraktiv ist.

Anzustreben wäre daher, durch eine modifizierte gesetzliche Regelung eine Verbesserung der Förderung des Ausgleichs zwischen öffentlichen Interessen an einem Verbleib

des Kulturguts im Inland und den privaten Interessen des Eigentümers, wie das Interesse an der Erzielung eines sich auf dem freien Markt bildenden fairen Preises und das Interesse an einer geringstmöglichen Eigentumsbeschränkung,

zu erreichen. Dies könnte etwa im Rahmen von Vorkaufsrechten des Staates, wie auch in anderen Ländern vorgesehen, und der Einrichtung von staatlichen Fonds zur Finanzierung von Ankäufen geschehen.

Sotheby's und die Zusammenarbeit mit der Abteilung für bewegliche Denkmale des Bundesdenkmalamtes

Sotheby's ist seit 1981 in Österreich mit einem Büro vertreten und arbeitet seitdem eng mit der Ausfuhrabteilung des Bundesdenkmalamtes (BDA) hinsichtlich Ausfuhr von Kunstwerken und -gegenständen zusammen. War es in den 1990er Jahren noch üblich, jedes Objekt der Ausfuhrabteilung zur Genehmigung vorzulegen, kam es mit der Novelle des Ausfuhrgesetzes 1999 zu einer Erleichterung für den Kunsthandel insofern, da Wertgrenzen eingeführt wurden und nun nicht mehr jedes einzelne Objekt, oft von geringem Wert, eine Genehmigung benötigte.

Sotheby's hat sich darauf spezialisiert, hochwertige Kunstobjekte in Österreich für den Verkauf in den internationalen Auktionen weltweit zu finden. Diese werden in Zusammenarbeit mit der Abteilung für bewegliche Denkmale des BDA ausgeführt und in den jeweiligen Auktionen für die österreichischen Besitzer verkauft.

Immer wieder sind darunter auch Objekte, die für Österreich wichtig sind und als österreichisches Kulturgut deklariert werden. Diese erhalten dann keine Ausfuhr. Sotheby's ist es in Folge dann des öfteren dennoch gelungen, in Österreich Käufer wie das Liechtenstein Museum oder die Musiksammlung der Stadt Wien zu finden und so das Kulturgut in Österreich zu erhalten. Die Zusammenarbeit mit der Abteilung für bewegliche Denkmale war hier immer äußerst professionell und kooperativ.

Durch das Kunstrückgabegesetz von 1998 kam es in der Folge zu Verkäufen restituerter Kunstwerke aus österreichischen Museen in internationalen Auktionen. 2010 dann auch zur ersten Privatrestitution, der eine Einigung der österreichischen Besitzer mit den in Kanada lebenden Erben des ursprünglichen Eigentümers zugrunde lag. Auch und gerade in solchen Fällen war eine transparente und offene Kommunikation und Zusammenarbeit mit der Abteilung für bewegliche Denkmale und dem Präsidium des BDA essentiell und hilfreich.

Natürlich sind die administrativen Abläufe langwierig und äußerst bürokratisch, was für unser doch recht schnelles Geschäftsleben manchmal herausfordernd ist.

Unsere Erfahrung ist aber immer sehr positiv gewesen, und vor allem durch direkte und schnelle Kommunikation geprägt. Dafür möchten wir auch einmal Danke sagen.

Abschließend soll noch kurz auf die Problematik der Unterschutzstellung bzw. der Ausfuhrsperrung für gewisse Kulturgüter eingegangen werden. Wenn berücksichtigungswürdige Gründe vorliegen ist es uns in der Vergangenheit meist, wenn auch oft nach langer Zeit, gelungen, eine für alle annehmbare Lösung zu finden wie z.B. einen Verkauf an ein Museum, auch im Ausland. Wenn solche Gründe nicht vorliegen und eine Sperre erfolgt, bedeutet dies für den Besitzer meist eine dramatische Wertminderung seines Kunstobjektes. Viele würden Ihr Kunstwerk gerne einem Museum verkaufen, die Museen verfügen aber über kaum Budget. Eine Anregung hier: die Gründung eines Fonds, ähnlich dem National Fund in Großbritannien, der in solchen Fällen einen Ankauf des Kunstwerkes durch den Staat ermöglicht.

Ausfuhr von Kulturgut aus der Sicht des Handels

Das Bundesdenkmalamt leistet hervorragende Arbeit auf dem Gebiet des Denkmalschutzes und der Bewahrung österreichischen Kulturgutes. Gleichzeitig ergeben sich durch das Erfordernis einer Ausfuhrbewilligung für den Handel enorme Beschränkungen und Hürden, internationale Wettbewerbsnachteile und faktische Unkosten in beträchtlicher Höhe.

Das Verbringen von Kunstwerken gehört bei der Kunsthandelsfirma Wienerroither & Kohlbacher bei jährlich bis zu acht Messen im Ausland und mehreren Verkaufsausstellungen in unserer New Yorker Partner-Galerie zum Alltag. Der Handel lebt von der Flexibilität, sei es, spontan eine Werkliste für eine Verkaufsausstellung aufgrund eines kurzfristigen Ankaufs zu erweitern oder sei es die Freiheit, einem Kunden auf einer ausländischen Messe sein neu erstandenes Kunstwerk auszuhändigen. Das Denkmalschutzgesetz in der derzeitigen Fassung macht dies unmöglich, zumal auch die Wert- und Altersgrenzen für Ausfuhrbewilligungen wesentlich niedriger sind als beispielsweise in Deutschland und folglich viel mehr Werke bewilligungspflichtig sind als in anderen Ländern. Bedingt durch die hohe Anzahl von Ausfuhransuchen und die lange Bearbeitungszeit, die nach dem Gesetz bis zu vier Wochen in Anspruch nehmen kann (§ 18 Abs 4 DMSG), ist der österreichische Kunsthandel gegenüber ausländischen Händlern international nicht wettbewerbsfähig.

Bei Wienerroither & Kohlbacher wird mangels Optionen in der Praxis dann auf vorübergehende Ausfuhranträge ausgewichen. Die Bearbeitung geht zwar deutlich schneller, bedingt jedoch die Rückbringung der Werke nach Österreich innerhalb einer vorgegebenen Frist. Damit gehen eine Reihe von Problemen einher, allen voran die gigantischen Transportkosten, die sich tatsächlich verdreifachen können, wenn ein Werk von einer Messe im Ausland, wieder zurück nach Österreich muss, um es anschließend mit einer endgültigen Ausfuhrbewilligung wieder ins Ausland zu schicken. Der wirtschaftliche Schaden beläuft sich derzeit pro Kunstwerk auf circa 2.000 Euro pro Transportweg. Davon abgesehen wird es in Zeiten von „Same-Day-Delivery“ für uns immer schwieriger, vor dem Käufer zu rechtfertigen, dass sein neu erworbenes Kunstwerk erst in einem oder

gar zwei Monaten geliefert werden kann. Erschwerend wirkt das allgegenwärtige Risiko, Kunstwerke im Ausland anzubieten, idealerweise zu verkaufen, die eventuell einer späteren Ausfuhrsperrung unterliegen und folglich Österreich nicht mehr verlassen dürfen. Die finanziellen Auswirkungen eines solchen Schadens wären außerordentlich hoch. Der enorme Verwaltungsaufwand der Ansuchen, Befristungen, Rückmeldungen, Wiederausfuhr etc. ist auch in den Personalkosten einer doch kleinen Kunsthandelsfirma schmerzhaft spürbar.

Eine Gesetzeslage, die dem Unternehmer ein solches finanzielles Risiko aufbürdet, schadet der Wirtschaft. Als maßgebender Wirtschaftsfaktor ist der Kunsthandel auch ein Kulturträger, der Österreich im Ausland vertritt, global agiert und unsere kulturelle Identität unterstützt und bewahrt. Leihgaben an Museen in der ganzen Welt stehen auf unserer Tagesordnung. Nicht zu vergessen, dass Wienerroither & Kohlbacher vor allem Kunst aus dem Ausland zurückkauft und nach Österreich bringt. Der Handel hat dadurch auch zur Verbreitung und Popularität österreichischen Kulturguts im Ausland einen redlichen Beitrag geleistet.

Resümierend kann festgestellt werden, dass eine Reformierung des Prozesses der Bearbeitung von Ausfuhransuchen aus der Sicht des Handels dringend nötig ist, um sich an die aktuellen Bedingungen anzupassen. Kulturgüterschutz ist selbstverständlich auch uns ein Anliegen. Ein Vorschlag aus der gesamten Händlerschaft wäre ein digitaler „Reisepass“ für jedes einzelne Kunstwerk, der unabhängig vom Verkauf, ohne Angabe des Zielortes beantragt werden kann und nicht nur einmalig gilt, sondern wie ein üblicher Reisepass für eine unbegrenzte Zahl an Ein- und Ausfuhranträgen verwendet werden kann. Der Bearbeitungsaufwand könnte dadurch reduziert werden, die Verbringung von Kulturgut könnte transparenter gestaltet werden und zudem wäre ein flexibles Agieren für den Handel gewährleistet, während gleichzeitig den Anforderungen des Kulturgüterschutzes entsprochen wird. Darüber hinaus würden wir eine Anpassung an das Deutsche Kulturschutzgesetz befürworten, sowohl hinsichtlich der höheren Wert- und Altersgrenzen als auch der kürzeren Bearbeitungszeit von Ausfuhranträgen von maximal 10 Tagen gemäß § 24 Abs 7 KGSG.

Verschwunden – Gefunden – Zurückgebracht

Die Abteilung für bewegliche Denkmale – Internationaler Kulturgütertransfer ist nicht nur für die kontrollierte Ausfuhr von beweglichem Kulturgut, sondern auch für die Rückführung von illegal verbrachtem Kulturgut zuständig. Das betrifft einerseits österreichisches Kulturgut, das widerrechtlich ins Ausland verbracht wurde, und andererseits das Kulturgut anderer Staaten, das widerrechtlich nach Österreich eingeführt wurde.

Der europäische Binnenmarkt ist ein Raum ohne Grenzen, in dem der freie Verkehr von Waren, Personen, Dienstleistungen und Kapital gewährleistet ist. Die EU hat festgestellt, dass diesem Grundsatz Einfuhr-, Ausfuhr- und Durchfuhrverbote oder -beschränkungen nicht entgegenstehen, da diese dem Schutz des nationalen Kulturgutes von künstlerischem, geschichtlichen oder archäologischen Wert dienlich sind. Daher wurde mit 15. Mai 2014 die „RL 2014/60/EU“ vom europäischen Parlament und Rat verabschiedet, welche die Rückgabe von unrechtmäßig aus dem Hoheitsgebiet eines Mitgliedstaates verbrachtem Kulturgut regelt. Diese Richtlinie ist innerhalb der Europäischen Gemeinschaft als ein supranationales Normengesetz zur Verhinderung gesetzwidriger Exporte von Kulturgütern geschaffen worden.

Der verpflichtenden Umsetzung dieses supranationalen Normengesetzes in nationales Recht ist man mit dem Bundesgesetz über die Rückgabe unrechtmäßig verbrachter Kulturgüter („Kulturgüterrückgabegesetz KGRG“) nachgekommen. Bei dem „KGRG“ handelt es sich nicht nur um Umsetzungsgesetz zur „RL 2014/EU/60“, sondern auch zum „UNESCO Übereinkommen über Maßnahmen zum Verbot und zur Verhütung der unzulässigen Einfuhr, Ausfuhr und Übereignung von Kulturgut“ von 1970, das von Österreich 2015 ratifiziert wurde. War bis zum KGRG nur die Rückgabe unrechtmäßig verbrachter Kulturgüter innerhalb der Mitgliedstaaten der Europäischen Union mit der RL 9377/EG, die Ende 2015 ihre Gültigkeit verlor, gesetzlich geregelt, so ermöglicht das Regelwerk des UNESCO-Übereinkommens die Rückführung illegal ausgeführter Kulturgüter auch außerhalb der EU – allerdings nur mit jenen Staaten, die das Abkommen ratifiziert haben.

Somit bilden die „RL 2014/60/EU“ und das „UNESCO-Übereinkommen über Maßnahmen zum Verbot und zur Verhütung der unzulässigen Einfuhr, Ausfuhr und Übereignung von Kulturgut“ von 1970 die Basis für den internationalen Kulturgüterschutz. Durch diese Richtlinie und dieses Abkommen soll auch die Zusammenarbeit zwischen den Mitgliedstaaten beim Schutz des kulturellen Erbes gefördert werden.

Die „RL 2014/60/EU“ verpflichtet die Mitgliedstaaten der EU gemäß „IMI-VO 1024/2012/EU“ zur Nutzung des „Internal Market Informationssystem“ der EU (IMI), das den herkömmlichen Postlauf und den Mailverkehr ersetzt, um einerseits die einheitliche Anwendung der „RL 2014/60/EU“ zu fördern und andererseits die Zusammenarbeit der Mitgliedstaaten zu stärken. Daher wurde ein spezifisches Modul des IMI-Kommunikationssystems gemeinsam mit Expertinnen und Experten der Mitgliedstaaten – unter intensiver Beteiligung Österreichs¹ – für Kulturgüter entwickelt. Die „IMI-VO 1024/2012/EU“ regelt die Anwendungsbereiche, verpflichtet zur Verwaltungszusammenarbeit, hilft bei der Suche nach Behördenzuständigkeiten, überbrückt aufgrund vordefinierter und übersetzter Standardfragen und -antworten in allen EU-Sprachen Sprachbarrieren und dient der Kommunikationserleichterung und -beschleunigung (Abb. 110).²

Da die Zuständigkeit der Durchführung der „RL 2014/60/EU“ bei den zentralen Stellen des jeweiligen Mitgliedstaates liegt, sind in Österreich das Bundesdenkmalamt und das Österreichische Staatsarchiv mit diesen Agenden betraut, wobei die Mitgliedstaaten auf

1 Ulrike Emberger, Leiterin der Abteilung für bewegliche Denkmale – Internationaler Kulturgütertransfer.

2 Das führt zu einer großen Anzahl von Hinweisen seitens der Nachbarstaaten Österreichs aber auch Griechenlands. So mussten im Jahr 2016 – dem Beginn der verpflichtenden Nutzung von IMI – 633 Benachrichtigungen und Mitteilungen beantwortet werden, was aufgrund der Komplexität des Systems ein enormer Zeitaufwand ist.

Verwaltungsebene zusammenarbeiten.³ Die Kooperation in Bezug auf die Rückbringung ins Inland oder der Rückgabe ins Ausland erfolgt mit Interpol (und anderen zuständigen Stellen in Bezug auf gestohlene Kunstwerke), dem Bundeskriminalamt und den Gerichten.

Die „RL 2014/60/EU“ gelangt nur bei jenen Kulturgütern zur Anwendung, die nach dem 1. Jänner 1993 unrechtmäßig aus dem Hoheitsgebiet eines Mitgliedstaates verbracht wurden. Dabei ist es nicht relevant, ob es sich um gestohlenen oder nicht gestohlenen Kulturgut handelt. Maßgeblich ist die widerrechtliche Verbringung. Wesentlich ist jedoch, ob die Kulturgüter nach den nationalen Bestimmungen geschützt oder schutzwürdig sind.

Die Aufgaben des Bundesdenkmalamtes bei diesen Verfahren sind sehr vielfältig, wobei die Abteilung für bewegliche Denkmale – Internationaler Kulturgütertransfer und den mit den „Ausfuhragenden“ beauftragten Kolleginnen und Kollegen aus den Bundesländern eng mit der Rechtsabteilung des Bundesdenkmalamtes zusammenarbeiten. Gegebenenfalls wird auf Unterstützung von internen und externen Fachkolleginnen und -kollegen zurückgegriffen. Der erste Schritt ist immer die Identifikation des Kulturgutes, die Prüfung seines Erhaltungszustandes, seiner Lagerung und gegebenenfalls das Setzen von Maßnahmen für eine konservatorische Betreuung. Unterstützung bei Vermittlungs- und Sicherungsmaßnahmen zählen ebenso zu den Agenden wie die Prüfung der rechtlichen Möglichkeiten für eine Rückbringung, die Erstellung von Gutachten und Dokumentation, die Kontaktnahme mit Gerichten, die Beauftragung der Finanzprokuratur bei Verfahren im Ausland und gegebenenfalls bei ausländischen Rechtsvertreterinnen und -vertretern, die Kontaktaufnahme via IMI mit den zentralen Stellen der Mitgliedstaaten, die Berichterstattung an die EU-Kommission und ein jährliches Treffen der *Expertgroup for cultural goods* in Brüssel (Abb. 111).

So komplex die Abwicklung einer Rückführung von widerrechtlich verbrachtem Kulturgut ist, so erstaunlich sind auch die Ergebnisse der abgeschlossenen Fälle. Exemplarisch seien einige wenige angeführt, in denen entweder Österreich von einem Staat um Mithilfe ersucht wurde oder Österreich einen Mitgliedstaat der EU um Unterstützung bat (Abb. 112).

Beispielsweise wurde Österreich über IMI ersucht ein 1999 in Schweden gestohlenen Buch, das 1999 und 2011 zur Versteigerung gebracht worden war, zu identifizieren, da es sich zurzeit in einem Wiener Antiquariat befindet. Im Zuge der Recherchen stellte sich heraus, dass dieses

³ Die Rückführung illegal ausgeführter Kulturgüter auch außerhalb der EU, betrifft alle Staaten, die das UNESCO-Abkommen von 1970 ratifiziert haben, erfolgt vorrangig auf diplomatischem Wege und fällt daher nicht in die Zuständigkeit des Bundesdenkmalamtes.



110. Ikone, Griechenland, 18. Jahrhundert, 2007 – 2008 in Athen gestohlen

Antiquariat bereits seit 2013 mit der ersuchenden Institution über eine Rückabwicklung ohne finanziellen Verlust verhandelt. Da nun der ersuchende Staat bereits seit 2013 Kenntnis darüber hatte, wo sich das Buch befindet und in Verhandlungen über eine Rückabwicklung stand, das IMI-Ersuchen 2016 gestellt wurde, war die Drei-Jahresfrist für eine Rückgabeklage verstrichen. Diese Frist läuft ab dem Zeitpunkt, an dem der Mitgliedstaat, aus dessen Hoheitsgebiet das Kulturgut unrechtmäßig verbracht wurde, Kenntnis vom Ort, wo sich das Objekt befindet, erhält. Weiterführende Tätigkeiten seitens der Abteilung für bewegliche Denkmale – Internationaler Kulturgütertransfer waren somit hinfällig.

Zypern nahm im Dezember 2017 über IMI Kontakt auf und teilte mit, dass in einem deutschen Auktionshaus Ikonen aus dem 16. Jahrhundert zur Versteigerung gelangen, die, laut Auskunft des deutschen Auktionshauses, aus Österreich eingebracht worden waren. Durch die Kontaktaufnahme unsererseits mit dem österreichischen Einbringer konnte in Erfahrung gebracht werden, dass die Ikonen wieder in Österreich sind, jedoch nicht aus dem 16. Jahrhundert, sondern aus dem 18. Jahrhundert stammen und in den 1970er Jahren in Istanbul erworben wurden. Da nun die unrechtmäßige Verbringung aus



111. Schloss Hainfeld, Steiermark, Laudon-Zimmer, Supraporte mit Detail einer Darstellung Abseits des Schlachtengeschehens



112. Schloss Hainfeld, Steiermark, Laudon-Zimmer, Supraporte mit Detail einer Darstellung Abseits des Schlachtengeschehens

zypriotischem Hoheitsgebiet vor dem 1. 1. 1993 stattfand, greift die „RL 2014/60/EU“ nicht. Das Bundesdenkmalamt musste somit Maßnahmen zur Klärung des Falles übernehmen.

Ein Fall, der die Abteilung für bewegliche Denkmale – Internationaler Kulturgütertransfer mittlerweile seit Jahren beschäftigt, wurde um eine Facette reicher. Nachdem ein Teil einer denkmalgeschützten Schlossausstattung im Jahre 2015 rückgeführt werden konnte, wurde das Bundesdenkmalamt davon in Kenntnis gesetzt, dass aus eben diesem Schloss in der Steiermark Wandbilder im Internet zu finden seien. Nach Überprüfung durch einen Kollegen der Abteilung für Steiermark bestätigte sich, dass diese Wandtapeten unrechtmäßig aus dem denkmalgeschützten

Schloss entfernt worden waren. Weiterführende Recherchen im Internet ergaben, dass sie 2012 in einem Prager Auktionshaus zur Versteigerung gebracht worden waren und eine dieser Tapeten in einer Publikation des National Trust über Tapeten von Herrenhäusern und Schlössern, die in Großbritannien dem National Trust angehören, als „...aus einem Schloss aus der Steiermark...“ angeführt ist. Am 18. 07. 2017 ersuchte die Abteilung für bewegliche Denkmale die zentrale Stelle in Großbritannien, das unrechtmäßig verbrachte Kulturgut zu suchen und den derzeitigen Besitzer zu identifizieren. Dem Ersuchen war ein vom BDA recherchierter vermuteter Aufenthaltsort beigefügt. Großbritannien kontaktierte den von uns ermittelten Besitzer und erhielt die Antwort, dass diese



113. Schloss Hainfeld, Steiermark, Chinesisches Zimmer, Aufnahme 1941

Wandtapeten nicht mehr in England, sondern mittlerweile in Monaco seien. Eine Rückführung nach der „RL 2014/60/EU“ ist mit Monaco nicht möglich (Abb. 113, 114, 115).

Aufgrund eines Ersuchens eines englischen Antiquariats um Ausfuhrpapiere aus Österreich für die philosophiegeschichtliche Korrespondenz Wittgenstein – Schlick, für einen Verkauf nach Kanada, stellte sich im Zuge der Bearbeitung heraus, dass die Korrespondenz wegen ihrer herausragenden geschichtlichen und kulturellen Bedeutung schutzwürdig ist und daher eine Ausfuhrgenehmigung nicht in Aussicht gestellt werden kann.⁴ Das Antiquariat wurde aufgefordert, die Dokumente nach Österreich zurückzubringen. Da sich das Brenner-Archiv in Innsbruck, das unter anderem auch den Nachlass von Ludwig Wittgenstein verwaltet, zu einem Ankauf entschlossen hatte, somit das englische Antiquariat keine finanziellen Verluste hatte, erfolgte die Rückgabe unkompliziert (Abb. 116, 117).

Die Rückführung von widerrechtlich verbrachtem Kulturgut ist zuallererst eine vermittelnde Tätigkeit und naturgemäß sind immer jene Fälle besonders erfreulich, wo das widerrechtlich verbrachte Kulturgut freiwillig dem Eigentümer zurückgegeben wird. Etwa 2014 als eine Statue des Heiligen Ambrosius wieder nach Tschechien zurückgebracht werden konnte. Nach langen Verfahrensdauern entscheiden jedoch in vielen Fällen die Gerichte (Abb. 118).

⁴ Die Unterschutzstellung erfolgte im Februar 2016.



114. Schloss Hainfeld, Steiermark, Chinesisches Zimmer, Wandtapete, Aufnahme 2011



115. Schloss Hainfeld, Steiermark, Chinesisches Zimmer, Wandtapete, Aufnahme 2011

Prof. Dr. M. Schlick
 Wien IV, Prinz-Eugen-Str. 68
 25.12.24.
 Sehr geehrter Herr Kollege,
 als Bewunderer Ihres tractatus logico-philosophicus hatte ich schon lange die Absicht, mit Ihnen in Verbindung zu treten. Die Last meiner Amts- und sonstigen Verpflichtungen ist schuld daran, daß die Ausführung meiner Absicht immer wieder zurückgeschoben wurde, obgleich seit meiner Perügung nach Wien bereits fast fünf Semester verflossen sind. Im Philosophischen Institut pflege ich jedes Wintersemester regelmäßig Zusammenkünfte von Kollegen und begabten Studenten abzuhalten, die sich für die Grundlagen der Logik und Mathematik interessieren, und in diesem Kreise ist Ihr Name oft erwähnt worden, besonders seit mein Kollege der Mathematiker Prof. Reidemeister über Ihre Arbeit einen referierenden Vortrag hielt, der auf uns alle großen Eindruck machte. Es existiert hier also eine Reihe von Leuten- ich selbst rechne mich dazu-, die von der Wichtigkeit und Richtigkeit Ihrer Grundgedanken überzeugt sind, und wir haben den lebhaften Wunsch, an der Verbreitung Ihrer Ansichten mitzuwirken. Dazu ist vor allem erforderlich, daß die Beschaffung von Exemplaren Ihrer Abhandlung leicht ermöglicht werde. Uns stand bisher nur ein einziges, der Universitätsbibliothek gehörendes Exemplar zur Verfügung. Besitzen Sie vielleicht noch Sonderdrucke der Arbeit aus den Annalen der Naturphilosophie? Bejahendenfalls wären wir Ihnen zu herzlichem Danke verpflichtet, wenn Sie wenigstens Herrn Kollegen Reidemeister und mir selbst ein Exemplar überlassen könnten. Außerdem möchten wir Sie bitten, uns den bequemsten Weg zur Beschaffung von weiteren Exemplaren anzugeben. Wäre es vielleicht durch Ihre Vermittlung möglich, die englisch-deutsche Ausgabe zu einem ermäßigten Preise zu beziehen? (Nebenbei bemerkt hatte ich im Sommer die Freude, Herrn Ramsay, den Übersetzer Ihrer Arbeit, bei seinem letzten Aufenthalt in Wien kennen zu lernen.) Für eine gültige Auskunft wären wir Ihnen zu größtem Dank verpflichtet. Ich spreche dabei, wie gesagt, besonders auch im Namen von Prof. Reidemeister, aber auch einer Anzahl anderer Interessenten und Bewunderer. Eine besondere Freude würde es mir sein, Sie persönlich kennen zu lernen, und ich würde mir gestatten, Sie gelegentlich einmal in Puchberg aufzusuchen, es sei denn, daß Sie mir wissen lassen sollten, daß Ihnen eine Störung Ihrer ländlichen Ruhe nicht erwünscht ist.
 Ich sehe Ihrer freundlichen Antwort entgegen und bleibe mit dem Ausdruck ganz besonderer Wertschätzung Ihr sehr ergebener
 M. Schlick.

116. Korrespondenz Moritz Schlick – Ludwig Wittgenstein



118. Hl. Ambrosius, 18. Jahrhundert, Fassung überarbeitet, freiwillige Rückgabe an Tschechien 2014

plar überlassen könnten. Außerdem möchten wir Sie bitten, uns den bequemsten Weg zur Beschaffung von weiteren Exemplaren anzugeben. Wäre es vielleicht durch Ihre Vermittlung möglich, die englisch-deutsche Ausgabe zu einem ermäßigten Preise zu beziehen? (Nebenbei bemerkt hatte ich im Sommer die Freude, Herrn Ramsay, den Übersetzer Ihrer Arbeit, bei seinem letzten Aufenthalt in Wien kennen zu lernen.) Für eine gültige Auskunft wären wir Ihnen zu größtem Dank verpflichtet. Ich spreche dabei, wie gesagt, besonders auch im Namen von Prof. Reidemeister, aber auch einer Anzahl anderer Interessenten und Bewunderer. Eine besondere Freude würde es mir sein, Sie persönlich kennen zu lernen, und ich würde mir gestatten, Sie gelegentlich einmal in Puchberg aufzusuchen, es sei denn, daß Sie mir wissen lassen sollten, daß Ihnen eine Störung Ihrer ländlichen Ruhe nicht erwünscht ist.
 Ich sehe Ihrer freundlichen Antwort entgegen und bleibe mit dem Ausdruck ganz besonderer Wertschätzung Ihr sehr ergebener
 M. Schlick.

117. Korrespondenz Moritz Schlick – Ludwig Wittgenstein

So sehr Gesetze und Rechtsnormen wichtige Instrumentarien zum Schutz des beweglichen Kulturguts sind, so ist aber immer noch die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit der beste Schutz vor einer widerrechtlichen Verbringung von beweglichem Kulturgut.

Kulturgüterschutz aus polizeilicher Sicht

Das Bundeskriminalamt, Referat Kulturgutfahndung, ist täglich damit konfrontiert, dass Kunst und Kriminalität eng miteinander verbunden sind. Und damit nicht genug: Geplündertes Kulturgut wird zur Terrorfinanzierung verwendet, dafür gibt es mittlerweile konkrete Beispiele und dies wurde auch in der Resolution 2199 (2015) des UN-Sicherheitsrates bestätigt.

Das Kulturgutreferat im Bundeskriminalamt (.BK) ist Zentralstelle für diese Kriminalitätsform, in der sämtliche Arten der Kulturgutkriminalität bearbeitet werden: Diebstähle, Hehlerei, Raub, Fälschungen, Unterschlagungen, Veruntreuungen und illegale Ausgrabungen.

Im Kulturgutreferat erfolgt die nationale und internationale Fahndung nach Kulturgütern, hier landen aber auch sämtliche Anfragen und Ersuchen aus dem Ausland, die Kulturgut betreffen. Das BK ist auch Interpolstelle (Nationales Zentralbüro Interpol Wien), das heißt Schnittstelle zur Polizei im Ausland. Über Interpol langten etwa Sicherstellungsersuchen von gestohlenem Kulturgut oder Ermittlungsaufträge aus dem Ausland ein.

Das Kulturgutreferat ist auch zuständig für die Rückführung von Kulturgut, dies ist häufig ein sehr zeitaufwendiges Unterfangen, bis alle Hürden der Bürokratie (nicht nur der österreichischen, sondern auch der des Landes, in das Kulturgut zurückgeführt werden soll) genommen sind.

Eine wichtige Aufgabe des Kulturgutreferats ist die Überprüfung von angebotenen Kunstgegenständen, z. B. im Kunsthandel oder bei Online-Auktionen, soweit im Rahmen der vorhandenen Ressourcen möglich.

POLIZEILICHE KRIMINALSTATISTIK KULTURGUT

Im Jahr 2017 wurden in Österreich 172 Fälle von Kulturgutdiebstahl angezeigt (Wert des gestohlenen Gutes etwa 770.000 Euro). In der Polizeilichen Kriminalstatistik sind daneben auch 109 Fälle von Sachbeschädigungen von Kulturgut verzeichnet. Die meisten Kulturgutdiebstähle wurden in Wien und Niederösterreich angezeigt; Tatörtlichkeiten sind vor allem Privathaushalte und Kirchen. Am häufigsten werden Gemälde und Statuen gestohlen. In Österreich werden zudem zahlreiche Musikinstrumente

gestohlen, bei Einbruchsdiebstählen in Häuser oder Wohnungen oder während des Transports des Instruments durch die Musikerin oder den Musiker. Im Sommer und Herbst 2017 wurde immer wieder liturgisches Gerät aus österreichischen Kirchen gestohlen, vor allem Kelche, Monstranzen und Ziborien.

Einen Überblick über das Thema Kunstdiebstahl samt einem Katalog mit „100 gestohlenen Kunstwerken Österreichs“ finden Sie im Jahresbericht 2017, der online im Downloadbereich der Internetseite des BK abrufbar ist (http://bundeskriminalamt.at/502/files/Kulturgut_17_web.pdf).

FAHNDUNG NACH GESTOHNEM KULTURGUT

Es ist sehr wichtig, einen Diebstahl sofort bei der Polizei anzuzeigen, um die entsprechenden Fahndungsmaßnahmen einleiten zu können. Die Fahndungen werden zentral für ganz Österreich im Kulturgutreferat des BK durchgeführt. Die gestohlenen Gegenstände werden in der nationalen Kulturgut-Datenbank gespeichert und auf der Internetseite des BK veröffentlicht (www.bmi.gv.at/fahndung).

Das Kulturgutreferat verschickt Updating-E-Mails, die darüber informieren, in welcher Kategorie der Internetseite sich eine Änderung ergeben hat (z. B. Gemälde, Statuen, Schmuck). Jeder kann sich in den E-Mailverteiler für eine Updating-E-Mail eintragen lassen (anita.gach@bmi.gv.at).

Auf der Homepage findet sich auch ein Link zur Interpol Webseite mit Interpol-Postern, die die meistgesuchten Kunstwerke der Welt zeigen.

Um das Ausland zu informieren, werden die Informationen über österreichische Kunstdiebstähle am Interpolweg weitergeleitet. Das Generalsekretariat von Interpol unterstützt das Kulturgutreferat bei der Fahndung und spätestens am nächsten Tag ist der Diebstahl aus Österreich in der weltweit abrufbaren Interpol-Datenbank gespeichert und auf der Internetseite von Interpol (www.interpol.int) abzurufen. Damit wird der Verkauf von gestohlenem Kulturgut wesentlich erschwert. Seit 2009



119: Einblick in eine Wiener Privatsammlung

ist die Interpol-Kunstdatenbank öffentlich und kostenfrei zugänglich (Registrierung erforderlich).

WAS PASSIERT MIT GESTOHNEM KULTURGUT?

Mehr als die Hälfte des gestohlenen Kulturgutes bleibt in Österreich, wird verkauft und landet früher oder später im Kunsthandel.

So konnten etwa bei der Überprüfung eines Auktionskataloges durch das Kulturgutreferat in einer Wiener Auktion im November 2011 zwei Leuchterengel festgestellt werden, die Anfang Mai 2004 aus der Pfarrkirche Dechantskirchen in der Steiermark gestohlen worden waren.

Die Engel wurden nach Anordnung der Staatsanwaltschaft Wien (StA Wien) durch Beamte des Landeskriminalamts (LKA) Wien sichergestellt. Im Zuge der Ermittlungen wurde bekannt, dass der Einbringer (eine Galerie) die Engel von einer Privatperson im 21. Wiener Gemeindebezirk gekauft hatte.

Weiters stellte sich heraus, dass diese Privatperson eine umfangreiche Kunstsammlung besitzt, die hauptsächlich aus sakralen Statuen, Engelsfiguren, antiken Uhren, Gemälden, usw. besteht (Abb. 119).

Bei der Überprüfung der Gegenstände konnten weitere fünf Statuen Diebstählen aus drei Kirchen in Oberösterreich und der Steiermark zugeordnet werden. Die Tatzeiten: 2004, 2002 und 1996.

Die Sammlerin hatte alle festgestellten Engel in einem Antiquitätengeschäft in der Wiener Innenstadt gekauft. Durch den Erwerb bei einem Händler war von einem gutgläubigen Eigentumserwerb auszugehen (bei Vorliegen der Voraussetzungen von §§ 367 ABGB), der auch den Erwerb gestohlener Sachen ermöglicht.

Der Kunsthändler wurde zur Herkunft der Statuen befragt und konnte sich nicht daran erinnern, die Stücke jemals verkauft zu haben. Nachdem der Verkauf mehr



120. Wien 7, Schottenfeldkirche, Christusfigur nach Sicherstellung

als sieben Jahre zurücklag, war er auch nicht verpflichtet, entsprechende Belege vorzuweisen.

Die Rückgabe der Engel erfolgte freiwillig, dank der Einsicht der Sammlerin und dem Verhandlungsgeschick des ermittelnden Kollegen des LKA Wien.

RÜCKFÜHRUNGEN VON GESTOHNEM KULTURGUT

Um die Zusammenarbeit mit dem BDA und die Wichtigkeit des Kulturgüterrückgabegesetzes (KGRG bzw. damals noch der RL 93/7/EWG) darzustellen, soll auf tschechisches Kulturgut näher eingegangen werden, das nach der Grenzöffnung aus tschechischen Kirchen, Bildstöcken, Kapellen, etc. gestohlen und vor allem in Österreich und Deutschland verkauft wurde.

Sakrale Statuen gelangten zu Hunderten und Tausenden in den österreichischen und deutschen Kunsthandel. Die bis dahin umfangreichsten Ermittlungen im Kulturgutbereich umfassten fünf Bundesländer und sind dem Bereich der organisierten Kriminalität zuzuordnen.

Über einen Tschechen wurde das Diebesgut nach Salzburg und Oberösterreich verkauft, von dort erfolgte der Vertrieb weiter nach Tirol, die Stadt Salzburg, Wien. Auf diese Weise gelangte das gestohlene Kulturgut in den Kunsthandel und weiter in Privatbesitz, vielleicht sogar in Museen.

Insgesamt kann man davon ausgehen, dass in Österreich rund 250 gestohlene Kulturgüter aus Tschechien aufgetaucht sind, allerdings sind das nur jene Objekte, die identifiziert werden konnten; die Dunkelziffer ist wohl



121. Madonna von Cholina, Tschechische Republik, nach Sicherstellung



122. Fahndungsfoto Madonna von Cholina mit Fassung, Tschechische Republik

wesentlich höher. Sichergestellt wurden die gestohlenen tschechischen Kulturgüter vor allem in Auktionshäusern und Antiquitätengeschäften.

Im Zuge von Ermittlungen zu Diebstählen von sakralem Kulturgut in Österreich wurde eine Hausdurchsuchung bei einem Kunsthändler in der Wiener Innenstadt durchgeführt. Das bedeutet, dass die Gegenstände im Geschäft fotografiert und anschließend in der Kulturgutfahndung überprüft wurden. Bei der Überprüfung der Fotos konnten eine gestohlene Christusfigur aus der Schottenfeldkirche (Abb. 120) in Wien und eine Madonna mit Kind aus Cholina in Tschechien (Abb. 121, 122) gefunden werden.

Die Christusfigur war im Mai 1999 gestohlen worden und wurde im Kriminalpolizeilichen Fahndungsblatt für Kulturgut 11/99 veröffentlicht. Dieses Fahndungsblatt wurde 2000 von der Fahndung nach gestohlenen Kunst- und Wertgegenständen im Internet abgelöst (www.bmi.gv.at/fahndung).

Die Madonnenfigur war, mit anderer Fassung, in der österreichischen Kulturgutfahndung und in der Interpol-Datenbank gespeichert. Die Statue wurde aus einer Kirche in Cholina, Region Olmütz (Tschechien) am 10.07.1996 gestohlen, sie stammt aus dem Jahr 1420 und ist das wertvollste Kulturgut, das in den neunziger Jahren in Tschechien gestohlen worden war (geschätzter Wert: 115.000 Euro).

Der Wiener Kunsthändler gab an, die Statue in Tirol gekauft zu haben; er hatte dafür eine Million ATS (ca. 109.000 Euro) bezahlt. Die Ermittlungen ergaben, dass es sich bei dem Verkäufer der wertvollen Madonna um einen pensionierten Tiroler Altwarenhändler handelte. Bei der nachfolgenden Hausdurchsuchung in seiner Wohnung in Innsbruck konnten noch ungefähr 90 Kunstgegenstände festgestellt und bei deren Überprüfung konnten insgesamt 21 Statuen Diebstählen in der Tschechischen Republik zugeordnet werden (Abb. 123).

Die Madonna von Cholina war nach Auftrag der StA Wien sichergestellt worden. Das bedeutet aber nicht automatisch, dass der bestohlene Eigentümer die Sache auch wieder zurückbekommt.

Die Sicherstellung verhindert jedoch den Weiterverkauf des Kulturgutes, es werden Ermittlungen eingeleitet, Beschuldigte und Zeugen einvernommen, eventuell Hausdurchsuchungen durchgeführt, und weitere Ermittlungsmaßnahmen wie Telefonüberwachungen oder Observationen sind möglich. Erfahrungsgemäß gelingt es im Zuge von Ermittlungen häufig, weiteres gestohlenen Kulturgut auszuforschen. Ob eine Rückgabe erfolgt, ist in der Regel Entscheidung der Staatsanwaltschaft bzw. des Gerichts.

Rückgaben von gestohlenem Kulturgut erfolgen erfahrungsgemäß häufig freiwillig, es gibt Menschen, die keine gestohlenen Sachen zu Hause haben möchten. Oder auch „freiwillig“, weil der Besitzer einer gestohlenen Sache



123. Gestohlene Statuen aus Tschechien in Innsbruck

einem möglichen Strafverfahren wegen Hehlerei entgehen möchte, z. B. nach einem Ankauf am Flohmarkt oder im Internet.

Die StA Wien stellte im Fall der Madonna von Cholina das Verfahren wegen Hehlerei gegen den Kunsthändler ein. Der Kunsthändler beantragte daraufhin die Ausfolgung der Statue.

Hier bewährte sich die Richtlinie RL 93/7/EWG zur Rückgabe von unrechtmäßig verbrachtem Kulturgut (heute KGRG). Die Tschechische Republik kontaktierte die zuständige Stelle, das BDA, und klagte, nachdem keine Einigung mit dem Kunsthändler erzielt werden konnte. Das Zivilgericht Wien entschied zugunsten der Tschechischen Republik: Der Händler musste die Statue herausgeben, ohne dafür eine Entschädigung zu erhalten. Das Gericht war der Auffassung, dass der Händler seine Sorgfaltspflicht verletzt hatte.

Weitere ähnlich verlaufene Richtlinienverfahren, vor allem von gestohlenem tschechischem Kulturgut, führten zu zahlreichen Rückgaben.

Manche Ermittlungen nehmen Wendungen, auf die selbst die kreativsten Krimiautoren nicht kommen

würden. In einem Wiener Auktionshaus wurde 2007 ein Engel angeboten. Interpol Prag informierte uns, dass dieser Engel aus der Kapelle St. Stapin in Klokocka, Bezirk Mlade Boleslv (Abb. 124), im September 1999 gestohlen worden war. Aus der Kapelle wurden zwei Engel gestohlen, der zweite Engel wurde ein Jahr zuvor in Bamberg (Deutschland) gefunden.

Der Einbringer des Engels war ein Wiener Lokalbesitzer, es handelt sich um ein Nachtlokal. Zwei oberösterreichische Kunsthändler hatten ihre Zeche und sonstige Leistungen (Schätzpreis des Engels: 5.000 Euro), nicht bezahlen können und den Engel an Zahlung statt im Lokal gelassen. Nachdem der Engel sieben Jahre lang im Lager dieses Etablissements ausgeharrt hatte, versuchte der Lokalbesitzer, den Engel schließlich zu verkaufen. Durch die Veröffentlichung im Auktionskatalog konnte der Diebstahl festgestellt werden. Der Lokalbesitzer war mit der Ausfolgung an den tschechischen Eigentümer einverstanden und so wurde der Engel, versehen mit einer Ausfuhrgenehmigung des BDA, in die Tschechische Republik zurückgeführt.



124. Fahndungsfoto Engel aus der Kapelle St. Stapin in Klokočka, Tschechische Republik

ZUSAMMENFASSUNG

Um das gestohlene Kulturgut aus der Tschechischen Republik ist es in den letzten Jahren ruhiger geworden, dennoch werden wohl immer wieder gestohlene Kunstgegenstände aus Tschechien auftauchen.

Der aktuelle Problembereich betrifft die Plünderung von archäologischem Kulturgut. Es ist eine Illusion zu glauben, dass Österreich nicht von den Plünderungen in Krisengebieten, vor allem Syrien und Irak, betroffen ist.

Interpol engagiert sich in diesen Bereichen ganz besonders und veröffentlicht immer wieder Poster mit den meistgesuchten Kunstwerken, z. B. ein Poster zur Plünderung des Museums in Mosul (Irak).

In Österreich gibt es keine wirksame Rechtsgrundlage im Strafrecht: Die illegale Ausgrabung stellt keinen eigenen Straftatbestand im österreichischen Strafgesetz dar. Dies ist keine besonders gute Voraussetzung, um diese Kriminalitätsform, die meistens der organisierten Kriminalität zuzurechnen ist, bekämpfen zu wollen.

Schutz von beweglichem Kulturgut aus der Sicht des Zolls

Der Schutz von Kulturgut ist für den Zoll eine seiner traditionellen Aufgaben, wobei die Kontrollaufgaben lange Zeit nur die Ausfuhr von Kulturgütern umfassten. Erst seit April 2016 gehört auch die Verhinderung der illegalen Einfuhr von kulturellen Objekten zum Aufgabenbereich des Zolls.

Bereits vor dem österreichischen Beitritt zur EU gehörte es zu den wesentlichen Aufgaben des Zolls, Kulturgüter nur mit einer entsprechenden Ausfuhrgenehmigung außer Landes zu lassen. Mit dem EU-Beitritt hat sich dies zwar nicht geändert, doch mussten zusätzlich die EU-Regelungen übernommen werden.

Die EU hat im Bereich der Kulturgüter im Hinblick auf die Verwirklichung des Binnenmarktes Vorschriften im Warenverkehr mit Drittländern erlassen, die es Mitgliedstaaten ermöglichen sollen, den Schutz ihrer Kulturgüter zu gewährleisten. Dies war davor nicht erforderlich, weil es bis zur Vollendung des Binnenmarktes auch zwischen den EU-Mitgliedstaaten Grenzkontrollen gab und es den Mitgliedstaaten dadurch möglich war, ihre nationalen Kulturgüter zu schützen.

Am 30. März 1993 sind neben der Verordnung (EWG) Nr. 3911/92 des Rates über die Ausfuhr von Kulturgütern (diese Verordnung ist mittlerweile durch die Verordnung EG Nr. 116/2009 des Rates über die Ausfuhr von Kulturgütern ersetzt worden) auch die Richtlinie 93/7/EWG des Rates über die Rückgabe von unrechtmäßig aus dem Hoheitsgebiet eines Mitgliedstaats verbrachten Kulturgütern (diese Richtlinie ist mittlerweile durch die Richtlinie 2014/60/EU des Europäischen Parlaments und des Rates über die Rückgabe von unrechtmäßig aus dem Hoheitsgebiet eines Mitgliedstaats verbrachten Kulturgütern ersetzt worden) in Kraft getreten. Dieses Gesetzespaket sollte den Wegfall der Zollkontrollen an den Binnengrenzen kompensieren und dennoch einen adäquaten Schutz des nationalen Kulturguts bieten.

Die EU-Verordnung sah ebenso wie üblicherweise die nationalen Regelungen in diesem Bereich eine Ausfuhrbewilligungspflicht für die unter diese Verordnung fallenden Kategorien von Kulturgütern vor. Wesentlicher Unterschied zur nationalen Regelung ist, dass die durch

die EU-Verordnung festgelegten Kategorien von Kulturgütern nicht ein Inventar jener Kulturgüter darstellt, die von den Mitgliedstaaten geschützt sind. Vielmehr handelt es sich dabei um Kategorien, unter die möglicherweise von den Mitgliedstaaten geschützte Kulturgüter, die im Handel mit Drittländern eines besonderen Schutzes bedürfen, fallen. Um den zuständigen nationalen Kulturgüterbehörden die Möglichkeit zu geben, die Ausfuhrvorgänge prüfen zu können und die Ausfuhr von national geschütztem Kulturgut zu untersagen, wurde die Ausfuhrbewilligungspflicht für diese Kategorien geschaffen.

Mit dem österreichischen EU-Beitritt mussten auch diese Rechtsvorschriften übernommen bzw. die österreichischen Vorschriften an das EU-Recht angepasst werden, was für alle Beteiligten eine ziemliche Herausforderung darstellte. Die traditionell sehr gute Zusammenarbeit zwischen dem Bundesdenkmalamt und dem Zoll und eine Unterstützung durch die Expertinnen des Bundesdenkmalamtes bei Schulungsveranstaltungen des Zolls haben ganz wesentlich dazu beigetragen, dass diese Umstellung relativ reibungslos über die Bühne ging.

Besonders zu erwähnen sind in diesem Zusammenhang die in Österreich üblichen Bestätigungen über die Ausfuhrgenehmigungsfreiheit, wenn eine Erhaltung eines Gegenstandes im Inland nicht im nationalen Interesse gelegen ist. Diese Bestätigungen schaffen sowohl für die Ausfuhrer als auch für die Zollorgane eine ganz wertvolle Erleichterung und tragen auch wesentlich zur Rechtssicherheit bei. In anderen Mitgliedstaaten sind derartige Bestätigungen nicht immer üblich. Hier muss der Zoll oft alleine entscheiden, ob eine genehmigungspflichtige Kategorie von Kulturgütern vorliegt.

Im Bereich der Einfuhr beschränkten sich die Rechtsvorschriften im Bereich des Kulturgüterschutzes lange Zeit nur auf die im Rahmen der Embargomaßnahmen auf EU-Ebene erlassenen Einfuhrverbote für irakische und syrische Kulturgüter. Mit dem Inkrafttreten des Kulturgüterrückgabegesetzes am 14. April 2016 hat der Zoll erstmals auf nationaler Ebene einen gesetzlichen Kontrollauftrag erhalten, an der Vollziehung des durch dieses

Gesetz normierten Verbots der unrechtmäßigen Einfuhr von Kulturgütern mitzuwirken.

Bei der Einfuhr ist anders als im Fall der Ausfuhr keine Lizenz vorgeschrieben. Das Kulturgüterrückgabegesetz normiert jedoch ein Einfuhrverbot für unrechtmäßig aus einem anderen Mitgliedstaat oder aus einem Vertragsstaat des UNESCO-Übereinkommens von 1970 ausgeführtes Kulturgut. Die Zollbehörden und die Zollorgane haben im Rahmen der ihnen gemäß den allgemeinen zollrechtlichen Regelungen eingeräumten Befugnisse an der Vollziehung dieses Verbots der unrechtmäßigen Einfuhr mitzuwirken. Die diesbezüglichen zollbehördlichen Kontrollen erstrecken sich dabei nicht nur auf Kontrollen im Zusammenhang mit den Zollverfahren bei der Einfuhr aus Drittstaaten, sondern sie umfassen auch mobile Zollkontrollen innerhalb Österreichs. Solche risikoorientierten mobilen Überwachungs- und Kontrollmaßnahmen werden zur Aufrechterhaltung der verpflichtenden hohen internationalen Standards auf dem Gebiet der Betrugsbekämpfung und der nationalen Ambitionen einer verstärkten Betrugsbekämpfung von den Zollämtern bzw. ihren Organen durchgeführt. Der zu vollziehende Aufgabenkreis zum Schutz der Bevölkerung und der österreichischen Wirtschaft sowie der nationalen und europäischen Interessen in finanzieller Sicht umfasst neben der Bekämpfung des Schmuggels auch Verbrauchsteuerkontrollen oder Kontrollen in Bezug auf bestehende Verbote und Beschränkungen der Ein- und Ausfuhr von Waren, also auch das Verbot der unrechtmäßigen Einfuhr nach dem Kulturgüterrückgabegesetz.

Die illegale Einfuhr von Kulturgütern war aber schon lange vor Inkrafttreten des Kulturgüterrückgabegesetzes ein Thema für den Zoll. Die Erfahrung zeigt nämlich, dass illegal ausgeführtes oder gar gestohlenen Kulturgut üblicherweise nicht beim Zoll angemeldet, sondern geschmuggelt wird. Die Schmuggler wollen sich hier nämlich nicht nur die bei der Einfuhr fälligen Abgaben ersparen, sondern überhaupt verhindern, dass der Zoll von diesen Gegenständen Kenntnis erlangt und allenfalls andere Behörden, insbesondere die Polizeibehörden oder die Kulturgüterbehörden informiert. Auch schon vor dem Inkrafttreten des Kulturgüterrückgabegesetzes gab es immer wieder vom Zoll aufgedeckte Schmuggelfälle mit zum Teil sehr wertvollen antiken Objekten. Durch die gute Zusammenarbeit mit den Polizeibehörden und auch mit dem Bundesdenkmalamt konnte in einigen Fällen erfolgreich verhindert werden, dass geschütztes Kulturgut in dunklen Kanälen verschwindet.

Derzeit ist Österreich im Rahmen der aktuellen EU-Ratspräsidentschaft mit einem Vorschlag der Kommission für eine EU-Verordnung über die Einfuhr von Kulturgütern beschäftigt. Im Rahmen der Europäischen Sicherheitsagenda 2015 und des Aktionsplans 2016 für ein intensiveres Vorgehen gegen Terrorismusfinanzierung hat die

Kommission die Ausarbeitung eines Legislativvorschlags zur Unterbindung des illegalen Handels mit Kulturgütern angekündigt. Am 13. Juli 2017 wurde ein entsprechender Verordnungsentwurf vorgelegt. Dieser zielt darauf ab, die Einfuhr rechtswidrig aus einem Drittland in die EU ausgeführter Kulturgüter sowie die Lagerung dieser Güter in der EU zu verhindern und damit den illegalen Handel mit Kulturgütern einzudämmen, die Finanzierung des Terrorismus zu bekämpfen und das kulturelle Erbe, insbesondere archäologische Gegenstände in von bewaffneten Konflikten betroffenen Ursprungsländern, zu schützen.

Der Entwurf sieht zwecks Kontrolle der Einfuhren von Kulturgütern einerseits eine Einfuhrlizenz und andererseits eine entsprechende Erklärung des Einführers vor. Die Einfuhrlizenz wird vor allem für archäologische Gegenstände sowie für Teile von künstlerischen oder historischen Monumenten und archäologischen Stätten gelten. Die Erklärung des Einführers soll dem internationalen Standard der Object Identification (Object ID) nachgebildet werden und so die Identifizierung der betroffenen Kulturgüter erleichtern. Neben diesen Kontrollmechanismen wird die Verordnung auch ein allgemeines Einfuhrverbot für Kulturgüter, die unter Verletzung der Rechtsvorschriften des Herkunftslandes ausgeführt worden sind, enthalten. Die Zollverwaltungen der EU-Mitgliedstaaten werden bei der Vollziehung dieser neuen EU-Verordnung eine zentrale Rolle spielen, weil sie die Einhaltung der Einfuhrerfordernisse zu kontrollieren haben.

Die Diskussionen zu dieser Verordnung treten auf EU-Ebene nun in die heiße Phase. Die Koordinierung mit den Mitgliedstaaten auf Ratsebene ist schon sehr weit vorangekommen. Mit der Einigung auf eine gemeinsame Position ist hier demnächst zu rechnen. Dann wird es insbesondere der österreichischen Ratspräsidentschaft obliegen, in den Verhandlungen mit dem Europäischen Parlament eine Einigung auf einen endgültigen Verordnungstext zu erzielen.

Das Kulturerbe gehört zu den wesentlichen Elementen der Zivilisation, bereichert das kulturelle Leben aller Völker und sollte daher vor unrechtmäßiger Aneignung und Plünderung geschützt werden. Der Zoll wird wie bisher und in Zukunft wohl auch noch verstärkt einen Beitrag leisten, dieses kulturelle Erbe der Menschheit zu bewahren und zu schützen und insbesondere auch verhindern, dass über den Verkauf von geraubtem Kulturgut an Abnehmer in der Union eine Terrorismusfinanzierung erfolgt.

Vom „Dürer-Hasen“ bis zum Herzstichmesser

Befristete Ausfuhr von Kulturgut – Internationaler Leihverkehr. Zur heutigen Praxis im Bundesdenkmalamt (BDA)

Im Bereich des Kulturgüterschutzes ist die Bearbeitung von Ausfuhransuchen ein wichtiger und umfangreicher Teil der Tätigkeit der Abteilung für bewegliche Denkmale. Der folgende Artikel soll einen kurzen Überblick der rechtlichen Grundlagen sowie vor allem einen Einblick in die tägliche Praxis bei befristeten Ausfuhrungen geben.

Die Abteilung für bewegliche Denkmale bearbeitet jährlich 1.500 bis 1.800 Ansuchen um endgültige und befristete Ausfuhr in Länder innerhalb wie außerhalb der EU sowie Ansuchen um Wiederausfuhr. Die gesamten Zahlen waren dabei in den letzten Jahren stetig im Steigen begriffen. 2017 z. B. wurde eine Rekordzahl von insgesamt 1.783 Ausfuhranträgen eingereicht, davon waren 626 Ansuchen um befristete Ausfuhr. Unter diesen wiederum überwogen mit 493 Stück Anträge für Länder innerhalb der EU.

Der Zweck dieser vorübergehenden Verbringung von Kulturgütern über die österreichische Staatsgrenze ist in den meisten Fällen der internationale Leihverkehr, also die Verleihung von Objekten zu Ausstellungen im Ausland. Weiters werden Ansuchen um befristete Ausfuhr gestellt, um Werke im Ausland restaurieren oder wissenschaftlich untersuchen zu lassen oder auch bei Kunstmessen und Schaustellungen vor Auktionen zu präsentieren. Aber auch zahlreiche Musiker benötigen zum Zweck von Konzertreisen oder Ähnlichem Bewilligungen, um ihre oft sehr wertvollen, die gesetzlichen Wertgrenzen übersteigenden Instrumente vorübergehend auszuführen. Ebenso werden österreichische Vertretungen im Ausland wie Botschaften oder Kulturinstitute des Öfteren mit bewilligungspflichtigem heimischem Kulturgut ausgestattet.

Von den Antragstellern um Ausfuhr sind nur rund ein Drittel Private wie Einzelpersonen, Stiftungen, Auktionshäuser, der Kunsthandel oder auch Speditionen. Das

Gros, also über zwei Drittel der befristeten Ausfuhrbewilligungen, wird für öffentliche Institutionen zum Zweck des internationalen Leihverkehrs ausgestellt.

GESETZLICHE GRUNDLAGEN

Auf nationaler Ebene sind das Denkmalschutzgesetz (DMSG) sowie die Verordnung BGBl II, Nr. 484/1999 anzuwenden. Auf europäischer Ebene gilt die Verordnung (EG) Nr. 116/2009, die hinsichtlich der Kategorien von Kulturgütern bzw. ihrer jeweiligen Wertgrenzen, ab derer es einer Bewilligung bedarf, weitgehend der heimischen Verordnung entspricht.¹

Im § 16 DMSG ist geregelt, für welche Objekte eine Ausfuhrbewilligung des BDA (bzw. des Staatsarchivs) erforderlich ist. Das betrifft neben Archivalien und Kulturgut, die gemäß Verordnung einer Bewilligung bedürfen, auch alle Kulturgüter, die unter Denkmalschutz stehen oder hinsichtlich derer ein Unterschutzstellungsverfahren eingeleitet wurde.

Hierbei ist besonders zu beachten, dass nach wie vor alle beweglichen Kulturgüter, die sich im (alleinigen oder überwiegenden) öffentlichen Eigentum befinden, kraft gesetzlicher Vermutung unter Denkmalschutz stehen. Praktisch bedeutet das, dass der gesamte internationale

¹ S.a. Website des BDA unter <https://bda.gv.at/de/rechtliche-grundlagen/gesetze-und-verordnungen/> bzw. <https://www.ris.bka.gv.at/GeltendeFassung.wxe?Abfrage=Bundesnormen&Gesetzesnummer=10009184> (DMSG), <https://www.ris.bka.gv.at/GeltendeFassung.wxe?Abfrage=Bundesnormen&Gesetzesnummer=20000259> (VO BGBl. II, Nr. 484/1999), <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/DE/TXT/?uri=CELEX%3A32009R0116> (VO (EG) Nr. 116/2009)



125. Herzstichmesser, um 1800, zur Verwendung bei der ärztlichen Todesfeststellung, Naturhistorisches Museum, Pathologisch-anatomische Sammlung im Narrenturm (Wien 9)

Leihverkehr etwa von Bundes- und Landesmuseen, Bibliotheken wie der Nationalbibliothek oder von kirchlichen Sammlungen auch unter Einbeziehung der Abteilung für bewegliche Denkmale bzw. der Bundesländer-Abteilungen des BDA abgewickelt werden muss.

Wir haben es dabei naturgemäß mit einer überaus großen Vielzahl und Bandbreite an Objekten zu tun, von höchstrangigen Werken wie dem berühmten „Dürer-Hasen“ der Albertina über den Kultwagen von Strettweg, der zu den bedeutendsten archäologischen Objekten des Landes zählt, bis hin zu ganz alltäglichen oder auch ungewöhnlichen Gegenständen wie etwa einem Herzstichmesser aus der Sammlung des Naturhistorischen Museums Wien (Abb. 125), die ebenso in öffentlichen Sammlungen bewahrt werden. Natürlich bedürfen auch alle Objekte aus privater Hand, welche die jeweiligen Wertgrenzen – wie 150.000 Euro für Ölgemälde oder 50.000 Euro für Antiquitäten – übersteigen, einer Ausfuhrbewilligung. Die Gültigkeitsdauer einer befristeten Genehmigung nach heimischem Gesetz beträgt maximal 5 Jahre, wobei aber eine zweimalige Verlängerung möglich ist.

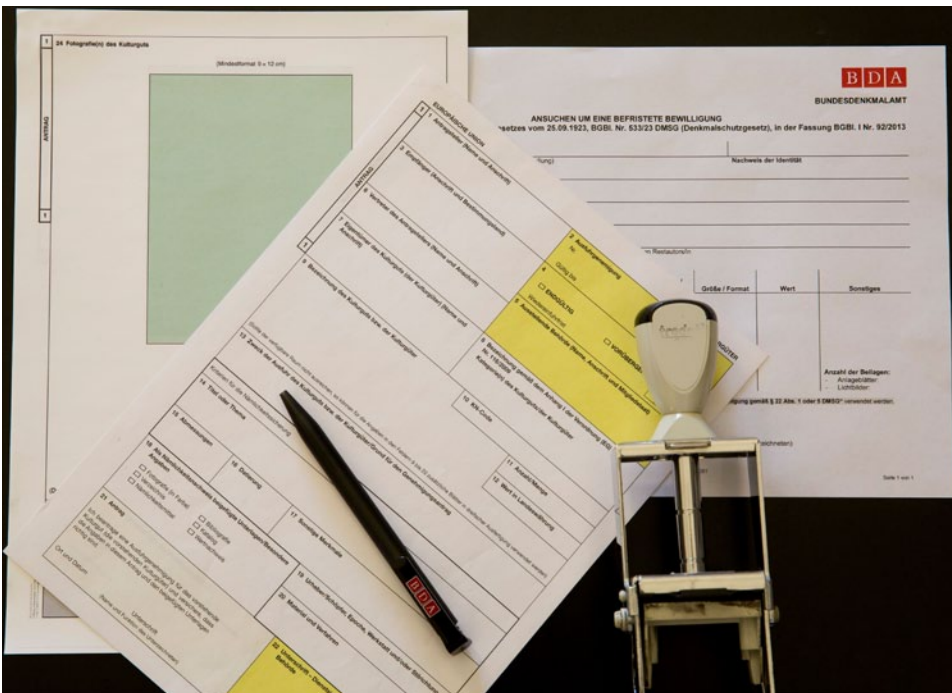
Die Genehmigung der vorübergehenden Ausfuhr wird im § 22 DMSG behandelt, der im Absatz 1 eine wichtige Formulierung enthält, die große Auswirkung auf die Praxis hat und später noch Erwähnung finden wird: Gesetzlich geforderte Grundbedingung für die Ausstellung befristeter Ausfuhrgenehmigungen ist nämlich, dass die „(auch vom konservatorischen Standpunkt aus) unversehrte Rückkehr“ nach Österreich gesichert erscheint.

DIE BEARBEITUNG IM BDA

Wie aber sieht nun konkret im Bundesdenkmalamt der Ablauf der Bearbeitung eines Ansuchens um befristete Ausfuhr aus? Da die überwiegende Zahl der zur vorübergehenden Ausfuhr vorgesehenen Objekte aus Sammlungen von öffentlichen oder kirchlichen Einrichtungen stammt, soll im Folgenden kurz ein solcher typischer Ablauf skizziert werden.

Ausfuhransuchen können persönlich, per Post, Fax oder E-Mail in der in der Hofburg angesiedelten Abteilung für bewegliche Denkmale sowie in den Abteilungen in den Bundesländern eingereicht werden. Die dafür notwendigen Formulare (Abb. 126) nach österreichischen sowie EU-Bestimmungen können auch auf der Website des BDA heruntergeladen bzw. mittlerweile auch elektronisch ausgefüllt werden.² Es müssen die Grunddaten wie Antragsteller, Spediteur und Empfänger angegeben werden, dazu Zweck und Dauer der vorübergehenden Ausfuhr sowie eine detaillierte Beschreibung der Werke, dies erfolgt zumeist in Form von Listen, die aus den jeweiligen Objektdatenbanken der Sammlungen generiert werden. Wesentlich beim Antrag auch ist die Bestätigung der Leihfähigkeit aller Objekte, die im Regelfall in der entsprechenden Rubrik des Ansuchenformulars durch Unterschrift der verantwortlichen RestauratorIn erfolgt. Zumeist gibt es zu einem Ansuchen um befristete Ausfuhr auch Beilagen wie besagte Objektlisten, Abbildungen,

² <https://bda.gv.at/de/service/download/#ausfuhr>



126. Formulare für Ansuchen um Ausfuhr in Länder innerhalb und außerhalb der EU

Zustandsprotokolle, detaillierte Leihfähigkeitsbestätigungen, *facility reports* zum Ausstellungsort, Leihverträge, etc.

Im Idealfall sollte ein Ausfuhransuchen zumindest vier Wochen vor dem geplanten Transporttermin gestellt werden, da die Bearbeitung einige Zeit in Anspruch nehmen kann. Ist ein Ansuchen um befristete Ausfuhr im BDA eingelangt, wird es in der Amtskanzlei protokolliert und in physischer Form sowie als elektronischer Akt an die Abteilung für bewegliche Denkmale übermittelt.

Es hat sich seit einigen Jahren in der Praxis sehr bewährt, dass die MitarbeiterInnen der Abteilung für bewegliche Denkmale jeweils bestimmte, häufig ansuchende Museen und Sammlungen betreuen. Diese Zuständigkeit kann sich natürlich im Laufe der Zeit ändern, doch hat sich gezeigt, dass die vertiefte Kenntnis der Bestände eines Hauses, der Einblick in innere Abläufe und Strukturen sowie der persönliche Kontakt zu den jeweiligen HauptansprechpartnerInnen wie den Registrars oder dem Restauratorenteam für alle Seiten die Zusammenarbeit sehr erleichtern kann.

AUSFUHRDATENBANK

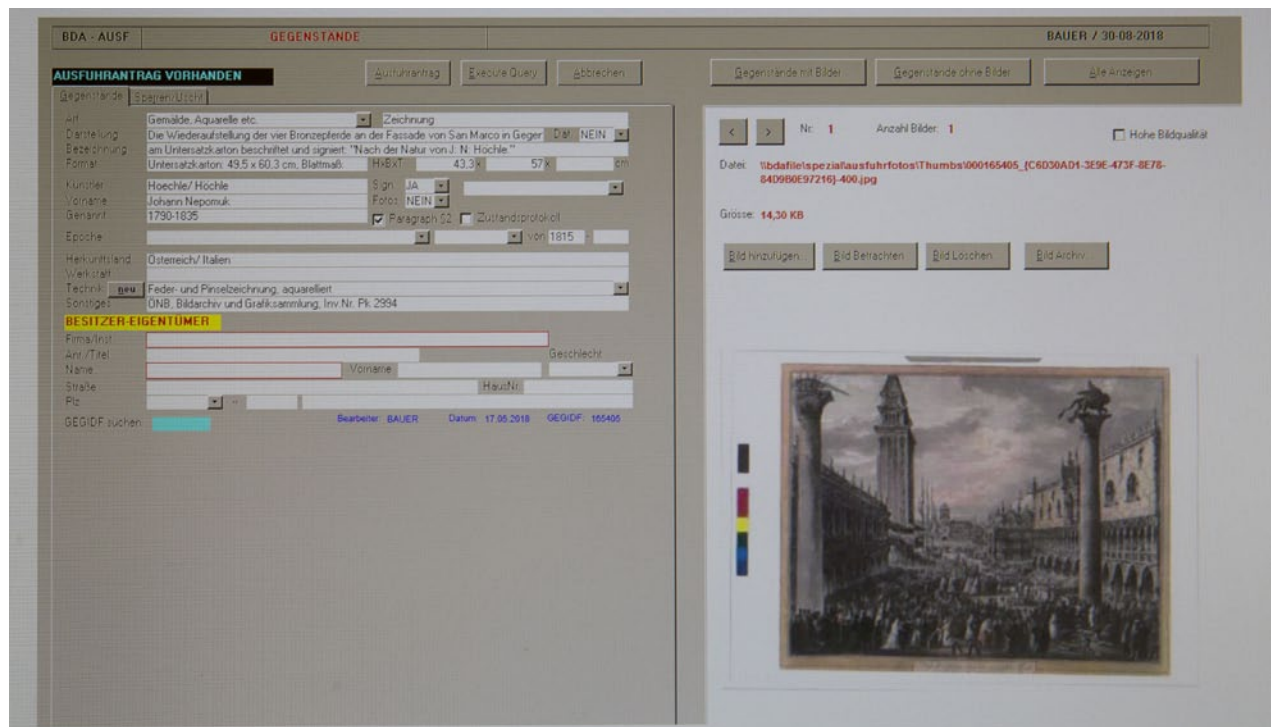
Nach Überprüfung der Unterlagen auf Vollständigkeit und dem eventuellen Einholen von fehlenden Informationen und Dokumenten ist der nächste Schritt zumeist die Konsultation der abteilungsinternen Datenbank. Darin sind alle Ausfuhrverfahren seit 1993 samt allen zugehörigen Objekten lückenlos erfasst, aus dem Zeitraum 1948 bis 1992 wurden wichtige Fälle aufgenommen. Es werden aber auch Objekte ohne Zusammenhang mit einem

Ausfuhrverfahren in die Datenbank eingegeben, so z. B. Werke, die im Zuge von Auktionen nicht zur Ausfuhr freigegeben und unter Denkmalschutz gestellt wurden. Mit Stand von Ende Mai 2018 finden sich in der Ausfuhrdatenbank des BDA rund 31.500 Ausfuhrverfahren sowie rund 160.000 Objektdatensätze. Neben den Daten zum Ausfuhransuchen selbst gibt die Datenbank natürlich auch Auskunft über Antragsteller und Empfänger.

Zu allen Werken werden möglichst viele gegenstandsbezogene Daten festgehalten, wie etwa Künstler, Darstellung, Signaturen und Datierungen, sowie Größe, Entstehungsdatum, Technik und Inventarnummer. Vorhandene Fotos werden nach Möglichkeit ebenso eingespielt (Abb. 127). Sofern – wie etwa bei Unterschutzstellungen – relevant, werden auch spezielle Verfahrensschritte mit ihrer Geschäftszahl sowie entsprechende kurze inhaltliche Informationen dokumentiert. Ebenso werden bei Verleihungen ins Ausland notwendige konservatorische Auflagen in die Ausfuhrdatenbank eingetragen.

Überprüft wird also bei jedem Ansuchen, ob, wann, wie oft und unter welchen besonderen Umständen ein Objekt bereits ins Ausland verliehen wurde bzw. jetzt verliehen werden soll. Einbezogen werden in diese Recherchen natürlich auch bereits im Archiv der Abteilung für bewegliche Denkmale zum Objekt vorhandene Zustands- und Restaurierprotokolle, *facility reports*, Vorkarten und andere Dokumente sowie schon im Vorfeld vom Antragsteller mitgelieferte Angaben zu eventuell für Transport und Präsentation geplanten bzw. notwendigen besonderen Maßnahmen.

In der Mehrheit der Fälle kann bereits zu diesem Zeitpunkt die befristete Ausfuhrbewilligung ausgestellt



127. Objektmaske der Ausfuhr-Datenbank zu einer Graphik aus den Beständen der Österreichischen Nationalbibliothek

werden, da aufgrund der vorliegenden Informationen die „(auch vom konservatorischen Standpunkt aus) unversehrte Rückkehr“ als gesichert angenommen werden kann, wie es vom Gesetz als Bedingung gefordert wird.

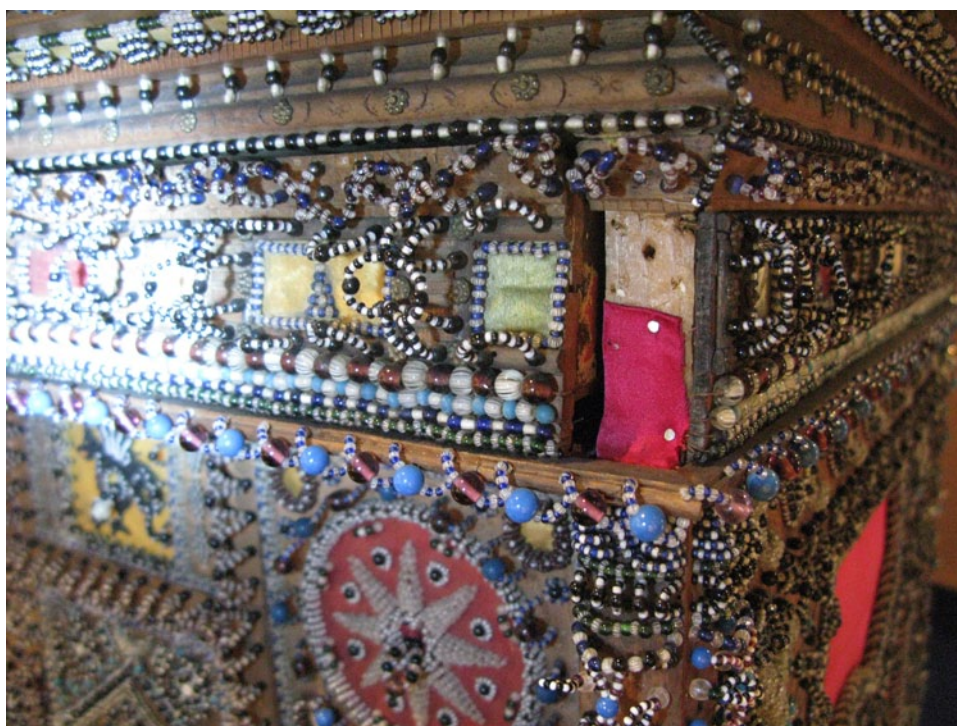
AUFLAGEN

Diese dezidierte Verantwortlichkeit der Behörde für das Wohl der Objekte, für die eine befristete Ausfuhr bewilligt wird, ist eine Besonderheit des österreichischen Denkmalschutzgesetzes. Sie bedingt, dass in Ausnahmefällen auch spezielle konservatorische Auflagen zu Transport und Präsentation oder Maßnahmen, die noch vor oder auch nach dem Verleih gesetzt werden müssen, in den Bescheid des BDA aufgenommen werden können. Dazu zählen z. B. die Verwendung von Klimakisten und -vitrinen, von Transportkisten mit speziellem Schwingenschutz, die Überwachung bzw. Durchführung von Auf- und Abbau durch mit dem Objekt vertraute Personen, die Einhaltung von maximalen Luftfeuchtigkeits- und Luxwerten in der Ausstellung, die Übermittlung eines aktuellen Zustandsprotokolls oder auch die Empfehlung von Ruhezeiten nach Rückkehr. Letztere sind Fristen, in denen die Erteilung einer neuerlichen Ausfuhrbewilligung für das Objekt nicht in Aussicht gestellt werden kann.

Ob solche Maßnahmen überhaupt bzw. welche Auflagen notwendig sind, hängt natürlich primär vom jeweiligen Objekt ab, dessen Materialien, der Technik, dem Alter, dem Zustand, der Restaurierungsgeschichte,

Erhaltungsmängeln, Schäden, etc. Dazu muss die Häufigkeit und Frequenz der bisherigen Auslandsverleihungen bzw. Präsentationen im Inland ebenso berücksichtigt werden wie die genauen Umstände der aktuell geplanten Verleihung. Dies betrifft einerseits die Bedingungen des geplanten Transports wie etwa die Beauftragung von renommierten Kunstspeditionen, die Verwendung von LKW oder Flugzeug oder die Art der Verpackung der Objekte und deren Handling. Andererseits sind die Dauer der geplanten Ausstellung sowie die Gegebenheiten vor Ort von großer Wichtigkeit, können doch manchmal kleinere Museen, atypische Veranstaltungsorte oder auch manche Weltgegenden nicht immer alle konservatorischen Bedingungen bieten, die mittlerweile zu Recht internationaler Standard sind.

Für solche Fälle sind die Auflagen des BDA als Unterstützung für alle beteiligten PartnerInnen zur größtmöglichen Absicherung des Objekts gedacht und werden von der Abteilung für bewegliche Denkmale stets in Absprache mit den zuständigen RestauratorInnen erstellt, die das Werk und seine Problematiken am besten kennen. Bei Bedarf wird das fragliche Objekt von unseren MitarbeiterInnen und den Fachkräften der Abteilung für Konservierung und Restaurierung des BDA auch im Original begutachtet, was etwa in Fällen von privaten wie öffentlichen Leihgebern, die über kein hauseigenes Restauratorenteam verfügen, sehr hilfreich sein kann. Sind notwendige Vorkehrungen ohnehin verlässlich angewandter Standard bzw. nachweislich vertraglich zwischen Leihgeber und -nehmer vereinbart, muss selbstverständlich



128. Schadensfall an einem Kabinettschränkchen des 16. Jahrhunderts, durch Transport gelockerter Objektteil

keine explizite Erwähnung von besonderen Maßnahmen im Bescheid erfolgen.

Es ist dem BDA natürlich bewusst, dass Auflagen wie die erwähnten von Leihgeber – wie auch Leihnehmerseite in Ausnahmefällen als problematisch empfunden werden können, da sie z. B. Einfluss auf zukünftige Planungen haben oder mit zusätzlichem Aufwand oder Kosten verbunden sein können. Hier muss allerdings betont werden, dass diese Maßnahmen immer in Erwägung aller Umstände und unter Einbeziehung der für das betreffende Werk verantwortlichen Fachkräfte erstellt werden und grundsätzlich dem Wohle des Objekts dienen. Es besteht aber auch in diesem Bereich, das heißt, bei der Wahrnehmung der gesetzlich geforderten Verantwortung für die Kulturgüter, überwiegend positive Zusammenarbeit mit den diversen Institutionen.

In diesem Zusammenhang soll auch nochmals betont werden, dass die Inkludierung von Auflagen in einen befristeten Ausfuhrbescheid des BDA die Ausnahme ist und nicht die Regel. Im Jahr 2017 z. B. wurden nur in 35 von 626 Fällen, also nur in rund 6 %, Auflagen erteilt. Eine absolute Ausnahme sind negative Bescheide. Letztes Jahr wurde nur in einem einzigen Fall die befristete Ausfuhr aus konservatorischen Gründen verweigert. Diese Negativbescheide ergehen ausschließlich über die Rechtsabteilung des BDA und enthalten auch fachliche Stellungnahmen der Abteilung für Konservierung und Restaurierung. Selbstverständlich kann auch hier, wie bei jedem Bescheid unserer Behörde, innerhalb von vier Wochen eine Beschwerde an das Bundesverwaltungsgericht erhoben werden.

Es kann also von der Antragstellung um befristete Ausfuhr bis zur Erstellung eines Bescheides auch eine umfangreiche und zeitaufwändige Bearbeitung notwendig sein. Es sollte daher – gerade bei besonders umfangreichen Leihlisten, bei Ausstellungstourneen mit mehreren Stationen oder bei konservatorisch bekannt heiklen Objekten – durchaus auch eine längere Vorlaufzeit eingeplant werden.

In jedem befristeten Bescheid wird auch ein Rückbringungsdatum genannt, bis zu dem die Objekte nachweislich wieder zurück nach Österreich verbracht werden müssen. Diese Frist wird normalerweise mit rund vier Wochen nach Ausstellungsende angesetzt. Die Rückkehr der Objekte ist dem BDA standardmäßig binnen sechs Wochen schriftlich mittels des als Anlage zum Bescheid übersandten Rückmeldeformulars anzuzeigen.

Die – hoffentlich unversehrte – Rückkehr wird danach im Akt und in der Datenbank vermerkt. Im erfreulicherweise recht seltenen Schadensfall sind Protokolle zum Schaden und dessen Behebung zu übermitteln (Abb. 128). Für Institutionen ohne entsprechende Restauriereinrichtungen bietet das BDA mit seinen Fachkräften fundierte Unterstützung, damit jedes beschädigte Objekt auch über die Beendigung des eigentlichen Leihverkehrs hinaus die Behandlung erfährt, die es benötigt.

Auch in diesem speziellen und wichtigen Aufgabenbereich der Abteilung für bewegliche Denkmale im Kulturgüterschutz ist sich das BDA der Verantwortung sehr bewusst, als unabhängige Behörde ausschließlich dem Wohle des Objekts, seinem Schutz und seinem langfristigen Erhalt verpflichtet zu sein.

Internationaler Leihverkehr an der Österreichischen Nationalbibliothek: Abläufe und Fallbeispiel

Die österreichische Nationalbibliothek (ÖNB) verleiht wie viele andere Bibliotheken und Museen Werke, die in Ausstellungen in Österreich und im Ausland gezeigt werden. Bei einer Präsentation im Ausland wird für die betreffenden Werke eine befristete Ausfuhrgenehmigung eingeholt. Im Folgenden werden die Abläufe beim Leihverkehr beschrieben. Als Fallbeispiel dient die Ausstellung „Juden, Christen, Muslime“, die hauptsächlich mit Objekten der ÖNB im Gropiusbau in Berlin gezeigt wurde.

ABLÄUFE IM LEIHVERKEHR AN DER ÖSTERREICHISCHEN NATIONALBIBLIOTHEK

Wenn ein Leihansuchen an die ÖNB gerichtet wird, erfolgt eine erste Prüfung durch die jeweilige Sammlung. An der ÖNB gibt es keine zentrale Registrierung. Mit Hilfe einer Datenbank werden alle relevanten administrativen Leihgängen (Leihvertrag, Übergabeprotokolle, etc.) verwaltet. Eine Koordinationsstelle für diese administrativen Abwicklungen ist durch die Arbeitsgruppe „Leihgaben“ eingerichtet. Jede Sammlung macht prinzipiell eigene Leihverträge und wickelt den Leihverkehr für die jeweiligen Sammlungsobjekte ab. Wenn die Sammlung das Leihansuchen positiv beurteilt, prüft das Institut für Restaurierung (IfR) den Zustand des angefragten Werkes. Anhand des Facilities Reports des Leihnehmers wird abgeschätzt, ob eine unversehrte Rückkehr gewährleistet ist. Dabei wird berücksichtigt, dass zwischen zwei Ausstellungen eine Pause von mindestens drei Jahren eingehalten wird. Das IfR bespricht die Ausstellungsbedingungen mit den MitarbeiterInnen des Leihansuchens in den Sammlungen. Allgemein wird die Leihdauer auf drei Monate begrenzt. Bücher werden vertikal in Vitrinen auf Unterlagen präsentiert, welche einen Öffnungswinkel abhängig vom Öffnungsverhalten des Buches garantieren und die Buchstruktur unterstützen. Handzeichnungen, Grafiken und Fotografien werden entweder vertikal in

Vitrinen gezeigt oder in Passepartouts gerahmt an die Wand gehängt. Stabile Klimabedingungen, dem Objekt angepasste Lichtverhältnisse sowie Sicherheitsvorgaben sind Voraussetzungen für einen Verleih. Der Leihnehmer erhält ein Schreiben mit den Ausstellungsbedingungen und einer vorläufigen Kostenaufstellung. Diese beinhaltet die Leihgebühr sowie Kosten für eine Kurierbegleitung. Der Leihnehmer kommt für den Transport und die Versicherung der Objekte auf. Bei einer internationalen Ausstellung wird ein Antrag auf befristete Ausfuhr an das Bundesdenkmalamt gestellt. Auf dem Antrag wird die Freigabe durch das IfR mit Unterschrift bestätigt. Mögliche besondere Vorkehrungen werden vorab mit der Abteilung für bewegliche Kulturgüter besprochen. Nach Bestätigung der Kostenübernahme durch den Leihnehmer wird der Leihvertrag ausgestellt. Der Vertrag kann besondere Bedingungen für Transport oder Präsentation enthalten.

Von den Leihgaben sollte es in der Regel Digitalisate geben. Sind diese noch nicht vorhanden, werden die Objekte gescannt, im Fall eines Buches werden alle Seiten gescannt. Die konservatorischen Vorbereitungen der Leihgaben haben zum Ziel die unversehrte Rückkehr zu gewährleisten. Bei einer illuminierten Handschrift bedeutet dies z. B., dass lose Malschichten von Miniaturen auf allen Seiten der Handschrift gefestigt werden. Bei einem Transport sind alle Miniaturen eines Codex gefährdet nicht nur jene, die in der Ausstellung gezeigt werden. Sicherungen an Bucheinbänden garantieren, dass es zu keinen Verlusten kommt, auch an den in der Ausstellung nicht sichtbaren Teilen des Buches. Buchwiegen werden vom Leihnehmer vor Ort angefertigt. Spezielle Konstruktionen für wertvolle Bücher werden vom IfR oder von einer externen Firma hergestellt, um eine Kontrolle der Buchwiege mit dem Original vor dem Transport zu ermöglichen. Karten, Plakate, Handzeichnungen, Grafiken oder Fotografien werden auf Karton oder in Passepartouts montiert. Bei einer Hängung werden die Werke in eigenen Rahmen des IfR montiert. Dabei kommen in

der Regel Magnetrahmen mit einer Holzleiste zur Anwendung. Für jedes Werk wird ein Zustandsprotokoll angefertigt. Schäden werden in Skizzen oder auf Fotografien eingezeichnet. Das Format richtet sich dabei nach dem Objekt und der Art der Schäden.

Eine Kunstspedition packt und transportiert die Leihgaben. Ein Kurier der Österreichischen Nationalbibliothek ist beim Auspacken am Ausstellungsort zugegen und kontrolliert mit dem Leihnehmer das Zustandsprotokoll. Die Ausstellungsbedingungen, das Einlegen in die Vitrine oder das Hängen von Rahmen werden vom Kurier überprüft und begleitet. Nach Ende der Ausstellung wird der Zustand wieder anhand des Zustandsprotokolls vom Kurier und vom Leihnehmer überprüft. Nach dem Rücktransport erfolgt eine neuerliche Kontrolle vor der Rückstellung der Objekte. Das Bundesdenkmalamt wird über die Rückkehr der Leihgaben informiert. Die Dokumentation des Leihverkehrs wird abgeschlossen.

DIE AUSSTELLUNG „JUDEN, CHRISTEN, MUSLIME“ IM MARTIN GROPIUS BAU IN BERLIN

Die von Andreas Fingernagel kuratierte Ausstellung „Juden, Christen, Muslime“ wurde von 9. Dezember 2017 bis 4 März 2018 im Martin Gropius Bau in Berlin gezeigt¹. Die Ausstellung umfasste 73 Handschriften und 18 frühe Drucke der Österreichischen Nationalbibliothek. Da die Ausstellung 2010 im Prunksaal erstmals gezeigt worden war, waren alle Objekte schon einmal konserviert worden. Dennoch war es notwendig alle Seiten der Hand- und Druckschriften zu kontrollieren. Aufgrund des Transports und den damit verbundenen Erschütterungen waren Konservierungsmaßnahmen notwendig, die für die Ausstellung an der ÖNB nicht gemacht werden mussten. Für die wertvollen Bücher fertigte das IfR besonders

genaue Zustandsprotokolle an. Von der aufgeschlagenen Seite und dem Einband wurden Fotografien im Format A3 ausgedruckt, um die Schäden zu dokumentieren. Die Buchwiegen wurden von der Firma Vienna Art Handling aus Plexiglas angefertigt. Vor dem Transport wurden alle Buchwiegen kontrolliert. An den konservatorischen Vorbereitungen waren sechs RestauratorInnen des IfR beteiligt. Die Vorbereitungen für die 91 Objekte umfassten rund 1.000 Arbeitsstunden. Zwei Kurier reisten für den Aufbau in zwei getrennten Transporten nach Berlin. Drei Restauratorinnen des Martin Gropius Baus betreuten die Kontrolle der Zustandsprotokolle und den Aufbau vor Ort. Auch beim Abbau waren wieder zwei Kurier und drei Restauratorinnen des Leihnehmers beteiligt.

RESUMÉE

Aus den Erfahrungen des IfR im Leihverkehr ergibt sich, dass eine gute und zeitgerechte Vorbereitung von Leihgaben sehr wichtig ist. Die Österreichische Nationalbibliothek ersucht Leihnehmer darum, Leihansuchen mindestens sechs Monate vor Unterzeichnung des Leihvertrags zu stellen. Es macht sich bezahlt Konditionen und Risiken im Vorhinein abzuschätzen und zu klären. Trotz aller Vorsichtsmaßnahmen kann es Schwierigkeiten geben. Der Verleih von Kulturgütern bleibt ein Risiko. Veränderungen an Werken können nicht gänzlich ausgeschlossen werden. Bei manchen Objekten wie z. B. illuminierten Handschriften ist es schwierig, Veränderungen unmittelbar zu erkennen. Die Erschütterungen während des Transports können langfristige Auswirkungen haben, die nicht sofort sichtbar sind. Vor- und Nachbereitung bedeuten, dass Werke sehr oft in die Hand genommen werden. Das Einhalten von Pausen zwischen Ausstellungen ist deshalb unverzichtbar.

¹ Andreas Fingernagel (Hg.), *Juden, Christen und Muslime*, im *Dialog der Wissenschaften 500 – 1500*, Wien 2018.

Leihverkehr in Zusammenarbeit mit dem Bundesdenkmalamt. Schutz oder Einschränkung?

Museen sind, genauso wie auch Privatpersonen, verpflichtet, beim österreichischen Bundesdenkmalamt (BDA) eine temporäre Ausfuhrbewilligung einzuholen, wenn sie Werke aus ihren Sammlungen oder ihrem Besitz ins Ausland verleihen. Wichtiger Partner und ausstellende Behörde ist dabei die Abteilung für Bewegliche Denkmale – Internationaler Kulturgütertransfer des BDA.

Allgemeiner Rahmen dabei ist der Kulturgüterschutz, um dem illegalen Handel mit Kunstwerken und Geldwäsche vorzubeugen. Unter Kulturgüterschutz versteht man ganz allgemein sämtliche Maßnahmen zum Schutz von Kulturgütern vor Beschädigung, Zerstörung, Veränderung, Diebstahl und Verlust, sowie die Verhinderung der illegalen Einfuhr und Ausfuhr von geschütztem Kulturgut international. Hauptaugenmerk dabei gilt archäologischen und ethnologischen Artefakten.

„Die Gesamtgröße des illegalen Kunstmarktes (Kunst und Antiken) lässt sich auf ein jährliches Transaktionsvolumen von 6 bis 8 Milliarden US-Dollar (circa. 5 bis 7 Milliarden Euro) veranschlagen.“¹

Der Schwerpunkt auf Antiken spiegelt sich auch im österreichischen Denkmalschutzgesetz (DMSG) wider: Im Unterschied zu anderen Objektgruppen sind für archäologische Artefakte keine Wertgrenzen für eine verpflichtende Ausfuhrbewilligung vorgesehen (wertunabhängig).

Auf internationaler Ebene wurde die UNESCO Konvention von 1970² angesprochen. Sie regelt Rechte und

Pflichten von Staaten, um bewegliches Kulturgut vor rechtswidriger Ein- und Ausfuhr sowie Übereignung zu schützen. Vertragsstaaten³ sind unter anderem verpflichtet:

- Ausfuhrgenehmigungen zu erteilen
- Verzeichnisse nationaler Kulturgüter anzulegen
- Regelungen zur Ein- und Ausfuhr sowie zur Rückgabe von unrechtmäßig verbrachtem Kulturgut zu erlassen

Die Konvention von 1970 regelt lediglich die zwischenstaatliche, jedoch nicht die privatrechtliche Ebene. Dazu wurde 1995 die Unidroit-Konvention über gestohlene oder rechtswidrig exportierte Kulturgüter geschaffen, auf die hier aber nicht näher eingegangen wird.⁴

Ein weiteres internationales Instrument ist die Richtlinie 93/7/EWG (Verordnung EU Nr. 1024/2012, Neufassung)⁵ über die Rückgabe von unrechtmäßig verbrachten Kulturgütern innerhalb des Binnenmarktes. Knapp zusammengefasst regelt diese Richtlinie:

- eine EU-einheitliche Kontrolle der Ausfuhr von Kulturgut an den EU-Außengrenzen
- Kulturgüter, die unter die in der Verordnung aufgeführten Kategorien fallen und Alters- und Wertgrenzen übersteigen, dürfen mit einer Ausfuhrgenehmigung aus dem Zollgebiet der EU in Drittstaaten ausgeführt werden.

In Österreich sind folgende wesentliche Regularien in Kraft:

¹ Deutscher Bundestag, Wissenschaftliche Dienste, Fachbereich Kultur, Medien und Sport, Nationaler und internationaler Kulturgüterschutz. Übersicht und Darstellung einzelner Problemfelder vor dem Hintergrund eines künftigen Kulturgüterschutzgesetzes, 2015, S. 9. <https://www.bundestag.de/blob/481346/c9b5b6b866b3868b340df495bf0d13d5/wd-10-072-15-pdf-data.pdf> (aufgerufen im Mai 2018)

² Convention on the Means of Prohibiting and Preventing the Illicit Import, Export and Transfer of Ownership of Cultural Property 1970, http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=13039&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html (aufgerufen im Mai 2018)

³ Liste der Vertragsstaaten siehe [http://www.unesco.org/eri/la/convention.asp?KO=13039&language=E/\(aufgerufen im Mai 2018\)](http://www.unesco.org/eri/la/convention.asp?KO=13039&language=E/(aufgerufen im Mai 2018))

⁴ Unidroit Convention on Stolen or Illegally Exported Cultural Objects <https://www.unesco.at/fileadmin/Redaktion/Kultur/Kulturgueterschutz/Dokumente/UNIDROITKonvention1995.pdf> (aufgerufen im Mai 2018)

⁵ Richtlinie 2014/60/EU des Europäischen Parlaments und des Rates vom 15. Mai 2014 über die Rückgabe von unrechtmäßig aus dem Hoheitsgebiet eines Mitgliedstaats verbrachten Kulturgütern und zur Änderung der Verordnung (EU) Nr. 1024/2012 (Neufassung), <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/DE/TXT/HTML/?uri=CELEX:32014L0060&from=DE> (aufgerufen im Mai 2018)

- Bundesgesetz über die Rückgabe unrechtmäßig verbrachter Kulturgüter (Kulturgüterrückgabegesetz – KGRG, regelt die Umsetzung der Verordnung EU Nr. 1024/2012, Neufassung).⁶
- Bundesgesetz betreffend den Schutz von Denkmalen wegen ihrer geschichtlichen, künstlerischen oder sonstigen kulturellen Bedeutung (Denkmalschutzgesetz – DMSG).⁷

Ein wichtiger Arbeitstool der LeihgabenmangerInnen an Museen in Österreich ist die Tabelle der Alters- und Wertgrenzen, die aufgrund des Denkmalschutzgesetzes für die Ausfuhr keiner Bewilligung bedürfen.⁸ Eine wichtige Orientierungshilfe um festzustellen, für welche Objekte aus den Sammlungen eine Ausfuhrgenehmigung einzuholen ist.

Zudem gibt es außerrechtliche Vereinbarungen und Selbstverpflichtungen wie etwa die „Ethischen Richtlinien für Museen“ des International Council of Museums (ICOM), oder den Ethikkodex für den Kunst- und Antiquitätenhandel in Österreich.⁹

LEIHVERKEHR UND LEIHANSUCHEN

Bevor ein Ausfuhrantrag gestellt wird, müssen Registrars in der Kommunikation mit dem Leihnehmer etliche Aspekte abklären.

Bei einem/einer Registrar handelt es sich um einen in Österreich leider immer noch recht unbekanntem Beruf, obwohl dieser immer spezialisierter wird, und in anderen Ländern, wie den USA, Großbritannien, Deutschland oder Frankreich, bereits eigene Ausbildungen angeboten werden. Das Aufgabengebiet ist wirklich komplex, hier seien nur einige Aspekte genannt:

- Verträge, Haftungsklauseln
- Immunität (State Indemnity)
- Versicherung, Staatshaftung
- Logistik, sichere Verpackung
- Zoll, Zollbestimmungen
- behördliche Vorgaben, z. B. BDA
- konservatorische Grundkenntnisse
- Umgang mit Kulturgut
- Fremdsprache/n
- Kommunikation
- Verhandlung
- ethnische Richtlinien, Due Diligence
- Kuriertätigkeit

In Österreich arbeitet ARC deshalb gerade daran, eine solche Ausbildung zu etablieren. Die Aufgabenverteilung und Spezialisierung in großen internationalen Museen wird immer komplexer. Die KollegInnen in Österreich sollten also besser gut geschult sein, um ihren internationalen KollegInnen auf Augenhöhe begegnen zu können. Denn wir arbeiten mit einer besonders wertvollen, fragilen und einzigartigen Materie: Kunst und Kulturgut. Ein informierter und verantwortungsvoller Umgang ist also unerlässlich.¹⁰

Beim Leihverkehr müssen folgende Aspekte beachtet und im Vorfeld geklärt werden:

- konservatorische Standards
- Provenienz; wird von manchen Leihnehmern veröffentlicht (z. B. UK, USA), betrifft nicht ausschließlich Entziehungen im NS Herrschaftsgebiet
- Begleitprogramm wenn möglich einsehen (z. B. geplante Events in Galerien, dort darf nicht gehängt werden), geplante Umbauten und ähnliches
- Klimadaten, unter Umständen auch allgemeines Klima, landes- und jahreszeitenabhängig

Besonders bei noch nicht bekannten Leihnehmern wird ein sogenannter (Standard) Facility Report angefordert, der Auskunft gibt über Aspekte wie:

- Leuchtmittel (UV-Filter), Beleuchtungsvorgaben
- Kapazitäten der Lastenlifte
- Ladedock: überdacht oder nicht?
- Sicherheitseinrichtungen
- RestauratorInnen vor Ort
- Hängung (Heizungen, Klimaanlage, Fenster, Türen)

Die Albertina in Wien, an der die Autorin im Ausstellungs- und Leihgabenmanagement arbeitet, hat ein sehr hohes Leihaufkommen. Das ist der Qualität und

⁶ Bundesgesetz über die Rückgabe unrechtmäßig verbrachter Kulturgüter (Kulturgüterrückgabegesetz – KGRG) <https://www.ris.bka.gv.at/GeltendeFassung.wxe?Abfrage=Bundesnormen&Gesetzesnummer=20009507> sowie des UNESCO-Übereinkommens über Maßnahmen zum Verbot und zur Verhütung der unzulässigen Einfuhr, Ausfuhr und Übereignung von Kulturgut, (aufgerufen im Mai 2018)

⁷ Bundesgesetz betreffend den Schutz von Denkmalen wegen ihrer geschichtlichen, künstlerischen oder sonstigen kulturellen Bedeutung (Denkmalschutzgesetz – DMSG) <https://www.ris.bka.gv.at/GeltendeFassung.wxe?Abfrage=Bundesnormen&Gesetzesnummer=10009184a> (aufgerufen im Mai 2018)

⁸ Gesamte Rechtsvorschrift für Kategorien von Kulturgütern die auf Grund des Denkmalschutzgesetzes für die Ausfuhr keiner Bewilligung bedürfen, Fassung vom 31.08.2018 <https://www.ris.bka.gv.at/GeltendeFassung.wxe?Abfrage=Bundesnormen&Gesetzesnummer=20000259> (aufgerufen im Mai 2018)

⁹ Ethikkodex für den Kunst- und Antiquitätenhandel in Österreich. https://www.unesco.at/fileadmin/Redaktion/Kultur/Kulturgueterschutz/Publikationen/Ethikkodex_fuer_den_Kunst_und_Antiquitaetenhandel_in_Oesterreich.pdf (aufgerufen im Mai 2018)

¹⁰ ARC – Austrian Registrars Committee <https://www.austrianregistrars.at/> (aufgerufen im Mai 2018)

Quantität der Sammlungen geschuldet. Die Workflows eines Leihgeschäfts sind komplex, eine intensive Kommunikation intern (Restaurierung, wissenschaftliche MitarbeiterInnen, Sammlungsmanagement) und extern (Versicherer, Kunstspeditionen) geht dem Moment voran, bevor eine Leihgabe das Museum verlässt. Immens wichtig ist, dass – falls erforderlich – vom BDA ein gültiger Bescheid über eine temporäre Ausfuhrgenehmigung vorliegt.

Und um zum Titel des Beitrags zurückzukehren: Die Albertina erachtet die Ausfuhrbestimmungen als sinnvoll, und nicht als einschränkend, da sie folgendes bieten:

- Rechtssicherheit
- Ausgleich schaffen zwischen dem Prinzip des freien Warenverkehrs im europäischen Binnenmarkt und dem Bedürfnis der Mitgliedstaaten, Kulturgüter von besonderer kultureller Bedeutung als nationale Kulturgüter einzustufen, um etwaige Abwanderung zu verhindern.
- Gewährleistung von Rückgabeansprüchen zwischen den Vertragsstaaten
- BDA als Schnittstelle zu Verwaltungsbehörden der Mitgliedstaaten
- Zusätzliches Regulativ für besonders empfindliche Objekte, die – so angebracht – dem Leihverkehr durch Schutzfristen entzogen werden können.

- Ausgewogenes Augenmaß, ablehnende Bescheide gibt es selten, denn der Austausch von Leihgaben wird EU-weit forciert.
- Und allgemein, im Fall von unerfahrenen Leihgebern, die keine Registrars beschäftigen: Hilfestellung und Beratung.

Abschließend ein kurzer Gedanke zum eingangs erwähnten Kulturgüterschutz, der zur Diskussion gestellt wurde. Zu einer bedeutenden Regelung im Kulturgüterschutz gehört die Haager Konvention zum Schutz von Kulturgut bei bewaffneten Konflikten vom 14. Mai 1954. Verdienst dieser Konvention ist es, dass in jeglicher Beeinträchtigung oder Zerstörung von Kulturgut eine *„Schädigung des kulturellen Erbes der gesamten Menschheit“* gesehen wird.¹¹ Ein sehr inklusiver Gedanke. Anlässlich einer Konferenz im Hamburger Völkerkundemuseum referierte der, in Südafrika tätige Postkolonialismus-Theoretiker Achille Mbembe, wie mir scheint, ganz in diesem Sinne: *„Wollen wir wirklich in einer Welt leben, in der jeder und alles wieder nach Hause zurück muss? [...] Wir sollten uns eingestehen, dass die Verstrickung der Welt unumkehrbar ist. Restitutionen folgten nicht nur dem alten, „korrosiven“ Konzept der Eigentümerschaft, sie verhinderten auch den wechselseitigen Kontakt. Statt Restitutionen anzustreben, sollten wir lieber über Konzepte des Teilens nachdenken, mit dem Ziel, nicht nur die Objekte vom Eigentumsdenken zu befreien, sondern auch die Menschen.“*¹²

¹¹ Vgl. *Adrianna A. Michel*, Kulturgüterschutz – eine Verpflichtung gegenüber der uns nachfolgenden Generation, 8. Mai 2017 <https://www.sueddeutsche.de/kultur/postkolonialismus-neue-kultur-des-teilens-1.3988604> (aufgerufen im August 2018)

¹² *Süddeutsche Zeitung*, Online-Ausgabe, 22.5.2018 <https://www.sueddeutsche.de/kultur/postkolonialismus-neue-kultur-des-teilens-1.3988604> (aufgerufen im Mai 2018)

Personalia

In Memoriam Hofrat Dr. Eckart Vancsa

Am 20. Juni 2018 ist Eckart Vancsa kurz nach Vollendung des 77. Lebensjahres in Wien verstorben. Eine ausführliche Würdigung seiner wissenschaftlichen Tätigkeit mit einem Schriftenverzeichnis in Auswahl findet sich in dieser Zeitschrift, erstellt anlässlich seines 70. Geburtstages (LXV, 2011/4, S. 524–527).

Eckart Vancsa, der 1972 in den Dienst des Bundesdenkmalamtes eingetreten ist, hat mit seiner Dissertation im Jahr 1973 über „Aspekte der Historienmalerei des 19. Jahrhunderts in Wien“ bereits die Richtung eingeschlagen, der sein wissenschaftliches Interesse sein Forscherleben lang gelten sollte. Zahlreiche Aufsätze aus seinen frühen Jahren über die österreichische Architektur und Malerei vom 18. bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts spiegeln sein breit gefächertes Interesse an der Kunst des Historismus sowie der vorausgehenden und der nachfolgenden Epoche in Wien wider. Als Fachmann für die Kunst des 19. Jahrhunderts wurde Vancsa vielfach mit einschlägigen wissenschaftlichen Gutachten als Entscheidungshilfe in Denkmalschutz-Angelegenheiten beauftragt. Die Verknüpfung von Forschung und praktischer Denkmalpflege ist ihm ein besonderes Anliegen gewesen.

Eckart Vancsa war auch einer der Hauptautoren des 1980 erschienenen Bandes XLIV der Österreichischen Kunsttopographie „Die Kunstdenkmäler Wiens, Profanbauten des III., IV. und V. Bezirkes“. Diesem sowohl für die Denkmalpflege als auch für die Altstadterhaltung in gleicher Weise wichtigen Inventarband kam Modellcharakter zu, da er zum ersten Mal dem Umfang des aktuellen Denkmalbegriffs Rechnung getragen hat. Es war in erster Linie das Verdienst Vancsas, dass die Architektur des Historismus und des 20. Jahrhunderts auf breiter Ebene und auf dem Stand der jüngsten wissenschaftlichen Erkenntnisse Eingang in dieses Inventarwerk gefunden haben.

Von 1983 bis zu seiner Pensionierung 2003, war Vancsa durch zwei Jahrzehnte hindurch Leiter der Abteilung für Inventarisierung und Denkmalforschung (früher Institut für Österreichische Kunstforschung). Unter seiner Ägide ist eine stattliche Anzahl an Bänden der Kunsttopographie und der Dehio-Reihe erschienen und seine damit verknüpfte Auseinandersetzung mit den methodischen Fragestellungen der Aufgabe Inventarisierung fand ihren Niederschlag in grundsätzlichen Abhandlungen. Ein thematischer Schwerpunkt der publizistischen Tätigkeit des ebenso profunden wie euphorischen Wien-Kenners



Eckart Vancsa war die Baukunst seiner Heimatstadt. Aus diesem Wissens-Fundus heraus erarbeitete er auch ein Konzept für das topographische Denkmälerhandbuch (Dehio) Wiens, das erstmals den Denkmälerbestand der Stadt auf ganzer Breite erfassen sollte.

Als verantwortlicher Schriftleiter dieser Zeitschrift hat Vancsa auch das Profil der Reihe entscheidend geprägt. Es war ihm ein Anliegen regelmäßig Autoren mit verwandten Arbeitsgebieten aus den ehemaligen Kronländern der Monarchie zu Wort kommen zu lassen, da sie mit dem Problem ihrer nur regional verständlichen Sprachen behaftet oft schwer Anschluss an die internationale Fachwelt finden konnten.

In seinen späteren Jahren beschäftigte sich Vancsa zunehmend mit der Architektur der Renaissance in Österreich. In der Reihe der Bildenden Kunst in Österreich, Band Spätmittelalter und Renaissance (erschienen 2003)

konnte er seine langjährigen Forschungen und sein umfangreiches Wissen in einige Katalognummern einfließen lassen. Hier ist besonders sein Beitrag über die Wiener Hofburg, Kernbau und Renaissanceanlage nach 1529 bis Anfang 17. Jahrhundert zu nennen.

Alle, die mit Eckart Vanca gearbeitet haben erinnern sich gerne an seine immer vorhandene freudige Bereitschaft einschlägige wissenschaftliche Themen zu diskutieren und an seinen lebenswerten Enthusiasmus ebenso

wie an gefährliches Grollen, wenn es darum ging das Territorium der eigenen Abteilung gegen vermeintlich unangebrachte Einmischung von außen zu verteidigen. Ausgeprägte Persönlichkeiten wie Eckart Vanca, die ihren Beruf zu ihrem Lebensinhalt gemacht haben, hinterlassen eine große Lücke. Wir werden uns oft und gern an ihn erinnern.

Elisabeth Oberhaidacher

Ein Leben für die Stuckrestaurierung

Nachruf auf Professor Ernst Werner (1924–2018)

Anfang Dezember 1918 ist Ernst Werner nach längerer Krankheit in Wien gestorben. Er bildete mit seiner 2012 verstorbenen Frau Hilde ein über Jahrzehnte aktives Team als gefragte Bildhauer-Restauratoren mit Schwerpunkt Stuckkonservierung und -restaurierung. Als solche waren sie von 1947 bis um 1999 in Wien, Niederösterreich, Oberösterreich und im Burgenland in der Baudenkmalpflege tätig sowie für das Österreichische archäologische Institut bei den Ausgrabungen in Ephesus (zwischen 1975–80).¹ Von 1986 bis 1995 gab Ernst Werner sein Wissen auch in der Kartause Mauerbach bei sechs, teils mehrwöchigen Stuckseminaren für Baudenkmalpflege des Bundesdenkmalamtes weiter.² Der ihm verliehene Berufstitel Professor war demnach eine verdiente Anerkennung seines Lebenswerkes.

Nach Kriegsende bot der Wiederaufbau im zerstörten Wien erste Arbeitsmöglichkeiten in der Restaurierung, die nach der Heirat mit der akademischen Bildhauerin

Hilde Springer 1947 zur gemeinsamen Aufgabe wurde. Sie begann mit dem zerbombten Hochaltar in der Leopoldskirche in Wien 2, Stuckdecken im Oberen Belvedere und im Palais Harrach, aber auch Steinstatuen auf der Pestsäule am Graben. Von den gewerblichen Stuckateuren lernten die Werners zwar handwerkliche Routine, sie blieben aber ein freiberufliches Familienteam, das vor allem bei figuralen Ergänzungen höchste bildhauerische Ansprüche befriedigen konnte. In die 1950er Jahre fallen neben Wien (Mozartwohnung Domgasse, Altes Rathaus, Pfarrkirche Hietzing) auch schon zahlreiche Projekte in Niederösterreich für Stifte (Ardagger, Zwettl, Lilienfeld) und Schlösser (Scheibbs, Heiligkreuz-Gutenbrunn, Sierndorf, Gobelburg, Wieselburg, Sommerein, Marchegg) sowie auch in Oberösterreich (Stift Baumgartenberg 1958–62) und im Burgenland (Eisenstadt, Franziskanerkirche).

In den 1960er und 70er Jahren wurde der wenig bekannte Reichtum des Burgenlandes an frühbarocken Stuckausstattungen (17. Jahrhundert) zu einem der Arbeitsschwerpunkte: Loretto, Wallfahrtskirche (1960–63); Frauenkirchen, Franziskanerrefektorium; Schloss Kittsee (1970–71); Schlosskapelle Kobersdorf (1972–77); Schlösser in Eisenstadt, Halbturn, Deutschkreuz und vor allem Bernstein, Rittersaal (1976–80).³ Für die Ergänzungen fand damals Inge Schemper-Sparholz die Stichvorla-

¹ Über seine persönlichen Stuckerfahrungen konnte ich mit Prof. Werner 2008 vor der Stucktagung in Würzburg ein ausführliches Gespräch führen – siehe *Manfred Koller*, „Viel Stuck und wenig Fresko“. Technologieforschung und Restaurierung von Stuck in Österreich seit 1945, in: Jürgen Pursche (Hg.), *Stuck des 17. und 18. Jahrhunderts. Geschichte, Technik, Erhaltung*. ICOMOS-Hefte des deutschen Nationalkomitees L, Berlin 2010, S. 85–94. – Ferner danke ich Mag. Jakob Werner für eine Liste der Tätigkeiten seiner Eltern von 1947–1998 und sonstige hilfreiche Angaben.

² *Astrid M. Huber*, *Stuckrestaurierung – Ausbildung in Österreich*, in: Pursche 2010 (zit. Anm. 1), S. 235–239.

³ *Ernst und Hilde Werner*, *Die technologischen Ergebnisse der Restaurierung der Stuckdecke im Rittersaal des Schlosses Bernstein.*,



1. Stift Reichersberg, OÖ, Sommerrefektorium, Lavabo von Giovanni Battista Carlone, um 1695, nach Rest. 1974



2. Schloss Hof, NÖ, Sala terrena, Westwand, nach Rest.

gen von Tempesta.⁴ Große besondere Stuckprojekte der 1970er Jahre betrafen in Oberösterreich das Stift Reichersberg (1972–74) mit seinen Hauptwerken von Giovanni Battista Carlone (Abb. 1) und Franz Joseph Holzinger, die Dörfkirche in Vöcklabruck (Giov. Batt. Carlone), die Stiftskirche Waldhausen (1975–77) und die Dreifaltigkeitskirche von Stadl Paura (1968–75) – hier mit der zusätzlichen Rarität filigraner Alabasterfiguren von Josef Matthias Götz auf den Marmoraltären.⁵ Im Profanbereich sind die Schlösser von Hohenbrunn bei St. Florian und das Nordico in Linz zu nennen. Die Restaurierung des letzteren veranlasste die Stadt Linz im Herbst 1973 eine erste Ausstellung über „Linzer Stuckateure“ im hier neu eingerichteten Stadtmuseum zu zeigen, an der die Restau-



3. Schloss Weinberg bei Kefermarkt, OÖ, Rittersaal, Ernst und Hilde Werner 1984 während der Restaurierung

ratoren aber selbst nicht beteiligt wurden.⁶ Ernst Werners perfekte Musterkopien, erst für die im Stift Reichersberg vorhandenen Stuckvarianten⁷ und später für die Ritter-

in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege (ÖZKD), XXXIII, 1979, S. 103–07.

⁴ Ingeborg Schemper-Sparholz, Die Stuckdekoration des Rittersaales der Burg Bernstein im Burgenland, in: ÖZKD XXXIII, S. 96–102.

⁵ Alexander Heisig / Josef Matthias Götz, Barockskulptur in Bayern und Österreich (1696–1760), Regensburg 2004, S. 28–30, Kat. 16–18.

⁶ Walter Luger / Georg Wacha / Alexander Wied, Ausst. Kat. Linzer Stuckateure, Linz 1973: Der Katalog gibt Aufschluss über die Forschungs- und Künstlergeschichte, gezeigt wurden abgenommene Stuckfragmente, Großfotos, Dokumente und Entwürfe sowie 2 Originalschablonen aus Stift Melk und weitere sowie Gussformen von der Bauleitung der Residenz in München.

⁷ Manfred Koller, Die Farbigkeit der Stuckatur - zu ihrer Entwicklungsgeschichte in Österreich vom 16. bis 18. Jahrhundert, in:

saaldecke im Schloss Weinberg bei Kefermarkt, überließ er großzügig den Amtswerkstätten des Bundesdenkmalamtes, wo sie seither zur Mitarbeiterfortbildung dienen.⁸

Auch in Wien lösten die Werners damals schwierige Aufgaben: Alte Universität, Festsaal (nach dem Brand von 1961); Palais Lobkowitz, Stiegenhaus; Servitenkirche, Kuppel und Seitenkapellen (1967–69); Palais Trautson, beide verbliebene Barocksäle (1971)⁹; Stadtpalais Liechtenstein, Teilrekonstruktion der Kriegsschäden im barocken Stiegenhaus mit reicher Stuckausstattung von Santino Bussi (1974–76). Dieses Großprojekt erfolgte in Zusammenarbeit mit Josef Souchill, der als Bildhauerrestaurator für Stuck vor allem in Wien tätig war.¹⁰

In die beiden letzten Jahrzehnte des vorigen Jahrhunderts fielen noch einige, teils jahrelange Aufgaben im Burgenland wie die Wiederherstellung der Kriegsschäden im Rittersaal von Schloss Kobersdorf (1980–92) und die Fassaden des Schlosses in Eisenstadt. In Niederösterreich zogen sich Untersuchungen, Musterarbeiten und Restaurierungen in der Kartause Mauerbach im Auftrag des Bundesdenkmalamtes als roter Faden über mehr als ein Jahrzehnt hin, begleitet von mehreren Seminaren zur Weiterbildung für die nächste Generation in der Stuckrestaurierung (siehe Anm. 2). Die Arbeiten für Schlosshof im Marchfeld betrafen in Vorbereitung der Prinz-Eugen-Ausstellung 1986 zunächst den Festsaal (1984/85). Für die seit Kriegsende devastierte Sala terrena wurde mit einer Musterachse begonnen, die auch zur Demonstration für die Ausstellungsbesucher fungierte (1985–96).¹¹ (Abb. 2) Figurale Ergänzungen von Stuckmarmor und Glanzstuck erhielten auch alle Seitenaltäre der Stiftskirche in Altenburg (1986–98). Auch für den Grottierstuck am Hofhaus (eh. Pálffy Palais) in Kirchsschlag in der Buckligen Welt waren innovative Wege zur Ergänzung zu finden (1983, 1991). Als zuvor kaum bekanntem Stuckjuwel von Giovanni Battista d'Allio gaben die Werners auch dem Schloss Schwarzenau im Waldviertel wieder seine (in Teilen kaum berührte) Schönheit zurück (Sommersaal, Kapelle 1985–93).

Kunstjahrbuch der Stadt Linz 1979, S. 5–30, Farbabb. auf Rückseite.

⁸ Inventarisiert und aufgestellt in der Technologischen Sammlung des BDA im Wiener Arsenal.

⁹ Zum vorherigen Abbruch der Stuckdecken (wohl von Santino Bussi) in den Sälen der Gartenfront 1968 siehe *Manfred Koller*, Untersuchungen am Palais Trautson in Wien. Zur ursprünglichen Baugestalt, Fassadenfärbelung und Innendekoration, in: *ÖZKD XXII*, 1969, S. 206–219, Abb. 286–290.

¹⁰ *Alois Machatschek*, Die Rekonstruktion der Decke und die Restaurierung der Feststiege im Stadtpalais Liechtenstein. In: *ÖZKD XXXI*, 1977, S. 51–57 – Dabei wurden auf Wunsch des Fürstenpaares in einigen Puttenköpfen die Kinder des Fürstenpaares porträtiert (Hinweis von Mag. Jakob Werner).

¹¹ Kurzbericht in *ÖZKD XLIX*, 1995, S. 315, Abb. 366. *Renate Madritsch*, Die Restaurierung von Schloß Hof. In: *Ausst. Kat. Prinz Eugen und das barocke Österreich*, Wien 1986, S. 305–308, mit Abbildung des Vorzustandes.

Dazu kamen Arbeiten für die Stifte Zwettl (Portalfassade im Prälatenhof, Bibliothek) und Seitenstetten (Hauptstiege), die Schlösser Breitenfurt (Kapelle), Riegersburg (grüner Salon), Säusenstein (ehem. Stift: Fassade, beide Refektorien) sowie Gloggnitz (ehemalige Propstei, Decke im Zuge der Einrichtung als Stadtmuseum 1988).

Für Oberösterreich sind die Stifte Engelszell (Altarantependien) und Waldhausen (Sakristei), vor allem aber Schloss Weinberg bei Kefermarkt hervorzuheben. Dessen Räume schmücken formal und technisch anspruchsvolle Stuckkompositionen von 1604 bis 1731.¹² Darunter befanden sich stuckierte Draht- und Blechfiguren, reiner Kalkstuck mit Faserarmierung und originale Ölfassungen.¹³ (Abb. 3)

Trotz ihres berufsbedingten „Wanderlebens“ von einer Baustelle zur anderen konnte das Ehepaar Werner drei Kinder aufziehen. Der jüngere Sohn Jakob Werner studierte Kunstgeschichte an der Universität und schloss mit der bisher ersten Monografie über einen der wichtigsten Stuckateure im Wiener Hochbarock, Santino Bussi (1664–1736), ab.¹⁴ Ernst und Hilde Werner haben mit ihrem Lebenswerk der künstlerischen Stuckproduktion in Österreich, häufig im Rahmen von barocken Gesamtkunstwerken, wieder zu Ansehen und restauratorischer sowie wissenschaftlicher Aufwertung verholfen. Nicht zuletzt wurden dadurch auch der kunsthistorischen Neubewertung der Stuckkunst in Österreich die Wege geebnet.¹⁵

Manfred Koller

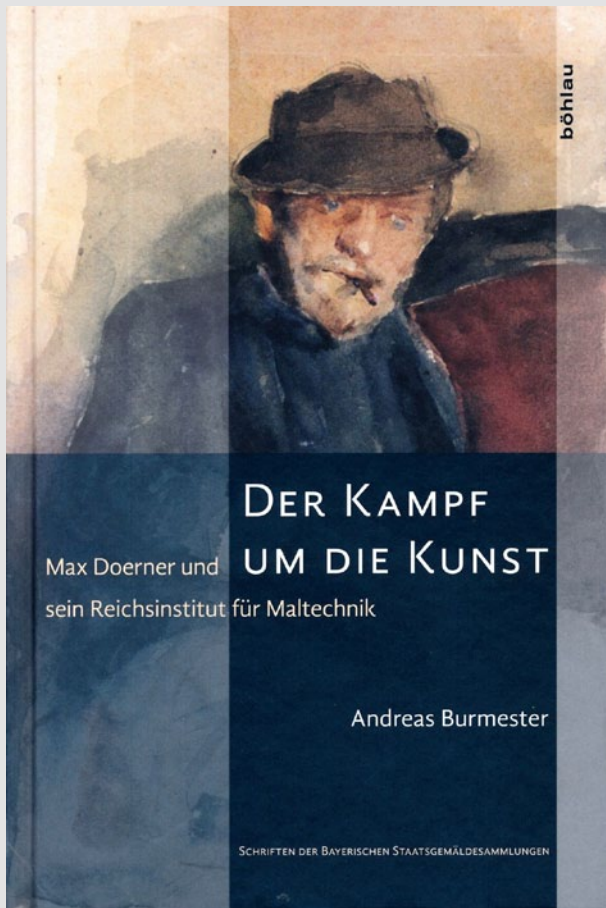
¹² *Bernd Euler*, Das Renaissanceschloß Weinberg, in: *Schloß Weinberg im Lande ob der Enns* (Messerschmidt Stiftung, Schriften zur Denkmalpflege VI), Linz 1991, S. 9–72. Ferner: *Manfred Koller*, Die Stucktechniken in Renaissance und Frühbarock, ebenda S. 121–43.

¹³ *Kunst und Kultur im Mühlviertel*. OÖ. Landesausstellung, Schloss Weinberg 1988.– *Ernst und Hilde Werner*, Renaissancestuckdecken in Schloss Weinberg, OÖ, in: *Restauratorenblätter* Bd. 9, Wien 1987/88, S. 179–182.

¹⁴ *Jakob Werner*, Santino Bussi (1664–1736), Dipl.arbeit Wien 1992.– *Jakob Werner*, Der Stuckateur Santino Bussi und die Innenausstattung der ehemaligen Stiftskirche Dürnstein, in: *Das Waldviertel*, 43, 1994, S. 256–66.

¹⁵ *Ingeborg Schemper-Sparholz*, Stuckdekorationen des 17. Jahrhunderts im Wiener Raum (Dissertationen zur Kunstgeschichte 17), Wien/Köln 1983. – Aber noch die letzte Gesamtdarstellung zur Barockkunst in Österreich vermeidet – im Unterschied zur Wandmalerei – ein eigenes Kapitel zur Stuckkunst und ordnet diese dem Kunstgewerbe zu, obwohl viele der behandelten Beispiele zur Architektur, Bildhauerei und Wandmalerei eng mit Stuckkompositionen verbunden sind: *Franz Wagner*, *Kunsthandwerk*, in: *Hellmut Lorenz* (Hg.), *Barock. Geschichte der bildenden Kunst in Österreich*, Bd. 4, München 1999, S. 266–315.

Buchbesprechung



Andreas Burmester, *DER KAMPF UM DIE KUNST. MAX DOERNER UND SEIN REICHSINSTITUT FÜR MALTECHNIK* (Schriften der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen I.1), Köln-Weimar-Wien 2016, 2 Bde., 893 Seiten, 153 SW und Farbabb., ISBN 978-3-412-50376-5.

Das Doerner-Institut gehört heute zu den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen mit Sitz in der Neuen Pinakothek in München. Es ist auf Erhaltung, naturwissenschaftliche Untersuchung und Dokumentation der Sammlungen spezialisiert und kooperiert darüber hinaus auch für Forschungsprojekte mit anderen öffentlichen Institutionen. Es hat sich seit seiner Gründung 1937 bis zur heute bestehenden Integration in den Neubau der Neuen Pinakothek in München zum führenden Institut seiner Art in Deutschland entwickelt, das auch den weltweiten

Vergleich nicht zu scheuen braucht (www.doernerinstitut.de). (Abb. 1) Andreas Burmester war von 2003–2017 Leiter des heute von 54 Mitarbeitern getragenen Institutes und hat seit 1995 ein Archiv zur wechselfollen Geschichte und bis ins 19. Jahrhundert zurückreichenden Vorgeschichte dieser Anstalt aufgebaut. Bei einem Besuch 2006 wies er auf ein mit Ordnern prall gefülltes großes Regal hin, das einen Archivfund zur Entstehung und zu den Aktivitäten des Doernerinstitutes im Dritten Reich enthalte. Zehn Jahre später brachte der Böhlau-Verlag seine aufregende Institutsgeschichte heraus. Diese bietet anhand der vielen bisher unbekanntenen Dokumente vielschichtige neue Erkenntnisse zu den Verwicklungen von Kunst und Politik im deutschen Nationalsozialismus mit zahlreichen, aktiv oder passiv betroffenen Künstlern, Museumsleuten, Hochschulinstitutionen, aber auch Farbenproduzenten und Kunstvereinen mit ihren persönlichen, institutionellen und politischen Verbindungen.

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde München zu einem Zentrum der Diskussionen über die Verbesserung von Malmaterialien und Maltechniken (vor allem der Wand- und Fassadenmalerei), aber auch über die Methoden zur Erhaltung alter Gemälde. Die Protagonisten dieser Bewegung hatten unterschiedliche Vorbildung und verbanden ihren Enthusiasmus oft mit Geschäftsinteressen, Sendungsbewusstsein und Streitlust. Ambitionierte neue, quellenbasierte Forschungen konzentrierten sich bereits auf die wichtigsten Persönlichkeiten und ihr Wirken im kulturpolitischen Geschehen dieser Zeit. Den Anfang machte 1990 Sibylle Schmitt mit ihrer Diplomarbeit an der Stuttgarter Akademie über den Chemiker und Hygieniker Max von Pettenkofer (1818–1901) und das von ihm 1863 patentierte Verfahren der „Regeneration“.¹ Der weiten Verbreitung dieser Methode vor allem in Italien widmete sich 2002 eine Tagung an der Universität Udine.² Die im gleichen Jahr gedruckte Dissertation (Universität Hannover) von Michael Graf von der Goltz über die Gemälderestaurierung zur Zeit der Weimarer Republik thematisierte schon die Konflikte

¹ Sibylle Schmitt, Das Pettenkofersche Regenerationsverfahren, in: Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung 4, 1990, S. 30–76.

² Giuseppina Perusini (Hg), A cura di, Il restauro dei dipinti nel secondo Ottocento. Giuseppe Uberto Valentini e il metodo Pettenkofer, Udine 2002. – Darin auch ein Beitrag zu Österreich: Manfred Koller, L'impiego del metodo Pettenkofer in Austria nei secoli XIX e XX, p. 163–170.

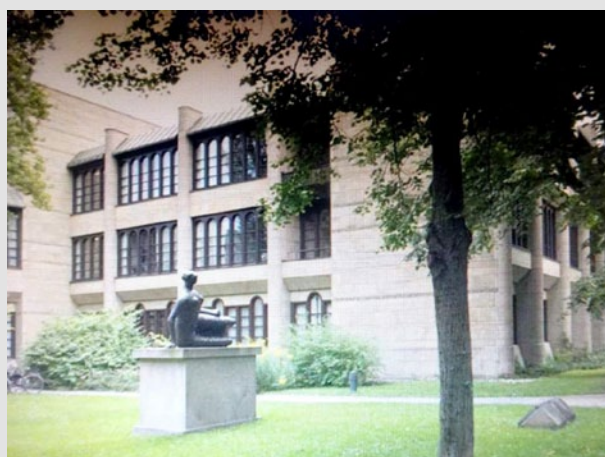
zwischen dem Maler Max Doerner (1870 – 1938) und dem Chemiker Alexander Eibner (1862 – 1934) über die Führungsrolle in der Forschung zu maltechnischen und restauratorischen Fragen. Goltz behandelt dabei auch mehrfach Bezüge zu Österreich (Alois Riegl, Hans Tietze, Dagobert Frey, den Restauratoren Sebastian Isepp und Robert Maurer) und gibt einen Ausblick auf die vom Nationalsozialismus beherrschte Folgezeit.³ Die 2014 erschienene restauratorische Dissertation (TU München) von Kathrin Kinseher über den Farbenstreit in München befasste sich danach erstmals ausführlich mit dem Maltechniker und Farbenfabrikanten Adolf Wilhelm Keim (1851–1913) und dem Makartschüler und maltechnischen Quellenforscher Ernst Berger (1857–1919).⁴ Beide waren wesentlich an der ersten maltechnischen Ausstellung in Verbindung mit einem Kongress beteiligt, die 1893 in München abgehalten wurden.⁵

2016 erschien die zweibändige Dokumentation von Burmester, die sich zwar auf den Maler und Maltechnikerforscher Max Doerner (1870–1938) konzentriert, aber anhand umfangreicher Schrift- und Bildquellen auch dessen Vorläufer, Mitstreiter und Gegner mit vielen neuen Einzelheiten beleuchtet. Im Anhang gibt das Personenverzeichnis für über 110 Personen Kurzdaten zu ihrem Werdegang und ihren Rollen im Nationalsozialismus, wie alle Fakten und Zitate besichert durch genaue Quellenangaben in den Anmerkungen. Dazu kommen die zitierte Literatur, ein tabellarisches Inhaltsverzeichnis des Altaktenbestandes des „Reichsinstitutes für Maltechnik (Doerner-Institut)“ und ausführliche Register. Über die fachlichen Aspekte hinaus spielt inhaltlich die Instrumentierung des deutschen Kunstschaffens und seiner Institutionen, vor allem in München und Berlin, durch die Machtpolitik Hitlers, seines Kreises und der Parteiapparate eine zweite Hauptrolle bei der Sicherung der historischen Wahrheit. Da deren Akteure alle nicht mehr leben, und die Umstände seither von zwei Generationen verdrängt und vergessen, aber auch bewusst geschönt und manipuliert wurden, bleiben etliche Quellen lückenhaft und gestellte Fragen unbeantwortet oder werden korrekt als Vermutungen offengelassen.

³ Michael Graf von der Goltz, *Kunsterhaltung – Machtkonflikte. Gemälde-Restaurierung zur Zeit der Weimarer Republik*, Berlin 2002.

⁴ Kathrin Kinseher, „Womit sollen wir malen?“. *Farben-Streit und maltechnische Forschung in München. Ein Beitrag zum Wirken von Adolf Wilhelm Keim.*, München 2014. – Besprechung von Manfred Koller in *Kunstchronik* 2017, S. 561–575.

⁵ Kathrin Kinseher, *Farbe als Material. Die Ausstellung für Maltechnik 1893 im Münchner Glaspalast*, in: *Restauro* 2008, S. 40–50.



1. München, Deutschland, Doerner-Institut heute

MAX DOERNERS WIRKEN, MITSTREITER UND GEGNER

Der erste Band enthält sieben Kapitel, die durch ihren häufigen Perspektivenwechsel das persönliche und institutionelle Spannungsfeld, in dem sich Max Doerners Leben und Schaffen bewegte, aufzeigen. Dabei hatte dieser nicht nur um sein Lebensziel, den Primat der Künstler in allen maltechnischen Fragen, sondern immer auch mit seiner labilen Gesundheit und seiner beruflichen Existenz als Landschaftsmaler, Kopist alter Meister und an der Akademie lehrender Maltechniker zu kämpfen. Bevor Doerner 1911 in der Nachfolge von Ernst Berger an der Münchner Akademie Vorlesungen zur Maltechnik aufnimmt, bestand schon an der Technischen Hochschule die „Versuchsanstalt und Auskunftsstelle für Maltechnik“ (eine private Gründung Adolf Wilhelm Keims), die der Chemiker Alexander Eibner leitete. Um 1910 richtete der Kunsthistoriker und Photograph Walter Gräff an den Pinakotheken eine Fotoabteilung ein, die sich bald mit Röntgen- und anderen bildgebenden Strahlenuntersuchungen befasste und sich nach dem ersten Weltkrieg als „Untersuchungsstelle für Gemälde und andere Werke der Kunst“ etablierte. Die Bemühungen Eibners seinem Institut eine Führungsrolle in der maltechnischen Forschung im Sinne einer „werkstoffkundlichen Kunstgeschichte“ zu verschaffen, scheiterten am Desinteresse der Hochschule und seinem rechthaberischen Charakter, trotz fallweiser Zusammenarbeit und Übereinstimmung mit Gräff und Doerner sowie internationaler Anerkennung seiner Forschungen („Malmaterialienkunde als Grundlage der Maltechnik“ 1909 u. a.). Parallel zu Eibner bemüht sich auch Gräff nach Hitlers Machtergreifung 1933 für die von ihm als Wissenschaft betriebene Gemäldekunde ein staatliches Institut einrichten zu können, doch mit dem Tod beider 1934 ist der Weg für Doerner frei. Für sein Ziel eines „Reichsinstitutes für Maltechnik (Doerner-Institut)“



2. Offizielle Eröffnung des Doerner-Institutes am 9. Juli 1937

lässt er sich von der nationaldeutschen Machtpolitik vereinnahmen, die seinen Namen als Ikone auch im Kampf um eine „gesunde“ deutsche Kunst gegen die „Entartung“ der Moderne einsetzt.

Im dritten Abschnitt wird Max Doerners Weg bis 1933 beschrieben. Er beginnt mit 41 Jahren seine maltechnischen Vorlesungen an der Münchner Kunstakademie, aus denen zehn Jahre später 1921 sein Erfolgsbuch über „Malmaterial und seine Anwendung im Bilde“ hervorgeht (23. Auflage 2010, seit 1934 Übersetzungen ins Englische und andere Sprachen). Gleichzeitig beginnt er seinen Kampf gegen das falsche „System“ der Bildpflege in den Museen mit „Waschungen“ und fordert „Konservieren nicht Restaurieren“ in der Tradition Pettenkofers – offenbar unabhängig von Georg Dehios Postulat auf dem Denkmalspflegetag 1901. Er kritisiert die mangelhafte Ausbildung der Restauratoren und deren Geheimnistuerei, stellt „Leitsätze über Restaurierung“ auf und wird Ersatzmitglied einer Restaurierkommission der Pinakotheken. Hier fragt man sich, woher Doerner selbst sein Wissen und seine Praxis in Restaurierfragen nahm, doch diese Frage wird im Buch – wohl mangels schlüssiger Quellen – nicht gestellt. Auch fehlt ein Hinweis auf die von Hans Böhm 1929 in Berlin herausgebrachte Neuauflage des Restaurierbuches von Lucanus, das auch in Österreich im Umlauf war.⁶

Doerners rücksichtslos öffentliche Museumskritik alarmierte den Bayerischen Landtag, führte aber auch 1924 zu einem Disziplinarverfahren, das ihn zwar zum Widerruf zwingt, aber nicht von seiner Oppositionsrolle abbringt. Nebenbei geben die zitierten Quellen

spannende Einblicke in die Museums- und Restaurierpraxis der 1920er Jahre, an der seine Kritik doch positive Folgen zeitigt. An einer Nebenfront bekämpft Doerner die vom Münchner Priester und Kirchenmaler Hans Schmid propagierte Enkaustik für monumentale Wandmalereien, wieder im Gegensatz zu deren Bejahung durch Eibner. Doch baldige Schäden an Probeflächen der Akademie und an ausgeführten Werken führten, trotzdem diese Technik noch 1932/33 in einem „Enkaustischen Manifest“ als „deutsche Malweise“ propagiert wird, zur konsequenten Ablehnung durch das offiziell etablierte „Doerner-Institut“. In dessen Aufgabenprogramm münden auch die seit 1884 von Adolf Wilhelm Keim erhobenen Forderungen nach einer Normierung und Kontrolle der industriellen Farbenproduktion („Normalfarben“) mit einem Künstlerfarbengesetz, dem aber die Uneinigkeit zwischen Eibner und Doerner im Wege steht. Mit dem Ende der Weimarer Republik und Doerners Eintritt in die Partei Hitlers 1933 sowie dem Tod seiner Kontrahenten Gräff und Eibner 1934/35 ist der Weg für seine Pläne einer „deutschen maltechnischen Anstalt“ in München frei. Deren Programm und Organisation in enger Abstimmung mit Berlin, Ankauf und Umbau eines Gebäudes neben der Münchner Akademie, Ausstattung und Personalfindung für die Bereiche Maltechnik mit Versuchs- und Lehrwerkstätten, chemisches und physikalisches Laboratorium und Kunstwissenschaft mit Fotoatelier behandelt ein umfangreiches Kapitel mit allen dabei zu überwindenden Problemen. Es zeigt aber auch, wie das 1937 erstmals so genannte „Doerner-Institut“ Teil der politischen Propaganda wird. Seine Eröffnung am 19. Juli 1937 erfolgte nur einen Tag nach derjenigen der Ausstellung „Entartete Kunst“ im neuen „Haus der deutschen Kunst“ in München, ein Zeichen der neuen Kunstpolitik im Rückgriff auf die solide Tradition und gegen die Experimente der Moderne. (Abb. 2) Die Personalwahl erwies sich mit dem Doernerschüler Toni Roth und dem Farbchemiker Richard Jacobi als sehr erfolgreich, da diese sich nicht von den maßgebenden Parteistellen korrumpieren ließen und Doerners Zielen über seinen Tod 1939 hinaus treu blieben, wie die Folgekapitel belegen.

Zuvor bringt Burmester aber den Menschen Max Doerner nahe, und zwar durch die kommentierte Sammlung seiner Briefe an Kollegen und Freunde, vor allem mit dem Studienfreund Ernst Würtenberger, dem Kaufmann und Sammler Wilhelm Graf, dem Maler und Schriftsteller Heinrich Ernst Kromer und mit seiner schon nach viermonatiger Ehe 1932 verstorbenen Frau Frieda Keppler. Diese Korrespondenz bietet zudem Einblicke in seine Studienzeit und seine Tätigkeit als Maler, illustriert mit Bildern und Fotos aus der Zeit um 1900 bis 1934. Nach Doerners Tod im März 1939 wurde aus dem Nachlass von 400 Bildern 1939 eine Auswahl in einer Gedächtnisausstellung an der Münchner Akademie gezeigt. Trotz

⁶ Friedrich G.H. Lucanus, Die Praxis des Restaurators [Hildesheim 1829]. Fünfte Auflage, nach dem heutigen Stand der Technik neu bearbeitet von Hans Böhm, Berlin, Halberstadt 1929.

Kriegsbeginn verhelfen die zeitbedingten Projekte von Roth und Jacobi dem jungen Institut rasch zu Ansehen, obwohl die beginnenden Kunstbergungen die normale Arbeit erschweren. Im Vordergrund stehen die Suche nach Ersatzstoffen für verknapptes Künstlermaterial und die systematische Prüfung industrieller Malfarben für das Künstlerfarbengesetz. In diesem Rahmen gelingt Jacobi 1940 die Entdeckung von Bleizinnigelb als gelbem Hauptpigment in der Malerei vom 14. bis zum 17. Jahrhundert, das Doerner noch mit Neapelgelb (Bleiantimonat) verwechselte. Für die umfangreichen Fälscherprozesse in der Folge von Enteignungen jüdischen Kunstbesitzes erwiesen sich die Gutachten des Doernerinstitutes als wegweisend. Den von 1936–1941 zwischen Berlin, München, aber auch Wien geprüften Fall der Raffael zugeschriebenen „Madonna di Gaeta“, die als Geschenk für Hitler angekauft werden sollte, rollt Burmester mit neuen Dokumenten auf und gibt damit tiefe Einblicke in Opportunismus, Gewinn- und Ruhmsucht, aber auch Kompetenzstreit innerhalb des Systems, in dem sich die Fachleute des Instituts aber nicht in ihrem fachlich korrekten Urteil beirren ließen. Als konservatorisch größte Herausforderungen dieser Jahre werden die Glasmalereien des Naumburger Domes und die Schwindfresken auf der Wartburg gewürdigt. Für erstere erfolgten Versuche mit der neuen Verbundglastechnik. Für letztere waren die Verhinderung einer Übertragung und die Verbesserung der bauphysikalischen Umstände wegweisende Lösungen.

DOERNER-INSTITUT UND NACHFOLGEKRÄMPFE 1941–1950

Der zweite Band verfolgt zunächst detailreich die Ereignisse der Jahre 1941–1945 und die von Berlin durch den Doernerschüler Kurt Wehlte erwachsende Konkurrenz. 1940 übernimmt der Parteifunktionär Adolf Ziegler die Leitung, der noch vor seinem eigenen Fall 1943 Roth und Jacobi entlässt und durch Mitglieder der NSDAP, den Kunsthistoriker Fritz Haerberlein, den Chemiker Friedrich Müller-Skjold und den Maler und Maltechniker Heinrich Neufang ersetzt. Das neue Team sucht neue Aufgaben in der Denkmalpflege mit Materialuntersuchungen an kriegsbeschädigten Bau- und Kunstwerken (als Ergänzung zum Führerauftrag Monumentalmalerei – auch in Südtirol) und an sichergestellten Kunstwerken aus den besetzten Gebieten. Damit ergaben sich zwangsläufig Kontakte zur Forschungsgemeinschaft „Ahnenerbe“ (geleitet von SS-Führer Heinrich Himmler). Kriegswichtig schien auch die Entwicklung und Prüfung von Ersatzstoffen, vor allem Kunststoffbindemitteln wie „Immunin“, einem Polyvinylazetat, für Grundierungen und Tempera. Gegen Kriegsende wird unter immer schwierigeren Bedingungen die Einrichtung einer „Versehrtenschule“ für den Einsatz

von Kriegsheimkehrern bei der Wiederherstellung nach Kriegsschäden vorbereitet, für die Bewerbungen auch aus dem „Gau Wien“ kamen. Die gewissenhafte Fachberatung von Anfragen und die Erstellung von Gutachten in Fälschungsfragen gehörte bis Ende 1944 weiter zum Tagesgeschäft.

Im Anschluss werden die neben und nach Doerner im Nationalsozialismus tätigen Protagonisten porträtiert und ihre Rollen hinterfragt - am ausführlichsten zu dem fachlich vielseitig versierten, karrieretaktisch klugen und politisch anpassungsfähigen Kurt Wehlte. Die danach verfolgten Schicksale der Hauptfiguren in den nach Kriegsende geführten Prozessen stützen sich auf die Verfahren und Urteile der zur Entnazifizierung eingerichteten Spruchkammern. Sie werden nicht weniger spannend aufgerollt und zeigen auch das Fortwirken alter Feind- und Freundschaften. Während der Vorkämpfer gegen die „Entartete Kunst“ Adolf Ziegler als „Minderbelasteter“ davonkommt, wird der stets parteiferne Anton Roth, dem Doerner die Rechte an seinem Buch anvertraute, von Georg Lill (Generalkonservator des bayerischen Denkmalamtes und nie Parteigänger) wegen „Denunziation“ angezeigt. Nach einer fünfjährigen Prozessfolge wird Roth zwar voll rehabilitiert, hat aber alle Möglichkeiten auf eine Rückkehr ins Doerner-Institut oder seine frühere Akademieprofessur und ebenso ins Denkmalamt verloren. Dort war Roth 1935 als Leiter der Restaurierwerkstätten des Amtes für eine große, innovative Restaurierung des Augsburger Domes nach Doerners Grundsätzen verantwortlich, die im Prozessverlauf aufgerollt wird. Aber selbst als Beklagter wird Lill vom Ministerium gestützt und das Verfahren eingestellt. Burmesters abschließende Feststellung gibt sehr zu denken: „Lills Denunziationen leben bis heute in Teilen des Landesamtes [weiter]“. Die Institutsarbeit wird zwar nach 1945 der Verwaltung der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen unterstellt, bleibt fachlich aber selbständig. Man erstellt Gutachten für US-Dienststellen und greift auch den Plan einer Restauratorenschule wieder auf. Im Schlusskapitel resümiert Burmester die Schwierigkeit diese Zeitgeschichte nach dem Tod aller Akteure aus den teilweise lückenhaften und geschönten Quellen zu erzählen. Zum unübersichtlichen Konfliktfeld um die Münchner Moderne der Jahre um 1910 (Blauer Reiter, Kandinsky), ihren konservativen Gegnern um die Akademie und Max Doerner bleiben noch viele Fragen offen, ebenso zu dem im Krieg zerstörten Parallelinstitut Wehltes in Berlin oder zum Kunstunterricht an den Akademien im Nationalsozialismus.

DAS FRÜHE DOERNER-INSTITUT UND
ÖSTERREICH

Die letztgenannte Feststellung gilt gleichermaßen für Österreich. Für die Akademie der bildenden Künste in Wien wird nur der äußere Rahmen der NS-Ära auf 6 Seiten dokumentiert.⁷ Unbeachtet bleibt, dass die Etablierung eines Restaurierstudiums an dieser ältesten Kunstakademie im deutschen Sprachraum verblüffende zeitliche und inhaltliche Parallelen zum Geschehen in München zeigt; doch sind bisher dazu nur die Eckdaten einigermaßen bekannt. Von 1917 bis 1933 leitete Serafin Maurer einen dreijährigen Restaurierkurs für je drei Bewerber. Sein Sohn Robert Maurer richtete eine halbprivate „Untersuchungsanstalt für Kunstwerke“ an der Wiener Akademie ein und beteiligte sich mit mehreren Wiener Kunsthistorikern und Malern 1928 an der großen publizistischen Diskussion über die Gemälderestaurierung in Deutschland.⁸ 1933 übernahm der Maler und Kunsthistoriker Robert Eigenberger (1890–1979) den Restaurierkurs an der von ihm geleiteten Gemäldegalerie des Hauses, in deren zweibändigem Katalog von 1927 er „erstmalig maltechnische Fragen einer geisteswissenschaftlichen Interpretation“ unterzog.⁹ Er konnte 1935 als außerordentlicher Professor eine neue „Fachschule für Konservierung und Technologie“ einrichten, die 1937 zu einer regulären Meisterschule mit Diplomrecht aufgewertet wurde.¹⁰ Das neue Institut wurde damals „was die Einrichtung und Leitung betrifft, wohl als eine der ersten Anstalten überhaupt“ bezeichnet.¹¹ Eigenberger, Mitglied der NSDAP seit 1939, fungierte als ordentlicher Professor und Vertreter des NS-Studentenbundes.¹² Er entwickelte in diesen Jahren eine rastlose Tätigkeit im vollen Einsatz seiner Person und seiner Mittel „in schrankenloser Hingabe an seine Ideen [...]“ (unbezahlte Weiterführung der Leitung der Gemäldegalerie und Bezahlung der neuen Institutseinrichtung aus den durch Restaurierungen erzielten Mitteln).¹³ Dafür

schlug er 1931 Berufungen ans Kunsthistorische Museum in Wien und 1933 an die Kunstakademie in München aus. Die Akademie ermöglichte Eigenberger 1936 eine dreiwöchige Studienreise nach Berlin zum Besuch der Restaurieranstalt der staatlichen Kunstsammlungen (darunter wahrscheinlich auch der Kunsthochschule in Berlin, an der Kurt Wehlte 1933 als außerordentlicher Professor und Leiter des Farbenlaboratoriums wirkte¹⁴). Leider sind die Kontaktpersonen und Institute von damals nicht überliefert.¹⁵ Nach der Jubiläumsausstellung zu Albrecht Altdorfer von 1938 in der Alten Pinakothek in München wurden die Tafeln des St. Florianer Sebastianaltars wohl direkt nach Wien für die hier 1939 gezeigte Ausstellung „Altdeutsche Kunst im Donauland“ transportiert und hier „von dem künstlichen Braunfirnis des 19. Jahrhunderts befreit.“ Im Geleitwort hebt Karl Oettinger „die geniale Leitung der gewaltigen Restaurierarbeit durch Robert Eigenberger“ für diese Schau hervor.¹⁶ Mit der 1938 erfolgten Aufnahme des Chemikers Albert Managhi in Eigenbergers Restaurierklasse war durch diese und Robert Maurer ein anerkanntes Kompetenzzentrum an der Wiener Akademie aktiv. Dieses diente – wie das Doerner-Institut – auch als „unentgeltliche und für jedermann zugängliche fachliche Auskunftsstelle“, die „von Personen des In- und Auslandes in größtem Umfang fortlaufend in Anspruch genommen wird“,¹⁷ was Eigenberger auch nach der Entnazifizierung 1947 fortsetzte.

Mögliche Wiener Quellen zu direkten Kontakten Eigenbergers zum Doerner-Institut seit 1937 sind zwar nicht erforscht, aber in den Münchner Akten für eine Kopie nach Raffaels „Madonna Alba“ im Kunsthistorischen Museum belegt.¹⁸ Unklar bleibt dabei, wieso Robert Eigenberger von der Akademie und nicht der Chefrestaurator des Museums Josef Hajsinek im Frühjahr 1940 wegen Reinigung vor einer Untersuchung des Bildes in München mit dem Doerner-Institut (Fritz Haerberlein) korrespondierte, zumal das Museum als Eigentümer Eigenbergers Methoden ablehnte und diesem generell „schweren Schaden“ am „österreichischen Kunstbesitz“ vorwarf.¹⁹ Im Kunsthistorischen Museum wurden 1938 und 1939 bewährte Gemälderestauratoren (Marianne Adler, Sebastian Isepp) und Kunsthistoriker entlassen und gingen ins Exil. Die Verbliebenen waren vor allem mit der Sicherstellung beschlagnahmter Kunstwerke und

⁷ Walter Wagner, Die Geschichte der Akademie der bildenden Künste in Wien, Wien 1965, S. 336–341.

⁸ Von der Goltz (zit. Anm.3), S. 131.

⁹ Theodor Brückler / Ulrike Nimeth, Personenlexikon zur österreichischen Denkmalpflege, Horn 2001, S. 58. Siehe auch Elisabeth Krack, Konservierungswissenschaft schreibt Geschichte, Wien-Köln-Weimar 2012, S. 74–76.

¹⁰ Helmut Kortan, Die Meisterschule für Konservierung und Technologie an der Akademie der bildenden Künste in Wien und ihre Vorläufer seit Metternich, in: Restauratorenblätter Bd.7, Wien 1984, S. 35–43.

¹¹ Paul Joseph Schmidt (Maltechniker), Die Kunst des Restaurators, in: Neue Freie Presse vom 15. Februar 1937.

¹² Manfred Koller, Die Altdorfer-Tafeln von St. Florian in der Restaurier- und Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts, in: Kunsthistorisches Museum. Technologische Studien, Bd. 5, Wien 2008, S. 11–43.

¹³ Wilhelm Deusser, Bildnis eines schöpferischen Menschen. Robert Eigenberger, in: Freie Neue Presse vom 10. I. 1933, Feuilleton.

¹⁴ Siehe Monika Kammer, Die Lehr- und Versuchswerkstätten für Maltechnik 1933–1945. Ein Beitrag zur maltechnischen Künstlerausbildung an den Vereinigten Staatsschulen für freie und angewandte Kunst Berlin. In: Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung 2015, H.2, S. 149–160.

¹⁵ Koller (zit. Anm. 12), S. 12/13.

¹⁶ Ausst. Kat. Altdeutsche Kunst im Donauland, Wien 1939, S. 8.

¹⁷ Koller (zit. Anm.12), S. 13.

¹⁸ Andreas Burmester, Der Kampf um die Kunst, Köln-Weimar-Wien 2016, Bd. 1, S. 414, Anm. 48, 53.

¹⁹ Koller (zit. Anm.12), S. 28.

ab 1939 mit der Vorbereitung und Durchführung der Kunstbergungen belastet. Verbindungen zum Doerner-Institut gehen aus dem Historikerbericht nicht hervor.²⁰ Da sowohl Eigenberger an der Akademie²¹ als auch Isepp am Museum²² sich in den 1930er Jahren mit der Verbesserung von „Regenerierungen“ befassten, lägen fachliche Kontakte innerhalb Wiens, aber auch der Austausch mit den Kollegen in Deutschland und Europa nahe. Jedenfalls stand Isepp mit Helmut Ruhemann in Berlin in Kontakt, der sich um Isepps Teilnahme an der ersten internationalen Expertentagung in Rom im Oktober 1930 bemühte und mit dem er im Londoner Exil an der National Gallery wieder zusammenfand.²³

Zur Rolle der Denkmalpflege in Österreich sind die Quellen für Kunstraub und Kunstbergungen ab 1938 in großen Zügen erfasst (darunter auch zum Zentralkunstdepot in München), jedoch nicht im Detail ausgewertet.²⁴ Nach dem Anschluss Österreichs an das Deutsche Reich 1938 wurde das Wiener „Institut für Denkmalpflege“ direkt Berlin unterstellt und der Kunsthistoriker, Jurist und Maler-Restaurator Herbert Seiberl zum Leiter

ernannt. Dieser richtete erstmals auch „Restaurierwerkstätten“ in der damals im Wiener Salesianerinnenkloster untergebrachten Dienststelle ein, die sich 1939 auch an der Donaulandausstellung beteiligte.²⁵ Neben dem Parteimitglied Seiberl war der Kunsthistoriker (und Strzygowskischüler) Josef Zykan dafür engagiert tätig, der nach 1946 die „Amts- und Versuchswerkstätten“ an anderen Orten neu aufbaute.²⁶ Neben dem möglichen Vorbild der schon früher gegründeten Restaurierwerkstätten des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege in München²⁷ ist aber auch ein Impuls durch die am 19. Juli 1937 eröffnete „Reichsanstalt für Maltechnik (Doerner-Institut)“ sehr wahrscheinlich. Jedenfalls ist bis heute die 6. Auflage von Doerners Malmaterial-Buch (München 1938) mit dessen persönlicher Dankadresse an den Führer in der Handbibliothek der heutigen Abteilung für Konservierung des BDA vorhanden. Neuere Fachkontakte zum Doerner-Institut wurden erst in den 1960er Jahren wieder aufgenommen.²⁸

Manfred Koller

²⁰ *Herbert Haupt*, Der Versuchung erlegen. Das Kunsthistorische Museum unter nationalsozialistischer Herrschaft 1938–1945, in: Jahrbuch des Vereins für Geschichte der Stadt Wien, 51, 1995, S. 93–142.

²¹ *Koller* (zit. Anm.12), S. 26 ff.

²² *Elke Oberthaler*, Sebastian Isepp als Restaurator am Kunsthistorischen Museum Wien 1926–1938, in: Gerbert Frodl / Elisabeth Brandstötter (Hg.), Sebastian Isepp, Salzburg 2006, S. 57–63, hier S. 60.

²³ *von der Goltz* (zit. Anm.3), S. 96.

²⁴ Theodor Brückler (Hg.), Kunstraub, Kunstbergung und Restitutions in Österreich 1938 bis heute, Wien 1999.

²⁵ *Eva Frodl-Kraft*, Gefährdetes Erbe. Österreichs Denkmalschutz und Denkmalpflege 1918–1945 im Prisma der Zeitgeschichte, Wien 1997, S. 200–211, 439 (Seiberl), 442 (Zykan); Ausst. Kat. 1939 (zit. Anm. 15), *Brückler / Nimeth* (zit. Anm.9), S. 252 (Seiberl), 353 (Zykan).

²⁶ *Manfred Koller*, Die Amtswerkstätten im Wiederaufbau 1946–1955, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, LVIII, 2004, S. 454–471.

²⁷ So die Vermutung von *Karl Ginhart*, Das österreichische Denkmalamt in der Systemzeit und in der Gegenwart, in: Deutsche Kunst und Denkmalpflege, 1938, S. 259.

²⁸ Darunter für Pigmentuntersuchungen durch Hermann Kühn, z. B. 1969 mit dem ersten Nachweis von Fluorit als Künstlerpigment am Triptychon von Leonhard Beck in der Hüttkapelle von Pfalch in Tirol.

Englische Kurzfassungen der Beiträge English Abstracts

Bernd Euler-Rolle / Paul Mabringer

THE PRESERVATION OF TWENTIETH-CENTURY ARCHITECTURE IN AUSTRIA – ROUTINE AND UNKNOWN TERRITORY FOR THE PROTECTION AND CARE OF MONUMENTS

Modern architecture was part of the protection of historic monuments in Austria from an early stage. Contemporary buildings, such as the “skyscraper” in Vienna’s Herrengasse, were included in the 1935 edition of Dehio. And public buildings such as the Vienna Postal Savings Bank, were looked after alongside other buildings as a matter of course. The most important buildings of the classical modernist period in Vienna were successively listed between the end of the war and the 1960s. In the immediate post-war period art historians were often particularly interested in contemporary art and architecture, but from the 1960s onwards it was architects who increasingly led the way in calling for the preservation of modernist buildings. During the 1970s there were repeated conflicts about the treatment and listing of the buildings of classical modernism. The first large-scale restorations in this area took place in the 1980s, while the architecture of the post-war period also began to be discussed. The last decade was marked by controversy to do with the correct stance towards the architectural remains of the Nazi period. At the same time the listing and care of post-war buildings intensified. This sometimes remains difficult today.

Barbara Keiler

AUDITING THE LIST OF SCHEDULED MONUMENTS IN VORARLBERG (2017/18)

The audit of the around twenty years old lists of monuments showed that about a fifth of the buildings listed at that time have since been destroyed by demolition and rebuilding or have been severely damaged by inappropriate renovation. The number of empty properties, particularly in rural areas, and changes in the appearance of built-up areas and the cultural landscape in general were shocking. On the other hand our view of the relative importance of monuments has shifted since the turn of the century. Now, the architectural heritage of the post-war period,

the 1970s and the 1980s is increasingly being examined by heritage professionals. Objects which were common only a few years ago have now become rare enough to be worthy of particular care.

Martin Hahn

YOUNGTIMERS

RECORDING AND EXPLAINING RECENT CULTURAL MONUMENTS IN BADEN-WÜRTTEMBERG

The buildings of post-war modernism from the 1960s and 1970s remain stuck in a rut. They are often seen, wrongly, as unpleasant architectural blunders, recent buildings are frequently not accepted by the population. Nevertheless, that period of architectural history did bring forth many interesting, innovative and distinct buildings, alongside the uninteresting dross. Exciting forms, futuristic constructions and innovative materials are valuable evidence of a creative boom. The monuments service in Baden-Württemberg is committed to recording key projects and reference objects from this period as cultural monuments of the recent past. Postmodernist buildings are increasingly also becoming interesting. Precisely because the recent past is usually seen critically and is little appreciated by contemporaries, it is time to recognize, these historic buildings as valuable evidence of architectural and urban history worthy of protection, and to record and preserve them.

Monika Platzer

THE COLLECTION OF THE ARCHITEKTURZENTRUM WIEN (AZ W) AND ITS POTENTIAL IN THE REASSESSMENT OF ARCHITECTURE AFTER 1945

Experience shows that the chances of success in conserving the built heritage are closely connected to the state of research and its public communication. For this reason the paper provides a short overview of the reception history of Austrian architecture since 1945, and afterwards of its scientific evaluation, which began in the 1980s. Additionally, the value of architectural collections for conser-

vation efforts and specialist assessment is shown through two case studies from post-war modernism, the Paula Preradović House (1951–1959) by Ferdinand Kitt and the Hotel InterContinental (1960–1964) by the architects Carl Appel, Walter Jaksch, Holabird & Root. Summing up, it can be said that source-based research in architects' estates has opened up new perceptions and questions, which may lead to a change of perspective compared to traditional views.

Sabine Weigl

BRUTALISM IN AUSTRIA – DEFINITION, RECEPTION AND EVALUATION

The term „brutalism“ stems from the French expression for exposed concrete „béton brut“, but is not exclusively derived from that material. It has more to do with „brut“, that is with the use of raw materials as a design element. Brutalist construction in architecture properly began worldwide in the mid-1960s. In Austria it was above all the state which built religious, school and university buildings, as well as administrative structures and cultural and leisure facilities in a brutalist ethic. In the welfare state the new architecture stood for economic growth. Many of the new buildings were unloved and were changed or demolished shortly after they were finished. Today, brutalist buildings are more present than ever. This does not mean, however, that brutalism has now been accepted as part of Austria's cultural heritage.

Geraldine Klever

GROUND-BREAKING? RECORDING CORNELIUS KÖNIG'S „PARADISE“

In 2018 the „Paradise“ complex in Vorderberg in the Gail Valley (Carinthia), a Gesamtkunstwerk of the internationally-known painter, sculptor, object and installation artist Cornelius König (born 1942), which was erected from 1979 onwards, was listed as a monument. The protection order was preceded by a two-year investigation: 18 built structures, four open areas, 183 objects and installations were logged and on this foundation a departmental expertise prepared, which in its turn is the basis of this paper. In terms of art and architectural history „Paradise“ could be connected, on the one hand, to the „Noetic Circle“ (grandfather Anton Kolig was the most important figure in that group of artists) and to a specifically Austrian, ground-breaking aesthetic and use of materials, developed by architects and artists from the 1960s onwards. On the other hand, in its singular form as the presentation of a personal collection, as workshop, museum and archive, and also in the interaction of very different mate-

rials, media, disciplines and techniques, a specific artistic position and a unique character of international relevance was established.

Erika Pieler

THE PROTECTION OF MONUMENTS – AS SEEN FROM A LEGAL POINT OF VIEW

The Austrian Heritage Projection Law envisages the protection of monuments (objects of historic, artistic or other cultural importance) if a public interest in their conservation exists. The definition of a monument is essentially broad and includes – reflecting the aims of the Heritage Projection Law – our cultural heritage in all its variety. During a listing procedure it is important to compare the monument under review with other objects of similar type, thus establishing its significance. The Federal Monuments Authority's inventories of monuments play an important role here. The constitutionally guaranteed right of private property means that it is always necessary to examine whether the entirety of an object is significant or if instead easily understandable, clearly defined parts of the object should be excluded from protection.

Burkhard Körner

RECORDING SETTLEMENT, SQUARE AND STREET SETTINGS AS ENSEMBLES IN BAVARIA

183 cohesive areas are included as ensembles in the list of monuments in Bavaria at the present time. These can be entire towns or villages, or individual streets or squares, but can also include historically important complexes such as the former concentration camp at Dachau. The fundamental precondition of this status is the unification of different elements in a demonstrable whole. The legal basis for the ensembles is outlined in Article 1, Paragraph 3 of the Bavarian Heritage Protection Law. An amendment to the law in May 2017 has made it possible to list areas as ensembles, which contain no individual listed buildings at all.

Paul Mahringer

LISTING ENSEMBLES IN AUSTRIA – SOME COMMENTS

The notion that monuments do not only consist of isolated single objects has been more or less constantly part of the Austrian discourse around monuments since 1900. Nevertheless, the listing of groups of immovable objects (ensembles) as unitary complexes on the basis of their historical, artistic and/or other cultural importance has only been possible in Austria since an amendment to the Her-

itage Protection Law in 1978. Around 200 large and small ensembles have been listed since the 1980s. Not only the indispensable specialist argumentation and expertise, but also the involvement of the people affected by the listing play an important role. „Standards for the Listing of Ensembles“ were developed in 2013 for this reason. The standards define the crucial topics which have to be taken into consideration during such procedures. These are strategy, planning, surroundings, communication and information, and also documentation and evaluation. These themes are a guarantee, if taken seriously, of a transparent and citizen-orientated procedure appropriate to a modern public body. For monuments will only have a chance of survival if they are cherished and properly managed by their owners.

Bernhard Hebert

PRESERVATION IN SITU VERSUS SCIENTIFIC RESEARCH.
OR: WHO NEEDS INTACT ARCHAEOLOGICAL MONUMENTS
ANYWAY?

This contribution takes as its starting point the observation – which is not only valid for Austria – that a self-determined archaeology has long since developed into a processing machine driven by the pressure for change, and in particular by construction activity and the exploitation of enormous areas of land. The machine functions rather well, but nevertheless contradicts the idea of the protection of (important) monuments.

Gerd Pichler

THE CONSERVATION PLAN FOR THE GROSSGLOCKNER
HIGH ALPINE ROAD – AN INSTRUMENT FOR THE APPROPRIATE
HANDLING OF A LARGE MONUMENT COMPLEX

A „conservation plan“ for a monument covering a large area was developed for the first time in Austria as part of the listing procedure for the Großglockner High Alpine Road, which was built between 1930 and 1935 according to plans by Franz Wallack. The conservation plan was intended to assist the owner in the appropriate conservation of this route, which is subject to a permanent process of abrasion and repair. It deals with all aspects of the monument Großglockner High Alpine Road.

Ulrike Emberger

EVERY SCHIELE A MONUMENT? FROM EXPORT BAN TO
THE PROTECTION OF CULTURAL PROPERTY

Legal rules for the protection of portable cultural goods have existed in Austria since the coming into effect of the

export ban law for cultural property in 1918. They primarily serve the safeguarding of artistically-historically-culturally important objects and collections and are intended to prevent their removal abroad. Following an amendment to the heritage protection law and the simultaneous abolition of the export ban law (31.12.1999), portable objects, which are to remain inland, have to be listed as monuments. The precondition of this status is the ascertainment of their special importance, which is to be examined and evaluated by the Federal Monuments Authority. The export ban normally associated with the protection of a monument can represent a massive limitation for those interested in its export – primarily art dealers and auction houses, but also private collections and museums. This is particularly the case if the works of well-known artists or designers are involved, which can be sold for considerably higher prices abroad than in inland. On the other hand, specialists from art historical circles, the art trade and the press often react with considerable indignation if a famous work from Austria leaves the country. Weighing up the importance of the cultural object on the one hand and proper reasons for export on the other needs a considerable degree of specialist ability, care and prudence.

Legal provisions also cover the temporary transfer of cultural goods from museums, churches and private collections, when – mostly as part of international lending traffic – these are to be taken abroad. In this case a „duty of inspection“ exists, which focuses largely on conservation issues and which the Federal Monuments Authority fulfills in cooperation with the relevant specialists. Entry into the European Union brought with it further provisions related to the protection of cultural goods from other states, if these are illegally exported and subsequently discovered in Austria. In this case measures in support of repatriation are to be taken.

Rosa Pum-Maderthaner

DEALING WITH ART AUCTIONS IN THE DEPARTMENT FOR
PORTABLE MONUMENTS

This contribution offers insight into the work of the Department for Portable Monuments – International Transfer of Cultural Goods in the Federal Monuments Authority, particularly the handling of art auctions, where an examination of the wares with regard to heritage protection and export regulations takes place before the sale.

The reasons for and advantages of such an advance examination are outlined, with the paper going on to discuss the relevant praxis and the treatment of objects affected by an export ban, as well as other aspects and problems. Several case studies are presented to illustrate the argument.

The relevant objects are inspected, with further research being necessary in some cases. Based on the information gathered, the auction house is informed which objects are likely to be affected by an export ban. In some cases issues to with an already existing listing of an object have to be dealt with.

Generally speaking, the present system can be said to work well: Auctioneers and their customers are informed of possible restrictions promptly before an auction, while the Federal Monuments Authority is able to process the often large numbers of incoming applications for export following auctions relatively quickly without a repeated examination of the individual objects.

Martin Böhm

THE EXPORT OF CULTURAL PROPERTY AS SEEN BY THE AUCTION HOUSE DOROTHEUM. THE AUSTRIAN SYSTEM

On examining the issues to do with the export and listing of monuments, it soon becomes clear that transparent and rapid procedures, and also understandable and clear decisions – as carried out by the BDA on a daily basis – are essential for the owner of the affected objects and also for a healthy art market.

Andrea Jungmann

SOTHEBY'S AND ITS COOPERATION WITH THE DEPARTMENT FOR PORTABLE MONUMENTS OF THE FEDERAL MONUMENTS AUTHORITY

Sotheby's has had an office in Austria since 1981 and has worked closely with the export department of the Federal Monuments Authority (BDA) around artworks and -objects ever since. Sotheby's specialises in the discovery of high value art objects in Austria, which can then be sold in international auctions across the globe. These are exported in cooperation with the Department of Portable Monuments of the BDA and sold in auctions for the Austrian owners. Our collaboration with the Department of Portable Monuments has always been highly professional and cooperative.

Andrea Glaninger-Leitner

THE EXPORT OF CULTURAL PROPERTY AS SEEN BY THE ART TRADE

Participation in international trade fairs and exhibitions on the one hand and customers based abroad on the other mean that the export of art is an everyday event in a gallery. Compulsory export permits mean enormous restrictions and barriers to trade, disadvantages in internation-

al competition and inflated costs. The law as it stands not only exposes the art trade to financial risk, but also limits its role as carrier of cultural values and representative of Austrian cultural property abroad.

Eva-Maria Gärtner

DISAPPEARED – FOUND – RETURNED

The Department for Portable Monuments – International Transfer of Cultural Goods is responsible not only for the controlled export of portable cultural property, but also for the repatriation of illegally transferred objects. „RL 2014/60/EU“ and the „UNESCO Convention on the Means of Prohibiting and Preventing the Illicit Import, Export and Transfer of Ownership of Cultural Property“ from 1970 form the basis of international protection for cultural property. Several case studies will demonstrate the complexities involved in the repatriation of unlawfully transferred cultural property.

Anita Gach

THE PROTECTION OF CULTURAL PROPERTY AS SEEN BY THE POLICE

Artworks are often stolen, forged, embezzled or illegally excavated. Which methods are open to the police?

Police praxis shows that stolen art often reappears years after the theft in auction houses, antique shops, street markets or online auctions. It is important to secure these objects, thus preventing their further sale. Investigations afterwards often reveal astonishing information about the routes the stolen goods have travelled. Their return to the victim of the theft is not automatic and is often made considerably more difficult by their onward sale in a public auction or by a business person.

Gerhard Marosi

THE PRESERVATION OF PORTABLE CULTURAL PROPERTY AS SEEN BY THE CUSTOMS SERVICE

Customs controls have traditionally covered only the export of cultural property. Very successful collaboration between the Federal Monuments Authority and the Customs Service has developed in this area, comprising a major contribution to the smooth implementation of the export control system for cultural property. The prevention of the illegal import of cultural objects became part of the Custom Service's responsibilities in April 2016. At the present time, a proposal by the European Commission for an EU directive concerning the import of cultural property, which is to lead to an EU-wide harmonization

of import controls, is being discussed. This means that in future the Customs Service will make a still greater contribution to the conservation and protection of humanity's cultural heritage.

Sabine Bauer

FROM DÜRER'S „YOUNG HARE“ TO THE HEART-STABBING KNIFE.

THE TEMPORARY EXPORT OF CULTURAL PROPERTY AND INTERNATIONAL LENDING. CURRENT PRAXIS AT THE FEDERAL MONUMENTS AUTHORITY

Processing applications for temporary export as a component of international lending is an important part of the activity of the Department of Portable Monuments in the cultural property area. In Austria, all portable cultural goods in public ownership are legally assumed to be monuments. These objects and all others, which are listed or which because of their age and value fall under the terms of the relevant orders, require an export permit from the BDA before they can be taken abroad, for example to be shown in exhibitions or to be restored. Processing, the speed of which varies, takes place on the basis both of information provided by the applicant about the cultural objects, the exhibition site and transport planned, and of independent research by the staff members responsible. The Heritage Protection Law insists upon the apparent certainty of an „(from a conservation point of view and otherwise) undamaged return“. For this reason special conservation conditions relevant to the transport and presentation of the objects may be included in the export decision. These are drawn up in cooperation with the responsible restorers and serve the protection and long-term survival of the cultural property concerned.

Christa Hofmann

INTERNATIONAL LOANS AND THE AUSTRIAN NATIONAL LIBRARY. PROCEDURE AND A CASE STUDY

In common with many other libraries and museums the Austrian National Library (ÖNB) loans works to be shown in exhibitions abroad and in Austria. If an object is being shown abroad, a temporary export permit is required. If the ÖNB is asked to lend a work then the staff from the relevant collection will examine the application. As a rule digital copies should be available before the loan. If this is not the case, the object will be scanned, and if the object is a book than every side will be scanned. An art transport company will pack and move the loaned object(s). A courier from the Austrian National Library is present when the object is unpacked at the exhibition site and checks the transport protocol together with the borrower. Following the exhibition the courier and the borrower use the protocol to check the condition of the object once again. Following the journey back a renewed check takes place before the object is considered fully returned. The Federal Monuments Authority is then informed of the object's return. The file on the loan is closed.

Christiane Rainer

LOANING IN COOPERATION WITH THE FEDERAL MONUMENTS AUTHORITY. PROTECTION OR CONSTRAINT?

The lending of objects from Austrian museums for international exhibitions necessitates countless organisational steps. Registrars function as a communications interface with numerous stakeholders. Omitting one of the steps in the process can have unpleasant consequences. One's head aches. And on top of everything an export permit? Why? This paper deals with the origin and legal basis of this measure within the framework of the international protection of cultural property. It does not pretend to include everything, but aims instead to be an introduction to the most important treaties. And concludes: It makes sense

MitarbeiterInnen dieses Heftes

MITARBEITERINNEN UND MITARBEITER DIESES HEFTES

MAG. SABINE BAUER

Bundesdenkmalamt, Abteilung für Bewegliche Denkmale –
Internationaler Kulturgütertransfer
Hofburg, Säulenstiege, 1010 Wien
mail: sabine.bauer@bda.gv.at

MAG. MARTIN BÖHM

Dorotheum
Dorotheergasse 17, 1010 Wien
mail: martin.boehm@dorotheum.at

DR. ULRIKE EMBERGER

Bundesdenkmalamt, Abteilung für Bewegliche Denkmale –
Internationaler Kulturgütertransfer
Hofburg, Säulenstiege, 1010 Wien
mail: ulrike.emberger@bda.gv.at

DR. BERND EULER-ROLLE

Bundesdenkmalamt, Fachdirektor
Hofburg, Säulenstiege, 1010 Wien
mail: bernd.euler-rolle@bda.gv.at

MAG. ANITA GACH

Bundesministerium für Inneres, Bundeskriminalamt
Referat 2.4.3 (Kulturgutfahndung)
Josef Holaubek-Platz 1, 1090 Wien
mail: anita.gach@bmi.gv.at

DR. EVA-MARIA GÄRTNER

Bundesdenkmalamt, Abteilung für Bewegliche Denkmale –
Internationaler Kulturgütertransfer
Hofburg, Säulenstiege, 1010 Wien
mail: eva-maria.gaertner@bda.gv.at

MAG. ANDREA GLANNINGER-LEITNER

Kunsthandel Wienerroither & Kohlbacher
Strauchgasse 2, 1010 Wien
mail: office@w-k.art

DR.-ING. MARTIN HAHN

Landesamt für Denkmalpflege im Regierungspräsidium Stuttgart
Referat 83.1 Inventarisierung
Berliner Straße 12, 73728 Esslingen am Neckar
mail: martin.hahn@rps.bwl.de

UNIV.-DOZ. DR. BERNHARD HEBERT

Bundesdenkmalamt, Abteilung für Archäologie
Hofburg, Säulenstiege, 1010 Wien
mail: bernhard.hebert@bda.gv.at

MAG. CHRISTA HOFMANN

Österreichische Nationalbibliothek
Institut für Restaurierung, Josefsplatz 1, 1015 Wien
mail: christa.hofmann@onb.ac.at

MAG. ANDREA JUNGSMANN

Sotheby's Austria, Hungary and Poland
Herrengasse 5, 1010 Wien
mail: andrea.jungsmann@sothebys.com

DI MAG. BARBARA KEILER
Bundesdenkmalamt, Abteilung für Vorarlberg
Amtsplatz 1, 6900 Bregenz
mail: barbara.keiler@bda.gv.at

MAG. GERALDINE KLEVER
Bundesdenkmalamt, Abteilung für Kärnten
Alter Platz 30, 9020 Klagenfurt
mail: geraldine.klever@bda.gv.at

DR. BURKHARD KÖRNER
Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege
Hofgraben 4, 80539 München
mail: Burkhard.Koerner@blfd.bayern.de

UNIV.-DOZ. DR. MANFRED KOLLER
Thurnmühlstraße 5, 2320 Schwechat
mail: manfred.koller@kabsi.at

DR. PAUL MAHRINGER
Bundesdenkmalamt, Abteilung für Inventarisierung und Denkmalforschung
Hofburg, Säulensiege, 1010 Wien
mail: paul.mahringer@bda.gv.at

GERHARD MAROSI
Bundesministerium für Finanzen
Johannesgasse 5, 1010 Wien
mail: gerhard.marosi@bmf.gv.at

DR. ELISABETH OBERHAIDACHER
Prinz Eugen-Straße 14/18, 1040 Wien
mail: oberhaidacher@gmx.at

MAG. DR. GERD PICHLER
Bundesdenkmalamt, Abteilung für Spezialmaterien
Hofburg, Säulensiege, 1010 Wien
mail: gerd.pichler@bda.gv.at

MMAG. DR. ERIKA PIELER
Bundesverwaltungsgericht
Erdbergstraße 192-196
1030 Wien
mail: erika.pielier@bvwg.gv.at

MAG. DR. MONIKA PLATZER
Architekturzentrum Wien, Sammlung
Museumsplatz 1 im MQ, 1070 Wien
mail: platzer@azw.at

MAG. ROSA PUM-MADERTHANER
Bundesdenkmalamt, Abteilung für Bewegliche Denkmale –
Internationaler Kulturgütertransfer
Hofburg, Säulensiege, 1010 Wien
mail: rosa.pum-maderthaner@bda.gv.at

MAG. CHRISTIANE RAINER, MA
Albertina, Abteilung Ausstellungs- und Leihgabenmanagement
Albertinaplatz 1, 1010 Wien
mail: christiane.rainer@chello.at

MAG. SABINE WEIGL
Bundesdenkmalamt, Abteilung für Inventarisierung und Denkmalforschung
Hofburg, Säulensiege, 1010 Wien
mail: sabine.weigl@bda.gv.at

Abbildungsnachweis

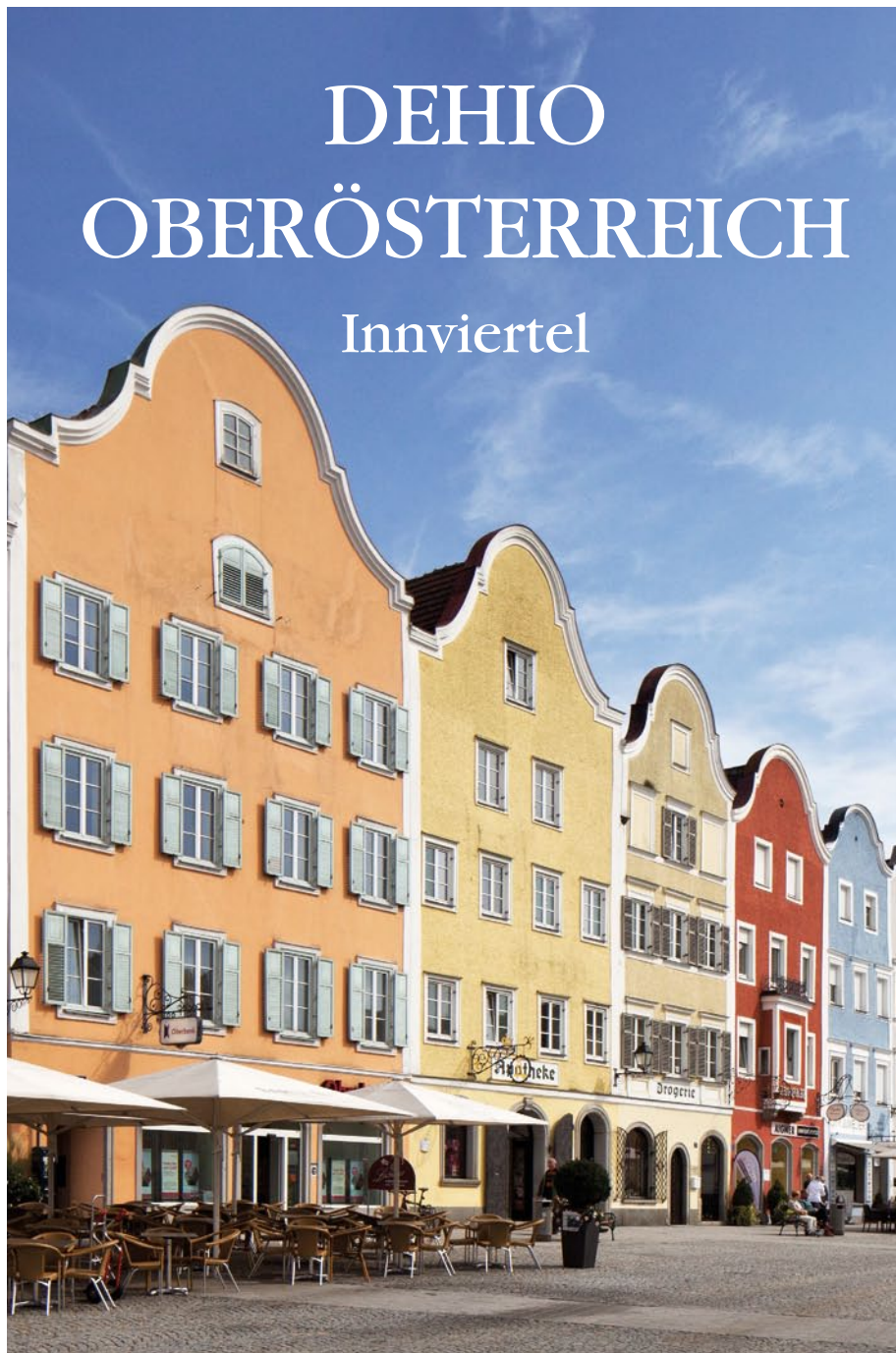
Abb.1: Heinrich Kulka, Adolf Loos. Das Werk des Architekten, Wein 1931.– Abb. 2: Fotomontage Österreichische Nationalbibliothek.– Abb. 3, 8a: BDA, Michael Oberer.– Abb.4, 5, 6, 7b, 8b, 10, 12, 13, 14, 15, 39, 40, 46: BDA; Bettina Neubauer-Pregl.– Abb. 7a, 11a, 11b, 16, 75a, 76, 81, 97, 99, 100, 110, 11, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118,, 126, 127: BDA, Fotoarchiv.– Abb. 9, 17, 18, 19, 20: BDA, Abtlg. f. Vorarlberg.– Abb. 21: Landesamt für Baden-Württemberg (LAD BW), Martin Hahn.– Abb. 22: LAD BW, Andrea Steudle.– Abb. 23, 25: LAD BW, Iris Geiger-Messner.– Abb. 24: LAD BW, Sascha Gommel.– Abb. 26: V. Teutrine.– Abb. 27: Christoph Panzer.– Abb. 28: Iris Ranzinger.– Abb. 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37.– Az W.– Abb. 38, 44, 47: BDA, Sabine Weigl.– Abb. 41: Elfriede Mejchar.– Abb. 42, 43: BDA, Martina Oberer-Kerth.– Abb. 45: BDA, Irene Dwo-rak.– Abb. 49: Gert Steintaler.– Abb. 50, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59 60, 61, 64, 65: Petra Laubenstein.– Abb. 51, 62, 63: Archiv Cornelius Kolig.– Abb. 66: Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege (BLfD), Harald Gieß.– Abb. 67, 68, 69, 70: BLfD, Burkhard Körner.– Abb. 71: BLfD, Peter Huber.– Abb. 72: BLfD, Michael Forster.– Abb. 73: BLfD, Lena Grüner.– Abb. 74, 76b, 76c, 77a, 77b, 78a, 78b, 78c: BDA, Paul Mahringer.– Abb. 79: Gis Steiermark.– Abb. 80: Fa. ARDIG.– Abb. 82, 83, 84: ISBE G. Tiefengraber.– Abb. 85: BDA, Eva Steigberger auf Grundlage LIDAR-Scan GIS Steiermark.– Abb. 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92a, 92b, 93a, 93b, 93c, 94a, 94b, 95, 96: BDA, Stephan Bstieler.– Abb. 98, 102: Public domain via Wikimedia Commons.– Abb. 101: Wien, dorotheum.– Abb: 103: Quaritch London.– Abb. 104: OMC Expert Working Group Brussels (report).– Abb. 105, 106: Christoph Fuchs, Landessammlungen Niederösterreich.– Abb. 107, 108, 109: Toronto, Gardiner Museum.– Abb. 125: Wien, Natur-historisches Museum, Pathologisch-anatomische Sammlung im Narrentum.– Abb. 128: Wien, Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Johannes Ranacher.– Abb. S. 133: BDA, Fotoarchiv.– Abb. S. 135, 137, 139: Manfred Koller.– Abb. S. 138: www.doernerinstitut.de

BEZUGSPREISE:

Jahresabonnement (4 Nummern) € 39,-, Doppelheft € 20,-, Einzelheft € 10,-.

DEHIO OBERÖSTERREICH

Innviertel



René Ployer

Der norische Limes in Österreich



