

## ZUR GENESE DES „DENKMALKULTUS“

EVA MARIA HÖHLE

Bevor im Folgenden auf das Thema, die Genese des „Denkmalkultus“, näher eingegangen wird, ist auf das merkwürdige Phänomen hinzuweisen, dass in der umfangreichen Literatur zu Alois Riegl die Beschäftigung mit dem Kunsthistoriker mit seinem Eintritt in die k.k. Zentralkommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale 1902 endet und die Beschäftigung mit dem Denkmalpfleger Riegl nahezu ansatzlos auf sein Schaffen in den letzten drei Lebensjahren beschränkt bleibt. Diese Lücke kann ein kurzes Referat wie dieses nicht schließen, doch sollen zu dieser Frage einige Hinweise gegeben werden.

Am Beginn müssen noch einige Fakten in Erinnerung gerufen werden.

Als Alois Riegl 1902 die Herausgabe der Mitteilungen der k.k. Zentralkommission übernahm, war er ein ebenso wohlbestallter wie hoch angesehener Professor an der Universität. Die Zentralkommission muss in dieser Zeit, wie Max Dvořák berichtet, als Wirkungsfeld für einen ambitionierten Kunsthistoriker nicht gerade verlockend gewesen sein. In den 1890er Jahren bot sie bereits das Bild einer „rückständigen Behörde [...] denn wenn auch theoretisch ihre Funktionäre abgesetzt werden konnten, so geschah dies tatsächlich nur ganz ausnahmsweise, und so waren ihre Hauptstützen Altertumsfreunde und Künstler, deren Zeit nicht im Verordnungsblatte, doch im Leben längst abgelaufen war [...]“.<sup>1</sup>

Vermutungen, wonach seine zunehmende Schwerhörigkeit Riegl im universitären Betrieb wachsende Probleme bereitet<sup>2</sup> und er deshalb den Wechsel in die Denkmalpflege vollzogen habe, erweisen sich bei näherem Hinsehen als nicht stichhaltig, war doch von da an sein Arbeitsalltag von zahlreichen Reisen und Besprechungen an Ort und Stelle, Teilnahmen an Kommissionen, Sitzungen etc. geprägt,<sup>3</sup> kurzum, er musste sich jener intensiven verbalen Überzeugungsarbeit widmen, die auch heute noch die Tätigkeit des

Denkmalpflegers charakterisiert. Die Schwerhörigkeit war dabei sicher noch eine viel größere Belastung. Was mag ihn also bewogen haben, diese mühevollen Aufgabe zu übernehmen? Bevor wir uns in irgendwelchen Spekulationen verlieren, kehren wir lieber zurück zu den Fakten, die diese Frage auch nicht beantworten können, sondern Riegls beruflichen Wechsel in die Denkmalpflege sogar noch rätselhafter erscheinen lassen. Unmittelbar zuvor waren zwei seiner wichtigsten kunsthistorischen Arbeiten erschienen – 1901 „Die spätromische Kunstindustrie“<sup>4</sup> und 1902 „Das holländische Gruppenporträt“<sup>5</sup> –, beide monumentale Werke über weit auseinanderliegende Themen, die noch keinerlei Bezug zu seiner neuen Rolle als Denkmalpfleger erkennen lassen. Oder doch? Durch seine Funktion als wissenschaftlicher Redakteur der Mitteilungen der k.k. Zentralkommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale flossen bei Riegl alle aktuellen Informationen über laufende oder anstehende Projekte der Denkmalpflege zusammen. Er stellte sich auch umgehend dieser neuen Thematik, wie sein Beitrag in der „Neuen Freien Presse“ über das Riesentor zu St. Stephan,<sup>6</sup> erschienen 1902, erkennen lässt. Im Jänner 1903 wurde er Mitglied der Zentralkommission, er wurde in verschiedenen Komitees tätig und bereits im Frühjahr provisorisch mit der für ihn neu geschaffenen Funktion eines Generalkonservators betraut.<sup>7</sup> Er war damit die oberste wissenschaftlich-fachliche Instanz in al-

1 Max DVOŘÁK, Denkmalpflege in Österreich. Referat auf der gemeinsamen Tagung für Denkmalpflege und Heimatschutz, Salzburg 14. und 15. Sept. 1911, wieder abgedruckt in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 28 (1974), 133.

2 Otto PÄCHT, Alois Riegl, in: Burlington Magazine 105 (1963), 188 ff.; wieder abgedruckt in: Otto PÄCHT, Methodisches zur kunsthistorischen Praxis, München 1977, 141 ff.

3 Ernst BACHER, Kunstwerk oder Denkmal? Alois Riegls Schriften zur Denkmalpflege, Wien/Köln/Weimar 1995, 33 ff.

4 Alois RIEGL, Die spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn, I. Teil, Wien 1901.

5 Alois RIEGL, Das holländische Gruppenporträt, in: Jahrbuch d. allerhöchsten Kaiserhauses XXII, Wien 1902, 71–279.

6 Alois RIEGL, Das Riesentor zu St. Stephan, in: Neue Freie Presse vom 1. Februar 1902, 1–4; wieder abgedruckt bei BACHER (wie Anm. 3), 145 ff.

7 BACHER (wie Anm. 3), 14.

len wichtigen Fragen der Denkmalpflege, ohne vorher irgendeine nennenswerte Gelegenheit gehabt zu haben, Erfahrungen auf diesem Fachgebiet zu sammeln. Noch im selben Jahr erschien sein „Entwurf einer gesetzlichen Organisation der Denkmalpflege in Österreich“, der aus drei großen Kapiteln besteht.<sup>8</sup> Im ersten Teil widmet er sich unter dem Titel „Wesen und Entstehung des modernen Denkmalkultus“ der Frage, was ein Denkmal ist; der zweite Teil enthält nach einer ausführlichen Einleitung den „Textentwurf für ein Denkmalschutzgesetz“; und der dritte Teil ist den „Bestimmungen zur Durchführung des Denkmalschutzgesetzes“, das heißt der Organisation, gewidmet. Alois Riegl muss sich also von Anbeginn seiner Tätigkeit in der Zentralkommission mit diesem Fragenkomplex intensiv auseinandergesetzt haben. Es ist nicht die Frucht eines jahrelang angesammelten Erfahrungsschatzes, die uns in dieser Schrift gegenübertritt, vielmehr erfolgte der Zugang des Autors auf theoretisch-wissenschaftlichem Weg. Überraschend mag auch sein, dass das erste zentrale Thema des Kunsthistorikers Riegl in seiner neuen Funktion ein Gesetzestext und ein Organisationsentwurf ist, doch relativiert sich dies ein wenig, wenn man sich erinnert, dass Riegl vor dem Studium der Philosophie und seinem späteren Eintritt in das Institut für Österreichische Geschichtsforschung auf Wunsch seines Vormunds zunächst zwei Jahre Rechtswissenschaften studiert hatte. Die juristische Materie war ihm also nicht gänzlich fremd, und die Bedeutung legislativer Regelwerke muss ihm von daher bewusst gewesen sein. Jedenfalls lagen alle früheren oder nachfolgenden Bemühungen um gesetzliche Formulierungen für den Denkmalschutz in den Händen von Juristen.

„Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen und seine Entstehung“ (so der etwas modifizierte Titel, unter dem Riegls Schrift im selben Jahr 1903 noch einmal als separate Publikation erschien<sup>9</sup>) war also ein Gesetzes- und Organisationsentwurf und sollte auch als solcher verstanden werden. Im Vorwort lesen wir dazu: „Die in dieser Schrift niedergelegten Betrachtungen verdanken ihre Entstehung einem im Auftrage des Präsidiums der k.k. Zentralkommission für Kunst- und historische Denkmale unternommenen Versuche, den Plan für eine Reorganisation der öffentlichen Denkmalpflege in Österreich zu entwerfen [...] Es erschien daher als die nächste Aufgabe, das Wesen des modernen Denkmalkultus [...] möglichst klar zu definieren und seinen genetischen Zusammenhang mit den vorangegangenen Ent-

wicklungsphasen des Denkmalkultus nachzuweisen.“<sup>10</sup> Als inhaltliche Klärung der Vorfrage zum Gesetzesentwurf und ergänzt um die Einleitung zum eigentlichen Gesetzestext ist der „Denkmalkultus“ in mancher Hinsicht anders zu verstehen oder zu gewichten, als es vielfach in der späteren Literatur der Fall war. Die aus dem Zusammenhang gelöste Wiedergabe des „Denkmalkultus“ in den 1929 von Karl Maria Swoboda herausgegebenen gesammelten Aufsätzen Alois Riegls mag zusätzlich dazu verleitet haben;<sup>11</sup> ein Umstand, auf den auch schon Ernst Bacher 1995 hingewiesen hat.

Rufen wir kurz die wesentlichen Aussagen des „Denkmalkultus“ in Erinnerung. Riegl unterscheidet darin drei Klassen von Denkmalen, wie sie auch in ihrer historischen Entwicklung nacheinander aufgetreten sind: gewollte Denkmale, die sich auf einen bestimmten Moment beziehen und dem Willen eines Urhebers entspringen; historische Denkmale, deren Wahl in subjektivem Belieben steht, wie zum Beispiel patriotische Denkmale; und schließlich Altersdenkmale, zu denen jedes Werk von Menschenhand zu zählen ist, das ein bestimmtes Alter erreicht hat. Er unterscheidet zwei große Gruppen von Denkmalwerten, die Vergangenheits- oder Erinnerungswerte, denen die Gegenwartswerte gegenübergestellt werden. Zu den Ersten zählen der Alterswert, der historische Wert und der gewollte Erinnerungswert, zu den Zweiten der Gebrauchswert, der Kunstwert und der Neuheitswert. Die zentrale Wertkategorie ist dabei – vor allem im Hinblick auf das Gesetz – der Alterswert, der durch alterungsbedingte Auflösungserscheinungen am Objekt charakterisiert ist und als Sinnbild des Vergehens eine unmittelbare ästhetische Befriedigung auszulösen vermag. Die wesentlichen Eigenschaften des Alterswerts sind, dass er sich an alle Menschen wendet, sinnlich (optisch) wahrgenommen wird und das Gefühl anspricht. Dagegen ist der historische Wert, der sich auf den ursprünglichen Zustand des Denkmals bezieht, in seiner Wirkung vergleichsweise eingeschränkt: Er wendet sich im Wege der wissenschaftlichen Reflexion an Gebildete, setzt kunsthistorische Kenntnisse voraus, und bei ihm ist das historische Wissen selbst die ästhetische Quelle. Unter den Gegenwartswerten stehen Gebrauchs- und Neuheitswert für die denkmalpflegerische Praxis im Vordergrund, der *Kunstwert* ist für den Kunsthistoriker von stärkerem Interesse. Riegl unterscheidet dabei einen *elementaren Kunstwert*, den das Kunstwerk im Augenblick seiner Fertigstellung besaß, und den *relativen Kunstwert*, der sich in wechselnden Auffassungen vom Objekt äußert, im positiven Fall den Wunsch nach Entfernung der Altersspuren auslöst und im negativen Fall, also bei mangelnder Wertschätzung des Objekts, letztlich eine Kontrastposition zum Alterswert einnimmt. Dieses

8 Alois RIEGL, Entwurf einer gesetzlichen Organisation der Denkmalpflege in Österreich, Wien 1903 (Riegl scheint hier im Titel nicht auf).

9 Alois RIEGL, Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung, Wien/Leipzig 1903.

10 Zit. nach: BACHER (wie Anm. 3), 20.

11 Alois RIEGL, Gesammelte Aufsätze, Augsburg/Wien 1929, 144 ff.

komplexe Wertesystem besticht auch heute noch durch die innere Logik seines Aufbaues, der aber nicht als fertiges, in sich geschlossenes Gedankengebäude verstanden werden will, sondern, ausgerichtet auf die Entscheidungsprozesse in Denkmalschutz und Denkmalpflege, ein Instrumentarium bieten soll, die Motivation aller Beteiligten zu orten, auszuloten und einer Klärung zuzuführen. Die sich daraus ergebende Frage, ob Alois Riegl in seiner zwar kurz bemessenen, aber arbeitsintensiven Zeit als praktischer Denkmalpfleger seinen eigenen Vorgaben folgte, ist, soweit bis heute erforscht, zu bejahen.

Als zugrunde liegendes Konstrukt steht hinter dem Wertesystem der prinzipielle Dualismus, oder besser gesagt die Interaktion zwischen dem Objekt auf der einen Seite und dem Rezipienten auf der anderen, dessen Einschätzung der Wertkriterien über die Existenz des Denkmals entscheidet. Der Gegenstand wird erst durch seine Geschichtlichkeit – also durch den Zeitraum, der seit seiner Entstehung verflossen ist – zum Denkmal; oder, um es mit anderen Worten auszudrücken: Das künstlerische Denkmal ist das Kunstwerk, ergänzt um den Faktor Zeit.<sup>12</sup> Das bedeutet zugleich, dass jedes historische Objekt oder Kunstwerk Denkmalcharakter besitzt.

Will man nun der Genese des „Denkmalkultus“ nachspüren, bedarf es der Erkundung der früheren Schriften Alois Riegls nach verwandten Themen oder Sehweisen. Ich beschränke mich hier auf seine 1901 und 1902 erschienenen Arbeiten.

Die Dialektik zwischen Betrachter und Objekt, der Angelpunkt aller Überlegungen im „Denkmalkultus“, findet in Riegls Schaffen bereits eine Vorstufe im „Holländischen Gruppenporträt“. Wenn er von einer Auflösung im Freiraum und einer Umwertung der Kompositionsebene aus einer objektiven geometrisch-haptischen in eine subjektive optische spricht, so impliziert dies eine aktive Rolle des Betrachters. In der Bemerkung Riegls, die kunsthistorische Individualität des Gruppenporträts sei die Malerei des „Freiraumes“ und der „Aufmerksamkeit“, und „wollte man auch diese beiden noch in eins zusammenfassen, dann könnte man etwa von einer Malerei des subjektivierten Objektivismus sprechen“,<sup>13</sup> in dieser Bemerkung wird der Antagonismus zwischen Subjekt und Objekt deutlich. Dazu führt er aus: „Alles Leben ist eine unablässige Auseinandersetzung des einzelnen Ich mit der umgebenden Welt, des Subjekts mit dem Objekt. Der Kulturmensch findet eine rein passive Rolle gegenüber der Welt der Objekte, durch die er in jeder Weise bedingt ist, unerträglich und trachtet sein Verhältnis zu ihr selbständig und eigenwillig dadurch zu regeln, daß er hinter ihr eine

andere Welt sucht, die er dann mittels der Kunst (im weitesten Sinn des Wortes) als seine freie Schöpfung neben die ohne sein Zutun bewirkte natürliche Welt setzt. Die bisherige Geschichte der Menschheit läßt in dieser Hinsicht zwei extreme Grundsätze erkennen: Am Anfange die Auffassung, daß jedes Subjekt zugleich ein Objekt sei und daß hiernach im Grunde bloß Objekte existieren; heute die entgegengesetzte, wonach es gar keine Objekte und nur ein einziges Subjekt gäbe“.<sup>14</sup> Die Lösung ist nach Riegls Auffassung demnach ein umfassender Subjektivismus, in dem in nuce bereits die Grundaussage des „Denkmalkultus“ steckt. Dort ist der Dialog zwischen Werk und Betrachter noch um die geschichtliche Dimension des zwischen ihnen liegenden Zeitraums erweitert, wobei sich die historische Bedingtheit des Beschauers wie ein zusätzlicher Filter vor seine Optik schiebt. In weiterer Folge ist das überlieferte Kulturgut in seinem Erkenntnis-Werden – und letztlich auch in seiner Existenzfähigkeit – vollkommen abhängig von der subjektiven Wertschätzung des Rezipienten. Den Werthaltungen können daher keine objektiven Maßstäbe zugrunde liegen. Bereits Wolfgang Kemp hat auf die rezeptionsästhetische Komponente in Riegls Spätwerk hingewiesen und dabei Bezüge zu Hegel hergestellt; auf Riegls Schriften zur Denkmalpflege ist Kemp unter diesem Blickwinkel aber nicht eingegangen.<sup>15</sup>

Bei der Suche nach den Wurzeln der Gedankenwelt des „Denkmalkultus“ in Riegls Werk wird man nicht umhinkommen, auch dem von ihm geprägten Begriff des *Kunstwollens* nachzugehen. Lassen wir Riegl dazu selbst zu Wort kommen. In der „Spätromischen Kunstindustrie“ heißt es: „Alles Wollen des Menschen ist auf die befriedigende Gestaltung seines Verhältnisses zu der Welt (im umfassendsten Sinne des Wortes, inner- und außerhalb des Menschen) gerichtet. Das bildende *Kunstwollen* regelt das Verhältnis des Menschen zur sinnlich wahrnehmbaren Erscheinung der Dinge. Es gelangt darin die Art und Weise zum Ausdruck, wie der Mensch jeweilig die Dinge gestaltet oder gefärbt sehen will. [...] Der Mensch ist aber nicht allein ein mit Sinnen aufnehmendes (passives), sondern auch ein begehrendes (aktives) Wesen, das daher die Welt so ausdeuten will, wie sie sich seinem (nach Volk, Ort und Zeit wechselnden) Begehren am offensten und willfährigsten erweist.“<sup>16</sup> Ergänzend dazu heißt es in seinem ebenfalls 1901 verfassten zweiteiligen Aufsatz „Naturwerk und Kunst-

12 Vgl. dazu: Ernst BACHER, Kunstwerk und Denkmal – Distanz und Zusammenhang, in: Kunsthistoriker. Mitteilungen des Österr. Kunsthistorikerverbandes I/4–II/1 (1984–1985) 22 ff.

13 RIEGL (wie Anm. 5), zit. hier nach dem 2. Nachdruck Wien 1997, 376.

14 Ebd.

15 Wolfgang KEMP, Alois Riegl, in: Heinrich DILLY (Hrsg.), Altmeister moderner Kunstgeschichte, 2. Aufl. Berlin 1999, 37 ff.

16 RIEGL 1901 (wie Anm. 4), zit. hier nach dem 1. Nachdruck Wien 1927, 401.

werk“: „Dagegen vermögen wir wohl für das tiefere Verständnis dieses *Kunstwollens* noch eine etwas breitere Basis zu gewinnen. Wenn wir nicht allein die Künste, sondern irgendeines der übrigen großen Kulturgebiete der Menschheit – Staat, Religion, Wissenschaft – in Betracht ziehen, wird sich uns der Schluß ergeben, daß es sich auch auf diesen Gebieten überall um das Verhältnis zwischen individueller und kollektiver Einheit handelt.“<sup>17</sup> Hinter dem *Kunstwollen* steht nach Riegl somit als Ausgangsposition die Wahrnehmung und Auseinandersetzung mit der den Menschen umgebenden Welt. Riegl sieht dies als einen kollektiven Prozess, dessen abstrahiertes Substrat, das Kunstwollen, mit einem dynamischen Moment ausgestattet ist, das in der Summe der geschichtlichen Abfolge zu einer entwicklungsgeschichtlichen Betrachtung führt, die universalhistorischen Anspruch erhebt. Mit anderen Worten, das *Kunstwollen* ist der Motor der in Riegls teleologischer Sicht immer wieder dargestellten übergeordneten künstlerischen Entwicklung, die sich in einer Abfolge sich wandelnder Sehweisen äußert, welche im Kunstwerk ihren Ausdruck finden. Mit der sehr schlichten Wortwahl *Kunstwollen* und der innigen Verknüpfung mit den künstlerischen Objekten und ihrer sorgfältigen Analyse versucht Riegl zwischen seinen Denkansatz und die Metaphysik größtmögliche Distanz zu legen. Er selbst sagt dazu: „Wodurch aber der ästhetische Drang, die Naturdinge unter Steigerung oder Zurückdrängung der isolierenden oder verbindenden Merkmale in Kunstwerken reproduziert zu sehen, determiniert ist, darüber könnten bloß metaphysische Vermutungen angestellt werden, die sich der Kunsthistoriker grundsätzlich zu versagen hat.“<sup>18</sup> Mit dem *Kunstwollen* als einer dem Kunstschaffen innewohnenden treibenden Kraft, die von äußerer Einflussnahme weitgehend unabhängig war, stellt er jedes Objekt in den größeren Stilzusammenhang seiner Entstehungszeit sowie auch der Weltanschauung seiner Epoche. Das janusköpfige Wesen des *Kunstwollens* begründet damit einerseits ein Plädoyer für die Unabhängigkeit und Freiheit der Kunst, eine Idee, die in der Wiener Moderne eine zentrale Rolle spielte,<sup>19</sup> andererseits bedeutet es, dass bei konsequenter Verfolgung des universalhistorisch-teleologischen Ansatzes nicht nur die Gegenwart zugleich Teil der Geschichte ist, sondern auch die Reflexionen über Geschichte, also der Umgang mit der Historie, entwicklungsgeschichtlich bedingt sind. Zum Faszinosum des *Kunstwollens* gibt es viel Literatur. Darin weiter einzudringen ist an dieser Stelle

nicht genügend Raum, vielmehr sollten hier nur einige wesentliche Charakteristika angerissen werden.

Stellen wir nun Riegls Äußerungen zum *Kunstwollen* 1901, zur rezeptionsästhetischen Komponente 1902 und zum Wertesystem im „Denkmalkultus“ 1903 einander gegenüber, so scheint vordergründig zunächst kein innerer Zusammenhang zu bestehen. Auf den ersten Blick hat der Autor sehr unterschiedliche Aspekte zur Entstehung und Betrachtung von Kunstwerken aufgezeigt, so wie er auch weit auseinanderliegende Fachgebiete wie römische Fundstücke und Barockmalerei in den Fokus seiner Betrachtungen gestellt hat. Allen gemeinsam sind die Empirie der aus sorgfältigen Analysen gewonnenen Einsichten und – daraus abgeleitet – die Forderung, die für den Kunsthistoriker verpflichtende Befragung der Objekte im Zentrum zu behalten. Zusätzlich ist anzumerken, dass in den kunstwissenschaftlichen Arbeiten Riegls die analytische Behandlung des historischen Stoffes bei weitem den größten Raum einnimmt und darüber hinausgehende grundsätzliche Feststellungen nur auf wenige Absätze beschränkt bleiben, er dagegen generelle Äußerungen gerne eigenen Schriftsätzen vorbehält, wie dies etwa die Aufsätze „Kunstgeschichte und Universalgeschichte“, „Eine neue Kunstgeschichte“, „Naturwerk und Kunstwerk“ illustrieren. Auch äußerlich ist also Riegl bemüht, die Arbeit des Kunsthistorikers mit philosophischen Überlegungen nicht zu vermischen, sondern durch diese zu ergänzen.

Aber es wäre nicht Alois Riegl, wenn nicht auch dahinter ein logischer Aufbau stünde, und es ist aufschlussreich, Riegls Sichtweisen mit jenem Instrumentarium zu hinterfragen, das er selbst entwickelt hat. Ist es also möglich, dass in den von ihm als Kunsthistoriker behandelten Themen eine logische Abfolge steckt? Und, um diesen Gedanken noch weiter zu verfolgen: Könnte man im Mikrokosmos des Lebens dieses Kunsthistorikers vor dem Makrokosmos der Geschichte eine schlüssige, vielleicht auch teleologisch interpretierbare Linie finden? Eine solche *prima vista* skurrile Fragestellung führt in der Tat zu interessanten Entdeckungen.

Wie bekannt, stehen im Visier der kunstwissenschaftlichen Forschungen Alois Riegls die historischen Sehweisen, die das Kunstwerk als Produkt seiner Zeit ausweisen und in letzter Konsequenz das ausmachen, was Kunst sein muss. Versuchen wir das Kriterium des Blickpunkts an Riegls Aussagen anzulegen, so wird schnell klar, dass mit der Einführung des *Kunstwollens* Riegls Blick auf den Bereich vor oder hinter der Materialisierung eines Kunstwerks gerichtet war. Hier interessieren ihn die Gründe und die Umstände des Entstehens von Kunst, eingebet-

17 RIEGL (wie Anm. 11), 63.

18 Ebd.

19 Über dem Haupteingang der Secession in Wien, die Josef Maria Olbrich 1897/98 als Ausstellungsgebäude errichtet hatte, ist die Inschrift angebracht: „Der Zeit ihre Kunst – Der Kunst ihre Freiheit“.

tet in das große weltanschauliche Umfeld ihrer Zeit. Im Succus, den er aus dem „Holländischen Gruppenporträt“ zieht, steht der unmittelbare Zeitpunkt der Geburt eines Kunstwerks, das, sobald es das Licht der Welt erblickt hat – diese Metapher sei mir verziehen –, in Wechselbeziehung mit seiner Umgebung, dem Betrachter, tritt. Der rezeptionsästhetische Ansatz ist auf die Gegenwart des Kunstwerks in der Zeit seiner Entstehung bezogen und entspricht so dem später konstatierten elementaren Kunstwert. Im „Denkmalkultus“ wandert Riegls Blick in den großen Zeitraum, seit das Kunstwerk Gestalt angenommen hat. Es beginnt im Laufe seines geschichtlichen Daseins auch eine eigene Rezeptionsgeschichte zu entwickeln, die von sehr unterschiedlichen Motivationen bestimmt sind, die ihrerseits wieder geschichtlich bedingt sind – hier schließt sich der Kreis zum *Kunstwollen*. Mit anderen Worten, Riegls Themen waren in knapper zeitlicher Folge die Fragen nach den Voraussetzungen und Bedingungen, damit Kunst überhaupt entsteht, nach dem Kunstschaffen im Blickwinkel seiner Zeitgenossenschaft und schließlich nach dem Nachleben, der historischen Wirkmächtigkeit von Kunstwerken bis in die Gegenwart. Schnell wird dabei deutlich, dass es zu kurz greift, die Kunst der Vergangenheit – und sie ist der Gegenstand kunsthistorischer Forschung – allein aus ihrer Entstehungszeit zu verstehen. Vielmehr haben historische Kunstwerke letztlich nur dann eine Überlebenschance, wenn ihnen aus gegenwärtiger Sicht Wert beigemessen wird. Die logische Schlussfolgerung daraus ist die Analyse und das Bewusstmachen dieser Werte, wie sie Riegl im „Denkmalkultus“ vorgenommen hat. Das Denkmal – also das Kunstwerk vermehrt um seine Geschichtlichkeit – zu bewahren muss daher ein tiefes Anliegen jedes Kunsthistorikers sein. Dies inkludiert zugleich, dass Denkmale, und dies sind alle historischen Kunstwerke, auch vom Kunsthistoriker eine andere Annäherung verlangen. *Kunstwollen* und auf den Zeitpunkt der Entstehung des Kunstwerks ausgerichtete Rezeptionsästhetik reichen nicht aus, um dem Kunstwerk in seiner vollen Dimension gerecht zu werden. Um es mit den Worten Ernst Bachers auszudrücken: „Wenn man nun aber – was Riegl für die Kunstgeschichte verbindlich erachtete – das Kunstdenkmal selbst als zentralen Ausgangspunkt für die Erkenntnis historischer Tatbestände ansieht, welche sich im übergeordneten Sinnbezug des *Kunstwollens* erkennen und begreifen lassen, und sich in dieser begrifflichen Abstraktion eine höhere Wahrheit manifestieren soll, dann muß auch das einzelne Denkmal – um dieser höheren Wahrheit willen – im vollen Umfang der Geschichtlichkeit verstanden und transparent gemacht werden. So gesehen sind die Schriften Riegls zum

Denkmalkultus für die Kunstwissenschaft zwangsläufig von ebenso großer Bedeutung wie für die Denkmalpflege.“<sup>20</sup> Und Max Dvořák formulierte in seinem Nachruf auf Alois Riegl: „Er war der erste, der die Bedeutung des modernen Denkmalkultus in seinem universalhistorischen Charakter erfasst und daraus die notwendigen Konsequenzen gezogen hat.“<sup>21</sup>

Riegl hat in der ihm eigenen Radikalität auch die praktische Konsequenz gezogen: In der kurzen Lebenszeit, die ihm noch verblieb, widmete er sich mit der ganzen Leidenschaftlichkeit, deren er fähig war, der Erhaltung des überlieferten Kunst- und Kulturguts. So gesehen war es nur logisch, dass er diese durch einen Gesetzes- und Organisationsentwurf absichern wollte.

Mit dem Wechsel von der universitären Kunstgeschichte zur Denkmalpflege führte der Weg Alois Riegls gemäß seinem eigenen Vokabular vom geschichtlichen Wert und dem relativen Kunstwert hin zum Alterswert, der nach seiner Anschauung als einziger von gesellschaftlicher Relevanz ist und als Gefühlswert die Basis für die Erhaltung des künstlerischen und kulturellen Erbes für die Zukunft abgeben kann. Im Vorspann zum Gesetzestext meint er dazu: „Nun werden Gesetze, die die Dispositionsfähigkeit der Staatsangehörigen in weitgehender Weise beschränken, wohl aus Rücksichten auf politische und wirtschaftliche Notwendigkeiten und auf allgemein verbreitete Gefühle, nie aber mit Rücksicht auf wissenschaftlichen Wünsche erlassen.“<sup>22</sup> Zugleich löst damit Riegl das Denkmal, das auf dem von der Allgemeinheit erfüllten Alterswert beruht, aus der unmittelbaren Politik-Abhängigkeit, da die Summe aller subjektiven Empfindungen eine Objektivierung der Inhalte mit sich bringt. Die so gewonnene Freiheit des Denkmals und das kollektive Erkennen erinnern nicht zufällig an ähnliche Formulierungen im Zusammenhang mit dem *Kunstwollen*. Mit dieser im „Denkmalkultus“ vertretenen Auffassung hat Riegl die Kunstwissenschaft ebenso wie die Denkmalpflege „endgültig aus der Ideologie des späten Historismus gelöst und von den Fesseln einer dogmatischen Ästhetik befreit“.<sup>23</sup> Macht man sich bewusst, dass der Kunsthistoriker Riegl von der Erforschung von Tatbeständen der Vergangenheit mit seinem Wertesystem den Brückenschlag zur Gegenwart hergestellt und mit dem Gesetz sein Wirken in die Zukunft ausgedehnt hat, kann man vielleicht tatsächlich in der Denkmalpflege die inhaltliche Krönung seines Lebensweges sehen.

20 BACHER (wie Anm. 3), 18.

21 Max DVOŘÁK, Alois Riegl †, in: Mitteilungen der k.k. Zentralkommission, 3. Folge IV (1905), Sp. 255.

22 Zit. nach: BACHER (wie Anm. 3), 101.

23 Ebd., 18.