

EINLEITUNG

Die Nützlichkeit, ja Notwendigkeit der Inventarisierung des Denkmalbesitzes wird heute allgemein anerkannt. Die Institutionen, die zu diesem Zwecke in einzelnen Staaten mit großem Aufwande ins Leben gerufen wurden, und die langen Bändereien der veröffentlichten Inventare beweisen es deutlich genug. Dieser allgemeinen Anerkennung der Nützlichkeit solcher Inventare gegenüber sind merkwürdigerweise die Anschauungen über den Zweck, dem sie dienen, und über die Art und Weise, wie sie angelegt werden sollen, um diesen Zweck zu erfüllen, sehr verschieden. Während in Italien und Frankreich die Denkmalverzeichnisse fast ausschließlich als ein Behelf des staatlichen Denkmalschutzes angesehen werden, hat man sie in Deutschland in der Form von Kunsttopographien zu literarischen Unternehmungen gestaltet, die ihre eigene selbständige Mission im öffentlichen Leben zu erfüllen haben. Worin aber diese Mission bestehen soll, darüber herrscht eine nicht minder große Meinungsverschiedenheit. Am häufigsten werden zwei Aufgaben genannt, welche die Kunsttopographien neben ihrer Bestimmung als Behelf des staatlichen Denkmalschutzes erfüllen sollen: die Erweckung der öffentlichen Anteilnahme an den alten Denkmälern und ihre wissenschaftliche Erforschung und Veröffentlichung. Manchmal wurde auch darauf hingewiesen, daß die Veröffentlichung alter Kunstdenkmale in den Topographien eine Quelle für die moderne Kunst eröffnet. Doch nicht nur die verschiedene Betonung oder auch ausschließliche Berücksichtigung solcher verschiedener Gesichtspunkte, sondern auch eine große Unklarheit über den sachlichen Inhalt dieser einzelnen Aufgaben tritt in den bisherigen Kunsttopographien vielfach eklatant zutage: In einigen sind es die Objekte der alten Altertumskunde, die beschrieben werden und für die das Interesse der Öffentlichkeit gefordert wird, in anderen die Denkmale bestimmter besonders bevorzugter Kunstperioden, in den dritten Kunstwerke aller Zeiten in verschiedener Vollständigkeit und nach einer mehr oder weniger subjektiven Auswahl. Es gibt Kunsttopographien, die sich auf die Beschreibung der Objekte beschränken, in anderen findet man ausführliche historische Exkurse, ja ganze Monographien, besonders ortsgeschichtlichen Inhaltes.

Welches Programm sollte nun einer neuen Kunsttopographie bei dieser geradezu chaotischen Verschiedenheit der Meinungen über den Zweck und erwünschten Inhalt der Denkmalinventare zugrunde gelegt werden?

Eine Antwort konnte, wie bei allen Fragen dieser Art, nur eine Betrachtung der historischen Genesis der verschiedenen Gesichtspunkte bieten, die für die Denkmalinventarisierung maßgebend gewesen sind. Denn es dürfte wohl nicht bestritten werden, daß der Zweck und damit auch der Inhalt der Denkmalinventare stets durch bestimmte allgemeine, auf dem Verhältnisse der alten Denkmale zur geistigen Kultur des Zeitalters beruhende Prämissen bestimmt wurde und auch heute nur dann als berechtigt angesehen werden kann, wenn er mit der geschichtlichen Entwicklung dieser Prämissen im Einklange steht. Wäre

dies nicht der Fall, so wäre die Inventarisierung nur eine Spielerei, wie die Exzerptenbände der Bibliophilen des XVIII. Jhs.

Es kann wohl keinem Zweifel unterliegen, daß das Interesse an der künstlerischen Form der Kunstwerke der Vergangenheit besonders bei Künstlern in allen Zeiten, selbst im Mittelalter, wie das Zeichenbuch des Villard d'Honcourt besonders schlagend beweist, vorhanden gewesen ist und die Voraussetzung für das Verständnis der formalen Eigentümlichkeiten der alten Denkmale gebildet hat. Doch das künstlerische Verhältnis zu den alten Kunstwerken mußte sich mit geistigen Strömungen allgemeinerer Natur verknüpfen, um die alten Denkmale in die Sphäre allgemeiner Interessen zu rücken und hiermit eine Vorbedingung der öffentlichen Anteilnahme an ihnen zu schaffen.

Wenn wir von materiellen Beweggründen absehen, die natürlich immer eine Rolle spielten und in allen Zeiten zur Abfassung verschiedener Schatzverzeichnisse und Besitzinventare geführt haben, war es das kirchliche Leben, welches nach dem Zusammenbruche der klassischen Welt im Abendlande zuerst das öffentliche Interesse an bestimmten alten Denkmalen erweckte. So sind z. B. bei den mittelalterlichen Pilgerfahrten nach Rom oder St. Jago di Compostella von den Pilgern berühmte Wahrzeichen der christlichen oder auch heidnischen Vergangenheit aufgesucht worden, deren hagiographische und annalistische Nachrichten enthaltende Verzeichnisse zum Gebrauche der Pilger, wie z. B. in den *mirabilia urbis Romae* zusammengestellt wurden, eine Denkmalliteratur, die bis hoch in die Neuzeit hinaufreicht und weite Kreise für bestimmte Denkmale interessierte, deren engbegrenztes Programm jedoch als Grundlage der allgemeinen Denkmalinventarisierung nicht in Betracht gezogen werden kann.

Eine neue Bedeutung erhielten die Denkmale, als sich in den italienischen Stadtgemeinden des XV. Jhs. unter dem Einflusse der klassischen Literatur ein patriotisches Interesse an alten Kunstwerken als Dokumenten und Ruhmestiteln der kommunalen Vergangenheit zu entwickeln begonnen hat. In diesen neu aufblühenden Städten mit Machthabern und Bevölkerungen, die nicht in feudalen Traditionen ihren Stolz suchen konnten, ist die antike Auffassung der *gloriae civitatis*, dergemäß die Leistungen der Gelehrten, Dichter und Künstler der Vergangenheit und Gegenwart als der größte Stolz und der größte Reichtum der Gemeinden zu betrachten sind, auf einen besonders fruchtbaren Boden gefallen, so daß sie bald die Grundlage einer allgemeinen Anteilnahme an dem heimatlichen alten und neuen Kunstbesitze geworden ist. Man hat damals begonnen, nicht nur Biographien berühmter Künstler, „*qui gloriosam urbem reddiderunt*“, sondern auch ihre Werke aufzuzeichnen, und zwar sowohl in pragmatischen Aufeinanderfolgen der Künstlerbiographien, der „*Viten*“, als auch in eigentlichen Inventaren, den „*Guiden*“, in welchen alle alten und modernen Kunstwerke einer Stadt oder eines Territoriums in topographischer Anordnung und mit historischen Bemerkungen verzeichnet wurden. Das geschah bis in die neueste Zeit, so daß die Anzahl solcher Inventare geradezu unübersehbar ist — in Rom allein sind ihrer bis zu Beginn des XIX. Jhs. mehr als 200 verfaßt worden.

Wir können auch ihre Wirkung bereits überblicken. Während nördlich der Alpen, wo die öffentliche Anteilnahme an dem alten Kunstbesitze nicht durch ähnliche Evidenzhaltung der alten Kunstwerke erweckt und wachgehalten wurde, ganze Hekatomben von alten Denkmalen ohne Bedenken der Zerstörung geopfert wurden und geopfert werden und die Monumente wichtiger Kunstperioden in manchen Gegenden fast spurlos verschwunden sind, ist in Italien seit dem XV. Jh. von den Kunstschatzen, die in jener Zeit und in den folgenden Jahrhunderten durch die Stadtbeschreibungen unter öffentliche Kontrolle gestellt wurden, nur wenig verloren gegangen, so daß wir heute noch in Italien die Kunstentwicklung seit dem XIV. Jh. bis zum Werkstattbetriebe der einzelnen Meister feststellen können, wogegen im Norden spärliche *membra disjecta* des einstigen nicht weniger reichen Kunstbesitzes mühselig zusammengesucht werden müssen. Doch dieses Fortleben der alten Kunstwerke im allgemeinen Geistesleben hat auch eine Kontinuität und Universalität der künstlerischen Kultur geschaffen, wie sie in keinem andern Lande vorhanden war und die uns noch heute Italien als ein Land der künstlerischen Prädestination erscheinen läßt, wo doch die Entwicklung im Norden oft intensiver, reicher und entscheidender gewesen ist. Eine Folge dieser exzeptionellen Stellung Italiens, die weniger auf der tatsächlichen entwicklungsgeschichtlichen Bedeutung beruht

als auf der suggestiven Wertschätzung und stolzen Nobilitation, deren sich die alten Kunstwerke in Italien durch Jahrhunderte erfreut haben, bewirkt noch heute, daß jahraus jahrein Tausende dahin pilgern als in das Land der Kunst und künstlerischen Ideale.

Nun könnte man fragen, ob diese außerordentlich fruchtbare Wirkung es nicht erwünscht erscheinen lassen könnte, noch heute ähnliches anzustreben, um so mehr, als ja tatsächlich die Regionalinventare in Italien noch heute nach denselben Prinzipien geführt werden. Doch es bedarf wohl nicht eines langen Nachweises, daß die Voraussetzungen dieser auf kommunaler Ruhmesliebe beruhenden Kunstverzeichnisse nicht mehr vorhanden sind, die auch ihrer Methode nach, der gemäß die Wertschätzung eines Künstlers durch die Zeitgenossen als Maßstab seiner Berücksichtigung genommen wird, weshalb diese Inventare einen biographischen Charakter haben und sich nur auf nicht gar zu weit zurückliegende Kunstperioden beschränken müssen, weder unseren heutigen Anschauungen vom geschichtlichen Werden entsprechen würden, noch im Norden überhaupt durchführbar wären. Es wird übrigens auch in Italien eine Reform in Betracht gezogen.

Merkwürdigerweise können wir in Italien selbst schon am Beginne des XVI. Jhs. in der Auffassung des Verhältnisses zu alten Denkmälern und der sich daraus ergebenden Pflichten zweierlei wichtige Neuerungen beobachten, die für die Zukunft von ausschlaggebender Bedeutung gewesen sind. Die eine war die neue, besondere Wertschätzung der klassischen Kunst, die auf dem Gebiete der Denkmalpflege darin ihren Ausdruck fand, daß Künstler und Antiquare aus eigener Initiative oder auf Grund eines offiziellen Auftrages Denkmäle der Kunst des klassischen Altertums aufzunehmen und später auch zu veröffentlichen begonnen haben.

Man hat sich ja schon früher oft, man könnte sagen immer für die antike Kunst interessiert, aber dieser neue Klassizismus ging weniger von der Wertschätzung bestimmter künstlerischen Qualitäten der antiken Kunstwerke aus, als von einer geschichtlichen Doktrin, der zufolge die Kunst des klassischen Altertums Denkmäle von vorbildlicher Bedeutung für alle Zeiten geschaffen hat.

Diese Differenzierung der Kunstdenkmäle nach ästhetischen Theorien wurde dann bald auch auf die neue Kunst übertragen, aus der die Werke einer bestimmten Kunstperiode zum Paradigma für alle Zeiten erhoben wurden. So ist zu der religiös-hagiographischen und kommunal-biographischen Wertschätzung der alten Denkmäle die ästhetisch-doktrinäre als die Quelle der öffentlichen Anteilnahme an dem alten Kunstbesitze getreten, indem bestimmten Denkmälern eine universelle Bedeutung beigemessen wurde, die also nicht an territoriale Grenzen gebunden war.

Es war gewiß kein Zufall, daß beinahe in derselben Zeit, in der sich diese historische Differenzierung der alten Denkmäle geltend zu machen begonnen hat, die ersten Maßnahmen gegen Verschleppung und Veräußerung der alten Kunstwerke getroffen wurden, deren neue nicht mehr an den Entstehungsort geknüpfte Wertschätzung sie in ein überall begehrtes Gut verwandelte. Zu gleicher Zeit beiläufig haben die Päpste Denkmalschutzverordnungen erlassen und ist in Venedig den Prokuratoren von St. Marco die Aufgabe erteilt worden, darüber zu wachen, daß die Kunstschatze der Stadt nicht verschleppt werden, und zu diesem Zwecke offizielle Verzeichnisse der besonders beachtenswerten Kunstwerke verfassen zu lassen. Während bis dahin die Evidenzhaltung des Denkmalbesitzes ein unmittelbarer Ausfluß der tatsächlichen privaten Freude und Anteilnahme an den alten Kunstwerken gewesen ist, wurde sie da zu einer administrativen Präventivmaßregel gegen die Gefahren, welche aus der fremden Anteilnahme dem heimatlichen Kunstbesitze erwachsen könnten.

Es ist bezeichnend, daß diese beiden neuen Gesichtspunkte weniger für Italien, als für den Norden von Bedeutung gewesen sind. Eine Erklärung dafür bietet uns der Zusammenhang der neuen Anschauungen mit einer allgemeinen Wandlung im geistigen Leben der europäischen Völker, die darin bestand, daß sich neben der bis dahin allein geltenden Auffassung von der Vorbestimmung und unabänderlichen Notwendigkeit der Geschichte der Menschheit neue geschichtsphilosophische Doktrinen zu entwickeln und das europäische geistige Leben mit elementarer Gewalt zu beeinflussen begonnen haben. Und zwar weit mehr im Norden als in Italien, wo sie durch den Sieg der Gegenreformation eingedämmt wurden. Im

Norden ist durch diese Doktrinen nach und nach die ganze Weltauffassung geändert worden und an Stelle der alten traditionellen im Rahmen derselben allgemeinen Voraussetzungen territorial differenzierten kulturellen Werte sind neue getreten, die auf historischer und philosophischer Spekulation beruhten und deshalb an keine territorialen Grenzen oder lokale geschichtliche Voraussetzungen gebunden gewesen sind. Das gilt auch für das Verhältnis zu alten Denkmälern. Als der allgemeine Zusammenbruch der alten Verhältnisse erfolgte und als die Führung soziale Schichten übernommen hatten, die an der unmittelbar vorangehenden Kunstentwicklung nur wenig und nur mittelbar beteiligt gewesen sind, erhielten historisch-ästhetische Doktrinen, wie sie sich in der Literatur, bei Künstlern und Amateuren seit dem XVI. Jh. immer erhalten und entwickelt haben, die Bedeutung eines Kunstevangeliums für die neue Gesellschaft, welche den Zusammenhang mit der historischen Tradition verloren hat. Der klassizistische Dogmatismus, der nur die Griechen und Palladio kennt, die Begeisterung der Sturm- und Drangperiode für das Mittelalter, wie sie in Goethes Apostrophe an das Straßburger Münster einen unvergleichlichen Ausdruck fand, die Glorifizierung der Gotik als des unkirchlichsten durch die französischen, als des nationalsten durch die deutschen und als des kirchlichsten Stiles durch die kirchlichen Romantiker, der Nazarenismus und die Burckhardtsche Apotheose der italienischen Renaissance, so verschieden auch diese kunsttheoretischen Glaubensbekenntnisse zu sein scheinen, so gleichen sie sich doch alle darin, daß sie nicht von der tatsächlichen Bedeutung der Denkmale für die künstlerische Kultur der Vergangenheit und Gegenwart ausgehen, sondern ähnlich wie der ältere Klassizismus von einer dogmatisch-ästhetischen durch historische, philosophische oder auch politische Doktrinen beeinflussten besonderen Wertschätzung bestimmter Kunstperioden.

Da diese Theorien einen mehr ideellen Charakter hatten, als daß sie auf einem allgemeinen Gefühlsverhältnisse zu den alten Denkmälern beruht hätten, mußten ihre Verfechter naturgemäß die Ingerenz des Staates, der ja nach der Entwicklung der Dinge die Verkörperung der herrschenden Doktrinen sein sollte, anrufen, wie es z. B. in der bekannten flammenden Aufforderung Viktor Hugos geschehen ist. So ist aber der neue offizielle Denkmalschutz entstanden, der den herrschenden Doktrinen folgte und die von ihnen aus ästhetischen oder anderen Gründen als besonders wichtig und erhaltungswert anerkannten Denkmale unter seine Obhut genommen hat. Diese Obhut zu ermöglichen, wurden ähnlich, wie einst in Venedig, als ein administrativer Behelf Kunstinventare und Denkmalarchive angelegt, die ihrem Ursprunge gemäß in der Auswahl und geringerer oder weitgehenderer Berücksichtigung der einzelnen Denkmale oder Perioden von den jeweilig herrschenden ästhetischen Lehren beeinflusst gewesen sind.

Administrative Inventare dieser Art sind noch heute in Frankreich die Grundlage der staatlichen Denkmalpflege und bilden auch das Programm einer Reihe deutscher Kunsttopographien. Doch der philosophische und historische Doktrinarismus, auf dem sie beruhen, gehört heute nicht minder bereits der Vergangenheit an, als der biographische Pragmatismus der italienischen Stadtbeschreibungen.

Man könnte fragen, warum man begonnen hat solche Inventare, die einen administrativen Zweck hatten, zu veröffentlichen. Die „Erweckung der Liebe zu den Denkmälern der Vorzeit“, wie es in einer dieser Publikationen heißt, das heißt die Interessierung für Kunstperioden, die man nach den allgemeinen Theorien für besonders wichtig hielt, war gewiß der Hauptgrund. Doch nach und nach füllen sich die Kunsttopographien immer mehr und mehr mit historischen Daten und Untersuchungen, die zur Verwirklichung eines solchen Programmes zum mindesten nicht notwendig sind. Es ist nicht schwer, die Ursache dieser Erscheinung zu finden. Es spiegelt sich darin die allgemeine Wandlung in der Auffassung der historischen Probleme, deren Lösung heute nicht mehr auf dem Wege aprioristischer Spekulationen, sondern auf dem Wege methodischer Erforschung des objektiven Tatbestandes gesucht wird. Neben jener geistigen Bewegung, welche den mittelalterlichen Ideenkreis durch die Revolutionierung der Doktrinen durchbrochen hat, entwickelte sich seit dem XVIII. Jh. eine andere, welche an Stelle der spekulativen Theorien die empirische Synthese der Erfahrungen über die Zusammenhänge der Erschei-

nungen in der Vergangenheit und Gegenwart setzte und für die dementsprechend alle historischen und Gegenwartswerte nicht mehr Verkörperungen bestimmter gegebener Wahrheiten sind, sondern Dokumente der genetischen Evolution, Dokumente des großen Mysteriums der Entstehung der Welten und Kulturen, die vor allem als Zeugnisse der zurückgelegten Stadien und des sich vollziehenden Entwicklungsprozesses geeignet sind, das menschliche Leben über die Alltagsbedürfnisse hinaus zu bereichern und höher zu gestalten.

Auf dieser geistigen Bewegung beruht die neue historische Methode, welche auch die Noten und Kommentare der Kunsttopographien durchdrungen hat. Die moderne historische Betrachtung hat besonders in Deutschland einen solchen Aufschwung genommen, daß keine Publikation, die geschichtliches Material enthält, von ihr ganz unbeeinflusst bleiben konnte. Sie machte sich freilich zunächst mehr in der Erörterung der äußeren Schicksale der Denkmale geltend, als in deren Auswahl, für die noch immer entweder die ästhetisch-dogmatischen Gesichtspunkte, manchmal auch das subjektive Ermessen der Herausgeber maßgebend gewesen sind.

Nun hat aber die neue Auffassung der genetischen Probleme, die ja bereits zur bewußten oder unbewußten Norm unseres Denkens und zur eigentlichen Quelle unserer spirituellen und sentimental Anteilnahme an den Erscheinungen der Vergangenheit und Gegenwart geworden ist, tatsächlich schon weit mehr unser Verhältnis zu alten Kunstdenkmalen beeinflußt, als dies in den Kunsttopographien zum Ausdrucke kommt. In der Kunstgeschichte hat sich schon längst die Forderung durchgerungen, daß nicht nur in dem hilfswissenschaftlichen Apparate, sondern auch in der Beurteilung der Denkmale die entwicklungsgeschichtliche Methode anzuwenden ist, der zufolge diese Beurteilung nicht von dogmatischen Gesichtspunkten, sondern auf Grund der Erforschung der Bedeutung der Kunstwerke für die lokale und allgemeine Entwicklung der Kunst zu erfolgen hat. Doch nicht genug daran.

Weit über die Grenzen der wissenschaftlichen Forschung hinaus hat sich das allgemeine Verhältnis zu den Denkmalen ganz analog der neuen Auffassung der historischen Probleme entwickelt. Das bezeichnende für den neuen Denkmalkultus ist, daß er sich nicht mehr ausschließlich auf Werke besonders berühmter Künstler oder auf Kunstperioden oder Kunstwerke beschränkt, die bestimmten ästhetischen Voraussetzungen entsprechen, sondern alle Denkmale umfaßt, die geeignet sind, in dem Beschauer Impressionen hervorzurufen, die in einer seelischen Anteilnahme an den Denkmalen als Dokumenten der das Werden und Vergehen bestimmenden Entwicklungsgesetze ihren Ursprung haben. Es ist nicht ein bestimmtes künstlerisches oder anderes Ideal, welches wir in den Kunstwerken der Vergangenheit suchen, sondern jedes Denkmal, ja jedes Fragment eines Denkmals interessiert uns, welches als ein glaubwürdiges Zeugnis der künstlerischen Eigenart vergangener Generationen und der Entwicklung der Kunst in vergangenen Perioden betrachtet werden kann. Es ist jedoch nicht nur das bewußte oder unbewußte Interesse an alten Denkmalen als Dokumenten des Ringens der Individualitäten, Generationen und der ganzen Menschheit um Bewältigung der formalen künstlerischen Probleme allein, welches heute die Quelle einer neuen allgemeinen Anteilnahme an dem künstlerischen Vermächtnisse der Vergangenheit bildet, sondern die Beziehungen sind noch tiefer und universeller geworden durch ein neues Verhältnis, welches die alten Denkmale mit der allgemeinen künstlerischen und sozialen Kultur unserer Zeit verknüpft.

Die moderne Anschauung von der Notwendigkeit der synthetischen Erfahrung für wissenschaftliche Erkenntnisse ist nur die Folge einer älteren und weit umfassenderen Wandlung im Verhältnisse des Menschen zur Natur und zum Leben. Es ist eine neue Anschauung von Naturschönheit, Naturtreue und Lebenswahrheit, die dieser Wandlung zugrunde liegt, eine Anschauung, die sich bei den Völkern des Nordens entwickelte. Während man bei den Völkern des klassischen Altertums und deren unmittelbaren Nachkommen die Natur und das Leben stets mehr oder weniger vom Gesichtspunkte bestimmter einzelner künstlerischer Probleme studierte, deren Mittelpunkt die Darstellung des menschlichen Körpers gewesen ist, war es in der neuen Kunst des Nordens vom Anfange an die Mannigfaltigkeit der Naturerscheinungen, die der Ausgangspunkt und das Ziel der Bemühungen um die künstlerische Eroberung der Natur gewesen ist, so daß der ganze Reichtum der Welt bis zur kleinsten Wiesenblume und bis zu der flüchtigsten

Veränderung der atmosphärischen Luft und Lichtstimmung zur Quelle künstlerischer Sensationen geworden ist. Was aber die Kunst da Entdeckte, ist nach und nach zum Gemeingut der Menschheit geworden. Petrarca meinte noch einer Sünde schuldig zu sein, als er auf dem Mont Ventoux von der Schönheit des Ausblickes erschüttert wurde, heute wandern aber Millionen zu den Stadtmauern hinaus, um sich an Naturschönheiten zu begeistern, wie einst die Griechen an Athletenkämpfen. Kein ästhetischer Faktor ist heute mächtiger als diese allgemeine Naturfreude.

In dieser Naturliebe, die darauf beruht, daß sich der Mensch bewundernd vor dem beugt, was die Natur als Maß aller Dinge geschaffen hat, und im genetischen Werden und Vergehen immer wieder von neuem schafft, liegt auch die Quelle neuer Beziehungen zu alten Denkmälern, die wir dank der Entwicklung, die sich im Norden vollzogen hat, nicht nur wegen ihrer künstlerisch formalen Vorzüge, sondern auch in ihrer Gesamterscheinung als Teil eines Naturausschnittes und als Elemente der Naturschönheit im weitesten Sinne des Wortes zu schätzen gelernt haben, bei welchen über den ursprünglichen Kunstzweck hinaus die auf dem Walten der Naturkräfte beruhenden Erscheinungsqualitäten den Beschauer nicht minder ergreifen, als bei den Naturschöpfungen selbst.

Diese Entwicklung mußte auch auf das soziale Gefühlsleben einwirken, welches als Heimatsliebe heute nicht mehr auf Abstraktionen beruht, sondern wie das ganze geistige Leben auf Evolutionseinheiten, die, soweit die Vergangenheit in Betracht kommt, durch die in einzelnen Nationen oder Territorien verkörperten kulturellen Sonderentwicklungen gebildet werden. Dadurch wurde der Begriff der Heimat um all das erweitert, was sich an Monumenten einer solchen Sonderentwicklung erhalten hat, so daß die alten Denkmäler auch noch als Dokumente der alten Kulturzusammengehörigkeit, als eine Genealogie der Gegenwart, die die biographischen Stammbäume ersetzte, der allgemeinen Anteilnahme näher gebracht wurden.

Durch diese vielfach ganz neue Bedeutung, welche die alten Denkmäler für historische Fragen und für die Kultur der Gegenwart gewonnen haben, veränderten sich aber auch wesentlich die Voraussetzungen und Erfordernisse der öffentlichen Denkmalinventarisierung.

So muß wohl aus dieser Entwicklung des Denkmalkultes zwingend die Konsequenz gezogen werden, daß eine staatliche, für administrative Zwecke bestimmte Inventarisierung auf Grund einer nach ästhetisch-doktrinären Grundsätzen oder subjektivem Ermessen getroffene Auswahl aus dem Denkmalbesitz eines Landes unberechtigt und zwecklos wäre, weil sie der tatsächlichen, sowohl wissenschaftlichen als allgemeinen Denkmalbewertung nicht entsprechen würde, sondern, daß sie, wenn sie überhaupt einen höheren als rein fiskalischen Zweck haben soll, auf alle Denkmäler ausgedehnt werden muß, die geeignet sind, das wissenschaftliche Interesse, die Freude an der formalen Eigenart oder Gefühlssensationen der geschilderten Art zu erwecken. Da dies fast bei allen Denkmälern der Vergangenheit zutrifft oder, da es sich um fluktuierende Werte handelt, einmal eintreffen kann, muß in den administrativen Inventaren, wenn sie tatsächlich, wie es der modernen Auffassung von den Pflichten der öffentlichen Gewalt kulturellen Strömungen gegenüber entspricht, zum Schutze des als kulturelles Gemeingut angesehenen Denkmalbesitzes dienen sollen, wenigstens dort, wo der öffentlichen Gewalt eine unmittelbare Ingerenz auf diesen Besitz gebührt, die möglichste Vollständigkeit angestrebt werden.

Aus diesen neuen Verhältnissen ergeben sich aber auch nicht minder bestimmte Anforderungen und Aufgaben für die Kunsttopographien, die, wenn sie, was ja wohl nicht angezweifelt werden dürfte und als der eigentliche Zweck der Veröffentlichung der Inventare betrachtet werden muß, eine literarische und pädagogische Mission erfüllen sollen, nicht nur ebensowenig als die administrativen Verzeichnisse von Voraussetzungen ausgehen dürfen, welche unseren Anschauungen von der historischen Evolution widersprechen, sondern im Gegenteil ihren über das mechanische Inventarisieren hinausgehenden ideellen Inhalt der neuen Denkmalbewertung entnehmen müssen, die, wie wir gehört haben, auf Wahrnehmungen und Impressionen beruht, welche auf den genetischen Dokumentalinhalt der Denkmäler und in konkreter historischer Formulierung auf deren Bedeutung für die Entwicklung der heimatlichen künstlerischen Kultur und der Kunst im allgemeinen zurückgeführt werden können. Es handelt sich also darum, die

heimatlichen Kunstschatze auf Grund ihrer Bedeutung für die Geschichte der lokalen und allgemeinen Kunst für die Öffentlichkeit zu erschließen, so daß nicht nur dem äußeren historischen Apparate, sondern auch der Beurteilung der Denkmale selbst der entwicklungsgeschichtliche Maßstab zugrunde zu legen ist, was nicht nur eine wissenschaftliche Forderung ist, sondern, da beides aus derselben Quelle stammt, auch in dem modernen Denkmalkultus seine Begründung hat und einzig und allein wie einst der Künstlerkultus eine Resonanz im heutigen geistigen Leben finden kann.

Später als in anderen Ländern hat die Z. K. begonnen die Inventarisierungsarbeiten systematisch durchzuführen. So bedauerlich auch sonst die späte Inangriffnahme dieser wichtigen Aufgabe gewesen ist, so hatte sie doch den Vorteil, daß dabei aus der neuen Sachlage Konsequenzen gezogen werden konnten. Das tat bereits mein unvergeßlicher Lehrer ALOIS RIEGL, indem er ein Paradigma für ein den oben ausgeführten neuen Grundsätzen und Anforderungen entsprechendes administratives Inventar ausarbeiten ließ. Nach seinem Tode wurde ich mit der Fortsetzung der Arbeiten betraut. Es schien mir da vor allem wichtig zu sein, auch die für die Öffentlichkeit bestimmte Inventarisierung in Angriff zu nehmen, weil ja in der Zukunft beide Aufgaben zum großen Teile gleichzeitig durchgeführt werden können und weil mir die von der Kunsttopographie zu erhoffende Vertiefung und Popularisierung der Denkmalpflege nicht minder wichtig erschien, als die administrativen Präventivmaßnahmen.

Die Grundsätze, nach welchen der erste Band dieser Kunsttopographie ausgearbeitet wurde, ergaben sich aus den Erwägungen, die im vorstehenden Überblick enthalten sind und denen gemäß als die wichtigste Aufgabe eines für die Öffentlichkeit bestimmten Kunstinventares die Katalogisierung der Denkmale eines bestimmten Gebietes auf Grund ihrer Bedeutung für die Entwicklung der Kunst und Geschichte der territorialen künstlerischen Kultur betrachtet werden muß.

In dieser Präzisierung der Aufgabe ist auch die Abgrenzung des Inhaltes verwandten historischen Disziplinen gegenüber enthalten. Es gibt noch heute Kunsttopographien, in welchen im bunten Durcheinander im Sinne der alten Altertumskunde Realien und Untersuchungen aus allen Gebieten der historischen Wissenschaften veröffentlicht werden, was weder der modernen, auf Spezialforschungen beruhenden wissenschaftlichen Methode noch den eigentlichen Aufgaben der Kunsttopographien entspricht und deshalb vermieden wurde. So wäre es dilettantenhaft und unbegründet, wenn man in der Kunsttopographie alle Materialien der Prähistorie und Archäologie veröffentlichen wollte, deren Erforschung und Veröffentlichung die Hauptaufgabe selbständiger Zweige der historischen Wissenschaft bildet und zum großen Teile mit den Zielen der Kunsttopographien nichts zu tun hat. Dagegen ist es unzweifelhaft, daß in der Kunsttopographie nicht jene prähistorischen und antiken Objekte fehlen dürfen, die für die Geschichte der Kunst von Bedeutung sind. Dasselbe gilt für die historischen Hilfswissenschaften, wie Epigraphik, Münz- oder Siegelkunde, deren Denkmale vielfach als kunstgeschichtliche Quellen dienen können und, wo das der Fall ist, auch in der Kunsttopographie berücksichtigt werden müssen, doch in ihrer Gesamtheit als Dokumente der Entwicklung der Schrift, des Münzwesens, der rechtlichen und wirtschaftlichen Verhältnisse ebenso außerhalb der Aufgaben der Kunsttopographie liegen, wie etwa Urkunden oder Denkmale der technischen Errungenschaften. Auch den Sonderaufgaben der Folkloristik gegenüber ist dieselbe Grenze gezogen worden.

Durch die genannte Hauptaufgabe der Kunsttopographie wird ferner ebenfalls das Maß der historischen Bemerkungen und Untersuchungen ortsgeschichtlichen Inhaltes bestimmt, die, da die Ortsgeschichte besonders durch die Verbindung mit der historischen Geographie den genannten Hilfswissenschaften gleich ein selbständiges Gebiet der historischen Forschung bildet, nur so weit aufgenommen wurden, als es zur Erläuterung der Entstehung und der weiteren Schicksale der inventarisierten Denkmale notwendig gewesen ist.

Die *conditio sine qua non* für die Durchführung dieses Programmes ist es jedoch — daran mangelte es vielen Kunsttopographien weit mehr noch als an prinzipieller Klarheit — daß die einzelnen Denkmale

kunstgeschichtlich wenigstens so weit erforscht werden, als es die Beurteilung ihrer Bedeutung für die Geschichte der Kunst im allgemeinen und des inventarisierten Gebietes insbesondere erfordert. Man hat sich bisher vielfach damit begnügt, die kunstgeschichtliche Bewertung der einzelnen Objekte weniger auf Grund lokalgeschichtlicher Forschungen als auf Grund allgemeiner Kenntnisse und Werturteile zu bestimmen, wodurch oft Denkmale, die von untergeordneter Bedeutung sind, übermäßig betont und Denkmale, in welchen die Kunst des inventarisierten Territoriums ihre höchste Blüte und über die Grenzen der lokalen Entwicklung hinausgehende Bedeutung erlangte, mit allgemeinen Schlagworten abgetan wurden. Daß dies so oft geschehen ist, hat vor allem darin seinen Grund, daß eben die territoriale Entwicklung der Kunst nördlich der Alpen zum großen Teile ganz unbekannt ist. Während sich in Italien dank den geschilderten Verhältnissen die Kenntnis von den wichtigsten Ereignissen der Kunst und deren Bedeutung für die lokale und allgemeine Kunstentwicklung stets erhalten hat, ist nördlich der Alpen eine solche Tradition fast ganz verloren gegangen und bisher nur in ganz geringem Maße durch kunstgeschichtliche Untersuchungen ersetzt worden, da die Arbeiten, die sich mit dieser traditionslosen Kunst beschäftigten, zumeist rein antiquarischer Art gewesen sind und das Verhältnis der einzelnen Denkmalgruppen für die allgemeine Entwicklung der europäischen Kunst zu erforschen weder versuchten noch vermochten.

Es mußte folglich, wenn der Zweck der Kunsttopographie erreicht werden sollte, der Versuch gemacht werden, diese Tradition auf dem Wege kunstgeschichtlicher Untersuchungen zu ersetzen.

Dazu waren vor allem zwei Dinge notwendig. Erstens die möglichst exakte Bestimmung der Entstehungszeit und Provenienz der einzelnen Denkmale auf Grund des archivalischen Materials. Solange man nicht mit relativer Bestimmtheit weiß, wann und wo die einzelnen Denkmale entstanden oder wer ihre Urheber gewesen sind und sich mit unkontrollierbaren allgemeinen sogenannten Kennerbestimmungen begnügt, die auf einer Kennerschaft beruhen, die nicht auf Grund des vorliegenden Materials erworben wurde, hängt die kunstgeschichtliche Entwicklung des Gebietes und die Bedeutung der einzelnen Denkmale dafür vollkommen in der Luft und die Denkmale werden nicht anders beschrieben und inventarisiert, als etwa in einem Auktionskataloge. Wenn auch das archivalische Material nicht alle Lücken auszufüllen vermag, so bietet es doch, wofür dieser Band als Beweis gelten mag, in der Regel so viel, daß einzelne Hauptdaten und die wichtigsten Provenienzen bestimmt werden können, an welche die weitere Untersuchung anknüpfen kann.

Daran mußte sich als die zweite unerläßliche Vorarbeit die eigentliche stilgeschichtliche Untersuchung anschließen, ohne die eine den oben ausgeführten Prinzipien entsprechende Kunsttopographie ganz und gar undenkbar ist, die jedoch früher vielfach vernachlässigt wurde. Die Denkmale, die beschrieben werden sollen, sind nur ganz ausnahmsweise vereinzelt, sondern haben in der Regel Parallelen in anderen Denkmalen eines engeren oder weiteren Gebietes. Es ist nur die selbstverständliche Forderung eines jeden wissenschaftlichen Unternehmens, daß alle Angaben und Schlüsse auf ein möglichst vollständiges Material gestützt werden, so daß die Heranziehung aller monumentalen Quellen für die richtige chronologische und stilistische Fixierung der einzelnen beschriebenen Denkmale unerläßlich ist, wenn diese Fixierung nicht auf Grund unwissenschaftlicher summarischer Urteile wie „eine gute, eine schlechte Barockarbeit“, sondern in exakt historischer Weise erfolgen soll.

Doch nicht nur zum Zwecke der Datierung und stilistischen Bestimmung der Denkmale muß eine solche stilgeschichtliche Untersuchung der Kunsttopographie zugrunde gelegt werden, sondern sie deckt sich zum großen Teile mit dem eigentlichen Zwecke der Kunsttopographie selbst, da die zusammengehörigen Denkmale die Entwicklungsstadien der territorialen Kunst darstellen und die Elemente der Geschichte der künstlerischen Kultur des Gebietes bilden, deren Erforschung und Bekanntmachung, wie wir hörten, als die ideale Mission der Kunsttopographien angesehen werden kann.

Es sei erlaubt, einigen Einwendungen vorzubeugen, welche gegen diese Grundsätze erhoben werden könnten. So könnte man darauf hinweisen, daß die Forderung, dem Inventare müsse die kunstgeschichtliche Durchforschung des inventarisierten Gebietes zugrunde gelegt werden, schwierig sei und die

Durchführung des Unternehmens vielfach verzögern müßte. Es handelt sich jedoch nicht darum, daß möglichst bald die Bibliotheken gefüllt werden und ein möglichst rasches Zusammenschreiben aller Denkmale der Monarchie, welches übrigens für das administrative Inventar durchgeführt werden kann, hätte für die Erreichung des eigentlichen Zweckes der Kunsttopographie, der sie über ein ohne ideelle Vertiefung wenig wirksames Eintagsinventar erheben würde, keinen Nutzen. Die Publikation eines jeden andern historischen Materiales ist zweifellos mit nicht geringeren Schwierigkeiten und Arbeiten verbunden, dessenungeachtet könnte es weder ein Institut noch ein einzelner Forscher wagen, eine Publikation zu veranstalten, welche eine methodische Forderung, als welche bei der Kunsttopographie die stilgeschichtlichen Untersuchungen bezeichnet werden können, ganz außer acht läßt. Auch früher sind umfangreiche historische Untersuchungen mit der Abfassung der Kunsttopographien verbunden worden, welchen ausgedehnte historische Exkurse über die äußeren Schicksale der Orte und deren Besitzer eingefügt wurden, nach welcher Richtung, wie gesagt wurde, die Kunsttopographien wesentlich entlastet werden können, so daß es sich vielfach nur darum handelt, solche Untersuchungen durch kunstgeschichtliche Forschungen zu ersetzen, die bei entsprechender Vorbildung und Schulung der Bearbeiter kaum größeren Schwierigkeiten begegnen dürften als jene.

Ein anderer Einwand wäre der, daß die Kenntnis des allgemeinen Verlaufes der Geschichte der Kunst in manchen Perioden, besonders jenen, bei welchen uns die alte Tradition im Stiche läßt, noch so wenig erforscht ist, daß es schwer möglich sein dürfte, den Verlauf und die Bedeutung der lokalen Entwicklung richtig zu bestimmen. Doch die Gesamtentwicklung besteht aus der Summe der Territorialscheinungen und wenn man versucht, diesen nachzugehen und sie nach Möglichkeit auf die entscheidenden Personen und Zentren zurückzuführen, so ist dies zugleich der einzig mögliche Weg, das heute anscheinend noch unentwirrbare Chaos zu entwirren. Es handelt sich ja nicht darum, alle kunstgeschichtlichen Fragen zu beantworten, zu welchen die beschriebenen Denkmale Veranlassung geben könnten, sondern es genügt vollkommen, wenn die zeitliche und stilistische Provenienz der Denkmale betreffenden Probleme richtig, das heißt auf Grund methodischer Verwertung des erreichbaren Materials gestellt werden, was zugleich die Feststellung der Grundzüge und wichtigsten Epochen der lokalen Entwicklung bedeutet.

Geschieht dies, so ist es nicht mehr nötig, die Auswahl und verschiedene Betonung der einzelnen Denkmale, die, selbst wenn die möglichste Vollständigkeit angestrebt werden sollte, nicht zu vermeiden wäre, nach dogmatischen oder subjektiven Gesichtspunkten zu treffen, sondern beides ergibt sich als das je nach den Gebieten wechselnde Ergebnis der Untersuchung aus der entwicklungsgeschichtlichen Bedeutung der Monumente. Man braucht sich nicht zu fürchten, daß die künstlerische Qualität der Kunstwerke dabei zu kurz kommen könnte: die großen Kunstwerke waren stets die entscheidenden.

Die für die administrative Evidenzhaltung des öffentlichen Denkmalbesitzes unvermeidliche Trennung des privaten und öffentlichen Eigentums kommt selbstverständlich für eine Inventarisierung, deren Grundlage die Geschichte der künstlerischen Kultur des Gebietes bilden soll, nicht in Betracht.

Die Durchführung dieser Grundsätze erforderte einige Veränderungen gegenüber der geläufigen Einteilung und Anordnung der Kunsttopographien, in welchen fast durchweg die Denkmale einzig und allein in der alphabetischen Reihenfolge der Ortschaften verzeichnet werden. Dadurch werden wohl die topographischen Einheiten gewahrt, die kunstgeschichtlichen Zusammenhänge jedoch zerrissen, die nicht minder wichtig sind als die lokalen. Eine Begründung der stilgeschichtlichen Bestimmung oder Bewertung der einzelnen Denkmale ist in der alphabetischen Anordnung nur teilweise möglich, man müßte vieles oft wiederholen und das Gesamtbild würde wenig zutage treten. Ein vollständiges Aufgeben der alphabetischen Reihenfolge empfiehlt sich aus vielen Gründen nicht und so erschien als der geeignetste Ausweg, die allgemeinen Resultate der dem Bande zugrunde liegenden Forscherarbeit und die aus ihr sich ergebende Begründung der Auswahl oder Akzentuierung der einzelnen Denkmale und Denkmalgruppen, ähnlich wie in historischen Publikationen, in einer stilgeschichtlichen, dem alphabetischen Teile vangeschickten Übersicht zu vereinigen, die auch den Vorteil hat, in zusammenhängender Darstellung ein allgemeines Verständnis sowohl für die Bedeutung der einzelnen Denkmale als der ganzen entwicklungs-

geschichtlichen Reihenfolge, der sie angehören, anzubahnen, was durch eine lexikalische Aufzählung nur in einem sehr geringen Maß erreicht werden könnte.

Der nach der lokalen Gruppierung geordnete Teil bietet dagegen Gelegenheit, auch jener für den modernen Beschauer so wichtigen und auch für die Beurteilung der alten künstlerischen Kultur des Gebietes in Betracht kommenden Denkmalwerte zu gedenken, die auf dem Zusammenwirken der Denkmale mit bestimmten Orts- und landschaftlichen Bildern beruhen, soweit solche Wirkungen überhaupt objektiv darstellbar sind, was manchmal gar nicht und manchmal nur durch Bilder geschehen kann. Auch besonders markante Elemente der landschaftlichen Schönheit, als eines integrierenden Teiles dieser Wirkung, finden da Erwähnung.

Die Aufgabe, so gestellt, ist gewiß nicht leicht und es wird vieler Mühen und Erfahrungen benötigen, um sie so zu bewältigen, wie es erwünscht wäre. Gelingt es aber, dieses Programm der Hauptsache nach zu verwirklichen, so dürfte daraus nicht nur der Kunstgeschichte ein großer Nutzen erwachsen, für die nördlich der Alpen die stilgeschichtliche Ordnung des traditionslosen Materials eines der wichtigsten Desiderien bildet, sondern auch nach und nach gelingen, die Denkmalpflege, der Werte zugrunde gelegt werden, die, aus der Geschichte der künstlerischen Kultur eines Landes abgeleitet, die Summe der historischen Kontinuitäten, welche im Rahmen der Entwicklung eines Gebietes und eines Volkes die wichtigste Quelle der Heimatliebe bilden, um eine neue besonders suggestive zu bereichern vermögen, wie einst in den italienischen Kommunen, in ein allgemeines elementares Verhältnis zu den alten Denkmälern zu verwandeln, welches die staatliche Ingerenz entbehrlich macht.

Zum Schlusse sei noch gestattet, über die Detaildurchführung des vorliegenden Bandes einige Worte zu sagen. In der Beschreibung der Denkmale wurde eine Regestenform angestrebt, welche dem Benutzer gestatten würde, sich möglichst rasch über das Denkmal zu orientieren. Alles, was kunstgeschichtlich besonders wichtig ist, wurde durch einen andern Typensatz betont. Abgebildet wurden nach Möglichkeit typische und entwicklungsgeschichtlich wichtige Denkmale. In den Literaturangaben wurde möglichste Vollständigkeit angestrebt, dagegen ist aus den alten Städteansichten nur eine Auswahl getroffen worden, weil ja viele nichts Neues bieten. Die geschichtlichen Einleitungen enthalten in möglichst knapper Form nur die wichtigsten Daten und Tatsachen. Auf eine Anführung alter Namensformen ist verzichtet worden, weil es dafür an ausreichenden kritischen Vorarbeiten fehlt. Die numismatischen Funde und Sammlungen des Bezirkes enthalten nach der Versicherung des Herrn Dr. MÜNSTERBERG, der ihre Bearbeitung übernommen hat, nichts, was kunstgeschichtlich von Bedeutung wäre. Die reichen archivalischen Schätze innerhalb und außerhalb des Bezirkes sind so weit herangezogen worden, als es für die Bestimmung der wichtigsten Denkmale notwendig gewesen ist.

Es ist wohl selbstverständlich, daß das geschlossene Bild der kunstgeschichtlichen Entwicklung eines Gebietes nicht gleich das Resultat der Bearbeitung eines einzelnen Bezirkes, sondern erst das Resultat des ganzen Unternehmens sein kann. So mußte vielfach nicht nur das Sichere festgestellt, sondern auch das Zweifelhafte hervorgehoben und manche Frage offengelassen werden, die entweder in weiteren Bänden der Kunsttopographie oder durch tiefergehende Einzeluntersuchungen zu beantworten sein wird.

Spalato, September 1907

Max Dvořák