



Kreuzenstein

Die mittelalterliche Burg
als Konstruktion der Moderne

Andreas Nierhaus

Kreuzenstein

Die mittelalterliche Burg als Konstruktion der Moderne

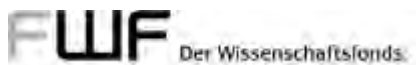
Andreas Nierhaus

Kreuzenstein

Die mittelalterliche Burg
als Konstruktion der Moderne



Böhlau Verlag Wien Köln Weimar
2014



Veröffentlicht mit Unterstützung des
Austrian Science Fund (FWF): PUB 129-G21



Gedruckt mit freundlicher Unterstützung
der NÖ-Landesregierung

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über <http://portal.dnb.de> abrufbar.

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechts-
gesetzes ist unzulässig.

Korrektorat: Michael Supanz, Klagenfurt
Konzeption, Einbandgestaltung & Satz: Andreas Klambauer, Wien
Illustration am Umschlag: Roman Magin, Wien
Druck und Bindung: Theiss, Sankt Stefan

© 2014 by Böhlau Verlag Ges.m.b.H & Co. KG, Wien Köln Weimar
Wiesingerstraße 1, A-1010 Wien, www.boehlau-verlag.com

Gedruckt auf chlor- und säurefreiem Papier
Printed in the EU

ISBN 978-3-205-79557-5

Inhalt

Zerlegung einer Zeitmaschine	9
1 Mittelalterbilder	21
Ritter – Burg	24
Modernisierungen	41
Die Burg im Garten	43
Die Burg als Monument	48
Die Burg als Zeitvertreib	56
Die Burg am Ende	62
2 Eine moderne Burg	65
Der Sammler	67
Bauherr und Bauhütte	78
Wiederaufbau	86
Außenansichten	111
Interieurs	129
Der imaginäre Bewohner	166
Frühe Besucher	171
3 Herrschaft der Dinge	173
Fragmentierung und Rekonstruktion	175
Objet ancien und Objet trouvé	177
Alter und Authentizität	180
Zerstreuung und Sammlung	183
Moderne Spolien	187
4 Mediale Korrespondenzen	195
Fotografie	197
Heterotopie, Themenpark	201
Tableau vivant, Panorama, Historienbild	205
Film	211
Zusammenfassung	220
Anmerkungen	224
Literatur	238
Abbildungsnachweis	248
Register	249
Dank	256

3

**Herrschaft
der Dinge**

Innnerhalb der Geschichte der Architektur des 19. Jahrhunderts nimmt Kreuzenstein eine für das Verständnis der Epoche aufschlussreiche Sonderstellung ein. Kaum ein anderes Bauwerk jener Zeit kann für sich den Anspruch erheben, aus vergleichbar vielen Fragmenten anderer, älterer Bauten zusammengesetzt zu sein, mehr noch: nicht nur die Form, sondern auch den Gehalt regelrecht auf diesen von weither geholten Teilen und ihrer Zusammenstellung zu gründen. Die Provenienz der Spolien aus mehreren Ländern Europas entspricht den breitgefächerten Interessen des Sammlers, begründet darüber hinaus aber auch die modellhaft-ideale Konzeption Kreuzensteins und steht damit einer nationalistischen Deutung der Burg im Weg. Durch die exzessive Fülle und bezwingende Präsenz dieser Fragmente wurde eine regelrechte Herrschaft der Dinge etabliert, die den tiefen Sinn der Burg erschließt: Erst durch die Integration materieller Originale wird der umfassende Anspruch auf »Authentizität« einlösbar, lebt »der alte Geist in eigentümlicher Echtheit darin fort, obgleich doch ein Werk unserer feinschmeckerischen Neuzeit entstanden ist«, wie Ludwig Hevesi 1903 über Kreuzenstein schrieb.⁵²⁴

Aus der Überzeugung, durch die Versammlung möglichst vieler authentischer Dinge das Vergangene wiederherstellen zu können, spricht das Vertrauen in ein gleichsam magisches Vermögen der Dinge, Geschichte durch ihre schiere Präsenz »lebendig« werden zu lassen. In Kreuzenstein wird Geschichtlichkeit durch eine »Manipulation« von historischen Fragmenten hergestellt, und ohne es zu beabsichtigen zeigt sich damit zugleich auch die Relativität historischer Erzählungen: Geschichte, so könnte man aus Kreuzenstein einmal mehr lernen, ist nicht, sie entsteht erst und vor allem durch das Arrangieren überlieferter Dinge, die in die Lage versetzt werden, sie zu repräsentieren, oder, um mit George Kubler zu sprechen, »things alone allow us to know the past.«⁵²⁵

Die für Kreuzenstein formal und inhaltlich konstituierende Zusammenführung des Zerstreuten ist zwischen den Polen von Fragmentierung und Rekonstruktion aufgespannt – zentralen Schlagwörtern aus dem Feld von Geschichte, Ästhetik, Kunst- und Wissenstheorie des 19. Jahrhunderts, die es notwendig machen, den traditionell vor allem kunsthistorisch geprägten und definierten Terminus »Spolie« hier in größeren Zusammenhängen zu betrachten. Als historische Fragmente einer zumeist namenlosen, anonym gewordenen Vergangenheit vermitteln die Spolien von Kreuzenstein Authentizität – und damit verbunden auch eine auratische, mitunter magische Qualität, die das Bild einer von den zerstörerischen Prozessen der Geschichte unbeeinträchtigten, gleichsam aus dem Fluss der Zeit herausgehobenen mittelalterlichen Burg noch glaubwürdiger machen sollte. Darüber hinaus belegt die bisher noch nicht untersuchte Verwendung »authentischer« Objekte in der Architektur des 19. Jahrhunderts die Bedeutung des historischen Fragments für die Kultur jener Zeit; mit einem solchen historischen »Fragmentarismus« – zugleich »Stichwort und Aufbruchssignal der ästhetischen Moderne«⁵²⁶ – lassen sich auch, den künstlerisch unterschiedlichen Zielsetzungen zum Trotz, Verbindungen zwischen dem 19. und dem 20. Jahrhundert herstellen. Wenn im Folgenden also von den Spolien, Fragmenten und Objekten von Kreuzenstein die Rede ist, dann stets auch mit Blick auf den größeren Kontext einer Epoche, die im Sammeln, Klassifizieren und Wiederausammenfügen des Bruchstückhaften einen ihr adäquaten Ausdruck fand.

Fragmentierung und Rekonstruktion

Das lateinische Wort »spolium« bedeutet sowohl die dem Feind abgenommene Rüstung und andere Kleidungsstücke als auch – in einem metaphorischen Sinn – Beute oder Raub. Der räuberische Ursprung des Begriffs »Spolie« ist also evident, und es geht dabei auch um einen Wandel der Funktionen: »Der Begriff Spolie setzt voraus, daß der ursprünglichen Verwendung des Stückes ein Ende gesetzt ist.«⁵²⁷ In der archäologischen und kunsthistorischen Terminologie ist die Spolie ein Gegenstand, zumeist ein Bauteil, der aus einem älteren Kontext in einen jüngeren verbracht wird. Der Ortswechsel, und sei die Distanz auch minimal, ist dabei wesentlich: Es handelt sich bei Spolien in der Regel eben nicht um vor Ort vorhandene Reste, etwa Fundamente, die ohne Aufwand in den Neubau integriert werden, sondern um einzelne, zumeist aus Stein, Erz oder anderem dauerhaften Material bestehende Artefakte, die von einem Standort zum anderen transportiert werden

müssen. Schon der bloße Akt der Bewegung der Spolie ist also von Bedeutung, und mittelbar oder unmittelbar kann sie im neuen baulichen Zusammenhang befähigt werden, von diesem Ortswechsel zu erzählen.⁵²⁸

Die Gründe für den Einsatz von Spolien sind vielfältig: Es kann die Notwendigkeit bestehen, den Neubau durch bereits vorhandene, aufwändig bearbeitete Bauteile kostensparend auszustatten; ein ästhetisches oder antiquarisches Bedürfnis kann außerdem den Einbau älterer Substanz motivieren; der übernommene Rest kann als »Baureliquie« *pars pro toto* die Erinnerung an einen früheren Bau wachhalten, oder, etwa durch Verweise auf historische Ereignisse, darüber hinaus inhaltliche Dimensionen eröffnen.⁵²⁹ In jedem Fall aber erhält das Objekt im neuen Kontext zusätzlich zu seiner materiellen Faktizität eine neue Bedeutung, sei sie nun funktionaler, ästhetischer oder symbolischer Natur – Ebenen, die zumeist eng miteinander verknüpft sind. Reizvoll und für unseren Kontext nicht ohne Relevanz ist die Überlegung, die Spolienverwendung mit einer gleichsam zerstückelten Wahrnehmung von Geschichte und Vergangenheit zu verknüpfen, wie das Arnold Esch in seiner grundlegenden Studie zum Thema getan hat: »Das Mittelalter, das den einzelnen antiken Bau als Ruine weder zu genießen noch auch nur abzubilden vermochte, erfüllte schon damit die Voraussetzung, die Antike gerade in ihrer Zerstückelung und Vereinzelung zu ergreifen.«⁵³⁰

Spolien sind also Fragmente, materielle Reste des Vergangenen, manchmal auch konkret fassbarer historischer Momente, die als Bestandteile eines ursprünglich ganzen, nunmehr zerteilten Textes im neuen Zusammenhang einen neuen Text mit-schreiben. Voraussetzung für eine solche Wirksamkeit der Spolie ist jedoch die Signifikanz ihrer Differenz: Durch materielle und formale Unterscheidung von ihrer Umgebung werden das Alter und damit verbunden die Ursprünglichkeit der Spolie zum Ausdruck gebracht und auf den neuen Kontext übertragen. Die Spolie dient dann der Sichtbarmachung, Herstellung oder Legitimation historischer Kontinuität, der Erinnerung und Vergegenwärtigung, der Nobilitierung des Neuen durch das originale Alte, das dergestalt ausgewiesene und fokussierte Authentische.

Gegen die Verwendung des Begriffs Spolie, der durch die kunsthistorische und archäologische Erforschung fragmentierter und translozierter Bauteile in der antiken, frühchristlichen und mittelalterlichen, bisweilen auch frühneuzeitlichen Architektur geprägt wurde, lassen sich hier allerdings Einwände festmachen. Bei näherer Betrachtung nämlich verschwimmen gerade im 19. Jahrhundert die Grenzen zu anderen Verfahren der Dislokation und Neukontextualisierung von Objekten. So mischen

sich als Spolien zu bestimmende Objekte mit solchen der Sammlungen. Ihren bevorzugten Ort hat die Spolie im 19. Jahrhundert nicht mehr vorzugsweise im Sakralraum, sondern, als Teil einer Sammlung, im Bereich privater, vorwiegend adeliger Bau- und Wohnkultur oder aber im öffentlich zugänglichen Museum. Der Einsatz von Spolien in der Moderne geht darüber hinaus mit der allgemeinen künstlerischen Problematisierung der historischen Form als »Vorbild« einher: Die Spolie wird vollends zu einem Phänomen des Historismus des 19. Jahrhunderts, wenn man sie mit dem Fragmentieren und Isolieren historischer Stilformen, wie sie in der zeitgenössischen kunsthistorischen Klassifikation ebenso wie in Vorbildersammlungen zum Ausdruck kommt, in Verbindung bringt.⁵³¹ Ein enger Bezug besteht außerdem zu den gerade für den Historismus grundlegenden Akten des Zitierens und Kopierens als künstlerischen Praktiken formaler Aneignung: Aus dem ursprünglichen funktionalen, ästhetischen Kontext isoliert, wird so beispielsweise das historische Ornament – ebenso wie die Spolie – für die Gegenwart verfügbar gemacht. Der Unterschied liegt darin, dass im Fall des Ornaments eine formale bzw. mediale, metaphorische Übertragung stattfindet, während die Spolie realiter transponiert wird, und damit sowohl in formaler als auch materieller Hinsicht wirksam werden kann – macht doch die physische Faktizität und Präsenz einen Gutteil der Wirkung der Spolie aus. Das Aufgliedern, Zerteilen und Zersplittern historischer Überlieferung zum Zweck wissenschaftlicher Ordnung, ebenso wie das Erstellen eines Repertoires und Reservoirs der Formen, kennzeichnen die Kultur des 19. Jahrhunderts. In den Museen jener Zeit wird diesem Verfahren bis heute der sichtbarste Ausdruck verliehen. Das Ansammeln und Verwerten von Spolien steht diesem Prinzip auf bemerkenswerte Weise nahe.

Objet ancien und Objet trouvé

Die Wahrnehmung der Spolie als materielles historisches Fragment setzt voraus, dass dem Objekt als solchem zentrale Bedeutung, Autorität beigemessen wird. Die in Kreuzenstein zusammengefühten Bruchstücke – seien es nun Spolien, Baumaterial, Mobiliar, Turnierkleider oder Gemälde – haben eines gemeinsam: Sie sind allesamt semantisch unterschiedlich aufgeladene Dinge. Wenn das 19. Jahrhundert eine Epoche der verstärkten Fokussierung auf die Welt der Dinge war, dann eignen sich die weiter gefassten Begriffe »Ding«/»Objekt« auch zu einem besseren Verständnis des Umgangs mit dem Fragment und dem Fragmentarischen in Kreuzenstein.⁵³²

In seinem »System der Dinge« (»Le système des objets«) von 1968 bezeichnet Jean Baudrillard die »alten Objekten« (»objets anciens«) als »Reste einer vergangenen und symbolischen Ordnung«, die zugleich »echte Bestandteile unserer Modernität«⁵³³ sind: »Die Funktionalität des modernen Gegenstandes wird Historizität beim alten Gegenstand [...] ohne daß er deswegen aufhörte, auch eine systematische Funktion als ›Zeichen‹ zu erfüllen. [...] Das alte Objekt [...] ist in seinem Verhältnis zur Vergangenheit ausschließlich mythologisch. Es hat keine praktische Inzidenz mehr, es steht nur noch da, um ›anzudeuten‹. [...] Trotzdem kann man es nicht als afunktionell bezeichnen oder einfach als dekorativ, denn es hat eine ganz bestimmte Aufgabe im System zu erfüllen: Das alte Objekt stellt nämlich die Dimension der Zeit und der Dauer dar.«⁵³⁴ Seine Begründung und Legitimation hat das »alte Objekt« darin, authentisch zu sein: »Es ist in der gegebenen Form eines Gegenstandes die Verewigung eines entschwundenen Wesens, die Elidierung der Zeit in der Vorstellung. Diese besondere Eigenschaft geht den funktionellen Gegenständen [...] offensichtlich ab. [...] Der funktionelle Gegenstand hat eine Effizienz, das mythologische Objekt hat eine Vollkommenheit: Das abgeschlossene Ereignis, das es andeutet, ist eine Niederkunft. [...] Im alten Objekt erkennen wir somit den Mythos vom Ursprung. [...] Das alte Objekt, sofern es sich in das Kultursystem der Gegenwart einreicht, kommt aus tiefer Vergangenheit, um die leere Dimension der Zeit in der Gegenwart anzuzeigen [...].«⁵³⁵ Baudrillard erkennt nun im Umgang mit den alten Objekten eine »Versessenheit auf das Authentische«,⁵³⁶ die auch dazu führen kann, dass diese Objekte – wenn sie etwa in Neubauten integriert werden – die Funktion von »Reliquien« erhalten können, womit unmittelbar das Phänomen der Spolie berührt wird: »Der Mensch wird in der funktionellen Umwelt nicht heimisch, er benötigt ein Zeichen, einen Splitter vom echten Kreuz, der die Kirche heiligt, einen Talisman, ein Stück unbedingter Echtheit aus dem Innersten der Realität des Lebens, um eine Rechtfertigung zu haben. Diese vermittelt ihm das alte Objekt [...].«⁵³⁷

Spolien und andere historische Gegenstände und Zeichen sind also »alte Objekte« – doch sie sind darüber hinaus auch in besonderem Maß »gefundene Objekte«, »objets trouvés« im eigentlichen Sinne des Wortes. Der von den Avantgarden des frühen 20. Jahrhunderts eingeführte Begriff kann auch für unser Thema produktiv gemacht werden: Viele »alte Objekte« sind insofern »gefundene«, weil sie nach Jahrhunderten des Vergessens wieder an den Tag treten können. Ihre ursprüngliche Sinngebung ist im Lauf der Zeit verloren gegangen, neue Bedeutung und Funktion

erhalten sie durch ein bestimmtes ästhetisches Interesse und in Hinblick auf ihren künftigen Kontext – vielleicht konträr zu ihrer ursprünglichen Bestimmung.

Auch das Verfahren, mit dem die »alten Objekte« in ihrem neuen Kontext versammelt werden, lässt sich durchaus mit den ebenfalls traditionell der Avantgarde zuzurechnenden Techniken der *Collage* oder *Assemblage* – zumindest metaphorisch – in Verbindung bringen, wie dies Peter-Klaus Schuster am Beispiel der »Epochenräume« des 1904 eröffneten Berliner Kaiser Friedrich-Museums versucht hat, die wiederum nicht zufällig an zeitgenössische Sammler-Interieurs erinnern.⁵³⁸ Die Voraussetzung für diese Techniken liegen im Bewusstsein von – kultureller, religiöser, ästhetischer, historischer etc. – Fragmentierung, wie sie die Wahrnehmung der Moderne prägt; in der mentalen Verfügbarkeit einer schier unendlichen Fülle disparater, voneinander getrennter Objekte, aber auch im ästhetischen Interesse an ihren unterschiedlichen Daseinsformen und dem Bedürfnis, eine bestimmte Auswahl oder Teile dieser Objekte zusammenzufügen, gegeneinander zu kontrastieren, und durch die spezifische Form dieser Versammlung eine bestimmte künstlerische Position zu artikulieren. In diesem Sinn ist auch Kreuzenstein eine riesige *Collage* historischer Fragmente. Doch anders als bei der avantgardistischen Handhabung dieser Techniken ging es dabei keineswegs um das Aufzeigen von Brüchen und Dissonanzen, sondern vielmehr um Harmonisierung.⁵³⁹

Auch wenn in Kreuzenstein Spolien als solche deutlich kenntlich gemacht sind, sollte in der Zusammenstellung nicht das Andersartige, Fremdartige, Rätselhafte dieser Objekte betont werden, sondern die homogene historische Erzählung. Alle Objekte erhalten ihren Platz und eine – wenn auch virtuelle – Funktion; aus den materiellen Trümmern der Geschichte wird in Kreuzenstein eine künstliche Welt neu geschaffen, das Zerstörte wieder zusammengefügt, das Verlorene wiederhergestellt. Und dennoch: Der Versuch, aus einzelnen Objekten neue Einheiten zusammenzustellen, ist Ausdruck einer intensiven Hinwendung zu den außergewöhnlichen ebenso wie den alltäglichen Dingen. Dieses Interesse bestimmt auch noch die Auseinandersetzung mit dem Objekt in der Avantgarde des 20. Jahrhunderts: Aussagekraft, Wert und physische Integrität der Objekte wurden nun aber radikaler als je zuvor in Frage gestellt. Besteht in Kreuzenstein der Wunsch, Fragmentierung durch Rekonstruktion aufzuwiegen, so wird das Objekt im 20. Jahrhundert, auch in Reaktion auf die Dingwelten des 19. Jahrhunderts, zum surrealen Rätsel Ding, das sich jeder Einordnung in traditionelle historische, funktionale oder ästhetische Deutungsmuster entzieht.

Alter und Authentizität

Kreuzenstein ist ein Hybrid aus zerstreuten und wieder versammelten Dingen, aus »objets anciens« bzw. »objets trouvés«. Es sind Objekte, die vor langer Zeit an einem anderen Ort zu einem anderen Zweck hergestellt worden waren und eigens für Bau und Ausstattung der Burg zusammengetragen, neu zusammengefügt wurden. Das gemeinsame Kennzeichen dieser Objekte ist ihr Alter – im Sinne eines markanten zeitlichen Abgesetztseins von der Gegenwart. Neu zusammengefügt sind sie in der Lage, eine neue Erzählung zu bilden, »weitere ›Bedeutungsschichten‹ anzulegen«. ⁵⁴⁰ Auch im neuen Zusammenhang bleibt aber ihre Fremdheit, ihr Anderssein gegenüber der Gegenwart, präsent. Aus den Relikten zahlreicher zerstörter alter Texte wird im neuen Kontext durch die Aussagekraft der Spolien und die Art und Weise ihrer Zusammenfügung und Einbindung ein neuer Text geformt – gleichsam ein umgekehrtes Palimpsest, denn hier schimmert nicht der eine alte Text durch die darüberliegenden späteren Texte hindurch, sondern der neue Text bedient sich vieler einzelner isolierter Fragmente unzähliger alter Texte, und diese verwirrende und flirrende Vielstimmigkeit ist es, die Ensembles wie Kreuzenstein auszeichnet. Im Fall von Kreuzenstein beschreibt der neu gebildete Text das Erscheinungsbild einer mittelalterlichen Burg, vielleicht der mittelalterlichen Burg schlechthin.

Anders als Klaus Eggert, der die Spolien von Kreuzenstein als ein Symptom geringen »schöpferischen« Vermögens gedeutet hat, ⁵⁴¹ wird der Einsatz von Spolien und anderen historischen Relikten hier als künstlerische und kreative Leistung verstanden. Dies ist charakteristisch für eine Epoche, die zwar im Triumph über die Geschichte und im Glauben an den Fortschritt von Wissenschaft und Technik selbstbewusst in die Zukunft blickte, zugleich aber die Erfahrung einer begrifflich nicht mehr als Ganzes fassbaren Welt mit dem Wunsch nach zumindest temporärer Wiederherstellung und Vergegenwärtigung des Vergangenen zu kompensieren versuchte.

In Kreuzenstein sollte diese Wiederherstellung möglichst umfassend durchgeführt werden, weshalb neben dem Einbau von Spolien auch andere Techniken der Authentifizierung und Vergegenwärtigung angewandt wurden. Die Historizität des Ortes, ausgedrückt in der sichtbaren Einbeziehung der vorhandenen Ruinen, war dabei genauso wichtig wie die historische, formale und funktionale Logik der Gesamtanlage, ihre Einrichtung und nicht zuletzt ihre mediale Inszenierung. Die Spolien von Kreuzenstein wurden zu dem Zweck erworben, dem im Entstehen begriffenen Bau der Burg sukzessive integriert zu werden; mitunter konnten

sie durch ihr Auftauchen auf der Baustelle bestehende Planungen in Frage stellen. [66] Ihre Präsenz war also zu keinem Zeitpunkt von untergeordneter Bedeutung, sondern von Beginn an formal und inhaltlich konstitutiv. Für das von Wilczek betriebene, mitunter beinahe maßlos anmutende Ansammeln historischer Fragmente war der Wiederaufbau von Kreuzenstein sicherlich der unmittelbare Auslöser, die tiefere Motivation ist aber im größeren Zusammenhang seiner Sammlungen zu suchen.

Damit der Neubau die authentische materielle »Spur« der Spolie aufnehmen und verarbeiten kann, muss sie als altes Objekt bis zu einem gewissen Grad erkennbar bleiben. Besonders deutlich wird dies am *Söller*, der nicht zufällig charakteristische Elemente der Fassade von San Marco in Venedig zitiert – eines Bauwerks, das seine Wirkung zu einem nicht geringen Anteil aus dem prominenten Einsatz von Spolien bezieht. [61] Figürliche und ornamentale romanische Reliefs unterschiedlicher Größe sind in regelmäßigen Abständen über eine Wandfläche verteilt, die im Vergleich mit den übrigen Außenmauern der Burg eine auffällige Glätte und Homogenität besitzt, um die hier eingesetzten Fragmente entsprechend zur Geltung lassen zu können. Auch an der Loggia im Hof kann diese Gegenüberstellung von älterem, verwittertem, mit plastischen Qualitäten ausgestattetem Material und der glatten Wand, die primär als neutraler Träger dient, beobachtet werden. [67] Ähnliches ist auch beim Umgang mit den Resten der mittelalterlichen Burg festzustellen, die beim Wiederaufbau deutlich sichtbar belassen wurden. Auch hier wird die Kontrastwirkung unterschiedlicher Formen und Oberflächen eingesetzt, wenn dem unregelmäßigen, verputzten Mauerwerk der Ruine die regelmäßigen, unverputzten Steinmauern des Neubaus gegenübergestellt werden. [63] Es handelt sich dabei genau genommen allerdings nicht um (translozierte) Spolien, sondern um Fragmente und alte Objekte, denen als vor Ort erhaltene Reste des alten Kreuzenstein in besonderem Maße die Rolle der historischen Spur zukommt – ebenso wie sie durch ihre materielle und formale Andersartigkeit entlang einer durchgehenden Bruchlinie die historische Zäsur zwischen Ruine und Wiederaufbau markieren.

Eine andere Vorgangsweise besteht darin, das Fragment, das alte Objekt oder die Spolie soweit dem Neubau zu integrieren, dass die Authentizität auf das gesamte Bauwerk ausstrahlen kann: »Getreu meinen Prinzipien war ich bemüht, alles, was ich an Holz, Stein und Eisen zur Gestaltung der Burg fügte, mit dem alten Geräte, das ich zusammengebracht hatte, für das Auge zu stimmen wie die Farben in einem alten Bilde«, ⁵⁴² schreibt der Bauherr über Kreuzenstein. Dieses »alte Bild« entsteht vor allem

durch eine subtile Angleichung des neu Errichteten an den Altbestand. Alles Neue wird mit »künstlicher Patina«⁵⁴³ überzogen, sodass nicht mehr zwischen Alt und Neu differenziert werden kann. Es ist daher von großer Bedeutung, dass möglichst viel des an der Oberfläche sichtbaren Materials nicht nur authentisch wirkt, sondern auch tatsächlich aus dem Mittelalter stammt. Am Außenbau erstreckt sich dieser Anspruch vom Steinmauerwerk über Holzkonstruktionen und Ziegeleindeckungen bis hin zu Türblättern, Beschlägen und Gittern.⁵⁴⁴ Im Inneren reicht er bis in die kleinsten Ausstattungselemente: Somit stehen selbst die aus historischen Einzelteilen und modernen Ergänzungen zusammengesetzten Möbel stellvertretend für die nach einem ganz ähnlichen Verfahren »konstruierte« Burg als Ganze. [83] Was nicht im Original zu beziehen war, das wurde – aus historischem Material⁵⁴⁵ – kopiert und auf diese Weise integriert.⁵⁴⁶ Wenn etwa der Bergfried aus dem Baumaterial eines mittelalterlichen Turmes am Inn errichtet wurde,⁵⁴⁷ dann gehen durch die historischen Bauteile gleichsam Partikel historischer Authentizität ebenso in den Neubau über, wie die längst verblasste Erinnerung an den namenlosen Turm am Inn, der dem neuen Kontext einverleibt wurde.

Die Spolien von Kreuzenstein stellen die permanente Anwesenheit des Vergangenen im Neubau sicher. Architektur und Bauplastik, Skulpturen, Gemälde, Mobiliar und Kunsthandwerk sind die Elemente eines neuen Textes, der das Mittelalter nicht melancholisch beschwört, sondern vielmehr selbst den Anspruch zu erheben scheint, Mittelalter zu sein: Johann Paukert, der Archivar der Burg, beschwor 1911 »das geschlossene Gemälde der Vergangenheit Kreuzensteins, das der Wunderbau uns bietet« und sprach vom »Triumph der Feste in ihrer herrlichen Wiedergeburt«.⁵⁴⁸ In dieser umfassenden Evokation ist die Funktion der Fragmente, alten Objekte und Spolien aufs engste mit den zahlreichen direkten oder indirekten architektonischen Verweisen auf reale mittelalterliche Bauten verbunden. Ludwig Hevesi bemühte sich im Jahr 1907, Besonderheit und Aktualität Kreuzensteins im anbrechenden 20. Jahrhundert zu charakterisieren: »Ein Lebensbau, der werdend und wachsend die Jahre und Jahrzehnte des Bauherrn begleitet [...]. Unsere moderne Zeit, die ihre Ziele in die Zukunft hinaussteckt oder zu stecken meint, kann doch auch dieser Art von Idealismus, von zweckvollem Heraufbeschwören, von Weiterträumen des scheinbar Ausgeträumten, seinen geistigen Anteil nicht versagen. Kreuzenstein ist keine willkürliche Liebhaberei, sondern hat seine eigene Art von posthumem Leben, denn es ist ein Organismus, der von innen heraus getrieben hat und blüht. [...] So kommt dieses Bauwerk

durchaus vom Lebendigen her, nicht aus Bilderbüchern, die von Kustoden der Museen herausgegeben sind, als Archiv der Formen, Grundbuch der Typen.«⁵⁴⁹

Zerstreuung und Sammlung

Walter Benjamin, der im »Passagen-Werk« versuchte, die »Dingwelt des 19. Jahrhunderts«⁵⁵⁰ zu analysieren, hat im Jahr 1935 – von Karl Marx' Charakterisierung der Ware als »Fetisch« ausgehend – die »Verklärung der Dinge« dem Sammler zugeschrieben: »Ihm fällt die Sisyphosaufgabe zu, durch seinen Besitz an den Dingen den Warencharakter von ihnen abzustreifen. Aber er verleiht ihnen nur den Liebhaberwert statt des Gebrauchswerts. Der Sammler träumt sich nicht nur in eine ferne oder vergangene Welt, sondern zugleich in eine bessere, in der zwar die Menschen ebensowenig mit dem versehen sind, was sie brauchen, wie in der alltäglichen, aber die Dinge von der Fron frei sind, nützlich zu sein.«⁵⁵¹ Und in den Materialien zum Passagen-Werk heißt es weiter: »Vielleicht läßt sich das verborgenste Motiv des Sammelnden so umschreiben: er nimmt den Kampf gegen die Zerstreuung auf. Der große Sammler wird ganz ursprünglich von der Verworrenheit, von der Zerstretheit angerührt, in dem (sic!) die Dinge sich in der Welt vorfinden.«⁵⁵²

Kreuzenstein ist ein Ort, an dem sich die Dingwelt des 19. Jahrhunderts, aber auch der mitunter fetischistische Charakter des »Kults der Dinge«⁵⁵³ bis heute nachvollziehen lassen. Ist schon der Außenbau mit seiner exzessiven Anhäufung von Spolien davon gekennzeichnet, so offenbart sich die Herrschaft der (mobilen) Dinge in Kreuzenstein vollends im Interieur, wo mithilfe unzähliger (aus-)gesuchter Objekte der materiellen Kultur fiktive Geschichtlichkeit präsentiert wird. Hier war ein Sammler am Werk, der die von ihm zusammengetragenen Dinge zu begehbaren Bildern ordnete, aus ehemals zerstreuten Bestandteilen eine neue Wirklichkeit konstruierte.

Die Ausstattung der Räume weist auch Parallelen zur zeitgenössischen Wohnkultur auf. In Jacob von Falkes bekannter Schrift »Die Kunst im Hause«, Synonym für das auf der Grundlage der Erforschung historischer Formen entwickelte Wohnen im Historismus, wird umgekehrt die Vorbildliche Wirkung des Sammlers für das Interieur der Gegenwart betont.⁵⁵⁴ Es überrascht daher nicht, dass sich die Interieurs jener großbürgerlichen und aristokratischen Wohnsitze des ausgehenden Jahrhunderts, wo hochrangige Kunstsammlungen und repräsentatives Wohnen aufs engste miteinander verbunden waren, aufgrund ihres ähnlichen Umgangs

Zusammenfassung

Kreuzenstein wurde im Rahmen dieser Studie als ein Produkt der Moderne analysiert – verband sich hier doch das zeitgenössische Bewusstsein von der fundamentalen historischen Distanz zu allen früheren Epochen mit dem Wunsch, der Möglichkeit, aber auch der Machbarkeit, diese Distanz zumindest temporär zu überbrücken, Vergangenheit für einen kurzen Moment Gegenwart werden zu lassen. Zugleich steht Kreuzenstein als im 19. und frühen 20. Jahrhundert entworfenes und gebautes Modell einer mittelalterlichen Burg exemplarisch für die begriffliche Konstruktion der mittelalterlichen Burg in der Moderne [129].

Vor diesem Bauwerk, das zu den bedeutendsten Burgen des 19. Jahrhunderts zählt und sich zugleich durch Konzeption, Form und Ausstattung von allen anderen vergleichbaren Exemplaren deutlich unterscheidet, werden Fragen nach der Konstruktion von Geschichte und der Rekonstruktion oder Erfindung der Vergangenheit genauso virulent, wie solche nach der auratischen Wirkung materieller »Authentizität« und ihrer Fiktion, der Subjektivierung des Objekts, dem Bau als Bild. Kreuzenstein, so könnte ein Befund lauten, ist letztlich gar keine Burg mehr, sondern das mit allen zur Verfügung stehenden Mitteln hergestellte Bild einer Burg, dreidimensionale mediale Visualisierung, Spiegelung, Inszenierung: ein Mausoleum, das ein Museum ist, und zugleich vorgibt, keines zu sein; aus unendlich vielen herbeigeschafften Bestandteilen, Fragmenten von Geschichte und materiell verbürgter, greifbarer Vergangenheit zu einer historischen *Simulation*, einer *Installation* authentischer Dinge zusammengesetzt; Aufbewahrungsort kostbarer Sammlungen und Monument auf das mittelalterliche Rittertum; Ausdruck elitärer wie populärer Faszination für das Mittelalter, aber auch Dokument eines Mittelalterbildes, das im 19. Jahrhundert entworfen wurde und kulturell so nachhaltig wirken konnte – eben »modern« war –, dass es bis heute präsent geblieben ist.

Der Bau vereinigte in sich unterschiedliche, mitunter widerstrebende Ansprüche und Interessen: Mit dem Plan, inmitten einer Ruine ein Familienmausoleum zu errichten, war hier anfänglich noch ein starker Rest traditioneller aristokratischer Memoria, wie sie in der Frühen Neuzeit ausgeprägt wurde, ausschlaggebend für den Beginn der Arbeiten. In der Romantik wiederum wurzelt das ehrgeizige, kostspielige und aberwitzige Projekt, sukzessive weitere Teile der Burg und schließlich die gesamte Anlage wieder aufzubauen. Was um 1800 aber meist nur imaginativ und literarisch verwirklicht worden war, sollte nun gebaute Realität, spielerischer Ernst werden. Die zur Verfügung stehenden technischen und finanziellen Mittel ließen dies ebenso möglich erscheinen, wie das Vertrauen in das historische Wissen, durch das man sich insbesondere gegenüber den Romantikern und ihren vergleichsweise zaghaft und unbeholfen erscheinenden Wiederherstellungsversuchen entschieden im Vorteil wähnte. Die Burgenrekonstruktionen des späten 19. Jahrhunderts sind damit auch Ausdruck der Sicherheit und des Selbstbewusstseins, mit der die Zeitgenossen von einer wissenschaftlich fundierten Warte zurück in die Vergangenheit blicken zu können glaubten. In Kreuzenstein trat mit dem Sammler Wilczek außerdem auch noch ein genuiner Typus des 19. Jahrhunderts auf den Plan, der sich allerdings durch die Öffentlichkeit, der er seine Schätze aussetzte, und den erzieherischen Dienst, in den er sie stelle, von den meisten anderen, eben den typischen Vertretern seiner Art unterschied. Die Präsentation, die er als *Connaisseur* aus seinen Sammlungen zusammenstellte, sollte nicht distanziert und lehrbuchartig, sondern sinnlich unmittelbar an das Mittelalter heranzuführen und durfte daher in nichts an ein zeitgenössisches Museum erinnern. Durch ihr Arrangement zu fiktiven Wohnräumen innerhalb eines logischen räumlichen Gesamtzusammenhangs wurden die Objekte gleichsam in einen historischen funktionalen Kontext zurückgeführt, wodurch der historische, kulturgeschichtliche Gebrauchscharakter der Dinge gegenüber ihrem formalen und ästhetischen Eigenwert in den Vordergrund rückte. In der ihm vorbehaltenen, mit besonderen Objekten ausgestatteten Herrenstube sowie weiteren Räumen, in denen die Sammlungen stärker systematisch, aber stets unter Wahrung des »authentisch«-historischen Gesamtbildes aufbewahrt wurden, konnte sich der Sammler, unterstützt durch wissenschaftliches Personal, der Pflege, Bearbeitung, Erforschung und Erweiterung seiner Sammlungen widmen. In gewisser Weise jedoch war dieser Bauherr und Sammler in Kreuzenstein, wo nichts an die außerhalb der Mauern liegende Gegenwart erinnert und mit Kaiser Maximilian I. der eigentliche Burgherr zugleich unsichtbar und doch ständig präsent

ist, auch als Eigentümer stets nur zu Gast in der von ihm selbst geschaffenen alternativen Wirklichkeit. Für Wilczek bestand kein Zwang, seine Burg Besuchern zu öffnen, und doch war Kreuzenstein nicht nur von Anfang an öffentlich zugänglich, sondern auch für eben diesen Zweck gebaut worden: Damit stand eine der Hauptsehenswürdigkeiten in der Umgebung Wiens einem breiten Publikum offen, das seinerseits zwar nicht über das umfassende Spezialwissen des Sammlers verfügte, durch die beginnende Kultur des historischen Themenparks aber auf eine temporäre Reise ins Mittelalter bestens vorbereitet war und also mit dem reichen Angebot an *Sensationen* umzugehen wusste. Kreuzenstein war von Anfang an als »Heterotopie« konzipiert, als ein von der alltäglichen Welt zeitlich und räumlich bewusst abgesetzter Ort eigener Ordnung. Es spricht für die Solidität dieser Konstruktion ebenso wie für die *Longue durée* der Geschichtskultur des 19. Jahrhunderts, dass sie bis heute kaum etwas von ihrer Wirksamkeit eingebüßt hat.

Dank

Dieses Buch hat eine lange Vorgeschichte, und entsprechend groß ist die Zahl derer, die sein Entstehen begleitet haben. So kann an dieser Stelle nur den wichtigsten Helferinnen und Helfern gedankt werden: Irene Nierhaus – für alle bisherigen und noch kommenden Gespräche über Kunst- und Architekturgeschichte; Hellmut Lorenz – für die Unterstützung und das Interesse bei der Betreuung meiner Magisterarbeit über Kreuzenstein; Werner Telesko – für das gemeinsame Nachdenken über das 19. Jahrhundert als Epoche; Sabrina Rahman – für essentielle methodische Hinweise; Barbara Czwik, Lucas Nierhaus und Florian Schwetz – für die Mühe der kritischen Lektüre des Manuskripts.

Meine Recherchen wurden durch das Entgegenkommen von Hans Christian Wilczek wesentlich erleichtert, Elisabeth Lenhart betreute mich vor Ort in Kreuzenstein.

Bei der Suche und Identifizierung der Fotografien Wilhelm Burgers halfen die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter des Bildarchivs der Österreichischen Nationalbibliothek (Matthias Böhm, Ulrike Polnitzky), des Österreichischen Museums für angewandte Kunst (Thomas Matyk), des Niederösterreichischen Landesarchivs (Roman Zehetmayer), der Niederösterreichischen Landesbibliothek (Ralph Andraschek-Holzer), des Instituts für Kunstgeschichte der Universität Wien (Martin Engel) und des kunsthistorischen Instituts in Florenz – Max-Planck-Institut (Lisa Hanstein). Wichtige Hinweise kamen von Evelin Oberhammer, Gerd Pichler, Helmut Scharsching, Karl Schütz und Mario Weber.

Ein Stipendium der Stadt Wien unterstützte meine Forschungen, die Drucklegung wurde durch die Förderung des FWF und des Landes Niederösterreich ermöglicht. Im Böhlau Verlag betreuten Eva Reinhold-Weisz und Stefanie Kovacic das Projekt in bewährt kompetenter und verständnisvoller Art. Wolfgang Thaler ergänzte die historischen Fotografien um kongeniale aktuelle Ansichten. Andreas Klambauer schließlich gelang es mit seinen gestalterischen Ideen, Form und Inhalt des Buches zur Deckung zu bringen.

Eine Collage und Montage unzähliger historischer Bauteile aus ganz Europa, die vorgibt, eine »authentische« mittelalterliche Burg zu sein: Kreuzenstein, das zwischen 1874 und 1906 erbaute Privatmuseum und Familienmausoleum des Grafen Wilczek nördlich von Wien, ist eine perfekt eingerichtete Heterotopie des 19. Jahrhunderts, die bis heute zu einer Zeitreise in die Welt der Ritter einlädt. Die erste umfassende monographische Untersuchung dieses singulären Bauwerks führt zu den Ursprüngen aktueller Mittelalterbilder und analysiert die mittelalterliche Burg als Konstruktion der Moderne.



9 783205 1795575

ISBN 978-3-205-79557-5 | WWW.BOEHLAU-VERLAG.COM