

Reinhard Obermeir

Hans Semper: Visionär der Kunstgeschichte im 19. Jahrhundert

Ein Beitrag zur wissenschaftlichen Entwicklung einer
jungen Disziplin an der Universität Innsbruck

innsbruck university press

THESIS SERIES

Für den inneren Kreis

Reinhard Obermeir

Hans Semper: Visionär der Kunstgeschichte im 19. Jahrhundert

**Ein Beitrag zur wissenschaftlichen Entwicklung einer
jungen Disziplin an der Universität Innsbruck**

Reinhard Obermeir

Institut für Kunstgeschichte, Universität Innsbruck

Diese Publikation wurde im Herbst 2020 an der Universität Innsbruck unter dem Titel "Hans Semper: Visionär der Kunstgeschichte im 19. Jahrhundert. Ein Beitrag zur wissenschaftlichen Entwicklung einer jungen Disziplin an der Universität Innsbruck samt Aufarbeitung des historischen Lehrmittelapparates ("Semper-Nachlass") anhand einer Bilddatenbank" zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie eingereicht.

Diese Publikation wurde mit finanzieller Unterstützung des Landes Tirol und der Stadt Innsbruck gedruckt.



**INNS'
BRUCK**

© *innsbruck* university press, 2021

Universität Innsbruck

1. Auflage

Alle Rechte vorbehalten.

www.uibk.ac.at/iup

ISBN 978-3-99106-039-0

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	11
1 Hans Semper (1845–1920) – Ein Gelehrtenleben	13
1.1 Prolog	13
1.2 Der berühmte Vater	14
1.3 Kindheit und Jugend	16
1.4 Die Studienjahre in Berlin und München	20
1.5 Studienjahre in Italien	22
1.6 Promotion in Zürich	22
1.6.1 Dissertationsschrift „Uebersicht über die Geschichte der toskanischen Sculptur bis Ende des 14. Jahrhunderts“	24
1.6.2 „Der Raub der Polyxena. Gruppe von Pio Fedi“ und „Giovanni Dupré“	25
1.6.3 Artikel „Giovanni Dupré“	27
1.6.4 Das Dissertationsgutachten	28
1.7 Auf dem Weg zur Habilitation in Innsbruck	30
1.7.1 Frühe Publikationen	31
1.7.1.1 Donatello, seine Zeit und Schule. Erster Abschnitt. Die Vorläufer Donatellos	31
1.7.1.2 Donatello. Eine kunstgeschichtliche Studie	32
1.7.1.3 „Donatello, seine Zeit und Schule“	33
1.8 Entscheidung für die Universität Innsbruck	40
1.8.1 Die Situation des Faches Kunstgeschichte an der Universität Innsbruck vor der Berufung Sempers an die Universität Innsbruck und seine Habilitation	41
1.8.2 Die Habilitationsschriften	43
1.8.3 Das Habilitationscolloquium	45
1.9 Gelehrtenleben in Innsbruck	48
1.9.1 Semper als Privatdozent am Institut für Kunstgeschichte	48
1.9.2 Der Karriereschritt vom Privatdozenten über den unbesoldeten Extraordinarius zum Ordinarius für Kunstgeschichte an der Universität Innsbruck	49
1.9.3 Carpi. Ein Fürstensitz der Renaissance	53

1.10 Vorlesungsorganisation und Didaktik am Institut für Kunstgeschichte an der Universität Innsbruck durch Hans Semper	57
1.10.1 Rahmen des Unterrichtes	58
1.10.2 Durchführung dieses Unterrichtes	58
1.10.3 Inhalte seiner Lehrveranstaltungen	59
1.10.4 Aufgabe des Kunstunterrichtes	60
1.10.5 Wissenschaftliche Methode	61
1.11 Semper und die Wiener Schule der Kunstgeschichte	62
1.12 Die Beschäftigung mit Tiroler Kunstdenkmälern	64
1.13 Sempers Vorlesungstätigkeit zu außertirolichen Themen	65
1.14 Exkurs: Semper und das Künstlerlexikon Thieme Becker	66
1.15 Publikationen nach 1880	67
1.16 Ein Ordinarius im Kampf mit den Mühlen der k. k. Bürokratie	68
1.16.1 Die Aktenkonvolute „Regelmäßige Dotationen, Extradotationen, Lokalitäten und Statthaltererlässe“	69
1.16.2 Historisches Aktenkonvolut „Schülerausflüge“	70
1.16.3 Historisches Aktenkonvolut „Institutsdiener, wissenschaftliche Hilfskraft“	72
1.17 Der 7. Internationale Kunsthistorische Kongress in Innsbruck und Ehrungen	76
1.18 Semper in der Öffentlichkeit	77
1.18.1 Der Streit um das Andreas Hofer Denkmal und die Restaurierung der Fresken im Kreuzgang des Brixner Domes und der Patinakrieg	77
1.19 Privatleben eines Gelehrten	79
1.20 Epilog	83
1.21 Sempers Testament	87
1.22 Das Vermächtnis eines Gelehrtenlebens	90
2 Der historische Lehrmittelapparat am Institut für Kunstgeschichte der Universität Innsbruck von 1876 bis 1924	97
2.1 Fotografie und Diapositiv – die neuen Medien im Einsatz des kunstgeschichtlichen Vortrages an den Universitäten	99
2.1.1 Über frühe Lehrmittelsammlungen an den Kunstgeschichtsinstituten in Wien und Graz	116
2.1.1.1 Die Foto- und Diasammlung am Institut für Kunstgeschichte in Wien	116

2.1.1.2 Die Foto- und Diasammlung am Kunstgeschichtsinstitut der Universität Graz	118
3 Der historische Lehrmittelapparat am Institut für Kunstgeschichte an der Universität Innsbruck (Semper-Sammlung)	119
3.1 Der Aufbau und die Organisation der Lehrmittelsammlung	119
3.2 Übersicht über die Zahl der Erwerbungen 1876–1918	122
3.3 Art der Erwerbungen nach Gattungen 1876–1918	123
4 Darstellung der Lehrmittelsammlung am Institut für Kunstgeschichte in den Jahren 1876–1918	127
4.1 Das Kassabuch	127
4.2 Die Inventarbücher	131
4.2.1 Inventarbuch A	131
4.2.2 Inventarbuch B	132
4.2.3 Inventarbuch C	132
4.2.4 Inventarbuch D	132
4.2.5 Inventarbuch E und Behelfsbuch F	133
4.3 Die Fotografien des Lehrmittelapparates	135
4.4 Diapositive des Lehrmittelapparates	136
4.5 Druckwerke und Sammelwerke	143
4.5.1 Die Malerschulen in den Sammelwerken „Klassischer Bilderschatz“, „Das Museum“, „Handzeichnungen aus der Albertina und anderen Sammlungen“ sowie „Das Kupferstichkabinett“	144
4.5.2 Die Sammelwerke des Lehrmittelapparates	146
4.5.2.1 Sammelwerke nach Verlagen und Gattungen	146
4.5.2.2 Tabellarische Aufstellung der Sammelwerke	147
4.6 Originale	153
4.7 Bücher	154
4.7.1 Die Bücherliste nach Sprachen	156
4.7.2 Bücher-Erwerbungen zwischen 1876 und 1918 nach Jahren und Sprachen	157
4.7.3 Künstlermonografien	158
4.8 Zeitschriften	165
4.8.1 Alphabetische Aufstellung der angekauften Fachzeitschriften	165
4.9 Gipsabgüsse	167
4.10 Inventar des Institutes	169

4.10.1	Kurze Zusammenfassung der räumlichen Situation des Instituts für Kunstgeschichte an der Universität Innsbruck	169
4.10.2	Die Ausstattung mit Einrichtungsgegenständen	173
4.10.3	Die fotografische Ausrüstung	176
5	Die Semper-Sammlung als Herzstück der Lehrmittelsammlung des Instituts für Kunstgeschichte	179
5.1	Die Aufbewahrung der Semper-Sammlung	179
5.2	Das Ordnungssystem der Sammlung und ihre Änderungen	183
5.2.1	Der Beginn der Inventarisierung des „Kunstgeschichtlichen Apparates der Universität Innsbruck“	183
5.2.2	Die Kategorisierung bis 1889 nach den Inventarbüchern A und B ..	184
5.2.3	Übersicht über die mögliche alte Mappeneinteilung, wie sie sich aus den Beschriftungen rekonstruieren ließ	190
5.2.4	Neugestaltung des Ordnungssystems nach 1889	191
5.2.5	Die Einteilung der Sammlung.....	191
5.2.6	Der Umfang der Sammlung.....	192
5.2.6.1	Fehlende Objekte in den Inventarbüchern	194
6	Die Semper-Sammlung in der Datenbank.....	197
6.1	Die Bestände der Datenbank	197
6.1.1	Die Semper-Sammlung und ihr Bestand an Fotografien	198
6.1.2	Die Semper-Sammlung und ihr Bestand an Drucken	201
6.2	Analyse des Bestandes an Fotografien und Drucken in der Semper-Sammlung	204
6.2.1	Die Semper-Sammlung nach Gattungen	204
6.2.1.1	Erwerbungen Gattungen Malerei-Wandmalerei	205
6.2.1.2	Erwerbungen Gattungen Skulptur-Ornamentik	217
6.2.1.3	Erwerbungen Architektur	224
6.2.2	Erwerbungen nach Epochen	231
6.2.3	Erwerbungen nach Jahrhunderten	235
6.2.4	Erwerbungen nach Ländern.....	236
6.2.4.1	Erwerbungen von Fotografien und Drucken zu Kunstwerken aus Tirol und Südtirol.....	238
6.2.4.2	Die Vorlesungen zu Tiroler Kunst am Kunstgeschichteinstitut 1876–1918	239
6.2.5	Erwerbungen nach Ateliers/Fotografen	250
7	Zusammenfassung	255
8	Anhänge	259

8.1	Der 7. Internationale Kunsthistorische Kongress von 1902 in Innsbruck	259
8.2	Hans Semper und die Diskussion um das Andreas Hofer Denkmal	268
8.3	Erlässe und Dokumente	292
8.3.1	Aktenkonvolut „Regelmäßige Dotationen“	292
8.3.2	Aktenkonvolut „Extradotationen für das Kunsthistorische Institut“	296
8.3.3	Aktenkonvolut „Schülerausflüge“	299
8.3.4	Aktenkonvolut „Institutsdiener, Wissenschaftliche Hilfskraft“	306
8.4	Gutachten Prof. Klingler zu Sempers Gesundheitszustand und Todesursache	322
8.5	Anhang Nachlässe Theodor Sickels und Gottfried Sempers	326
8.6	Curriculum Vitae, Johannes Semper (1869)	327
8.7	Promotionsansuchen	329
9	Auflistung der Publikationen von Hans Semper	331
10	Verwendete Literatur	341
11	Danksagung	348
12	Digitale Anhänge – Inhaltsangabe	349



Hans Semper, ca. 1915, Privatbesitz Robert Lukesch

Vorwort

Wir wissen nicht, ob Hans Semper unter seinem berühmten Namen gelitten hat. Vielleicht konnte er Vorteile daraus ziehen und sich bietende Möglichkeiten ergreifen? Immerhin war sein Vater Gottfried Semper, Erbauer der Oper in Dresden, ein Stararchitekt seiner Zeit. Der außergewöhnliche Blick für die Ästhetik war Sohn Hans jedenfalls eigen, jedoch hatte er persönliche Visionen und Vorstellungen, die er in der damals jungen Disziplin der Kunstgeschichte an der Universität Innsbruck realisierte.

Semper schuf schon im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts an einer kleinen, abseits der Metropolen Europas gelegenen Universitätsstadt ein Kunstgeschichtsinstitut, das keinen Vergleich mit den großen Universitäten in Wien, München oder Berlin zu scheuen brauchte.

Seine Sammlung an Lehrmitteln, als Lehrmittelapparat für das Institut für Kunstgeschichte an der Universität Innsbruck bezeichnet, ist in ihrem Umfang und Vollständigkeit ein Dokument für die Erforschung einer damals jungen Disziplin und lässt Aufschlüsse über die Inhalte, Didaktik, Methodik und die Entwicklung des Faches zu, das sich in diesen frühen Jahren von der Ästhetik und der Archäologie abnabelte und schon vor dem Ersten Weltkrieg eine große Anzahl von Ordinarien, Hörern und auch Hörerinnen in der akademischen Welt aufweisen konnte.

Der Fokus dieser wissenschaftlichen Arbeit liegt in der Dokumentation, Sicherung und Auswertung der Lehrmittel, vorwiegend Fotografien, anhand einer Datenbank, die 13.000 Einträge aufweist. Diese wurden gescannt und eingepflegt. Alle vorliegenden Objekte wurden nach dem bis über Sempers Tod hinaus am Institut gebräuchlichen Ordnungssystem in definierten Archivschachteln eingeordnet. Mit Hilfe der Datenbank kann somit jedes Objekt rasch und problemlos im Archiv gefunden und eingesehen werden. Da Semper jede Erwerbung akribisch in Inventarbüchern festgehalten hat, ist auch eine genaue Datierung der Ankäufe möglich. Die Inventarbücher finden sich im digitalen Anhang. Ergänzt wird die Arbeit durch eine lange vermisste wissenschaftliche und persönliche Biografie über Hans Semper, erster Ordinarius für Kunstgeschichte an der Universität Innsbruck. Die Aufarbeitung des Semper-

Nachlasses, der sich seit dessen Ableben 1920 am Institut für Kunstgeschichte befindet, brachte leider weder persönliche Notizen noch Aufzeichnungen oder Manuskripte zu seinen Vorlesungen und Forschungsfeldern zutage, auch Briefwechsel des Gelehrten waren nicht auffindbar. Unterlagen zu seinem Leben waren in geringem Umfang im „Nachlass Semper“ am Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum Innsbruck und im Nachlass Lothar Semper, des zweiten Sohnes von Hans Semper, am Tiroler Landesarchiv zu finden. Semper wurde als Person des öffentlichen Interesses sehr häufig in der Presse erwähnt. Durch die intensiven Recherchen in den Tageszeitungen konnte dennoch ein umfassendes Bild von der Person Hans Semper gezeichnet werden. Umso umfangreicher erweist sich die Aufarbeitung der Semper-Sammlung, die durch ihre Unversehrtheit und Quantität beeindruckt und den Stand der damals jungen Kunstwissenschaft, ihre Ziele und Forschungsarbeiten an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert widerspiegelt.

Bei historischen Zitaten wurde die darin verwendete Orthografie übernommen.

1. Hans Semper (1845–1920) – ein Gelehrtenleben

1.1 Prolog

Der 18. Mai 1920 ist ein fast schon sommerlicher Tag. Die Wetterstation der Universität Innsbruck meldet ein Tagesmaximum von 26,7 Grad Celsius bei einem Bewölkungsgrad von 1/10, also gering bewölktem Himmel und keinen Niederschlag.¹

Um 16 Uhr findet sich eine Trauergemeinde auf dem Innsbrucker Städtischen Friedhof West ein, um den emeritierten Kunstgeschichteprofessor, Hofrat Professor Hans Semper, auf seinem letzten Weg zu begleiten.²

In einem Nachruf seines Sohnes Lothar anlässlich des 10. Todestages wird einer seiner Schüler, Dr. Wolfgang Hofmann, zitiert, welcher von einer ärmlichen Leichenfeier mit nur wenigen anwesenden Trauergästen schrieb.³ Unter ihnen befanden sich, wie eine kurze Notiz einen Tag nach der Beerdigung im Alpenland vermerkt,⁴ der Rektor der Universität, Dr. Ernst Diehl, und der Dekan der Philosophischen Fakultät, Prof. Karl Hopfgartner. In dieser Notiz wird aber davon berichtet, dass viele Vertreter aus Gelehrten- und Künstlerkreisen anwesend waren.

Die Grabstätte befindet sich nur wenige hundert Meter von seinem Haus Haspingerstraße 9 entfernt, in welchem Semper nach dem Tod seiner Gattin, welche ihm ein Jahr vorausging, sein letztes Lebensjahr zurückgezogen mit seinem ersten Sohn Gottfried verbrachte.

Hier auf dem Innsbrucker Friedhof vollenden sich auch 45 Jahre eines erfüllten Gelehrtenlebens mit Höhen und Tiefen, persönlichem Glück und schweren persönlichen Schicksalsschlägen.

Im Jahr 1875 kam der dreißigjährige Hans Semper nach Innsbruck, um als Privatdozent das kunsthistorische Institut der Universität Innsbruck aufzubauen, an welchem er ohne Unterbrechung bis zu seiner Versetzung in den Ruhestand 1916 forschte und lehrte.

1 Mitteilung der Zweigstelle Innsbruck der ZAMG vom 10.11.2017.

2 Matriken Tirol Online (Tiroler Landesarchiv), Totenbuch Innsbruck-Christuskirche (Evangelische Pfarrgemeinde A.B. und H.B.), Band 01 1875–1921, 273.

3 Lothar Semper, Hans Semper, Tiroler Wastl, Nr. 1208 (1930), 2–4.

4 Alpenland, Nr. 110 (1920), 7.

1.2 Der berühmte Vater

Hans Semper kam am 12. März 1845 in Dresden als zweitjüngstes Kind des berühmten Architekten Gottfried Semper (1803–1879) aus Altona zur Welt.⁵ Sein Vater war das fünfte von acht Kindern des Christian Gottfried Semper aus Landeshut in Schlesien (1768–1831),⁶ welcher als Kind nach Hamburg gekommen war. Christian Gottfried Semper heiratete in Altona Johanna Maria Paap (1771–1857), die Tochter des Fabrikanten Johann Willemsen Paap, Inhaber der J.W. Paap Wollfabrikation. Christian Gottfried Semper stieg dadurch in den angesehenen Kreis hanseatisch-altoner Unternehmerfamilien auf. Von den acht Kindern des Ehepaares Semper-Paap übernahm der älteste Sohn Johann Carl 1822 die Fabrik und sollte noch später zusammen mit der Mutter Gottfried Semper immer wieder finanziell zur Seite stehen.

Dem noch relativ unbekanntem Architekten Gottfried Semper, welcher in Göttingen Mathematik und Geschichtswissenschaften und anschließend in München an der Architekturklasse der Kunstakademie München studierte, wurde im Frühjahr 1834 die Professur und Leitung der Dresdener Akademie der Schönen Künste angeboten, welche er am 25. September des gleichen Jahres antrat.⁷ Kaum ein Jahr später heiratete er Bertha Thimmig (1810–1859), Tochter eines 1826 verstorbenen sächsischen Artilleriemajors.⁸ Das Paar hatte sechs Kinder, zwei Töchter und vier Söhne, welche zwischen 1836 und 1848 in Dresden zur Welt kamen.⁹ Das erste Kind, Johanna Elisabeth (geb. 1836), verstarb im Alter von 36 Jahren, Sohn Manfred (1838–1913) wurde Architekt und zeitweise Mitarbeiter seines Vaters, so z. B. beim Neubau des Dresdener Hoftheaters (bekannt unter dem Namen „Semper-Oper“) nach dessen Zerstörung durch einen Brand. Die Leitung dieses Baus übernahm Sohn Manfred, so schreibt Hans

5 Semper wurde am 29. November 1803 in Hamburg geboren, aber einige Wochen später in Altona getauft. Tatsächlich war der Tauftag der 1. Jänner 1804. (Ahnenpass Lothar Semper, zweiter Sohn von Hans Semper, aus dem Privatbesitz von Robert Lukesch, Enkel von Lothar Semper, zweitgeborener Sohn von Hans Semper).

6 Ahnenpass Lothar Semper, 8.

7 Harry Francis Mallgrave, Gottfried Semper. Ein Architekt des 19. Jahrhunderts, Zürich 2001, 80.

8 Ahnenpass Lothar Semper, 10.

9 Mallgrave (wie Anm. 7), 354. Im Semper-Nachlass am Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum (Bibliothek Tiroler Landesmuseen, NL_93_Semper, Hans (im Folgenden abgekürzt SNTL) findet sich ein Brief der Schwester Johanna Elisabeth an ihren Bruder vom 6. Mai 1864, in dem sie die Geldsorgen des Bruders erwähnt. Semper war zu diesem Zeitpunkt Student in Berlin (siehe Kapitel 1.4).

Semper in seiner kurzen Biografie über seinen Vater,¹⁰ weil Gottfried Semper durch die großen Aufträge in Wien (Hoftheater, Ringstraßenmuseen) verhindert war und nur die Entwürfe und Pläne nach Dresden schickte. Sohn Conrad Julius Hermann (1841–1893?)¹¹ wanderte in die USA aus und wurde dort erfolgreicher Geschäftsmann.¹² Tochter Anna (1843–1908) war die zweite Frau des Historikers Theodor von Sichel. Der jüngste Sohn Emanuel (1848–1911) wurde Bildhauer. Von ihm stammen die Theatermasken an den Schlusssteinen der Rundbögen an der zweiten Hofoper in Dresden.¹³

Die politischen Ereignisse von 1848/49, welche ausgehend von Paris in ganz Europa zu Aufständen und heftigen Protesten führten, erfassten auch Sachsen und damit Sempers berufliches Umfeld in der Akademie. Semper war, beeinflusst von den Erfahrungen in Griechenland und Frankreich während der dreißiger Jahre und auch dem Einfluss Richard Wagners geschuldet, zu einem glühenden Republikaner und Antiroyalisten geworden.¹⁴ Diese Haltung bewog ihn 1848 zum Eintritt in den Vaterlandsverein, welcher die Förderung der deutschen Einheit auf seine Fahnen geheftet hatte. Die Situation zwischen der Staatsmacht und den Bürgern eskalierte im März 1848 und das Volk errichtete Barrikaden in der Stadt. Semper gehörte dem akademischen Teil der Bürgerwehr an und war Mitglied der Scharfschützenkompanie. Möglicherweise war das auch der Grund für Hans Sempers in Tirol aufkommende Sympathie für das Schützenwesen, welche sich in der Teilnahme an verschiedenen Preisschießen widerspiegelte.¹⁵ Semper bemängelte die fehlerhafte Ausführung der Barrikaden und Richard Wagner appellierte an sein „artistisches Gewissen als Ingenieur“, um in das Kabinett der für die Verteidigung ernannten Kommission einzutreten.¹⁶ Semper kam diesem Auftrag seines Freundes nach und so beschrieb dies ein preußischer Kommandant, welcher die Stadt wiedererobern sollte, als „Semper-Barrikade“, als außerge-

10 Hans Semper, Gottfried Semper. Ein Bild seines Lebens und Wirkens mit Benutzung der Familienpapiere. Berlin 1880, 34.

11 Online Ressource: https://de.findagrave.com/memorial/200799129/conrad-julius_hermann-semper (15.9.2020).

12 Es gibt zwei US Patente auf chemische Erfindungen, deren Inhaber Conrad Semper ist: Online Ressource: <https://patentimages.storage.googleapis.com/17/8d/7b/f67b1bb46dfd65/US351210.pdf>, <https://patentimages.storage.googleapis.com/d2/1b/a9/733a70eaa732a2/US280088.pdf>. (15.9.2020).

13 Mallgrave (wie Am. 7), 360.

14 Ebd., 182.

15 Innsbrucker Nachrichten Jg. 38, Nr. 205, 7. Semper wird als Preisträger eines Preisschießens anlässlich der Eröffnung der Dampftramway Innsbruck-Hall erwähnt.

16 Mallgrave (wie Anm. 7), 183.

wöhnliches imaginatives Bollwerk, als kleine Festung.¹⁷ Diese Barrikade konnte allerdings nicht die Niederlage der Aufständischen verhindern. Semper schickte seine Familie in das sichere nahegelegene Pirna und blieb bis zum bitteren Ende der Revolution, als preußische und sächsische Truppen die Stadt erstürmten.¹⁸

Mit der Niederlage der Aufständischen war auch der von Mallgrave als der „Königliche Erfolg in Dresden 1834–1849“ benannte Abschnitt in Gottfried Sempers Leben zu Ende, welches den Höhepunkt seines architektonischen Schaffens in der Planung und Ausführung der Gemäldegalerie und des Hoftheaters fand. Es folgten Jahre des Exils, welche Gottfried Semper nach Paris, London und schließlich nach Zürich führen sollten.

Es waren Jahre der Entbehrungen, welche Gottfried Semper zuerst in Paris und später in London jahrelang ohne seine Familie verbringen musste. Die psychischen Auswirkungen auf seine Kinder lassen sich nur erahnen. Im Falle von Hans Semper werden sie sich Jahre später in einer Härte sich selbst und seinen Kindern gegenüber äußern.

1.3 Kindheit und Jugend

Während Vater Gottfried überstürzt aus Dresden die Flucht ergreifen und dabei all seinen gewonnenen Ruhm, seine gesellschaftliche Stellung als Professor an der Dresdener Akademie sowie seine Planungen als Architekt in der sächsischen Hauptstadt hinter sich lassen musste, hielt seine Frau Bertha in Dresden die Familie zusammen. Gottfried kam zuerst nach Paris und im Herbst 1850 ohne Englischkenntnisse nach London.

Hans Semper schreibt in einem vierseitigen, handschriftlich verfassten Curriculum für die philosophische Fakultät der Universität Zürich,¹⁹ er habe vom fünften bis zum siebten Lebensjahr seinen ersten Elementarunterricht in Dresden genossen, anschließend noch ein halbes Jahr in Altona. Ob nur Hans, oder, was wahrscheinlicher ist, zumindest die jüngeren Kinder mit ihrer Mutter die letzte

17 Mallgrave (wie Anm. 7), 183.

18 Ebd., 184.

19 Staatsarchiv Zürich, Dossier Johannes Semper, Registratur-Nummer U 109.7.26. Das Dossier enthält neben diesem undatierten Lebenslauf noch das Promotionsgutachten, eine Einladung zur abschließenden Beurteilung der I. Sektion der philosophischen Fakultät der Universität Zürich von Prof. Georg v. Wyß und das Ansuchen um Zulassung zur Promotion. (Vollständiges CV siehe Anhang, Kapitel 8.6).

Zeit bis zum Aufbruch nach England bei Gottfrieds Mutter und seinem Bruder Karl, welche in den verzweifeltsten Jahren nach der Mairevolution den „Revolutionsarchitekten“ immer wieder finanziell unterstützten,²⁰ verbracht hat, ist nicht bekannt. Endlich, im August 1852, erhielt Gottfried Semper die Nachricht, dass er eine Stelle als Professor am Department of Practical Art, welches nach einer Umstrukturierung der gesamten Kunstgewerbeschulen und dem Kunstgewerbemuseum aus dem Department of Science and Art hervorgegangen war, bekommen hatte. Auch wenn diese Beschäftigung schlecht bezahlt war, half sie doch Semper, aus seiner beginnenden Depression herauszufinden, eine Phase, in der er sogar daran dachte, in die USA auszuwandern, um seinen ärmlichen Verhältnissen zu entfliehen.²¹ Neben seiner Anstellung als „Lehrer der Architectur, Construction und plastischen Decoration“ bediente man sich wesentlich seiner Ratschläge bei der Errichtung eines mit eben genannter Schule (des Marlboroughhauses, der Verf.) in Verbindung stehenden kunstgewerblichen Museums, des ersten seiner Art, aus welchem sich später das South Kensington Museum entwickelte.²² In Zusammenhang damit hatte Semper die Vollmacht, Einkäufe für das Museum zu besorgen und Gutachten über die erworbenen Objekte abzugeben. Im Anschluss an die Weltausstellung von 1851 in London, bei der es um die selbstbewusste Präsentation einer scheinbar grenzenlos technisch-fortschrittlichen Welt ging, an der sich sämtliche neue Industriemächte mit großer Begeisterung beteiligten und bei welcher Semper den Auftrag bekam, die Gestaltung der Ausstellungspräsentation der Türkei, Kanadas, Schwedens und Dänemarks zu gestalten,²³ war der Wunsch nach einem kunstgewerblichen Museum in einer Stadt, die wie keine andere für diesen technischen Fortschrittsglauben stand, verständlich. Von Henry Cole, dem Initiator der Weltausstellung und späteren Gründungsmitglied des South Kensington Museum bekam Semper den Auftrag, seine Ideen für ein solches Museum in einem Manuskript darzulegen.²⁴ Ob Hans Semper, der sich viele Jahre später große Verdienste um das Tiroler Museum Ferdinandeum und die Neuaufrichtung der Gemäldesammlung erworben hatte diese Schrift kannte, weiß man nicht. Für Gottfried Semper bedeutete London einen Neuanfang,

20 Mallgrave (wie Am. 7), 189.

21 Ebd., 227f.

22 Semper 1880 (wie Anm. 10), 21.

23 Mallgrave (wie Am. 7), 214.

24 Dieses Manuskript mit dem Titel „Practical Art in Metals and Hard Materials, ist Technology, History and Styles“ beinhaltet Sempers Plan für „The ideal Museum“. Peter Noever, Kathrin Pokorny-Nagel (Hgg.), *The ideal Museum*. MAK Studies 8, Wien 2007.

von dem er an die vergangenen künstlerischen Erfolge anknüpfen wollte. Gleich nachdem er seine Arbeit im Marlborough House angetreten hatte, ließ er seine Familie nach dreijähriger Trennung nach London nachkommen. Man bezog ein Haus in der Nähe des Hyde-Parks,²⁵ Sohn Manfred wurde sein Student.²⁶

Der jetzt siebenjährige Johannes, wie er eigentlich hieß, besuchte nun eine englische „Landesschule“.²⁷ Gottfried Semper bekam, da die Konkurrenz für Architekten in London groß war, kaum Aufträge und verlegte sich auf die Lehrtätigkeit, welche sich vor allem auf Architekturlehre bezog, obwohl es für ihn schwierig war, seine Ideen in englischer Sprache wiederzugeben.²⁸

Nach einigen Enttäuschungen (Semper wurde bei der Planung für den späteren Victoria and Albert Komplex in South Kensington übergegangen) trat Gottfried Sempers alter Freund und Unterstützer Richard Wagner auf den Plan. Wagner verschaffte ihm Kontakte nach Zürich, wo Semper die Leitung der Architekturabteilung der Eidgenössischen Technischen Hochschule angeboten bekam.²⁹ Gottfried Semper war ursprünglich nicht besonders glücklich darüber, das Leben in einer Weltstadt mit dem doch eher beschaulichen Leben in einer, im Vergleich mit London, kleinen Provinzstadt zu verbringen.³⁰ Auch mehrere Familienmitglieder, besonders der älteste Sohn Manfred, wollten lieber in London bleiben und Gottfried Semper mutmaßte gar eine Ablehnung seitens seiner Kinder, die möglicherweise eine Folge der frühen Trennung von ihnen sei.³¹ Hans Semper schreibt, dass sein Vater die Berufung nach Zürich wegen der Fürsorge und Erziehung der Kinder annahm.³² Diese wenigen Zeilen sind die einzige Stelle, an der Hans Semper in seinem Buch, das den Zusatztitel „mit Benutzung der Familienpapiere“ trägt, den Lesern und Leserinnen überhaupt einen Einblick in das private, familiäre Leben des großen Architekten und wohl auch als übermächtig empfundenen Vaters gibt. Im Sommer 1855 kam die Familie in Zürich an.³³ Hier besuchte Hans zusammen mit seinem jüngeren Bruder Emanuel von August 1855 bis März 1856 die Schule „F. Beust“ in Zürich.³⁴

25 Mallgrave (wie Anm. 7), 229.

26 Ebd., 230.

27 Curriculum Vitae (wie Anm. 19).

28 Mallgrave (wie Anm. 7), 234.

29 Ebd., 242.

30 Semper 1880 (wie Anm. 10), 24.

31 Mallgrave (wie Anm. 7), 242.

32 Semper 1880 (wie Anm. 10), 24.

33 Mallgrave (wie Anm. 7), 242.

34 Beleg über Schulgeld der Erziehungsanstalt F. Beust zu Zürich im Semper-Nachlass am Tiro-

Friedrich Beust war ursprünglich Offizier im preußischen Militär, bekundete aber schon bald Sympathien für die republikanischen Ideen. Als Kommandant der Kölner Bürgerwehr musste er im November 1848 nach Paris flüchten. Nach einem kurzen Zwischenspiel im Kommando des badisch-pfälzischen Revolutionsheeres setzte sich Beust nach der Niederschlagung des Maiaufstandes von 1849 nach Zürich ab. Hier erlangte er eine Stellung als Erzieher und Lehrer an der Erziehungsanstalt Seefeld von Prof. Karl Fröbel. Im Jahre 1854 übernahm er die Leitung dieser Schule, die sich den Ideen Pestalozzis verschrieben hatte und einen engagierten, modernen Reformpädagogikkurs verfolgte.³⁵ Beust beurteilt Johannes Semper am 18.3.1856 in einem Abgangszeugnis folgendermaßen: „... Seinem lobenden Fleiße gelang es, in dieser kurzen Frist (von August 1855 bis Ende März 1856, der Verf.) sein lückenhaftes Wissen so zu vervollständigen, daß erwartet werden darf, er werde den Anforderungen zur Aufnahme in das Gymnasium genügen, und auch seinen künftigen Lehrern Freude machen.“³⁶ Mit diesen optimistischen Aussichten seine künftige Schullaufbahn betreffend tritt Hans Semper im April 1856 in das Gymnasium ein. Seine Noten sind in den ersten drei Jahren am „untern Gymnasium“ in fast allen Fächern eine 2 auf der vierstufigen Notenskala.³⁷ Am 28. September erhält er nach siebeneinhalb Jahren das Entlassungszeugnis mit folgenden Noten: „Deutsch (Aufsatz) 1 ½, Lateinisch 2, Griechisch 2 ½, Mathematik 3, Geschichte 2 ½. Überdiess hat er die Fächer des Französischen, der Physik und der philologischen Propädeutik ziemlich fleißig und mit genügendem Erfolg besucht. Demzufolge wird er mit der Gesamt-Censur III aus dem Gymnasium entlassen.“ Sein sittliches Betragen wird mit der Note II bezeichnet.³⁸ Der Nachlass am Ferdinandeum enthält außerdem ein separates Zeugnis, in welchem dem „Johannes Semper aus Affoltern“ nach Vorlage eines Abgangszeugnisses von dem hiesigen Gymnasium die Maturitätsprüfung erlassen wird und er zur Immatrikulation in die staatswissenschaftliche Facultät der züricherischen Hochschule empfohlen wird.³⁹ Mit dieser Immatrikulationsbefähigung ausgestattet beginnt Semper aber sein

ler Landesmuseum Ferdinandeum (SNTL).

35 Artikel „Beust, Friedrich (von)“ von Ludwig Julius Fränkel in: *Allgemeine Deutsche Biographie*, herausgegeben von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Band 47 (1903), S. 754–758, Digitale Volltext-Ausgabe in Wikisource, https://de.wikisource.org/wiki/ADB:Beust,_Friedrich_von (15.9.2020).

36 Handschriftliches Entlassungszeugnis für Johannes Semper von F. Beust, SNTL.

37 Zeugnisse über die Klassen 1–3, SNTL.

38 Entlassungszeugnis der dritten (obersten) Klasse des obern Gymnasiums, SNTL.

39 SNTL.

Studium nicht in Zürich, sondern schreibt sich an der juristischen Fakultät der Friedrich-Wilhelms-Universität in Berlin ein.⁴⁰

1.4 Die Studienjahre in Berlin und München

In seinem Curriculum Vitae⁴¹ macht Semper keine Angaben darüber, was ihn zur Studienwahl an der juristischen Fakultät in Berlin bewogen hat. Das Interesse an der Juristerei scheint aber eher gering gewesen zu sein, schreibt er doch im Lebenslauf, er habe „bereits im ersten Semester außer zwei juristischen Kollegien je ein philologisches, historisches, kunstarchäologisches und literarisches besucht“. Sein Jurastudium beendet er daher konsequenterweise im folgenden Sommersemester und tritt auf die philosophische Fakultät über, „da ich beschlossen hatte, mich ganz dem Studium der Kunstarchäologie und – da beide Fächer eng zusammenhängen – der Philologie zu widmen“. Entscheidenden Einfluss auf Sempers weiteren Werdegang scheint der außerordentliche Professor für Archäologie, Karl Friederichs, genommen zu haben.⁴² Semper schreibt, er habe den abendlichen Gesprächen über antike Kunst mit diesem erst zwei- unddreißigjährigen Gelehrten mit Interesse beigewohnt. Der Lebenslauf gibt keine Gründe an, warum sich Semper bereits nach zwei Semestern in Berlin entschloss, seine Zelte abzurechen und nach München zu gehen. Vielleicht war diese Übersiedelung auch dem Umstand geschuldet, dass seine Familie nach dem Dresdener Maiaufstand keine besonders guten Erinnerungen an Preußen und das mit Sachsen verbündete preußische Heer verspürte. Semper schreibt zu dieser Übersiedelung knapp: „Vom Herbst 1864 an setzte ich meine Studien in München fort, als derjenigen Universitätsstadt, welche gleich Berlin den Kunstarchäologen reiche Gelegenheit bietet, seine Kenntnisse und sein Urtheil nicht nur aus Büchern und Kollegien, sondern auch aus der Anschauung zu bereichern und zu befestigen.“

40 Lateinische Inskriptionsurkunde des Rectors Prof. Friedrich Adolf Trendelenburg für den „vir iuvenis ornatissimus Joannus Semper Helveticus, stud. iur. vom 24. Oktober 1863 der Friedrich-Wilhelms-Universität Berlin, SNTL.

41 Curriculum Vitae (siehe Anm. 19).

42 Zu Friederichs siehe Artikel „Friederichs, Karl“ von Conrad Bursian in: *Allgemeine Deutsche Biographie*, herausgegeben von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Band 7 (1878), S. 391–392, Digitale Volltext-Ausgabe in Wikisource, URL: https://de.wikisource.org/w/index.php?title=ADB:Friederichs,_Karl&oldid=2850549 (15.9.2020).

Im Nachlass am Ferdinandeum finden sich zur Münchener Studienzeit folgende Vorlesungsbestätigungen:

Wintersemester 1864/65: „Ästhetik“ bei Prof. Moriz Carriere, „Shakespeare“ bei Carriere, „Encyclopaedie der Philologie, Sanskrit, Horaz (4. Buch im Seminar) bei Prof. Wilhelm Christ, „Juvencals' Satiren“ bei Prof. Karl Halm, „Griechische Alterthümer“ bei Prof. Leonhard Spengel.

Sommersemester 1865: „Geschichte der Philosophie von Thales bis Kant“ bei Prof. Karl Prantl, „Germania des Tacitus“ und „Sanskrit“ bei Prof. Christ.

Wintersemester 1865/66: Vorlesungsbestätigung vom 9. (März) 1866 über den Besuch der Vorlesungen „Entwicklung d. Philosophie seit Kant“ und „Aristoteles Metaphysik“ bei Prof. Prantl, „Griechische Kunstgeschichte“ und „Privatübungen in der alten Kunst“ bei Prof. Heinrich Brunn.

Ob diese Vorlesungsbestätigungen vollständig sind, lässt sich nicht beantworten. Warum Semper nicht, seiner neuen Studienrichtung folgend, auch andere, mehr dem Thema Kunstgeschichte und Kunstarchäologie entsprechende Vorlesungen besucht hat, ist ebenso unklar. So lasen im WS 1864/65: Franz Reber „Kunstgeschichte“, im SS 1865: Spengel „Römische Alterthümer“, Reber „Erklärung des Antiken Münchens“, Carriere „Die deutsche Nationalliteratur seit Lessing und Winkelmann mit Rücksicht auf die monumentalen Werke in München“, im WS 1865/66: Carriere „Aesthetik“, Reber „Allgemeine Kunstgeschichte von der frühesten Zeit bis zur Gegenwart“.⁴³

Semper schreibt in seinem Lebenslauf, er habe von Herbst 1865 an das Glück gehabt, seine kunstarchäologischen Studien bei Prof. Heinrich Brunn fortsetzen zu können. Diese Studien bei dem berühmten Archäologen dauerten aber nur ein Semester, wobei er selber den Grund dafür angibt: „Mit dem Jahr 1866 hatte ich begonnen, Material zu sammeln für eine zur Doktordissertation bestimmte Schrift ‚Über das antike Theater und dessen Einfluß auf die bildende Kunst‘ und schon Fortschritte in dieser Arbeit gemacht, als sich mir Ende des Semesters plötzlich die Gelegenheit bot, nach Italien, der jetzigen Heimath klassischer Kunst, zu kommen, indem ich die Stelle eines Erziehers bei dem elfjährigen Sohn des Grafen

43 Siehe die entsprechenden Semester in: Amtliches Verzeichniss des Personals der Lehrer, Beamten und Studirenden an der königlich bayerischen Ludwig-Maximilians-Universität zu München, München. Digitalisate der Universitätsbibliothek München, URL: http://genwiki.genealogy.net/Universit%C3%A4tsmatrikel#M.C3.BCnchen_.28Ludwig-Maximilians-Universit.C3.A4t.29. (15.9.2020).

Castiglione, Privatsekretär und Oberstallmeister des Königs von Italien, erhielt.“⁴⁴

1.5 Studienjahre in Italien

Es beginnen nun die Studienjahre in Italien, von welchen bisher keine Dokumente auffindbar waren, die Sempers Aktivitäten und Aufenthaltsorte belegen könnten. Nach eigenen Angaben wandte er sich in Florenz der christlichen Kunst zu und begann, sich mehr der Kunstgeschichte denn der Archäologie zu widmen. Im Jahre 1867 starb der Vater seines Zöglings und Semper trat eine längere Kunstreise durch die Kunststädte Norditaliens an (so blieb er mehr als drei Monate in Venedig) und kehrte dann nach Florenz zurück, um an seiner Donatello-Arbeit zu schreiben.⁴⁵

1.6 Promotion in Zürich

Im Frühjahr 1869 sucht Semper bei der philosophischen Sektion I der Universität Zürich unter Vorlage seiner Schrift „Übersicht der Geschichte der toskanischen Sculptur bis gegen das Ende des 14. Jahrhunderts“⁴⁶ und zwei weiteren, bereits publizierten Schriften um Verleihung der Doktorwürde an. Die Gründe für die Entscheidung, sich an der Universität Zürich um die Dok-

44 Der Privatsekretär war Francesco Verasis Asinari, Conte di Castiglione d’Asti und Conte di Castiglione Tinella (1826–1867). Der Graf war in zweiter Ehe mit Virginia Oldoini verheiratet. Aus dieser Ehe stammte ein Sohn, Giorgio (1855–1879), dessen Erzieher und Lehrer Semper wurde. Contessa di Castiglione galt als eine der schönsten Frauen Italiens. Nachdem der Graf als Diplomat nach Paris versetzt wurde, wurde seine Ehefrau Mätresse des französischen Königs Napoleon III. Graf Castiglione ließ sich von seiner Frau scheiden und zog mit seinem Sohn wieder nach Turin und nahm seine Arbeit am piemontesischen Hof wieder auf. Die Gräfin wurde in Paris zu einer der meistfotografierten Frauen und Ikone ihrer Zeit. Vom Pariser Fotografen Pierre-Louis Pierson stammen über 500 Fotografien der Gräfin in verschiedensten Rollen als berühmte Frauen der Geschichte. s. Gianni Fazzini, Oldoini, Virginia, Contessa di Castiglione, *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 79 (2013), mit ausführlicher Bibliografie zur Gräfin und Fotografie. Online Ressource: [https://www.treccani.it/enciclopedia/oldoini-virginia-contessa-di-castiglione_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/oldoini-virginia-contessa-di-castiglione_(Dizionario-Biografico)/) (15.9.2020).

45 Curriculum Vitae (siehe Anm. 19). Bei der Donatello Arbeit handelt es sich wohl um die Schrift „Donatello, seine Zeit und Schule. Die Vorläufer Donatellos.“

46 Hans Semper, Zürich 1869. Obwohl Semper in seinem Ansuchen um Erteilung der Doktorwürde und im Curriculum Vitae mit Johannes Semper unterzeichnet, ist der Autor hier mit dem Namen Hans Semper bezeichnet.

torwürde zu bewerben, sind unbekannt. Semper hat an dieser Universität kein einziges Semester studiert. Eine mögliche Erklärung wäre sein Status als Schweizer Bürger,⁴⁷ vielleicht spielte auch die Verleihung der Ehrendoktorwürde an Gottfried Semper am 12.5.1864 eine Rolle.⁴⁸ In seinem undatierten Ansuchen⁴⁹ schreibt er, dass seine „bescheidene Hoffnung auf Gewährung seines Ansuchens nicht auf einen etwaigen absoluten wissenschaftlichen Werth seiner bisherigen literarischen Leistungen setzt, als vielmehr auf das wirkliche Streben und die aufrichtige Begeisterung für sein Fach, die, so Gott will, in seinen bisherigen Leistungen zu erkennen sein mögen“. Dennoch bittet er, auf seine bisherigen literarischen Arbeiten Rücksicht nehmen zu wollen, von denen er einige beilegt. Der Dekan der philosophischen Fakultät, I. Sektion, Prof. Georg von Wyß, übergibt die eingereichte Doktorarbeit an Herrn Prof. Conrad Bursian zur Begutachtung und beruft mit Schreiben vom 18.5.1869 die Mitglieder der Fakultät zur entscheidenden Sitzung am Samstag, 22.5., 6 Uhr ein.⁵⁰

47 Gottfried Semper erhielt das Kantonsbürgerrecht und die Bestätigung der Aufnahme in das Bürgerrecht der Gemeinde Affoltern mit Beschluss des Regierungsrates vom 21.12.1861 „in Würdigung der Verdienste des Herrn Professors Semper um die Erbauung des eidg. Polytechnikums und der kantonalen Hochschule“; Staatsarchiv Zürich, Signatur MM 2.154 RRB 1861/1782. <https://suche.staatsarchiv.djktzh.ch/Dateien/58/D293376.pdf> (15.9.2020). Am 25.1.1862 wurde auch den Kindern das zürcherische Bürgerrecht zuerkannt. Staatsarchiv Zürich, Signatur MM 2.158 RRB 1862/1861 (Erwähnung). Im gleichen Dokument vom 15.11.1862 wird Bezug genommen auf ein Schreiben der sächsischen Kreisdirektion in Dresden, in welchem „der zweitälteste Sohn des Herrn Semper, Konrad Hermann gegenwärtig noch als sächsischer Staatsangehöriger betrachtet und als militärpflichtig reklamirt werde“, weshalb Semper den Bundesrath ersucht, sich zum Schutz der Bürgerrechte der Kinder und Befreiung der Militärlpflicht seiner Söhne bei der sächsischen Regierung zu verwenden. Staatsarchiv Zürich, www.archives-quickaccess.ch/stazh/rrb/ref/MM+2.158+RRB+1862/1861.

48 Gottfried Semper erhielt am 12. Mai 1864 diese Ehrendoktorwürde der philosophischen Fakultät Zürich, I. Sektion auf Antrag der Professoren Max Büdinger, (Rektor), Prof. Conrad Bursian und Prof. Johannes Frei zum Dank für seine architektonischen Leistungen und, so wird überdies notiert, für seine „tiefsinnigen, umfassenden und überaus gründlichen Forschungen, wie sie in seinem Werke den Styl niedergelegt sind“. Staatsarchiv Zürich, Dossier G. Semper, Signatur U 109.7.6.

49 Dossier J. Semper (wie Anm. 19). Dossier J. Semper (wie Anm. 19). (Vollständiges Promotionsansuchen siehe Anhang, Kapitel 8.7).

50 Ebd.

1.6.1 Dissertationsschrift „Uebersicht der Geschichte der toskanischen Sculptur bis Ende des 14. Jahrhunderts“

Im Vorwort dieser in gedruckter Form in Zürich erschienenen vorliegenden Dissertation schreibt Hans Semper, dass die Schrift ursprünglich gedacht war, als Einleitung zu einer Monographie über „Donatello, seine Zeit und Schule“ zu dienen. Da er aber bei der Ausarbeitung dieses Themas auf wertvolles Material gestoßen sei, das er auch in Deutschland bekanntmachen wollte und dadurch die Arbeit gewachsen sei, habe er sich entschlossen, sie herauszugeben.⁵¹ Semper beginnt, so wie er es in seinen weiteren Publikationen halten wird, mit einer ausführlichen geschichtlichen Einleitung, in der er die antike Kunsttradition in Italien und im Norden Europas fortleben sieht,⁵² weil die ersten christlichen Künstler nicht im Stande waren, für die neuen Ideen eigene Formen zu schaffen. Vom oströmischen Byzanz ausgehend folgt eine kurze Architekturgeschichte zum mittelalterlichen Italien bis zur Jahrtausendwende und mit dem Sieg des italienischen Kunstgeistes über den byzantinischen sei auch die Skulptur wieder zur Architektur herangezogen worden. Nach zahlreicher Aufzählung von Kirchenbauten folgen Beschreibungen von Reliefs und mit Niccolo Pisano der erste Vertreter der Protorenaissance. Semper ist nun bei seinem Thema angekommen und richtet sein Augenwerk auf weitere Künstler und deren Werke, unternimmt aber wieder „Excursionen“, so zur Scholastik, in der er den Grund sieht, dass die Künstler die abstrakten Begriffe der Scholastik in sinnliche Bilder fassen müssten und sieht in Giovanni Pisano den Künstler, der sich als Erster in umfassender Weise von der Scholastik inspirieren ließ. Von der Gotik, deren erste Kirche für Semper S. Francesco in Assisi ist, kommt er über den Umweg der Goldschmiedekunst zu den drei Hauptvertretern toskanischer Skulptur, streift aber vorher den traurigen Verfall der sienesischen Skulptur, die er auf die politischen Verhältnisse

51 Anscheinend dachte Semper ursprünglich daran, die Ergebnisse seiner Donatello-Forschungen mit dem Titel „Donatello, seine Zeit und Schule“ als Dissertation einzureichen. Tatsächlich erschien, wiederum nur als Teilveröffentlichung, diese Arbeit bereits 1870 unter dem Titel „Donatello, seine Zeit und Schule. Erster Abschnitt. Die Vorläufer Donatellos“, die, wiederum ergänzt, 1873 ihre Fortsetzung in „Donatello. Eine kunstgeschichtliche Studie“ fand, der sich 1875 „Donatello, seine Zeit und Schule“ in Eitelbergers Quellenschriften anschloss. 1887 folgt die letzte Publikation zu Donatello, „Donatellos Leben und Werke“, erschienen im Verlag Wagnerische Universitätsbuchhandlung, Innsbruck.

52 Semper hat 1906 in der Reihe „Führer zur Kunst“, herausgegeben von H. Popp, Esslingen 1906, den 3. Band mit dem Titel „Das Fortleben der Antike in der Kunst des Abendlandes“ publiziert.

gegen Ende des 14. Jahrhunderts zurückführt. In Florenz arbeitet Giotto, der sich von seinem Lehrer Cimabue emanzipiert und zusammen mit Andrea Pisano zum Vertreter des neuen Realismus wird. Mit der Beschreibung von Orcagna und weiteren in Florenz tätigen Künstlern endet für Semper die Zeit der gotisch-italienischen Skulptur und eine Übergangsperiode zur Renaissance beginnt. Er fügt elf Seiten mit Anmerkungen an, wobei die verwendete Literatur gering ist, zur Baugeschichte von S. Maria Novella, führt ein handschriftliches Buch von Roselli „Le chiese di Firenze“ aus der Bibliothek Marucelliana⁵³ an, zu Giotto bisher unveröffentlichte Notizen aus dem Dom-Archiv, ebenso zu Orcagna, wobei er hier als Archivquelle „Centralarchiv“ angibt, ohne genauere Angabe, welches Archiv damit gemeint ist.

1.6.2 „Der Raub der Polyxena. Gruppe von Pio Fedi“⁵⁴ und „Giovanni Dupré“⁵⁵

Semper legte diese beiden Schriften seiner Dissertation bei. In gedruckter Form erscheint der Polyxena-Artikel⁵⁶ in der Zeitschrift für bildende Kunst, Jahrgang 2, 1867 unter dem Pseudonym Florentin, wobei aber auf dem Titelblatt unter den Autoren Sempers Name verzeichnet ist, der Artikel über Dupré⁵⁷ ebenfalls in der Zeitschrift für bildende Kunst, Jahrgang 4, 1868 unter dem Klarnamen. Die Artikel sind während Sempers Italienaufenthalt als Nebenproduktionen seiner Donatello-Studien entstanden. Semper folgt in beiden Aufsätzen dem gleichen Schema. An den Beginn setzt er eine ausführliche Vita, ergänzt durch Werkbeispiele mit präziser, ausführlicher Beschreibung. Bei der Polyxenagruppe, einer überlebensgroßen Skulpturengruppe aus Marmor mit vier Protagonisten, folgt eine ausführliche Beschreibung der Umstände der Werkentstehung mit vielen Details, wie die vergeblichen Versuche, nach der Präsentation des Gipsmodells 1855 durch ein Komitee die Kosten für die Gruppe durch eine Subskription aufzutreiben. Der Künstler arbeitete nach Sicherung der finanziellen Mittel von

53 Vielleicht stammt es vom Maler Matteo Roselli (1578–1650).

54 Pio Fedi (1816–1892), italienischer Bildhauer, die besprochene Figurengruppe ist sein berühmtestes Werk.

55 Giovanni Dupré (1817–1882), italienischer Bildhauer.

56 Hans Semper, Der Raub der Polyxena. Gruppe von Pio Fedi, in: Zeitschrift für bildende Kunst, Jg. 2 (1867), 110–118.

57 Hans Semper, Giovanni Dupré, in: Zeitschrift für bildende Kunst, Jg. 4 (1869), 1–4., 43–47.

1860 bis 1865 an dieser überlebensgroßen Figurengruppe und Semper berichtet ein interessantes Detail am Rande, nämlich dass sich Mäzene zweier amerikanischer Städte (New York und Boston) um Kopien bemühten, wofür sie die für die damalige Zeit enorme Summe von 25.000 bzw. im Falle Bostons sogar 50.000 Dollar zu zahlen bereit waren, Fedi aber abgelehnt hat. Trotzdem hatte dieser noch einen Strauß mit der Stadtverwaltung von Florenz auszufechten, ihm die Aufstellung an einem prominenten Platz, nämlich in der Loggia des Orcagna, nach Semper die Ruhmeshalle florentinischen Kunstsinnes, zu gewähren. Nach solchen, mehr für das Lesepublikum denn für die Kunsthistorikerzunft gedachten Zeilen kommt Semper zur langen Beschreibung der Gruppe, verknüpft mit der Erklärung des Hintergrundes der Szene bei den Schriftstellern Vergil, Euripides und Dante. Für Semper ist Rache die Idee dieses Kunstwerkes und er greift bei der Beschreibung des Werkes zu schwülstiger Rhetorik, wie sie der damaligen Kunstgeschichtsschreibung zum überwiegenden Teil eigen war, man lese nur die in der gleichen Zeitschrift abgedruckten Beschreibungen anderer Kunstwerke oder Künstler, etwa von Carl von Lützow über Peter Cornelius.⁵⁸ Semper aber hofft, mit seiner Beschreibung „dargethan zu haben, dass vom poetischen Gesichtspunkte aus die Idee des Kunstwerkes und ihre Verwirklichung durch Leidenschaft und Bewegung voll Leben, großartig, ja untadelig ist“⁵⁹. Nach dieser Beschreibung folgt ein kunsthistorisch wesentlich interessanterer Teil,⁶⁰ in welchem Semper ausführlich seine Gedanken zur Raumbehandlung bei Kunstwerken, durch welche diese wirken, niederschreibt und dabei durchaus formalistischen Ansätzen folgt. Malerei und Plastik wollen, so Semper, unmittelbar die Idee des Lebens selbst im Raum darstellen, wobei die Malerei nur für einen einzigen Standpunkt Harmonie in der räumlichen Anordnung herzustellen habe, die Plastik aber, wenn es sich nicht um Reliefs oder Statuen in Nischen handelt, alle Standpunkte, die ihr Betrachter einnehmen kann, zu berücksichtigen habe. Deshalb muss die Plastik stets Umrisse bieten, die eine gleichmäßige Verteilung der Massen beachten, eine Forderung, die Fendi nach Sempers Meinung nicht geglückt ist, ebenso nicht die Forderung, ein Bildhauer müsse stets beachten, dass die Figur eine möglichst kompakte Masse bilden und keinesfalls zu viel Luft durchscheinen lassen dürfe. Die Gruppe, von hinten betrachtet, lasse in störender Weise ihre ganze Masse und Schwere auf den Rand der Basis treten und darüber

58 Carl v. Lützow, Peter Cornelius, in: Zeitschrift für Bildenden Kunst, Jg. 2 (1867), 101–103.

59 Semper, Der Raub der Polyxena (wie Am. 56), 115.

60 Ebd., 116–118.

hinausragen. Semper bringt noch mehrere andere Forderungen an die perfekte Skulptur, so erachtet er es als absolut notwendig, dass kein schroffer Widerspruch zwischen der Starrheit des Steins und einer Bewegung entsteht, wobei Fendis Skulptur hier mehrere, zwar poetische, aber unplastische Elemente enthalte, da Skulptur Bewegung darstellen sollte, aber stets in einem ihrer Ruhepunkte. Was für den Leser hier alles sehr abstrakt klingt, sollte dem Bildhauer Natter bei der Beurteilung der Hofer-Statue auf dem Berg Isel in spöttischer Form widerfahren, wenn die reaktionäre Brixener Chronik schreibt, nach Ansicht ihrer Befürworter sei die Hofer-Statue am besten von hinten zu betrachten, weil nach Meinung der Natter-Verteidiger von diesem Betrachterstandpunkt aus man das von Natter gewollte „mächtige Bäuerliche“ des Andreas Hofer am besten erfahren könne.⁶¹ Semper kritisiert den von ihm befürworteten Realismus der Gruppe, da dieser seiner Ansicht nach bei bestimmten Details zu weit ginge und damit durch die erzeugte Unruhe den Charakter des Werkes zerstöre. Es spricht viel dafür, dass Semper bei der Enthüllung der Skulptur am 14. Dezember 1865 in Florenz dabei gewesen ist, einem Ereignis, von dem er hofft, dass für die neue politische Ära (der Gründung des italienischen Staates 1861) die Mängel in der Skulptur, die von einer Welle der nationalistischen Begeisterung getragen wurde, keine Analogien im Staatsleben finden mögen.⁶²

1.6.3 Artikel „Giovanni Dupré“

Semper beginnt seinen Artikel über den aus Siena stammenden Bildhauer Giovanni Dupré, als biographische Skizze bezeichnet, mit einer Beschreibung der „jetzt in der Toscana und in ganz Italien vorherrschenden Richtung der Bildnerie“, die sich von einem „antikisierenden Manierismus“ zu einer Kunst, die sich die treue Nachahmung der Natur zum Ziel gesetzt habe, gewandelt habe, deren Vertreter Dupré ist.⁶³ Wie im Artikel zu Fendi beginnt er mit einem Lebenslauf und schließt eine ausführliche Beschreibung des ersten Werkes Duprés an, „Abel“, die mit reichlich Anekdoten ausgeschmückt ist, dem das Gegenstück „Kain“ folgte. Semper beweist eine genaue Kenntnis des Werkkataloges, denn er führt nicht nur die Werke mit kurzer Beschreibung, sondern auch ihre jeweiligen

61 Zu diesem Streit unter Beteiligung Sempers siehe Anhang Kapitel 8.2 „Hans Semper und die Diskussion um das Andreas Hofer Denkmal“.

62 Semper, *Der Raub der Polyxena* (wie Anm. 56), 110.

63 Semper, *Giovanni Dupré* (wie Anm. 57), 1.

Auftraggeber an. Dupré scheint es an Aufträgen nicht gemangelt zu haben, denn Semper beschreibt ein Werk, einen Schutzengel, der eines mehrerer Werke sei, die der Künstler noch in Arbeit habe. Semper vermerkt, dass in seiner Notiz nur ein Fünftel der Werke Erwähnung gefunden habe, darunter „manches Schöne und manches Geschmacklose“. Semper hat den Künstler getroffen, da er im folgenden Abschnitt einige persönliche Überlegungen des Künstlers wiedergibt,⁶⁴ die ihm dieser beim Besuch anvertraut habe. Semper schließt mit Überlegungen, was die Bestimmung der Kunst, speziell der Skulptur sei, wobei der moderne Künstler unter dem Widerspruch zwischen realistischer Form und abstrakter Idee leide. Sempers Antwort, was die Aufgabe der Kunst sei, ist auch heute noch aktuell. Diese sei keine „Trabantin“ der Philosophie noch der Religion und hat nicht die Aufgabe, Denkergebnisse zu illustrieren. Kunst und Wissenschaft suchen beide auf ihre Weise das Leben und was die Umgebung desselben ausmacht, zu verstehen, wiederzuschaffen.⁶⁵ Sempers Artikel ist eine Art Fingerübung für eine schriftstellerische Kunstschreibung, wie er sie in den Jahren seines Italienaufenthaltes betrieb und in deutschsprachigen Zeitungen veröffentlichen konnte.

1.6.4 Das Dissertationsgutachten⁶⁶

Das Dissertationsgutachten von Prof. Conrad Bursian ist mit „Gutachten über das Promotionsgesuch des Herrn J. Semper, z.Z. in Florenz“ betitelt. Wahrscheinlich ist Semper also gar nicht persönlich nach Zürich gekommen, sondern hat seine Unterlagen aus Florenz geschickt, wohl im Vertrauen auf den guten Ruf seines Vaters, welcher ein Erscheinen an der Universität überflüssig machte. Die von Semper selbst in seiner Vorrede als „Schriftchen“ bezeichnete Arbeit ist seinem „verehrten Vater Gottfried Semper“ gewidmet. Ursprünglich als Einleitung zu einer Monografie über „Donatello, seine Zeit und Schule“, an welcher Semper zur Zeit seiner Dissertationseinreichung in Florenz arbeitete, gedacht, entschließt er sich, diese Druckschrift als Dissertation einzureichen. Der aus Sachsen gebürtigen Conrad Bursian (1830–1888)⁶⁷ beurteilte die Arbeit als „dankenswerthe,

64 Semper, Giovanni Dupré (wie Anm. 57), 46.

65 Ebd.

66 Dossier J. Semper (wie Anm. 19).

67 Bursian war seit dem Sommersemester 1864 Ordinarius an der philosophischen Fakultät für klassische Philologie. Er kam im Wintersemester 1869 nach Jena; 1874 nach München, wo er am 21.9.1883 verstarb. (Verzeichnis der Dozenten an der Universität Zürich Sommer-

wenn auch zum Theil etwas fragmentarische Beiträge zur Kenntnis der bildnerischen Thätigkeit in den bedeutenderen Städten Toscana's während des 13. und 14. Jahrhunderts.“ Der Gutachter bestätigt dem Verfasser, seinen mehrjährigen Aufenthalt in Florenz gut genutzt zu haben, „sich durch eigene Anschauung mit den Werken der Bildhauerei und Architektur jener Periode bekanntzumachen; seine Beschreibungen und Beurteilungen einzelner Kunstwerke zeugen von gutem Verständniss (sic!)“. Weiters schreibt Prof. Bursian, dass Semper durch Nachforschungen in den Archiven und Bibliotheken in Florenz und durch die Benutzung von Spezialarbeiten italienischer Gelehrter, welche außerhalb Italiens wenig bis gar nicht bekannt sind, manche interessante Notizen zur Geschichte einzelner Kunstwerke und Künstler zu gewinnen wusste. Bursian bemerkt, dass schon die vorliegende Arbeit über die italienische Skulptur ausreichen würde, dem Verfasser die Doktorwürde zu verleihen. Aus dem Gutachten geht aber hervor, dass Semper zusätzlich noch andere Schriften beilegt, von denen die zwei oben beschriebenen, der Aufsatz über eine Kolossalgruppe „Der Raub der Polyxena“ des Bildhauers Pio Fendi und der Aufsatz über das Leben und die Werke des Bildhauers Giovanni Dupré von Bursian ausdrücklich erwähnt werden. Der Grund für die Einreichung dieser zwei Schriften liegt wahrscheinlich darin, dass Semper beweisen wollte, sich während seines Aufenthaltes in Florenz nicht ausschließlich auf die Kunst des 13. und 14. Jahrhunderts konzentriert, sondern auch die neuere Kunstgeschichte im Fokus gehabt zu haben. Semper konnte aber, besonders im Polyxena-Artikel, auch seine altphilologischen Kenntnisse unter Beweis stellen, die, verglichen mit den wenigen darüber gehörten Vorlesungen in Berlin und München, vermutlich beträchtlich waren. Obwohl es keine Belege dafür gibt, erscheint dieses breitgefächerte kunsthistorische Interesse darauf hinzudeuten, dass Semper schon bei Abgabe seiner Dissertation an eine spätere akademische Laufbahn als Kunstforscher und Lehrer dachte. Der letzte Abschnitt des Gutachtens gibt viel über die damalige Auffassung von Kunst und den herrschenden Kunstbegriff wieder. Bursian schreibt: „In allen diesen Aufsätzen tritt uns eine hohe und würdige Auffassung der Aufgabe der Kunst, ein eindringliches Verständnis der Gesetze des Styls und ein scharfes Urteil über die Vorzüge und Schwächen der Werke der Sculptur wie der Malerei entgegen.“ Zusammenfassend kann man sagen, dass schon in dieser Dissertation die Grundzüge der späte-

semester 1833 bis Winteremester1937/38), Online Ressource: UZH/ Zürich http://www.archiv.uzh.ch/dam/jcr:00000000-192d-6565-ffff-ffffb128fc2a/uzh_dozierendenverzeichnis_1833-1933.pdf, (15.9.2020). Zu seinen Vorlesungen an der Universität Zürich s. http://www.histvv.uzh.ch/dozenten/bursian_c.html, (15.9.2020).

ren Semperschen Herangehensweise an die noch junge Disziplin Kunstgeschichte zu erkennen sind: Genaue Beobachtung, Beschreibung und Beurteilung der Objekte, gepaart mit einem gewissenhaften Blick auf die vorhandenen Quellen in Archiven und Bibliotheken und schließlich ein daraus resultierendes Urteil, das mit fester Überzeugung vertreten wird, auch mit durchaus gewünschtem herzhaften Diskurs, dem sich der spätere Herr Ordinarius freudig stellte. Die folgende entscheidende Sitzung wird vermutlich nicht lange gedauert haben, denn noch mit gleichem Datum (22. Mai 1869) schreibt der Dekan Georg von Wyß einen Brief an Gottfried Semper, in dem er diesem mitteilt: „... soeben hat die philosophische Sektion 1 der Universität Zürich dem Gesuche Ihres Herrn Sohnes entsprechend demselben die philosophische Doktorwürde ertheilt.“⁶⁸ Johannes oder Hans Semper, wie er sich fortan nennt, hatte damit die erste Hürde für seine zukünftige wissenschaftliche Laufbahn genommen. Es folgen weitere Studienjahre in Italien, ehe er sich 1875 um eine Stelle als Dozent an der Universität Innsbruck bewirbt.

1.7 Auf dem Weg zur Habilitation in Innsbruck

Nach Erhalt des Doktorates bleibt Semper in Italien, um seine Forschungsarbeit, anknüpfend an seine Dissertation, über Donatello fortzusetzen. Auch zu diesen Aufenthalten in der ersten Hälfte der 1870er Jahre gibt es keine belastbaren Belege. Josef Ringler (1893–1973) schreibt in seinem Artikel anlässlich des 25. Todestages Sempers⁶⁹ von Aufenthalten in Florenz, Rom und Neapel. Ringler irrt aber, wenn er schreibt, Semper habe in Florenz am Istituto Tecnico eine Stelle als Deutschlehrer angeboten bekommen. Diese Anstellung erfolgte am Istituto Tecnico in Rom, wie sogar eine Wiener Zeitung vermeldete.⁷⁰ Semper beginnt zu Beginn der 1870er Jahre, diese Ergebnisse zu publizieren. 1870 erscheint „Donatello, seine Zeit und Schule, Erster Abschnitt. Die Vorläufer Donatellos“ im Druck.⁷¹

68 Brief an Gottfried Semper von Dekan Prof. Georg von Wyss, SNTL.

69 Josef Ringler, Hans Semper. Dem Altmeister der tirolischen Kunstgeschichte zu seinem 25. Todestage, in: *Der Schlern* Jg. 21, Nr. 5 (1914), 130-139. Mit ausführlichem Schriftverzeichnis. Ringler stützt sich dabei vor allem auf Kunibert Zimmers Würdigung Sempers anlässlich dessen 70. Geburtstages in den *Innsbrucker Nachrichten* vom 11.3.1915 und Mitteilungen von Sempers Sohn Lothar.

70 *Wiener Zeitung* Nr. 289 (1871), 3.

71 In: *Jahrbücher für Kunstwissenschaft*, 3. Jg., Heft 1, Leipzig 1870, 1–69.

1.7.1 Frühe Publikationen

1.7.1.1 *Donatello, seine Zeit und Schule. Erster Abschnitt. Die Vorläufer Donatellos*

Die Arbeit besticht durch sorgfältiges Quellenstudium, Semper beginnt Kapitel 1 mit „Geschichtliche Einleitung“ und begründet dies so: „Politische Übersichten den einzelnen Abschnitten des hier zum Theil vorliegenden Werkes vorauszuschicken, war umso nöthiger, als die Kunstgeschichte mit der Staatengeschichte nicht nur geistig und innerlich, sondern auch in rein äußerlicher Beziehung verknüpft zu sein pflegt, verknüpft sein sollte und in den von uns zum Vorwurf erwählten Zeitepochen auch im höchsten Grade war.“⁷² Dieser recht kurzen Einleitung folgt der Übergang zur Kunstgeschichte, die Semper mit Niccolò Pisano beginnt. Gleich bei Pisano wendet er sich einer Frage zu, die von seinem Vater Gottfried angestoßen wurde und als „Polychromiestreit“ die Gelehrten im 19. Jahrhundert beschäftigte.⁷³ Sohn Hans Semper schreibt Pisano eine solche Bemalung der Skulpturen zu, da man auf Werken seiner Schüler noch Reste von Farbspuren entdecken könne.⁷⁴ Es folgen ausführliche Beschreibungen von Werken weiterer Künstler, die Semper zu den Vorläufern Donatellos zählt. Dabei bringt er Abbildungen von Dekorationsdetails (Stiche), deren Vorlagen vielleicht von Semper stammen und am Ende noch „Excuse“ über die Loggia dei Signori und des Domes, für die Semper die Erbauungsgeschichte anhand von Dokumenten, die im Domarchiv aufbewahrt werden, belegt. Die Domgeschichte dokumentiert er mit Urkunden, die mit dem Jahr 1334 beginnen („Giotto beginnt die vorhandenen Mauern mit Inkrustation zu bedecken“⁷⁵) und endet 1396 („Piero di Giovanni Tedesco und Niccolò di Piero von Arezzo machen die vier heiligen Doktoren der Kirche“⁷⁶). Weitere Excuse betreffen Dokumente zu Künstlern, die „noch nicht bekannt sind“, darunter Agnolo di Taddeo Gaddi⁷⁷, Lorenzo di Bicci⁷⁸ u. a., für die Semper-Dokumente im Domarchiv ausgehoben hat. Nicht genug, er schließt ein weiteres langes Kapitel an, in dem er eine Unzahl von Dokumenten anführt,

72 Jahrbücher für Kunstwissenschaft (wie Anm. 71), 1.

73 Siehe Gottfried Semper, Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architectur und Plastik bei den Alten. Altona 1834. Mallgrave geht auf diese Debatte in seiner Semper Biografie ausführlich ein: Mallgrave (wie Anm. 7), 38–65.

74 Jahrbücher für Kunstwissenschaft (wie Anm. 71), 7.

75 Ebd., 39.

76 Ebd., 43.

77 Ebd.

78 Ebd., 43f.

die den bedeutenden Vorläufern Donatellos zugeordnet sind:⁷⁹ Jacopo di Piero,⁸⁰ Piero di Giovanni Tedesco,⁸¹ Niccolò di Piero d'Arezzo,⁸² Johannes Ambrosii,⁸³ um nur einige davon zu nennen. Sempers Schrift scheint jedenfalls Anerkennung in der Fachwelt gefunden zu haben, der gleichaltrige Kunsthistoriker Eugène Müntz⁸⁴, französischer Renaissancespezialist (von ihm stammen u. a. „Raphael, sa vie, son oeuvre et son temps, 1886, „Donatello“, 1885, beide Werke befanden sich in Sempers Institutsbibliothek und ein dreibändiges Werk zur Geschichte der Renaissance „Histoire de l'art pendant la Renaissance, 1885–1895), bezieht sich in seinem Werk „Les Précurseurs de la Renaissance“⁸⁵ auf Sempers Zuschreibungen und Archivforschungen.⁸⁶ Drei Jahre später, 1873, erscheint „Donatello. Eine kunstgeschichtliche Studie“.⁸⁷

1.7.1.2 *Donatello. Eine kunstgeschichtliche Studie*

In dieser Studie von 1873 und in der 1875 in Eitelbergers Quellenschriften erschienenen Arbeit, die Fortsetzung von „Donatello, seine Zeit und Schule“, zeigt sich Sempers enormer Fleiß jener frühen 1870er Jahre, mit der er sein Thema Donatello aufarbeitet. Semper beginnt mit einer ausführlichen geschichtlichen Darstellung von Florenz. Sein Einleitungssatz verrät die große Wertschätzung, ja Liebe zu dieser Stadt, wenn er schreibt: „Athen und Florenz, so heißen die Vaterstädte der beiden höchsten Zivilisationen, die bis dahin der Menschheit zu Theil wurden. Keine anderen Städte des Alterthums wie der Neuzeit haben so reichlich und allseitig, wie diese, neue Keime der Cultur gesäet, deren Entfaltung nicht blos jedesmal ein neues Zeitalter begründete, sondern für alle Zeiten der Menschheit

79 Semper schreibt in einer Anmerkung, „Die „Mehrzahl der folgenden hier zum ersten Mal publicirten Urkunden hat der Verfasser selbst im Archiv des Domes kopirt.“ (wie Anm. 70, 47.)

80 Jahrbücher für Kunstwissenschaft (wie Anm. 71), 47–49.

81 Ebd., 49–56.

82 Ebd., 56–60.

83 Ebd., 60–62.

84 Online Ressource: arthistorians.info: <https://arthistorians.info/muntze> (15.9.2020).

85 Eugène Müntz, *Les Précurseurs de la Renaissance*, Paris 1882.

86 Müntz bezieht sich vor allem auf Niccolò di Piero d'Arezzo und Piero di Giovanni Tedesco, (s. Anm. 81 und 80). Müntz schreibt „Les Precurseur de Donatello, tel est le titre d'un travail qui dans les derniers temps a vivement sollicité la curiosité des historiens d'art“ (s. Anm. 85), 51.

87 Hans Semper, *Donatello. Eine kunstgeschichtliche Studie*, Wien 1873 (Druck bei der k. k. Hof- und Staatsdruckerei). Diese Arbeit wurde unter dem (falschen) Titel „Donatello, seine Zeit und Schule“ auch in den Mittheilungen der k. k. Central-Commission zur Erforschung der Alterthümer Band 18, Wien 1873 auf den Seiten 130–138, 221–227, 263–270 bis zum Kapitel Münzstempel abgedruckt.

anregend und fruchtbringend zu wirken versprechen“. Nach dieser achtseitigen geschichtlichen Einleitung legt Semper seinen Blick auf die Handelsgeschichte von Florenz bis zum Beginn des XV. Jahrhunderts, um uns im Kapitel III „Literarisch gelehrte Entwicklung bis zum XV. Jahrhundert“ an seiner umfassenden Bildung im Bereich Literatur und Philosophie teilhaben zu lassen und beginnt im Kapitel IV endlich mit „Geburt, Familie und Erziehung Donatellos“. Semper hat aber nicht nur die Quellen im Auge, sondern legt seinen analytischen Blick auch auf die technische Seite der Kunst von Donatello, in dem er sich in einem langen Kapitel V, das etwas irreführend mit „Kunstgeschichtliche Vorbedingungen zu Donatellos Wirken“ betitelt ist, ausführlich mit der historisch-technischen Entwicklung der Kunstfächer, mit denen sich Donatello beschäftigte, auseinandersetzt, darunter mit den Metallarbeiten, deren verschiedene Techniken er in mehreren Kapiteln beleuchtet. Auch hier ist auffällig, wie sehr Semper den historischen Background in seine Analysen einfließen lässt, wenn er im Kapitel „Metall als dehnbarer Stoff“ bis Konstantin zurückgeht und dabei einen geschichtlichen Bogen von Byzanz über die Langobarden und das Mittelalter um 1000 n. Chr. spannt, wobei er im Jahr 1000 eine „tiefen Abschnitt“ zwischen dem frühen und dem späten Mittelalter sieht. Auf diese Weise lässt er Jahrhundert um Jahrhundert Revue passieren, wenn er über Metall- und Goldschmiedearbeiten schreibt, erklärt die verschiedenen Bearbeitungen, geht auch ein auf Vergoldung, auf fast vergessene Techniken wie die „Tauschirarbeit“ und den „Niello“, auf Emailmalerei, widmet ein ausführliches Kapitel der musivischen Kunst nebst Beispielen aus der Antike bis zum 14. Jahrhundert und der Glasmalerei und den Glasfenstern, alles bescheiden als „technische Notizen“ bezeichnet, behandelt Stereotomie (Steinschneidekunst) sowie Stuckarbeit und schließlich die Bearbeitung von Stein für Skulpturen. Er beschäftigt sich mit der Entwicklung der Freskomalerei und in den letzten Kapiteln mit Architekturgeschichte und der stilistischen Entwicklung der Kunst von der altchristlichen Periode, der Protorenaissance bis zur gotischen Periode. 1875 erscheint dann das Opus Magnum, „Donatello, seine Zeit und Schule“.

1.7.1.3 „Donatello, seine Zeit und Schule“⁸⁸

Das Werk, abgedruckt im neunten Band der von Rudolf Eitelberger ab 1871 herausgegebenen „Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des

88 Hans Semper, Donatello, seine Zeit und Schule. Eine Reihenfolge von Abhandlungen, in: Rudolf Eitelberger von Edelberg (Hg.), Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, Band 9, Wien 1875.

Mittelalters und der Renaissance“ enthält neben dem Hauptkapitel „Donatello, seine Zeit und Schule“⁸⁹ die beiden Anhänge „Das Leben Donatellos von Vasari“⁹⁰, übersetzt von Semper und den „Traktat des M. Francesco Bocchi über die Vortrefflichkeit der Statue des H. Georg von Donatello“⁹¹. Semper beginnt mit Notizen zu Donatellos Leben⁹² und fährt fort mit einer langen Abhandlung über die Goldschmiedekunst Toscanas vom 13. bis zum 15. Jahrhundert⁹³, in dem er Teile der „Studien“ von 1873 rekapituliert und ergänzt, beleuchtet in Kapitel 3 „Die florentinische Skulptur vor Donatello“⁹⁴, in Kapitel 4 beschreibt er die „Concurrenz für die Zweite Broncebüste des Baptisteriums von Florenz“⁹⁵ und nach einem Kapitel über Brunellesco und Donatellos Aufenthalt in Rom⁹⁶ kommt er neben den kunstgeschichtlichen Aspekten seines Werkes wiederum auf die historischen Bedingungen, die das Aufblühen der Skulptur in der Renaissance begünstigten. Dabei geht er auf die Bauverhältnisse jener Zeit ein⁹⁷ und sieht in der Bautätigkeit des 14. Jahrhunderts die Vollendung der im 13. Jahrhundert begonnenen monumentalen, öffentlichen Bauten, welche damals die durch den Sieg des Guelfentums über das kaiserlich gesinnte Ghibellinentum gestärkte Bürgerschaft von Florenz begonnen hatte. Semper ordnet seine in der Vorgängerschrift „Vorläufer Donatellos“ identifizierten Baumeister und Künstler und deren Beiträge zur Ausgestaltung großer Bauvorhaben wie der ersten Domfassade zu. In Kapitel 7 erfolgt der Versuch, die Künstler und deren Arbeiten an der zweiten Domfassade zu identifizieren und die „stylistische“ Entwicklung mittels Beispielen zu beschreiben.⁹⁸ Es folgen die Kapitel 8–10 mit Untersuchungen über „Andere Beispiele des Übergangsstyls in Architektur und Ornamentik“⁹⁹ (von der Gotik zur Renaissance, der Verf.) mit detaillierten Beschreibungen architektonischer Details, die bereits an die Renaissance gemahnen. Der „Herstellung der vier Evangelisten-Figuren für die Dom Facade“ ist Kapitel 9 gewidmet,¹⁰⁰ in Kapitel 10 geht er auf Leben und Wirken des Bildhauers Bernardo di Piero Ciuffagni

89 Quellenschriften für Kunstgeschichte (wie Anm. 88), 1–144.

90 Ebd., 155–174.

91 Ebd., 175–228.

92 Ebd., 1–11.

93 Ebd., 12–23.

94 Ebd., 23–30.

95 Ebd., 30–36.

96 Ebd., 36–42.

97 Ebd., 42–53.

98 Ebd., 53–62.

99 Ebd., 62–69.

100 Ebd., 69–72.

ein,¹⁰¹ über den ausführliche Regesten in den Anhang gestellt werden. Einen Schwerpunkt der Arbeit bildet Kapitel 11, überschrieben mit „Statuen für die Nischen von Or San Michele“,¹⁰² bei denen Semper mit scharfem Blick die vermeintlichen Vorzüge und Schwächen der einzelne Bildhauer beschreibt. Semper unterzieht aber nicht nur die Statuen einem eingehenden Studium, sondern beschreibt die Tabernakel, deren Baugeschichte und die unter den Statuen befindlichen Reliefs. Manche seiner Zuschreibungen sind heute überholt, interessant bleibt aber Sempers stilistische Beschreibung der Figuren, wobei er durchaus missbilligende Kritik auszuteilen vermag, besonders, wenn es sich um Künstler handelt, die nicht an den Ruhm und die Qualität „seines“ Donatellos heranreichen. Hier sei die Figur des Hl. Jakobus erwähnt, die er Giovanni d'Antonio di Banco zuschreibt und bei der er bemängelt, diese habe „dasselbe, geleckte süßliche Gesicht wie an der Statue des Evangelisten Lucas vom nämlichen Künstler (die heute Giambologna zugeschrieben wird). (...) Die Haltung der ganzen Statue, besonders der Arme, ist unbehilflich, steif und befangen“.¹⁰³ Sempers Auge kritisiert aber auch Donatello, bei dessen Petrus er die Größe des Kopfes im Verhältnis zur übrigen Gestalt bemängelt, die Kürze und Schwäche der Beine im Verhältnis zum Rumpf (ein Fehler, der öfters bei Donatello vorkomme), die etwas monotone und wahllose Diagonalrichtung der Mantelfalten (...) „die hier in der That aus der Nachahmung des feuchten Stoffes hervorzugehen scheint, ein Verfahren, das Rumohr, der sonst so ungerecht als möglich gegen Donatello ist, für diese Statue mit recht an ihm zu rügen mag“¹⁰⁴. Carl Friedrich Rumohrs Abwertung Donatellos mag Semper aber auch persönlich gekränkt haben, war doch Rumohr ein Vertreter der Kunsthistorikerkunft, die der Polychromietheorie seines Vaters ablehnend gegenüber stand.¹⁰⁵ In akribischer Weise beschreibt Semper den Auftrag und die Ausführung der Figur des Hl. Markus, zitiert Vasaris Urteil über den Evangelisten und lobt den „monumentalen Sinn“, welcher der Ausschmückung öffentlicher Bauten vollkommen angemessen gewesen sei,¹⁰⁶ die sich aus der Einstellung der Regierung und aller öffentlichen und politischen Vereinigungen zur Kunst speist, die wiederum der höchste und edelste Ausdruck

101 Quellenschriften für Kunstgeschichte (wie Anm. 88), 72–75.

102 Ebd., 75–104.

103 Ebd., 78.

104 Ebd., 85.

105 Mallgrave (wie Am. 7), 74.

106 Quellenschriften für Kunstgeschichte (wie Anm. 88), 89f.

eines „kräftigen und stolzen Staatslebens“¹⁰⁷ sei. Hier sieht Semper zweifellos mit einem nicht vorurteilsfreien Blick auf die stolze kaufmännische Republik Florenz, die, wie wir heute wissen, mit der damaligen Realität nicht immer in Einklang zu bringen ist. Dieser Blick mag auch mit dem aufkommenden Nationalismus in Europa zu tun haben, die Gründung des Deutschen Reiches lag zum Zeitpunkt des Erscheinens der Schrift erst vier Jahre zurück und die Sehnsucht der Deutschen nach einem „kräftigen und stolzen Staatsleben“ war durch die Reichsgründung gerade erst entfacht worden. Dazu passt Sempers beinahe ins martialische führende Beschreibung des Hl. Georg, zweifellos ein Meisterwerk – ein „feuriger Jüngling, mit gespreizten Beinen dastehend, den Feind erwartend“¹⁰⁸. Beim Hl. Georg kommt „zum ersten Male das sogenannte Terribile im Ausdruck, das in der späteren Renaissance eine so große Rolle spielte, voller Kraft, Bestimmtheit und Schönheit hervor“, das bei Donatello „daneben noch zärtlichste und liebevollste Linien finden konnte“, während es bei Michelangelo in schrecklicher oder düsterer Erhabenheit seine Form findet.¹⁰⁹ Im Vergleich mit Donatellos Hl. Georg kommt Ghibertis Täufer schlecht weg, „keine Spur von Natur, monotone, arrogant hervortretende leere, nüchterne Partien in der Gewandung, im Gegensatz zu Donatellos edlem, classischem, ruhigem, einfachem, wahren, reichem und feinem Gewand des Hl. Markus!“¹¹⁰ Angenehmer sei der Evangelist Matthäus, der antike Vorbilder herausfühlen lasse. Der Hl. Stefanus kommt besser weg, auch wenn er „in Bezug auf Naturstudium, Naturwahrheit mit Donatellos Statuen nicht verglichen werden kann.“¹¹¹ Im folgenden Kapitel 12 spürt Semper weiteren Donatello-Skulpturen nach, dessen David wird beschrieben, die Umstände des Auftrages dafür mit Urkunden aus dem Dom-Archiv dokumentiert.¹¹² Der Auftrag für die Cavalcanti Verkündigungsgruppe in S. Croce, Florenz wird in den historischen Kontext gestellt (Einnahme von Pisa durch Florenz)¹¹³ und die Figurengruppe ausführlich, etwas schwülstig beschrieben,

107 Quellenschriften für Kunstgeschichte (wie Anm. 88), 90.

108 Ebd., 94.

109 Ebd., 96.

110 Ebd. 101. Semper belässt es aber dabei nicht, sondern fährt fort: „Dieser Faltenwurf ist so maniert und für einen unverdorbenen Geschmack so unschön und abstoßend, wie nur möglich; die Griechen hätten davor gelacht, während sie dem Donatello als einem der Ihrigen die Hand geschüttelt hätten. Aber es gibt leider heutzutage nur zu viele Leute, die da meinen, diese erlogene, erkünstelte, hohle Manier, wie sie uns die Gewandung an den großen Freistatuen des Ghiberti zeigt, sei Idealismus, Styl und wer weiß was sonst noch“.

111 Ebd. 103.

112 Ebd., 105f.

113 Ebd., 107.

„mancher Seufzer der Entsagung (Donatellos) mag bei der Erschaffung dieser himmlisch-menschlichen Züge sich in edle, trunkenbebende, tiefschmerzliche Freude am goldenen Sonnenglanze der Schönheit aufgelöst haben“. Semper nimmt als gesichert an, dass die Skulptur einen Farbenschmuck trug (heute zum Teil vergoldet). Dieser romantische Ausflug mag der tiefen Sympathie Sempers für Donatello geschuldet sein, verwundert aber doch, da Semper zum Traktat des Francesco Bocchi¹¹⁴ diesem vorwirft, dessen Lob der Statue des Hl. Georg als „ziemlich akademisch-leer, pedantisch, begriffedreschend und bombastisch-schwülstig abqualifiziert“. ¹¹⁵ In Kapitel 12 werden weitere Schöpfungen Donatellos behandelt, die für Semper in der Idee und Charakter dem Georg verwandt und damit derselben Periode angehörig sind. ¹¹⁶ Kapitel 13 kommt zum Dombau zurück, wiederum werden Jahreszahlen, Künstler und deren Arbeiten an diesem großen Projekt anhand der Dom-Dokumente angeführt ¹¹⁷ und im folgenden Kapitel 14 wieder ausführlich auf zwei Künstler eingegangen, auf Niccolò d'Arézzo und Giovanni d'Antonio di Banco. ¹¹⁸ In Kapitel 15 kommt Semper zurück zu Donatello und beschreibt die Statuen am Domcampanile von Florenz¹¹⁹, ausführlich und stets mit geschichtlichen Zahlen, Persönlichkeiten und Begebenheiten unterlegt. Semper führt die Trauben des Zeuxis an und Pygmalion, der sich in die eigene Schöpfung verliebte, um zu beweisen, dass es auch den Alten nicht nur um Harmonie und Schönheit eines Kunstwerkes, sondern um dessen „lebendigen Effect“ ging. Um diese Lebendigkeit zu erzielen, haben diese technische Mittel und Berechnungen angewandt und durch perspektivische und malerische Mittel verstärkt, indem sie die Statuen bemalten – ein weiteres Mal rückt Semper zur Verteidigung der Polychromietheorie seine Vaters aus – und diese Bemalung sei auch zu Donatellos Zeiten üblich gewesen. ¹²⁰ Das lange Kapitel 16 „Donatello als Realist und Maler“¹²¹ zeigt Donatello als Meister der Portraitkunst, für die Semper den Zuccone vom Campanile als Beweis anführt, bei dem Donatello die Bahn des eigentlichen Porträtisten betritt, der „nichts Anders will, als eine Seele darstellen“ und dennoch den Höhepunkt des Realismus in der Kunst des Donatello darstelle. Grundlage für Donatellos „Styl“ sei die „genaue Erforschung der

114 Dieser Traktat ist datiert mit 25. Mai 1571.

115 Quellenschriften für Kunstgeschichte (wie Anm. 88), 96.

116 Ebd., 104–112.

117 Ebd., 112–117.

118 Ebd., 117–120.

119 Ebd., 120–133.

120 Ebd., 123.

121 Ebd., 133–144.

Gesetze der Perspektive sowie die Erfindung der perspektivischen Zeichnung durch Brunellesco“. Es folgt eine kurze Geschichte der perspektivischen Darstellung und deren Einfluss auf Donatello in dessen Reliefkunst. Ein anderer künstlerischer Faktor, der den Realismus in seinen Figuren begünstigte, sei die Tatsache, dass Donatello auch ein vorzüglicher Maler und Zeichner gewesen sei, wofür Semper Vasari als Zeugen anführt¹²², als malerisches Beispiel aber außer Zeichnungen keine Malerei, sondern die Bemalung der Statuen und Reliefs anführt, wobei Donatello voranschritt, indem es ihm gelang, das malerische Prinzip, das der Skulptur eigen sei, allein durch die Marmortechnik selbst bei den Figuren die nötigen Effekte zu erzielen. Semper bleibt aber dabei, dass Donatello auch vorzüglicher Maler gewesen sei und führt dafür ein Dokument aus der Dombauhütte an, in dem Donatello als „pictor“ bezeichnet wird und ein anderes, das die Aufnahme in die St. Lukas Gilde belegt¹²³ (beide in Sempers Quellenangaben 114). Semper führt auch noch eine Stelle an, die auf den Paragone verweist und beweise, dass Donatello ein hervorragender Maler gewesen sei, nämlich eine Stelle aus der Grabrede Cellinis, die dieser beim Begräbnis Michelangelos hielt und wo es heißt „Es ist sehr wahr, was diejenigen, welche die wahren Maler waren wie Donatello, Leonardo da Vinci und der wunderbare Michelangelo mündlich und schriftlich erklärt haben, dass die Malerei nichts anderes als der Schatten der Skulptur sei“¹²⁴. Die Malereifrage führt uns zum vorletzten Kapitel 17, zu „Bemalte Sculpturen Donatellos“¹²⁵, dabei dient die bemalte Terracottabüste des Niccolò da Uzzano zu einem ausführlichen Ausflug in die florentinische Geschichte mit ihren ständigen Kämpfen, hier zwischen der „uzzanesken“ und der „mediceischen“ Partei. Das letzte Kapitel 18 „Einführung der perspektivischen Zeichnung in der Holzintarsiatur“¹²⁶ benutzt Semper, um die Auswirkungen zu zeigen, die die Erfindung der perspektivischen Zeichnung durch Brunellesco auf eine Schwesternkunst ausübte. Es folgen nun die Anhänge, beginnend mit Vasaris „Das Leben des Donatello“, von Semper selbst übersetzt und dem Traktat des Francesco Bocchi. Nicht nur diese beiden Anhänge, sondern besonders die folgenden „Varia“ zeigen, dass Semper hier in den „Quellenschriften“ publiziert, die mehr an ein Fachpublikum denn an interessierte Laien gerichtet waren. Diese Varia beginnen mit reichen Quellenangaben und Anmerkungen zum Leben

122 Quellenschriften für Kunstgeschichte (wie Anm. 88), 140.

123 Ebd., 260. (Anm. 114)

124 Ebd., 143.

125 Ebd., 144–152.

126 Ebd., 152–154.

Donatellos.¹²⁷ Es folgt ein Anhang I mit Werkverzeichnis,¹²⁸ II.a. Regesten zum Leben Donatellos,¹²⁹ II.b. Regesten zum Leben Ciuffagnis,¹³⁰ II.c. Regesten zur Geschichte Antonios und Giovannis di Banco,¹³¹ II.d. Regesten zur Geschichte Giovannis Bartolo, gen. Rosso,¹³² Anhang III, Bisher ungedruckte Belegstellen und Documente (eine Reihe von Dokumenten zu Werken, Briefe, Dokumente über Zahlungen, Tagebuchnotizen, weiters Berichte über Donatello als Broncegießer, aus denen Semper schließt, dass Donatello im Guss selbst nicht sehr bewandert war, Donatello in Mantua, Donatello als Frescomaler, Angaben zu seinem Todesjahr und Auszüge aus einem religiösen Drama aus dem 16. Jahrhundert als naives Zeugnis für den Ruhm Donatellos¹³³ und schließlich ein Literaturverzeichnis,¹³⁴ in dem das älteste Werk aus 1647 und das jüngste aus 1869 stammt, schließlich ein Personen- und Sachregister.¹³⁵ Sempers Gründlichkeit und Selbstkritik, mit der er bei diesen Studien ans Werk ging, beschreibt er im Vorwort und sind es wert, dass man sie hier nachlesen kann. „Wir übergeben im folgenden Werke das Ergebnis langjähriger Forschungen der Öffentlichkeit, müssen dabei jedoch nichtsdestoweniger eingestehen, dass die Arbeit eigentlich unfertig ist. Eine Durchsicht des dritten Abschnittes in unserem Anhang, worin wir bisher ungedruckte oder doch schwer zugängliche Dokumente und Belegstellen mit einigen erklärenden Notizen mitteilen, wird das Widerstreben begrifflich machen, mit dem wir diese Bruchsteine zu Markte tragen, ohne sie in der Weise verarbeitet zu haben, wie wir es für den Beginn von Donatellos Leben versuchten. Allein anderweitige Geschäfte lassen uns einerseits die völlige Durchführung der unternommenen Aufgabe als noch in weite Ferne gerückt erscheinen, andererseits mochten wir doch nicht kunstwissenschaftliches Material, das wohl in mancher Hinsicht brauchbar ist, der Wissenschaft zu lange vorenthalten. Deshalb entschlossen wir uns, einige unserer wichtigsten Resultate in dieser unfertigen Form zu veröffentlichen“.¹³⁶ Die anderweitigen Verpflichtungen waren die Vorbereitungen auf die Habilitation in Innsbruck und der Umzug von Italien in die

127 Quellenschriften für Kunstgeschichte (wie Anm. 88), 229–264.

128 Ebd., 265–272.

129 Ebd., 273–288.

130 Ebd., 289–298.

131 Ebd., 298–302.

132 Ebd., 302–305.

133 Ebd., 306–323.

134 Ebd., 324f.

135 Ebd., 326–338.

136 Ebd., I–III.

Stadt am Inn. Semper bedankt sich am Ende des Vorworts bei seinem Schwager Sichel für die übernommene Durchsicht der Regesten, eine Tätigkeit, für die er keinen besseren Fachmann hätte bekommen können.

1.8 Entscheidung für die Universität Innsbruck

Neben diesen wissenschaftlichen Arbeiten schrieb Semper, auch um seine finanzielle Situation zu verbessern, Beiträge über kunsthistorische Themen in verschiedenen Zeitungen und Zeitschriften über seine Wanderschaften in Umbrien, durch die Toskana, über Rom und Neapel.¹³⁷ Nach diesen intensiven Untersuchungen über die italienische Renaissance fühlte sie Semper bereit, sich um eine feste Anstellung als Professor an einem kunsthistorischen Institut zu bewerben. Nach Ringler standen zwei Universitäten zur Auswahl: Innsbruck und Königsberg. Dafür gibt Ringler aber leider keine Quelle an. Königsberg war bereits mit einem Lehrstuhl für Kunstgeschichte ausgestattet.¹³⁸ Dass die Wahl auf Innsbruck fiel, hatte aber wahrscheinlich profane Gründe. Eine Rolle spielte sicher die geographische Nähe Innsbrucks zu den ober- und mittelitalienischen Kulturmetropolen, welche seit nunmehr vielen Jahren das kunsthistorische Interesse Sempers und dessen wissenschaftliche Arbeiten dominierten. Ein anderer Grund dürfte familiärer Natur gewesen sein. Sein Vater übersiedelte 1871 von Zürich nach Wien. Semper sen. wurde nämlich gebeten, die eingereichten Pläne für den Neubau der kaiserlichen Museen in Wien zu begutachten. Semper legte eigene Planungen vor, die über jene für das kunsthistorische und naturhistorische Museum hinausgingen und eine Neugestaltung des Hofburgareals vorsahen.¹³⁹ In Wien traf Gottfried Semper auf seinen späteren Schwiegersohn, den Historiker, Ordinarius für Geschichte an der Universität Wien, Theodor Sichel. Sichel heiratete im Jahr 1873 Katharina Anna, die zweitälteste Tochter.¹⁴⁰ Sichel war bereits um diese Zeit in Wien hochangesehen, leitete das IÖG, das Institut

137 Ringler (wie Anm. 69), 131.

138 Franz Xaver Kraus, Über das Studium der Kunstwissenschaft an den deutschen Hochschulen, Strassburg, 1874, 12.

139 Mallgrave (wie Anm. 7), 328–351.

140 Trauungsbuch der Lutherischen Stadtkirche Wien, Innere Stadt), ev. Diözese AB-, Signatur TRB 10, Trauung Nr. 205, <http://data.matricula-online.eu/de/oesterreich/wien-evang-dioezese-AB/wien-innere-stadt-lutherische-stadtkirche/TRB10/?pg=105>. Anna Sickl-Semper wurde eine enge Mitarbeiterin ihres Ehemannes, sie war eine geübte Textvergleichlerin und Korrekturleserin, die auf kleinsteilige Textarbeit spezialisiert war. (Siehe Saxer, Die Schärfung

für Österreichische Geschichtsforschung, nachdem er einen ehrenden Ruf nach Berlin 1872 abgelehnt hatte, und es spricht viel dafür, dass er es war, der Hans Semper auf die vakante Stelle eines Kunstgeschichteprofessors an der Universität Innsbruck hinwies. Hilfreich war auch die Mitarbeit an den oben erwähnten, von Rudolf Eitelberger herausgegebenen Quellenschriften für Kunstgeschichte. Eitelberger war nämlich erster Ansprechpartner für das Ministerium, wenn es um die weitere Entwicklung des Faches Kunstgeschichte in Österreich ging.¹⁴¹ Semper stellte schon im Herbst 1875 ein Ansuchen an die Universität und es sollte noch bis Frühjahr 1876 dauern, ehe er die erste Dozentenstelle als unbesoldeter Privatdozent antreten konnte.

1.8.1 Die Situation des Faches Kunstgeschichte an der Universität Innsbruck vor der Berufung Sempers an die Universität Innsbruck und seine Habilitation

Die Umstände, welche schlussendlich zur Berufung Sempers an die Universität am Inn geführt haben, sind bereits beschrieben worden.¹⁴² Semper traf auf eine philosophische Fakultät, deren Ordinarius für Philosophie, Prof. Tobias Wildauer, mehrere Jahre, quasi als Nebenbeschäftigung, kunsthistorische, zumeist antike Themen behandelnde Vorlesungen abgehalten hatte. Wildauer war zweifellos ein sehr fleißiger Lehrer. In den Vorlesungsverzeichnissen der Jahre ab 1856/57, in welchem er erstmals als Supplent über Geschichte der Philosophie und Praktische Philosophie gelesen hat, bewegen sich seine wöchentlichen Vorlesungen stets im Ausmaß von 5–10 Stunden. 1858 wird er zum Professor ernannt. Im WS 1868, ausgestattet mit einer Extramuneration über 500 Gulden,¹⁴³ liest er erstmals über kunsthistorische Themen, die einstündige Vorlesung trägt den Titel

des Quellenblicks. Forschungspraktiken in der Geschichtswissenschaft 1840–1914, Oldenbourg 2014, 208).

141 Zu Eitelberger siehe: Höflechner und Pochat (Hgg.) 100 Jahre Kunstgeschichte an der Universität Graz, Publikationen aus dem Archiv der Universität Graz, Band 26, Graz 1992, 8–25. Rudolf Eitelberger (1852–1885) wurde 1863 zum Ordinarius für Kunstgeschichte an der Universität Wien ernannt. Damit etablierte sich in den österreichischen Ländern Kunstgeschichte als anerkanntes Fach.

142 Georg Oberkofler, Die geschichtlichen Fächer an der Philosophischen Fakultät der Universität Innsbruck Forschungen zur Innsbrucker Universitätsgeschichte, Band VI, Innsbruck 1969. 201–204., Höflechner und Pochat, (wie Anm. 141) 66f.

143 Höflechner und Pochat (wie Anm. 141), 65.

„Über Geschichte der griechischen Plastik“. Man kann diese Vorlesung wohl als erste fachspezifische Vorlesung über Kunstgeschichte betrachten und damit den Beginn des Faches Kunstgeschichte an der Innsbrucker Universität in dieses Jahr legen. Im SS 1870 bietet er erstmals archäologische Übungen (im neugeschaffenen „Gypscabinett“) an. Wildauer hält sich aber stets im Rahmen einer für die damalige Zeit typischen „Kunstarchäologie“. Dies hatte seinen Grund darin, dass sich die Archäologie in erster Linie der klassischen Philologie und der Geschichte zugehörig fühlte, eine Tendenz, die bis in die achtziger Jahre – auch an anderen Universitäten – andauern sollte.¹⁴⁴ Die Archäologie blieb daher bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts eine fast ausschließlich textbasierte, theoretische Wissenschaft.¹⁴⁵ Wildauer hielt jedenfalls bis zum WS 1892/93 weiterhin Vorlesungen über antike Skulptur und Architektur und hielt die Übungen im Gipskabinett ab, ehe die Doppelbelastung als Universitätsprofessor und Reichsabgeordneter wahrscheinlich zu viel geworden ist und die Universität endlich an die Besetzung einer Archäologischen Lehrkanzel dachte. Diese Lehrkanzel wurde Emil Reisch übertragen und dieser las erstmals im WS 1891/92 „Einführung in die Denkmälerkunde des klassischen Alterthums“. Wildauer war sich aber schon Mitte der Siebzigerjahre bewusst, dass für das aufstrebende Fach Kunstgeschichte eine Lösung gesucht werden musste. Am 28. Oktober schreibt das Dekanat der philosophischen Fakultät an Wildauer, der sich in Wien aufhielt, ob er bereit sei, ein Gutachten über die von Semper vorgelegten Schriften zu verfassen. Bereits am 31. Oktober beantwortet er dieses Ansuchen positiv und schreibt,¹⁴⁶ dass, soweit es von ihm abhängt, die Habilitation noch während der Weihnachtsferien zum Abschluss gebracht werden kann. Entschuldigend fügt er hinzu, dass ihm die Erledigung dieser Aufgabe nicht sofort möglich sei, da er eben erst mit der Berichterstattung eines Teils des Staatsvoranschlags für das Unterrichtsministerium beauftragt wurde.

144 Oberkofler (wie Anm. 142), 189.

145 Die erste Vorlesung in Innsbruck, welche sich mit neuesten Ausgrabungen beschäftigte, war vermutlich im WS 1907/08 jene von Prof. Schrader „Griechische Heiliggrüner nach den Ergebnissen der neueren Ausgrabungen (Olympia, Delphi, Epidauros, Delos). Mit Lichtbildern“, in: Vorlesungsverzeichnis der k.k. Leopold-Franzens-Universität Innsbruck, WS 1907/08.

146 Universitäts-Archiv Innsbruck, Akten der Philosophischen Fakultät, Reihe „Habitationsakten 1849ff. [alphabetisch sortiert]“ Schreiben an die philosophische Fakultät der Universität Innsbruck vom 3.10. 1875.

1.8.2 Die Habilitationsschriften

Semper legt folgende Schriften zur Begutachtung vor:¹⁴⁷

- I. Übersicht über die toskanische Skulptur bis gegen Ende des XVI. Jahrhunderts, Zürich 1869.
- II. Donatello, seine Zeit und Schule. Erster Abschnitt. Die Vorläufer Donatellos. Leipzig 1870.
- III. Quellenschriften Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, herausgegeben von R. Eitelberger v. Edelberg, IX. Donatello, seine Zeit und Schule. Eine Reihenfolge von Abhandlungen von Dr. Hans Semper. Im Anhang usw. Wien 1875.

Am 27. Dezember 1875 gibt Wildauer sein Gutachten ab. Wildauer geht auf jede einzelne Schrift gesondert ein. Lob gibt es für die erste, Sempers Dissertation, in welcher Wildauer ein eng umrissenes Bild sieht vom allmählichen Heranwachsen der toskanischen Skulptur bis in die Zeit Orcagnas, wo die gotisch-italienische Bildhauerei abschließt und der Übergang zur Renaissance beginnt, auch wenn er die „Knappheit“ des behandelten Themas kritisiert. Wildauer geht in einer Fußnote eigens auf zwei Reliefplatten aus dem Dom zu Siena ein, die in der Dissertation Erwähnung finden, von denen es Abbildungen in Holzschnitt in einem neuen Aufsatz von Semper aus dem Jahr 1871 über Niccolò Pisano gibt.¹⁴⁸ Schrift II ist für Wildauer bedeutender, weil dort zum ersten Mal eine eingehende Untersuchung über die Meister des Übergangs, die Vorläufer Donatellos geboten wird, wobei der Gutachter hervorhebt, dass der Verfasser archivalische Forschungen mit einem sorgfältigen Studium ihrer Werke glücklich verbunden und Ergebnisse gewonnen hat, die bereits in der Kunstgeschichte Anerkennung und Benützung finden. Noch höher im Gehalt nach steht die Schrift III, der von Semper zur Gänze vorgelegte Band 9 der Quellenschriften. Wildauer urteilt, dass leider die Arbeit selbst noch nicht ausgereift ist, was „der Verfasser selbst am besten fühlt“ (im Vorwort). Für Wildauer ist sie streng genommen keine Publikation

147 Universitätsarchiv Innsbruck (wie Am. 146), Gutachten des k. k. Professors Dr. Wildauer über die zum Zweck der Habilitierung für Kunstgeschichte vorgelegten Druckschriften des Dr. Hans Semper.

148 Hans Semper, Über Niccolò Pisanos Stil, in: Zeitschrift für bildende Kunst, Band 6, 1871, 294–301., 333–340., 365–368. Semper bezeichnet in diesem Aufsatz seine Schrift über die Entwicklung der toskanischen Skulptur als „Broschüre“.

von „Quellenschriften“, das sei nämlich nur Vasaris „Das Leben des Donatello“, der Traktat des Bocchis als Quellenschrift dagegen gar nicht in Betracht kommen könne, wobei Wildauer dafür keine Gründe angibt. Schwerer wiegt die Kritik, dass das Hauptkapitel nicht die „Verheißung“ erfüllt, die im Titel „Donatello, seine Zeit und Schule“ gegeben ist, „da das Leben und Wirken Donatellos bei weitem nicht abgeschlossen, seine Schule noch gar nicht dargestellt ist“. Das im Buch verarbeitete Material sei zudem nicht in einer einheitlichen Gesamtdarstellung verarbeitet und böte nur eine Serie von nebeneinander stehenden Bildern, weshalb der Verfasser eine Reihe von Abhandlungen auf dem Titel ankündige. Da die drei zwar inhaltlich zusammenhängenden Schriften „zu verschiedenen Zeiten unter die Presse gingen“, ergeben sich Mängel, die besonders auffallen, wenn man die drei Schriften unmittelbar nacheinander durchnimmt. Wildauer moniert einige Wiederholungen aus den Schriften I und II in der Schrift III, die er mit genauen Seitenzahlen belegt. Für Wildauer aber sind diese „formellen Gebrechen“ keine, die auf einen Mangel an Gestaltungskraft schließen ließen und der Gehalt der Schrift sei von hohem Wert. Man könne zwar noch Einzelnes bemängeln, so etwa, „was der Verfasser mit Bezug auf die Seiten 92 und 122 über den Idealismus und den Unfug, den die Deutschen mit diesem Worte treiben“¹⁴⁹, über den Realismus der Alten oder über Michelangelo und sein Verhältnis zu Donatello schreibt. Diesen Mängeln steht aber die Anerkennung, die man der Schrift II zollen könne, gegenüber. Wildauer schließt mit der Feststellung, die Arbeit zeige „eine gründliche und umfassende Kenntnis der italienischen Kunst, erweitert sogar die Kunstwissenschaft auf dem vom Verfasser literarisch bearbeiteten Gebiet durch verdienstliche Entdeckungen und an manchen Stellen sprühen die Funken einer ungewöhnlichen Begabung“. Wildauer stellt daher den Antrag, die Fakultät wolle Herrn Dr. Hans Semper zu den weiteren Stadien der Habilitation zulassen.

149 Semper schreibt auf S. 92 davon, dass die Griechen nicht aus „idealistischer Übertreibung der Naturformen“ ihren Zeus-Statuen einen Stirnwulst und den Medusenköpfen tiefliegende Augen geben, sondern dass dies eine Übertreibung um der Wirkung aus der Distanz willen sei und auf S. 122 von den „classischen Idealisten“, die keine Erneuerung der Antike, sondern nur verwaschene, abstracte Phantasie-Schattenbilder schaffen. Semper meint damit wohl nicht nur die klassizistischen Bildhauer, sondern auch die „Kunstschriftsteller“, namentlich Winckelmann und Lessing, die, auf die Antike sich stützend, falsche Theorien über das Künstlerisch-Schöne verbreiten. Siehe Semper 1880 (wie Anm. 10), 12.

1.8.3 Das Habilitationscolloquium

Am 10. Jänner 1876 findet das Habilitationscolloquium statt. Den Vorsitz führt der Dekan (Karl Sigmund) Barach-(Rapport), anwesend sind die Professoren (Anton) Baumgarten, (Alphons) Huber, (Anton) Kerner und (Tobias Wildauer).¹⁵⁰

Das Protokoll gibt die Sitzung wieder. Wildauer eröffnet das Colloquium und bittet Semper, kurz über Donatello zu referieren, der Habilitand „enthledigt sich dieser Aufgabe in befriedigender Weise“. Semper wird zum Einfluss der Antike auf Donatello befragt und „durch einige Zwischenfragen und Andeutungen durch den Examinator“ kommt Semper darauf, wie Art und Umfang des Einflusses abzugrenzen wären. Im folgenden Gesprächsteil läuft es nicht gut für den Prüfling, der zu seinen Kenntnissen antiker Kunstwerke (ein Spezialgebiet Wildauers) befragt wird, über den „Anwachs“ des Antikenbesitzes seit der Renaissance und die Befragung zu verschiedenen antiken Skulpturen, wie dem Apoll des Belvedere, des Laokoon, des farnesischen Herkules u. a., „zeigt Lücken“, wie im Protokoll vermerkt wird. Semper konnte nur „mit Nachhilfe“ antike Formen und Formelemente auf bestimmte Künstler oder Schulen zurückführen. Anschließend wird dem Habilitand eine Abbildung eines Reliefs aus S. Lorenzo in Florenz von Donatello vorgelegt. Hier zeigt Semper keine Schwächen, er erklärt das Bildwerk und hebt die Eigentümlichkeiten von Donatellos Stil hervor. Endlich kann Semper zu seinem Spezialgebiet sprechen, nämlich über die Schüler und Nachfolger Donatellos. Er gibt fachkundige Antworten zu Luca della Robbia, Verrocchio, Pallajuolo, Sansovino und deren Werken. Nicht überraschend liest man im Protokoll, der Habilitand beweise „im Ganzen und Großen eine besondere Vertrautheit mit der italienischen, namentlich toskanischen Kunst, wogegen seine Bekanntschaft mit der antikklassischen Kunst mehr zurücktritt“. Die restlichen Professoren, die sich auf die Zuhörerrolle beschränkten, haben keine Fragen und Wildauer stellt den Antrag, dem Habilitand die „Probelection zu erlassen und den Erfolg des Prüfungsstadiums zu approbiren“. Der Antrag wird einstimmig angenommen.

Mit kaiserlicher EntschlieÙung vom 29. Jänner 1876 wird Semper danach als Privatdozent für die gesamte Kunstgeschichte der mittleren und neueren Zeit bestätigt.¹⁵¹ Schon bald nach der Ernennung stellt Semper am 3. März 1876 ein An-

150 Universitäts-Archiv Innsbruck (wie Anm. 146), Protokoll über das mit Herrn Dr. Hans Semper abgehaltene Habilitationscolloquium.

151 Kaiserliche EntschlieÙung vom 29.1.1876, zitiert in Oberkofler (wie Anm. 142), 204.

suchen um eine Remuneration an das Ministerium.¹⁵² In einem dreiseitigen Schreiben, in dem zwischen den Zeilen herauszulesen ist, dass er bei Nichterfüllung seiner Forderung auch bereit ist, die Stellung wieder aufzugeben, begründet er langatmig sein Ansuchen. Bezugnehmend auf die Entschließung vom 29. Jänner schreibt er, dass ihm durch diese Entschließung „die Ehre zuteil wurde, sich als Privatdozent habilitieren zu dürfen. Diesen Schritt konnte Unterzeichneter nicht unternehmen, ohne mehrfache beträchtliche Opfer zu bringen, indem er ihm zu Liebe nicht bloß den Aufenthalt in Italien, der Heimat der Künste, sondern auch gute und sichere Erwerbsquellen, die ihm dort offen standen, aufgeben sowie eine weite Reise unternehmen musste. Was ihn gleichwohl bewog, diese Opfer ohne Scheu und Reue zu bringen, das war die frohe und feste Aussicht, die ihm von verschiedenen hochgestellten Personen¹⁵³ eröffnet worden war, in einem Lande seiner Muttersprache nicht bloß die Gelegenheit zu finden, seine Studien über Kunstgeschichte zur Belehrung der studierenden Jugend zu verwerten, sondern auch ein in kürzester Frist eine materiell befriedigende Stellung wiederzufinden. Nun habe ich von der gütigen Erlaubniß des hohen k. k. Ministeriums Gebrauch machend, noch in diesem Semester begonnen, Vorträge zu halten und zu meiner Genugtuung trotz des vorgerückten Semesters auch noch ein Auditorium von zirka 15 Studenten erlangt. Diese Hörerzahl wird sich, wie ich zuversichtlich hoffe, in den folgenden Semestern vermehren, wo ich zur regelmäßigen Frist meine Vorträge werde beginnen können. Doch muss ich gestehen, daß es meine Interessen mir unbedingt verbieten würden, das Amt eines Privatdozenten ohne Staatsunterstützung und auf eigene Kosten lange fort zu führen. Ich erlaube mir daher an das hohe k. k. Ministerium für Unterricht das Ansuchen zu stellen, mir für meine Vorträge eine entsprechende Remuneration auszusetzen. In tiefster Ergebenheit: Dr. Hans Semper.“ Die Antwort des Ministeriums erfolgte sehr rasch. Bereits am 22. März bewilligt der zuständige Minister Karl von Stremayr „bis auf weiteres“ eine jährliche Dotation von 800 Gulden, auszuzahlen in 12 Raten vom 1. Februar d. Js. an.¹⁵⁴ Auf dem Akt ist eine Unterschrift Eitelbergers vermerkt, dem man den Akt mit der Bewilligung zur Kenntnisnahme des Semperschen Ansuchens vorgelegt hat und auf dem auch vermerkt wurde, dass Semper durch seine Lehrtätigkeit einem Unterrichtsbedürfnisse an der Universität Innsbruck „abhilft“ und derselbe, um nach Österreich zu kommen, eine feste Stellung als

152 Im Akt MCU Nr. 4057 vom 15. März 1876, AVA.

153 u. a. Eitelberger und vermutlich der Schwager Sichel (der Verf.).

154 MCU (wie Anm. 152).

Lehrer in Rom aufgegeben habe, weshalb ein jährliches Honorar von 800 Gulden zu bewilligen wäre. Stremayr persönlich hat die Bewilligung des Honorars allerdings mit der Forderung verbunden, dass Semper dafür in jedem Semester ein mindestens fünfständiges Colloquium zu lesen habe, worüber der Dekan zu wachen habe. Vermutlich wurde diese jährliche Remuneration bis zum Jahr 1882 beibehalten, dem Jahr, ab dem Semper einen ständigen Gehalt erhielt.¹⁵⁵ Sempers finanzielle Lage kann durchaus als prekär angesehen werden, da er durch die relativ geringe Zahl an Hörern, die seine Vorlesungen besuchte, nur wenig Kolleggeld erhielt. Die Unterstützung seines Vaters wird wohl anzunehmen sein, aber auch Gottfried Sempers finanzielle Lage in den frühen 1870er Jahren war nicht so gut, wie man sie von einem berühmten Architekten, der mehr von seiner Lehrtätigkeit lebte,¹⁵⁶ annehmen würde.

Auch wenn Semper einen berühmten Namen an die Universität mitbrachte, so war seine Aufnahme in Innsbruck keineswegs mit uneingeschränkter Zustimmung verbunden. Das mag zum Teil Sempers protestantischem Hintergrund geschuldet gewesen sein, aber auch er selbst dachte nicht daran, sich dem klerikal-katholischen Milieu, welches zu dieser Zeit an der Universität herrschte, anzupassen. Seine Schroffheit und manchmal ins Skurrile kippenden Charaktereigenschaften und Eigenheiten beschreibt sein Sohn Lothar anlässlich des 10. Todestages recht unverblümt: „Wer von der Vorkriegsgeneration erinnert sich seiner nicht, der infolge seines genialen Wesens etwas anders geartet als die ihm umgebenden Durchschnittsmenschen, diese, sei es durch gewisse Freiheiten in der Kleidung und in seinen Lebensgewohnheiten oder auch durch sein nordisch-schroffes Auftreten, das seiner Familie zu eigen, mitunter, ob er es wollte oder nicht, direkt brüskiert hat?“ Sein Vater sei „wegen seiner Eigenart viel angefeindet und verleumdet“ worden und habe, „von alledem angewidert, sich schließlich seine eigene Lebensphilosophie zurechtgezimmert“.¹⁵⁷ Semper war bei seiner Ankunft in Innsbruck knapp dreißig. Die verschiedenen Umzüge und Fahrnisse, welche er zusammen mit seiner Mutter und den Geschwistern wegen der persönlichen Lebensumstände seines Vaters zu ertragen hatte, spielten sicher eine Rolle,

155 Oberkofler (wie Anm. 142), 204.

156 Gottfried Semper hatte in den ersten Jahren am Züricher Polytechnikum nur wenige Studenten (Mallgrave, wie Anm. 7, 246f.) Erst in seinem letzten Lebensjahrzehnt, von 1869 bis 1879, bekam er wieder Aufträge für Monumentalbauten, vornehmlich aus Wien, die seinem Ruf gerecht wurden und wohl die finanzielle Situation beträchtlich verbesserten (Mallgrave, wie Anm. 7, 329–371).

157 Lothar Semper, Hans Semper (wie Anm. 3).

dass sich bei Hans Semper in späteren Jahren, selbstbewusst und einem geschlossenen Akademikerzirkel angehörig, diese erwähnten Charaktereigenschaften verstärkten und zu manchen Zwistigkeiten führten. Er, der schon einige Jahre früher mit dem Aufbau einer Fotosammlung mit Motiven italienischer Kunstwerke begonnen hatte,¹⁵⁸ war jedenfalls bereit für eine akademische Laufbahn. Die erste bekannte Adresse ist im Vorlesungsverzeichnis für das SS 1877 dokumentiert, es ist eine durchaus prominente: Man liest „Im goldenen Dachl Gebäude“.

1.9 Gelehrtenleben in Innsbruck

1.9.1 Semper als Privatdozent am Institut für Kunstgeschichte

Bereits im Sommersemester 1876 scheint der Privatdocent Semper erstmals in den Vorlesungsverzeichnissen der Universität auf. „Geschichte der altchristlichen Kunst“ und „Die Kunstentwicklung Italiens vom Beginne des XI. Jahrhunderts bis zum Beginne der Renaissance“ sind seine ersten, je zweistündigen Vorlesungen.¹⁵⁹ Semper hält in den beiden folgenden Semestern auch eine einstündige Vorlesung auf Italienisch: „La scultura italiana del rinascimento“. Dass an der Universität Innsbruck auch Vorlesungen auf Italienisch gehalten wurden, hatte seinen Grund darin, dass viele Studierende aus dem italienischen Landesteil nach Innsbruck strömten. Am Institut für Geschichte hielt der aus Westfalen stammende Arnold Busson, der sich 1867 als Privatdozent in Innsbruck habilitierte, Vorlesungen in italienischer Sprache ab.¹⁶⁰ Im Studienjahr 1877/78 liest Wildauer nicht und Semper fährt mit seinen Vorlesungen zur italienischen Kunst, vornehmlich der Renaissance, fort. Bereits im WS 1878/79 scheint Semper im Vorlesungsverzeichnis als „Vertreter der Privatdocenten“ auf. Im Sommersemester 1879, im Vorlesungsverzeichnis noch als Dozent angeführt, hält er eine fünfständige Vorlesung über „Bau-Constructionen und Formen“.

158 Im Nachlass Ferdinandeum befindet sich ein Skizzenbuch, mit einer ganzen Reihe von Fotografien aus dem Atelier Brogi mit den Ateliernummern. Diese Fotografien bildeten den Grundstock für die „Semper-Sammlung“ des Kunsthistorischen Institutes Innsbruck.

159 Siehe Vorlesungsverzeichnisse der Universität Innsbruck 1858-1920, Digitaler Anhang Kapitel 12.1, Verzeichnis der Vorlesungen

160 Oberkofler (wie Am. 142), 52f.

1.9.2 Der Karriereschritt vom Privatdozenten über den unbesoldeten Extraordinarius zum Ordinarius für Kunstgeschichte an der Universität Innsbruck

Im Jänner 1879 wurde Semper zum vorerst unbesoldeten außerordentlichen Professor für Kunstgeschichte der mittleren und neueren Zeit ernannt.¹⁶¹ Diese Ernennung erfolgte aber mit dem ausdrücklichen Wunsch Eitelbergers, sich künftig mit den Tiroler Kunstdenkmälern zu beschäftigen.¹⁶² Erst ab April 1882 erhielt Semper einen ständigen Gehalt,¹⁶³ wobei Oberkofler den Grund in einer „gewissen Gegnerschaft, die es ihm sehr verargte, dass er sich nicht mit der Tiroler Kunst literarisch auseinandergesetzt hat,“¹⁶⁴ sah. Dazu kamen besondere tirolische Empfindlichkeiten, welche neben den erwähnten Charaktereigenschaften an der Spitze eines Faches, welches bisher fast ausschließlich von kunst- und historisch interessierten Geistlichen betrieben wurde,¹⁶⁵ einen Protestanten im erzkatholischen Tirol nicht goutierten. Überhaupt hielt sich die Zahl der Hörer lange sehr in Grenzen. In einem 1912 erschienenen Feuilletonbericht „Agunt, die alte Römerstadt“¹⁶⁶ über das Wirken von Prof. P. Ploner¹⁶⁷ im Allgemeinen Tiroler Anzeiger vom 13. August 1912 erfährt man, dass Semper bei Medizinern und Juristen gleichermaßen unbeliebt gewesen sei und nur zwei bis drei Hörer bei seinen Vorlesungen anwesend waren. Noch dazu hielt man ihm vor, nur geistliche Herren wären seine Hörer. Diesen Umstand benutzte man zur spitzen Bemerkung, dass es nicht stimme, wenn man dem Klerus Bildungsfeindlichkeit nachsagte, weil „einzelne und weltlich gesinnte Professoren nur freiwillige ‚schwarze‘ Hörer hätten.“¹⁶⁸ Genaue Hörerzahlen zu den einzelnen Vorlesungen der Philosophischen Fakultät gibt es nicht. Die „Jüngere Matrikelreihe der Universität Innsbruck, Abteilung Philosophische Fakultät, beinhaltet die Namen von immatrikulierten Studierenden an der Philosophischen Fakultät zwischen 1850 und

161 Oberkofler (wie Anm. 142), 204.

162 Höflechner und Pochat (wie Anm. 141), 66.

163 Oberkofler (wie Anm. 142), 204.

164 Ebd.

165 Ebd., 201.

166 Allgemeiner Tiroler Anzeiger, Jg. 5, Nr. 184 (1912), 2f.

167 Pater Innozenz Ploner (1865-1914) war Franziskaner und zusammen mit dem im Artikel ebenfalls erwähnten P. Straganz eifriger und regelmäßiger Hörer von Sempers Vorlesungen. Zu Straganz: Tiroler Urkundenbuch, Teil 1, Band 1, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck 1937.

168 Allgemeiner Tiroler Anzeiger (wie Anm. 166), 3.

1905.¹⁶⁹ Viele Absolventen der Realschulen und Realgymnasien waren nur als außerordentliche Hörer inskribiert und scheinen daher in diesen Matrikeln nicht auf.¹⁷⁰ Die folgende Tabelle zeigt die Zahl der neu immatrikulierten Hörer der Philosophischen Fakultät im Zeitraum 1875–1900 (Spalte B) inklusive der Pharmaziestudenten. Bei diesen Hörern wurden in den Matrikelreihen die Namen der Dozenten, bei denen sie während ihrer Studienzeit in Innsbruck (zumeist drei Jahre) eine Vorlesung inskribiert hatten, vermerkt. Spalte C zeigt die Anzahl der Hörer dieses Immatrikulierten-Jahrganges, die bei Semper zumindest eine Vorlesung gehört haben. Wie viele Vorlesungen das während ihrer Studienzeit in Innsbruck waren, kann man aber nicht erkennen. So ist z. B. im Jahrgang 1883 ein Carl Strompen aus Dortmund vermerkt. Dieser Student war an der Universität ab dem SS 1883 bis zum SS 1886 und vom WS 1888 bis zum SS 1889 inskribiert und Sempers Dissertant, der am 12. November 1897 unter Vorlage seiner Dissertation über „Kreuz und Kreuzigung Christi in der altchristlichen Kunst“ an der Universität zum Dr. phil. promovierte. Strompen wird sicher mehrere Vorlesungen von Semper besucht haben, scheint aber in der Aufstellung in der Rubrik C nur einmal auf. Semper hatte bestimmt, wie oben erwähnt, auch einige Gasthörer aus der Theologischen Fakultät, die ebenfalls hier nicht aufscheinen. Dennoch gibt die untenstehende Tabelle eine Tendenz vor, wenn man den Schnitt der Jahre 1875 (= WS 1875/76) bis 1900 verfolgt, der ausweist, dass von allen in diesem Zeitraum immatrikulierten Hörern weniger als fünf Prozent eine Semper-Vorlesung besucht haben.

169 Universitätsarchiv Innsbruck (Hg.), Matrikel der Universität Innsbruck. Abteilung: Philosophische Fakultät. Erster Band (1850/51–1904/05), bearbeitet von Peter Goller, Innsbruck 2012.

170 Ebd., Anm. im Anhang des Bandes.

	<i>B</i>	<i>C</i>	
<i>Jahr</i>	<i>gesamt</i>	<i>bei Semper</i>	<i>Anteil</i>
1874	79	1	1,27%
1875	80	1	1,25%
1876	72	1	1,39%
1877	68	3	4,41%
1878	47	3	6,38%
1879	46	1	2,17%
1880	46	3	6,52%
1881	40	6	15,00%
1882	33	6	18,18%
1883	29	4	13,79%
1884	30	1	3,33%
1885	51	6	11,76%
1886	47	3	6,38%
1887	31	5	16,13%
1888	38	2	5,26%
1889	41	0	0,00%
1890	30	0	0,00%
1891	68	2	2,94%
1892	46	1	2,17%
1893	51	0	0,00%
1894	37	2	5,41%
1895	46	4	8,70%
1896	53	1	1,89%
1897	41	4	9,76%
1898	49	1	2,04%
1899	60	2	3,33%
1900	71	0	0,00%
	1330	63	4,74%

Tabelle der neu inskribierten Hörer, die während ihrer Immatrikulation zumindest 1 Vorlesung von Semper besucht haben.

Dass Semper es im konservativen Tirol, in dem die Vertreter der Ultramontanen, einer Bewegung des politischen Katholizismus, keine geringe Rolle spielten, mit liberalen Ansichten nicht leicht hatte, darf angenommen werden. Er stand der deutschfortschrittlichen Partei nahe, wie Zeitungsberichte von seiner Teilnahme an Wahlversammlungen berichteten.¹⁷¹ Diese Gesinnung trat auch in Sempers Anteilnahme für die Buren im Burenkrieg gegen die Engländer im Jahr 1901 zutage. Anlässlich dieses Krieges schrieb Semper zusammen mit etwa 100 österreichischen, deutschen und schweizerischen Gelehrten eine flammende Anklageschrift gegen diesen, ihrer Meinung nach, ungerechtfertigten Aggressionskrieg.¹⁷² Warum es bis zum Jahr 1882 dauerte, ehe Semper außer der jährlichen Remuneration einen Gehalt bekam, ist nicht bekannt. Auch der nächste Karriereschritt zum Ordinarius dauerte noch bis zum Jahr 1885. Sicher war die spärliche Frequenzierung seiner Vorlesungen mit ein Grund, Oberkofler sieht diesen schwachen Besuch seiner Vorlesung darin, dass sich die Studenten „nur schwer an die schwere Zunge Sempers und den in Folge hiervon oft fast gehemmten Vortrag gewöhnen“.¹⁷³ Von solchen rhetorischen Schwierigkeiten liest man aber nichts in den (rare) Berichten von Augenzeugen und Studenten, wie z. B. Ringel, auch nicht bei Sempers Nachfolger am Institut, Dreger, oder beim im Epilog erwähnten Dr. Hofmann. Mit ausschlaggebend für die Ernennung zum Ordinarius wird eine große wissenschaftliche Arbeit über das kleine Städtchen Carpi in der Nähe von Modena gewesen sein, die Semper 1882 im Druck vorlegen konnte: „Carpi. Ein Fürstensitz der Renaissance“.¹⁷⁴ Das Werk, an dem Semper ab 1877 arbeitete, ist schon von der Aufmachung her (Format, Abbildungen) als repräsentativ zu bezeichnen. Semper muss die Hauptrecherchen vor Ort im Sommersemester 1878 betrieben haben, denn in diesem Zeitraum vermerkt das Vorlesungsverzeichnis „Privatdocent Hans Semper liest nicht“. In den folgenden Semestern hält Semper aber auch keine Vorlesung, die sich speziell mit der Stadt Carpi

171 Innsbrucker Nachrichten Nr. 249 (1895) 9., Nr. 123 (1896) 4., Nr. 62 (1897) 3. Bei dieser Versammlung sagt Semper, dass der Staat nicht nur zu wenig baue, sondern auch zu wenig einreiße. Er empfiehlt zur Demolierung der Klosterkaserne, die Kaserne der berittenen Landeschützen, die Restauration und das Gärtnerhaus des Hofgartens, das Mautgebäude, die alle die Stadt „verschandeln“.

172 Innsbrucker Nachrichten, Nr. 283 (1901), 9. Die gleiche Zeitung berichtet drei Tage später von „Concentrationslagern“ der Briten in Südafrika, in denen lt. Zeitung 100.000 Buren zusammengepfercht leben müssen (Nr. 286, 2.).

173 Oberkofler (wie Anm. 142), 204.

174 Hans Semper, F. O. Schulze, W. Barth (Hgg.), Carpi. Ein Fürstensitz der Renaissance, Dresden, 1882. Das Werk erschien erst 1999 in einer Übersetzung von A. d'Amelio und A. Werdehausen auf Italienisch.

bzw. einem Fürstenhof der Renaissance beschäftigt hätte. Die Stadt Carpi dankte jedenfalls Semper für die eindrucksvolle geschichtliche und kunstgeschichtliche Aufarbeitung des kleinen Städtchens in der Provinz Modena am 21. Juni 1895 mit der Verleihung der Ehrenbürgerschaft,¹⁷⁵ eine, wenn auch bescheidene Straße wird Via Hans Semper benannt. Carpi, ein Fürstensitz der Renaissance ist zusammen mit den frühen Schriften über Donatello geradezu paradigmatisch für Sempers Anschauung über die Herangehensweise an ein wissenschaftliches Projekt, wie diese Arbeit durchzuführen und wie diese publiziert werden sollte, weshalb sie hier einer näheren Betrachtung unterzogen werden soll.

1.9.3 Carpi. Ein Fürstensitz der Renaissance

Dieses großformatige Werk, bestehend aus 67 Textseiten und 27 Lichtdrucktafeln entstand in Zusammenarbeit mit dem Zeichner F. O. Schulze¹⁷⁶ und dem Architekten (Friedrich?) Wilhelm Barth¹⁷⁷, welche die Abbildungen beisteuerten, zahlreiche, wie Semper im Vorwort schreibt, „Originalaufnahmen“ der Gebäude, Grund- und Aufrisse, architektonische und dekorative Details. Alle Abbildungen sind Lichtdrucktafeln, aber nicht nach Fotografien, sondern nach Zeichnungen. Sempers Wahl auf Carpi scheint, zumindest erweckt er selbst im Vorwort diesen Eindruck, eher zufällig. Carpi sei abseits der Touristenströme gelegen, erst seit 1874 liege es an der Eisenbahn, weshalb es kein Wunder sei, dass selbst italienische Künstler wenig Notiz von diesem Städtchen nahmen, in das er „im Herbst 1877 durch Zufall gelangte“¹⁷⁸. Es folgt eine kurze Beschreibung der Stadt Carpi,

175 Die Verleihungsurkunde, datiert mit 25. Juli 1895, ist in der Semper-Sammlung erhalten.

176 Über Schulze sind keine Aufzeichnungen zu finden. Für die Lithographieanstalt Herr und Schulze zeichnete er Dekorationsvorlagen, von denen einige Blätter im Internet zu finden sind. In der Vorrede Sempers zum Buch wird Schulze als Architect bezeichnet.

177 Auch zu Barth gibt es keine Aufzeichnungen, es gibt eine „Villa Friedrich Wilhelm Barth“ in Radebeul, welche der Architekt dort errichten ließ. Online Ressource: commons.wikimedia.org.: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Villa_Friedrich_Wilhelm_Barth?uselang=de (15.9.2020). Mit Barth gab Semper bereits 1880 den Band „Hervorragende Bildhauer-Architekten der Renaissance. Mino da Fiesole. Andrea Sansovino. Benedetto da Rovezzano“ heraus, mit Text und 27 Lichtdrucktafeln, Dresden 1880. Dieses Werk erfährt eine freundliche Rezension von W. Lübke, der allerdings Sempers Auffassung widerspricht, die christliche Welt habe im Gegensatz zur antiken in einer bis zur „Heuchelei gehenden Prüderie und Verläugnung (sic!) der Sinnlichkeit das Nackte verpönt“, in: Allgemeine Zeitung Augsburg Nr. 38 (1881), 547f.

178 Semper veröffentlicht in der Augsburger Zeitung einen Ausblick auf sein Buch über Carpi unter dem Titel „Ein vergessener Fürstensitz der Renaissance.“ Hier beschreibt er einleitend,

die 5.000 Einwohner zählt (womit das historische Carpi gemeint ist, denn nach Semper ist Carpi der Hauptort der gleichnamigen Gemeinde mit 19.000 Einwohnern)¹⁷⁹, die vor allem von der Fabrikation von Hutgeflechten aus Weidenspänen, Weinbau, Vieh- und Geflügelzucht leben. In der nächsten Zeile kann sich Semper seinen allgemeinen Kulturpessimismus nicht verkneifen, wenn er schreibt, dass unter der Bevölkerung Carpis noch ganz die patriarchalischen, leutseligen und unverdorbenen Sitten gepflegt werden, wie sie in abseits der Hauptverkehrsadern liegenden Landesteilen herrschen, wo noch nicht die Eisenbahn ihren nivellierenden und „corumpierenden“ Einfluss ausüben konnte. Das Vorwort aber enthält eine, man könnte sagen, Liebeserklärung an die Renaissance, deren Kunst für Semper die glänzendste seit Griechenlands Hochblüte sei und die bei ihm als Modell für die Gegenwart und Zukunft gesehen wurde. Er schreibt, dass „heute die Kenntnis mehr und mehr zur Herrschaft gelangt, dass das Zeitalter der Renaissance der eigentliche Anfang und Ausgangspunkt der modernen Kultur nach jeder Richtung hin gewesen sei und dass, um zum wahren monumentalen Ausdruck unserer Zeit zu gelangen, an jene Epoche wieder anzuknüpfen sei, deren Traditionen völlig eigentlich erst durch die Guillotine des sogenannten Klassizismus vom Ende des vorigen und vom Anfang dieses Jahrhunderts, sowie durch die darauf folgenden romantischen und eklektischen Experimente eines verroheten und verarmten Kunstgefühls abgeschnitten und ertötet worden sind“. Gleich wie sein früheres Werk über die Renaissance, „Donatello. Seine Zeit und Schule“ beginnt Semper mit einem ausführlichen geschichtlichen Teil, in dem, beginnend mit der Antike, die Geschichte Carpis bis zum Herrscher Alberto Pio III (1475–1531) beschrieben wird. Diesem letzten Herrscher von Carpi widmet sich Semper ausführlich, indem er zahlreiche Dokumente und Zeugnisse analysiert und damit eine umfassende Biographie dieses letzten Grafen von Carpi liefert, in dem er vor allem einen „Freund der Gelehrten und der

dass er im Oktober auf Einladung einer Familie aus Carpi die Stadt besuchte, da er sich gerade in Mailand befand und wie erstaunt und überrascht er war, als er den ihm vollkommen unbekanntem Dom und den beeindruckenden Hauptplatz und ein vollständig erhaltenes altes italienisches Stadtbild sah. Diese Fülle an Kunstschätzen ließ „sofort in mir den Entschluss reifen, mein Möglichstes zu deren Bekanntwerdung beizutragen“. Semper schreibt am Ende des Artikels, dass er sich zusammen mit zwei Architekten die Aufgabe gestellt habe, eine Publikation herauszugeben, um auf die „monumentalen Schönheit Carpis und die Bedeutung des Fürsten Pio als Kunstmäzen aufmerksam zu machen“, in: Allgemeine Zeitung Augsburg Nr. 291 (1877), Beilage, 4369–4371. Der Artikel wird fortgesetzt in der Nr. 292, Beilage 4386f.

179 2020 zählte Carpi fast 73.000 Einwohner (Bevölkerungsstatistik des Istituto Nazionale di statistica, Stand 31. Dezember 2019).

Gelehrsamkeit¹⁸⁰ sah, dessen Hof zum Sammelpunkt von gelehrten und geistreichen Männern wurde und der diese gelehrten Geister anschließend in Rom, wo er Gesandter Kaiser Maximilians am Hof des Papstes Leo X. war, der ein enger Freund von Alberto wurde.¹⁸¹ Semper geht auch auf reformatorische Bestrebungen dieser Zeit ein, er (selbst Protestant) beschreibt Alberto als entschiedenen Gegner dieser Bewegung und behandelt schließlich über mehrere Seiten mit einer Fülle von Anmerkungen Albertos brieflichen Disput mit Erasmus,¹⁸² der sich von Alberto angegriffen fühlte, da dieser das Gerücht in die Welt gesetzt hätte, er – Erasmus – sei weder Philosoph noch Theologe und besitze keine Gelehrtheit. Nach diesem ausführlichen, mit wichtigen primären Texten versehenen geschichtlichen Rückblick beginnt Semper mit dem 2. Teil, dem kunstgeschichtlichen. Hier verfolgt Semper eine geschichtliche Aufarbeitung der Baukunst Carpis, wobei er auch hier mit „Alberto Pios Verhältniss zu Kunst und Künstlern“, mit einer Eloge auf Alberto beginnt, wenn er schreibt, „Alberto Pio bildete eine der feinsten Zierden der italienischen Gesellschaft in der Blüthezeit der Renaissance; er erfüllte alle ihre Ansprüche in glänzender Weise: Er war ein Fürst von edler und ruhmvoller Abkunft, in allen feinen Hofsitzen wohl erfahren, eine ebenso elegante und einnehmende als würdevolle Erscheinung, ein bezaubernder Redner voller Geist, Lebhaftigkeit und Witz, einer der feinsten und einflussreichsten, ebenso umworbenen als gefürchteten Diplomaten; er war ein Mann von gründlicher gelehrter Bildung und wahrhaft ernstem Wissenstrieb“.¹⁸³ Semper spannt im baugeschichtlichen Teil den Bogen von der Zeit vor Alberto Pio bis zu den großen Bauten, die unter Alberto Pio in Carpi geschaffen wurden. Er beginnt mit der Geschichte des alten Domes und der Errichtung der Festungsmauern und des alten Castells. Danach folgt ein längerer Teil über die Bautätigkeit Albertos am Schloss samt einer Beschreibung des Schlosses mit einer Fülle von Detailabbildungen von Gewölbefängern, Pilastern und Freskobildern. Von Sempers Hand stammen mehrere Kopien von Abbildungen von Details dieser Wandmalereien, die vom Maler Bernardino Loschi aus Carpi¹⁸⁴ stammen, so die Profilsicht der Hl. Jungfrau und eine Figurengruppe mit jungen Männern aus dem Bild der Präsentation Christi.¹⁸⁵ Semper beschreibt ein Freskobild einer stattli-

180 Semper 1882 (wie Anm. 174), 18.

181 Ebd., 25.

182 Ebd., 28–32.

183 Ebd., 37.

184 Ebd., 44.

185 Ebd., 12f.

chen Jünglingsfigur, Alberto Pio, nach Sempers Meinung eines der schönsten und interessantesten Kostümbilder jener Zeit. Von dieser Figur ist im Buch ein Detail, die Büste, von Semper kopiert, abgebildet. Weitere Beschreibungen betreffen den neuen Dom von Carpi, den Semper ausführlich beschreibt und der durch „engste Blutsverwandtschaft mit der Familie der S. Peters Grundrisse verbunden ist“, ¹⁸⁶ Grund, eine Exkursion zu den Plänen des Raphael, Michelangelo und Bramante, samt kurzer Baugeschichte und eingefügten Grundrissplan für den Petersdom in Rom anzuschließen. ¹⁸⁷ Nach der Domgeschichte geht Semper auf eine weitere große Kirche Carpis ein, S. Niccolò. Auch hier werden Vergleiche mit einem anderen Bau angestellt, nämlich mit S. Giustina, Padua. Am Ende des Textteiles folgen weitere „bemerksenswerthe Bauten und Kunstwerke Carpis“ ¹⁸⁸. Das Schlusskapitel widmet Semper der Kunst der „Scalgiola in Carpi“. Semper beschreibt diese Kunsttechnik des Stuckmarmors, mit der fast alle Kirchen Carpis und der Umgebung geschmückt sind, sowie die Anwendung dieses Stuckmarmors und wagt Zuschreibungen an den Erfinder dieses Kunstzweiges, Guido Fassi del Conte ¹⁸⁹. Es folgen 27 Lichtdrucktafeln mit lithografierten Zeichnungen von Schulze und Bart, bei denen Sempers Vorliebe für architektonische und dekorative Details sichtbar wird. Warum Semper bei der Illustration nicht auf das moderne Medium Fotografie, das er bereits in seinen Vorlesungen in großem Umfang einsetzte, zurückgegriffen hat, erschließt sich aus der Lektüre des Werkes nicht. Zusammenfassend kann man sagen, dass das Werk „Carpi. Ein Fürstensitz der Renaissance“ Semper mehr als Historiker und Architekturhistoriker denn als Kunsthistoriker zeigt und Einblicke in seine Auffassung von Kunstgeschichte zulässt, die sich vorzüglich an Quellen und Dokumenten orientiert, von denen aus der Kunsthistoriker eine Analyse des Werkes anschließt, wobei er auch auf die dekorativen Aspekte nicht vergessen darf. Über diese Auffassung Sempers, was den Kern der Kunstgeschichte und Kunstgeschichtsschreibung ausmacht und wie er Kunstgeschichte lehrt, die sich, wahrscheinlich wegen der Lage an der Peripherie deutscher kunsthistorischer Zentren wie Wien, Berlin oder München, nicht als Schule ausbilden konnte, verdanken wir nähere Einblicke einem Briefwechsel Sempers mit Adolfo Venturi (1856–1941) ¹⁹⁰, dem elf Jahre jüngeren italienischen

186 Semper 1882 (wie Anm. 174), 54.

187 Ebd., 55.

188 Ebd., 61–63.

189 Ebd., 64–66.

190 Online Ressource: arthistoricum.net: <https://www.arthistoricum.net/themen/portale/gkg/quellen/venturi/> (15.9.2020).

Kunsthistoriker, der in der Erstausgabe 1888 des „Archivio storico dell’arte als „Ispettore della R. Galleria di Modena“ angeführt wird,¹⁹¹ eine Zeitschrift, in welcher Semper mit anderen deutschsprachigen Kunsthistorikern wie Heinrich Geymüller, Henry Thode und Hugo Tschudi in der Rubrik II „nostri collaboratori“ genannt wird. Ein weiterer Mitarbeiter ist der Franzose Eugène Müntz. Venturi bat um didaktische Ratschläge¹⁹² des Innsbrucker Professors für seinen kunsthistorischen Unterricht an der Universität Rom und die Zitate sind die einzigen bisher aufgefundenen Quellen, in denen man von Semper selbst zu dessen Einstellung zur Kunstgeschichte als Fach an einer Universität und zur Didaktik des kunsthistorischen Unterrichtes liest. Venturi schrieb nicht nur an Semper, sondern auch an Carl Justi in Bonn und August Schmarsow in Breslau.¹⁹³

1.10 Vorlesungsorganisation und Didaktik am Institut für Kunstgeschichte an der Universität Innsbruck durch Hans Semper

Semper antwortete am 7. Oktober 1891, wie er an seinem Kunstgeschichte-Institut die Lehre organisiert hat. Diese Ausführungen betreffen ein Institut, das zu diesem Zeitpunkt erst 15 Jahre bestand und in seiner Struktur, seiner Organisation und seinen Lehrmitteln alleine auf Sempers Ideen und Vorstellungen zurückgeht, da die Grundzüge der unten angeführten Didaktik und Methodik sich bereits in den ersten Jahren des Unterrichts des Privatdozenten Semper erkennen lassen, wenn man den Vorlesungsverzeichnissen folgt.¹⁹⁴ Dies ist umso bemerkenswerter, weil der junge Privatdozent schon in den ersten Jahren seines Innsbruck-Aufenthalts ein durchdachtes Konzept entwickelt hat, das während seiner gesamten Laufbahn an seinem Institut beibehalten werden konnte.

191 Venturi gilt als Mitbegründer dieser Zeitschrift, auch wenn er auf dem Titelblatt nicht als Herausgeber angeführt wird. Die Ausgaben von 1881 bis 1897 führen Domenico Gnoli an, auf der Nachfolgezeitschrift „L’arte: rivista di storia dell’arte medievale e moderna“ werden Venturi und Gnoli genannt. Beide Zeitschriften waren im Bestand der Semper-Institutsbibliothek.

192 Alle folgenden Zitate Sempers in kursiver Schrift in Kapitel 1.10.1-5 sind zit. auf Italienisch in: Gianni Carlo Sciolla, Hans Semper, Adolfo Venturi e l’Arte Italiana del Rinascimento, in: La città del Principe. Semper e Carpi. Attualità e Continuità della Ricerca, Pisa 2001, 16–19. Übersetzung: Dipl. Übersetzerin Mag. Susanne Klingler.

193 zit. in: G. Agosti, La nascita della storia dell’arte in Italia, Venezia 1996, 161.

194 Vorlesungsverzeichnisse für das Institut für Kunstgeschichte Innsbruck, 1876–1923.

1.10.1 Rahmen des Unterrichts

„Das Gebiet meiner Lehre umfasst alle Zweige der schönen Künste seit dem Beginn des Christentums bis zur Neuzeit, ohne jedoch die antike Kunst komplett auszuschließen, da durch die engen Beziehungen mit der nachfolgenden Epoche man ohne Kenntnis der Antike in vielen Fällen nicht auskommt.“

Semper beginnt seine Lehrtätigkeit mit altchristlicher Kunst, es folgt, lehrbuchmäßig nach Epochen, „Die Kunstentwicklung Italiens vom Beginne des 11. Jahrhunderts bis zum Beginne der Renaissance“ und mündet in einer Spezialvorlesung über „Architectur und Sculptur der Renaissance“, seinem Spezialgebiet. Die Antike behandelt er als Architekturgeschichte im WS 1881/82 und bis zum Studienjahr 1891 hat er bereits alle Epochen bis zum 19. Jahrhundert („Die Monumentalarchitectur des 19. Jahrhunderts in Deutschland und Österreich“) mehr oder weniger ausführlich behandelt.

1.10.2 Durchführung dieses Unterrichtes

„Meine Lehre gliedert sich in: 1) Pro Semester 2 Kurse private Vorlesungen, jede über 2–3 Stunden pro Woche. Darin werden im allgemeinen ausgedehntere Themen behandelt; 2) Öffentliche Vorlesungen über 1 Stunde pro Woche, in denen es im allgemeinen um speziellere Themen, aber auch um solche von allgemeinem Interesse, wie z.B. die Biographie eines großen Künstlers oder das zusammenfassende Bild einer bestimmten Epoche geht; 3) Übungen, zu denen nur Studenten zugelassen sind, die gleichzeitig zumindest eine private Vorlesung besuchen oder die eine oder zwei Vorlesungen in den vorangegangenen Semestern besucht haben.“

Die Durchsicht der Lehrveranstaltungsverzeichnisse bestätigt Sempers Gliederung der Lehre. Auf Vorlesungen folgen Übungen zu den Inhalten derselben, wobei unter den privaten Vorlesungen wahrscheinlich jene zu verstehen sind, für die er Kolleggeld bekam, die öffentlichen jene, die er unentgeltlich abhält. Bereits 1881 lädt Semper seine Hörer der Geschichte der deutschen und niederländischen Malerei in das Landesmuseum Ferdinandeum „zur Demonstration“ ein. Monografische Vorlesungen sind zu Beginn selten, er liest über Canova (WS 1880/81), später hält er im WS 1903/04 eine Übung „Monographische und stilkritische Vorträge und Übungen“, SS 1904 „Koryphäen des malerischen Stiles:

Rubens, Van Dyk, Murillo, Velasquez, Frans Hals, Rembrandt“, wiederholt im WS 1911/12, SS 1905 „Michelangelo“, SS 1906 „Rembrandt“.

1.10.3 Inhalte seiner Lehrveranstaltungen

„Aus den Vorlesungsverzeichnissen geht hervor, dass ich mich mit gleicher Aufmerksamkeit der Geschichte der drei Hauptzweige der schönen Künste widme – ohne jedoch die Kunst der Grafik und der dekorativen Kunst auszuschließen. Ich habe bevorzugt die Kunst des Mittelalters behandelt, aber auch unter gewissen Gesichtspunkten die Antike und Moderne. Ich habe oft Kapitel aus der Kunstgeschichte Italiens gewählt – sowohl aufgrund ihrer vorrangigen Bedeutung als auch aufgrund meiner persönlichen Neigung, da ich dieser den größten Teil meiner privaten Studien gewidmet habe. Dennoch habe ich nicht die Künste anderer Völker vernachlässigt, besonders die deutsche und niederländische. In den Spezialkursen behandelte ich auch mehrmals die regionale Kultur von Tirol, weil es besonders für die dort geborenen Studienanfänger interessant erscheint. Und es ist aus diesem Grund auch eine Möglichkeit, tiefere Interessen für die Kunstgeschichte im allgemeinen bei ihnen zu wecken“.

Untersucht man die Vorlesungsverzeichnisse zwischen 1876 und 1916, ergibt sich für die Kunstgattungen und Länder folgendes Bild:

Gattung	LV
Architektur	27
Architektur, Skulptur	2
Skulptur	35
Skulptur, Malerei	6
Malerei	60
Kleinkunst	5
Druckkunst	4
Land	
Italien	46
Deutschland	13
Niederlande	19

Zu seiner Beschäftigung mit Tiroler Kunst schreibt Semper an Venturi:

„Um die Liebe zur Kunst zu wecken, halte ich es für ein wirksames Mittel, die Geschichte der Heimatkunst zu behandeln.“

Semper, der durch diese Beschäftigung zum Pionier der Tiroler Geschichtsforschung wird, hat sich dieser Aufgabe mit 15 Vorlesungen intensiv angenommen. Bei Durchsicht dieser Vorlesungen fällt auf, dass er stets Überblicksvorlesungen gehalten hat (z. B. die Geschichte der Malerei in Tirol vom 11. bis zum 16. Jahrhundert im Zusammenhang mit der allgemeinen Entwicklung), über seine Forschungsergebnisse, z. B. über die Wandgemälde und Maler des Brixner Kreuzganges, publiziert 1887, gibt es keine Spezialvorlesungen, ausgenommen vielleicht seine Studien zum Castello del Buonconsiglio in Trient, die auch in einer italienischsprachigen Vorlesung behandelt werden, aber auch mit dem Zusatz „sowie andere Kunstdenkmäler des 16. Jahrhunderts in Tirol“ (SS 1885). Zu einer Übersicht sämtlicher Vorlesungen zu Tiroler Themen siehe weiter unten Kapitel 1.12 und Kapitel 6.2.4.2 im Abschnitt „Die Semper-Sammlung“.

1.10.4 Aufgabe des Kunstunterrichts

„Es geht nicht primär darum, den Zuhörern eine fixe Erkenntnis – ob vorgegeben oder aus der Kunstgeschichte – zu vermitteln, sondern in den Jugendlichen den Sinn für das Schöne zu wecken und die Fähigkeit, es zu verstehen, aber es auch unter jeglicher Form, auch weniger perfekt, in der sich das Werk befindet, anzuerkennen. Um in ihnen diese Fähigkeit zu wecken, führe ich sie ein, ohne Voreingenommenheit, in die Intentionen und in das Sentiment eines Künstlers oder einer Epoche, und zwar unter den Bedingungen, in denen das Werk entstanden ist. So leite ich sie an, die Charakteristik, die Individualität eines Künstlers oder einer Epoche zu erkennen und gleichzeitig die Beziehungen zwischen den einzelnen Individuen und jenen der Epoche wahrzunehmen, um am Ende mit einem kritischen Auge die historische Entwicklung der Stile, Ideen und Künstler zu erfassen.“

Semper entwickelt hier einen interessanten Ansatz zur Kunstvermittlung, der auch heute noch als modern empfunden werden kann, da zwar der Lehrer den Sinn für das Schöne wecken soll, der Jugendliche aber dazu geführt werden müsse, darüber hinaus die Ganzheitlichkeit der Werkentstehung zu begreifen und das

Werk im Sinne einer historisch determinierten Sichtweise zu interpretieren bzw. zu verstehen.

1.10.5 Wissenschaftliche Methode

„Da ein wesentlicher Teil jeder historischen Forschung in der Anwendung der sicheren Dokumente aus der Zeit und in der ernsthaften Kritik der späteren Notizen ist, zielt sie darauf ab, die Primärquellen und Sekundärquellen für jedes Objekt zu zitieren, aber andererseits darf nicht vergessen werden, dass die Monumente selbst nicht weniger authentische Dokumente sind, über die man zuerst alles lesen musste, um sich ein genaues Bild zu machen, diese aber nur mit den Schriften zu erklären, wäre ‚tot‘ und inkohärent. Die Analyse der Formen ist daher immer ein wichtiger Teil meiner Vorlesung. Andere Übungen von mir bestehen in Rundgängen, teils im Museum der Städte, teils um andere Monumente derselben zu studieren. Die Gespräche rund um die Kunst in dieser Stadt bieten dann auch eine sicher nicht unnütze Gelegenheit, um gegen die schrecklichen Restaurierungen aufzutreten, die üblicherweise gemacht werden.“

Semper erweist sich in diesen Zeilen zwar als starker Verfechter einer strikt auf historischen Quellen basierenden Kunstgeschichte, hat er doch seit seiner ersten Beschäftigung mit der Geschichte der toskanischen Skulptur nie aufgehört, sorgfältig Quellen zu finden, sie zu studieren und die Kunst innerhalb dieses historisch dokumentierten Kontextes zu beschreiben. Aber ohne genauen Blick auf das Werk, verbunden mit eingehender Beschreibung, die, wie man in den ersten Arbeiten erkennen kann, noch sehr dem Duktus einer schwärmerischen, für heutige Ohren schwülstig klingenden Sprache verpflichtet war, bleibt das Kunstwerk für Semper tot. Semper, der nach den Erinnerungen seines Schülers Wolfgang Hofmann eigentlich am liebsten Maler geworden wäre,¹⁹⁵ betrachtet daher das Kunstwerk nicht nur „durch die Lupe des Gelehrten, sondern mit dem Auge des Künstlers“, wie sein Vater Gottfried es gefordert hatte.¹⁹⁶ Das Studium des Originalwerkes ist, wenn möglich, für Semper selbstverständlich und notwendig. (s. dazu auch Kapitel 8.3.3 Aktenkonvolut Schülerreisen, Akt ON 3).

195 Hofmann, Kunst und Wissenschaft. Erinnerung an Hans Semper, SNTL.

196 Semper 1880 (wie Anm. 10), 12.

1.11 Semper und die Wiener Schule der Kunstgeschichte

Über Sempers Verbindungen zur Universität Wien finden sich bisher keine Quellen, die solche bestätigen würden. Da bisher auch kein Briefwechsel mit anderen Gelehrten seiner Zeit aufgefunden werden konnte, kann man nur eine Verbindung über seinen Schwager Sickel herstellen, aber auch im Sickel-Nachlass werden keine Briefe von Hans Semper an seinen Schwager verzeichnet.¹⁹⁷ Die Familie Semper wird in Sickels Römischen Erinnerungen kaum erwähnt, in einem Brief von Adolf Fanta,¹⁹⁸ datiert mit 24. Mai 1882 an Sickel schreibt dieser, dass er in Rom das Grab Gottfried Sempers besucht habe und in einem Brief vom 5. Februar 1886 von Ferdinand Kaltenbrunner erfährt man, dass er Sickel über den Fortgang des Grabmonumentes, das von Sempers Sohn Emanuel geschaffen wurde, berichtet.¹⁹⁹ Wichtig für Semper war der Kontakt mit Eitelberger, der durch die Mitarbeit an dessen Quellenschriften vermutlich intensiv war. Mit Eitelberger ergibt sich auch der einzige Berührungspunkt Sempers mit der „Wiener Schule der Kunstgeschichte“, als deren Vertreter Semper aber nicht angesehen werden kann. Sempers Verdienst war, dass er schon zu Beginn seiner Lehrtätigkeit die Kunstgeschichte als von der Archäologie und Geschichte unabhängiges Fach gesehen hat, wobei er Eitelbergers volle Unterstützung und Semper den Vorteil hatte, dass Eitelberger bereits 1863 durch seine Ernennung zum Ordinarius für Kunstgeschichte die Entwicklung des Faches weg von der Ästhetik zur eigenständigen Disziplin erreicht hatte. Eitelberger wird aber die Qualitäten und Interessen Sempers in Bezug auf die Quellenforschung gekannt haben, sonst hätte er kaum den noch relativ unbekanntem jungen Kollegen eingeladen, bei seinen Quellenschriften mitarbeiten und publizieren zu dürfen. Diese Quellenschriften trugen in Österreich maßgeblich zur Verwissenschaftlichung des Faches bei. Die Titel und Autoren der Einzelbände bis Sempers Publikation sind:

- 1871, Albert Ilg, Das Buch von der Kunst oder Tractat der Malerei des Cennino Cellini da Cole di Valdesa, Band 1

197 Online Ressource: bioeg.hypotheses.org, www. <https://bioeg.hypotheses.org/1072> (15.9.2020).

198 Leo Santifaller, Theodor von Sickel. Römische Erinnerungen. Nebst ergänzenden Briefen und Aktenstücken. Wien 1947, 317f. Adolf Fanta war Mitglied des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung und ab 1882 als Stipendiat in Rom im Vatikanischen Archiv tätig. (Ebd., 299).

199 Ebd., 357. Kaltenbrunner war Kollege von Semper an der Universität Innsbruck, Professor für historische Hilfswissenschaften, ab 1881. (Ebd., 323).

- 1871, Cajetan Cerri, Lodovico Dolce, Aretino oder Dialog über Malerei, Band 2
- 1872, Motitz Thausing, Dürers Briefe, Tagebücher und Reime: nebst einem Anhang von Zuschriften an und für Dürer, 3
- 1873, Albert Ilg, Heraclius, Von den Farben und Künsten der Römer: Originaltexte und Übersetzung, Band 4
- 1873, Albert Ilg, Von der hochedlen Malerei, Tractat des Michel Angelo Biondo, Band 5
- 1874, Rudolph Vladek, Ascanio Condivi, Vita di Michelangelo Buonarroti, Band 6
- 1874, Albert Ilg, Theophilus Presbyter, Schedula Diversarum Artium: 1., Band 7
- 1874, Jacob Stockbauer, Die Kunstbestrebungen am bayrischen Hof unter Herzog Albert V. und seinem Nachfolger Wilhelm V., Band 8
- 1875, Hans Semper, Donatello, seine Zeit und Schule, Band 9

Sempers genaues Quellenstudium, sicher auch Eitelbergers Einfluss und Vorbild geschuldet, gilt für einen weiteren Vertreter der Wiener Schule, Motitz Thausing, ein früher Mitarbeiter an den Quellenschriften.

Ebenfalls auf einer Linie mit den Wiener Kollegen lag Semper mit seiner Auffassung der Kontinuität der Kunstgeschichte, in der auch die Antike ihren Platz findet, aber, wie er selbst schreibt, es ihm vornehmlich um die Kunstgeschichte „seit dem Beginn des Christentums bis zur Neuzeit“ geht. Sieht man die Schriften Sempers an, vermag man durchaus Ansätze eines für die frühe Wiener Schule typischen Formalismus entdecken. Nur einem Formalismus zu folgen, war er aber nicht bereit, da ihm inhaltliche Aspekte stets wichtig waren und er darauf bedacht war, das Werk und die Werkentstehung in einen historischen Kontext zu stellen (Carpi ist dafür ein sehr gutes Beispiel) und auch die Biografie des Künstlers ausführlich zu behandeln. Für einen formalistischen Ansatz sprechen verschiedene Vorlesungen, wie „Übungen betreffend architektonische und plastische decorative Formen der verschiedenen Renaissancestilarten“ im WS 1898/99 oder „Monografische und stilkritische Vorträge und Übungen“ im WS 1903/04. Im WS 1904/05 hält er eine Lehrveranstaltung „Vorträge und Übungen über Stilgesetze und Gattungen der Skulptur und Plastik, insbesondere auch im Zusammenhang mit Architektur und Plastik“. Darüber hinaus ist es Semper stets ein wichtiges Anliegen, „praktische“ Kunstgeschichte zu lehren, in dem das Kunstgewerbe, Kleinkunst und Dekoration einen

gebührenden Platz erhalten. Hier sei auf die Vorlesung im WS 1900/01 verwiesen, in der er über „Kirchliche Geräte und Kleinkünste“ liest, in ähnlicher Form im WS 1907/08 „Kirchliche Einrichtungs- und Kleinkünste, systematisch und stilgeschichtlich betrachtet“, wiederholt im SS 1913. Mit Riegl verbindet Semper das Engagement für die Denkmalpflege, wobei sich Semper auch öfters kritisch zu Restaurierungsmaßnahmen, die für ihn teilweise barbarisch sind, äußert, sowie eine Liebe zur Kunsttopographie, gerade was seine Forschungen zur Tiroler Kunst betrifft.

Diese wenigen Beispiele zeigen Berührungspunkte Sempers mit der Wiener Schule. Ob und wie sich Sempers Lehre geändert hätte, wäre er einem Ruf nach Wien gefolgt, bleibt Spekulation. Tatsache ist, dass er in Innsbruck mangels einer größeren Zahl von Dissertanten,²⁰⁰ die als Hochschullehrer seine Didaktik und Unterrichtsmethoden weitergegeben hätten, keine „Schule“ begründet hat. Mit seinem Nachfolger Moritz Dreger, der in Wien bei Alois Riegl und Josef Strzygowski Lehrveranstaltungen besucht und bei Franz Wickhoff mit „Beiträge zur Kunstforschung und ihrer Geschichte im vorigen Jahrhundert. Über die Wiedererweckung der Gotik“ promovierte, kam 1917 ein echter Vertreter der Wiener Schule der Kunstgeschichte an das Innsbrucker Institut.²⁰¹

1.12 Die Beschäftigung mit Tiroler Kunstdenkmälern

Ungeachtet des mangelnden Hörerzuspruchs am Beginn der 1880er Jahre setzt Semper seine Lehrtätigkeit fort und wendet sich, dem Wunsche Eitelbergers

200 Diese waren: Karl Theodor Strompen, Dissertation: Kreuz und Kreuzigung Christi in der altchristlichen Kunst, Promotion 12.11.1897, Pater Siegfried Christian, OSB, Dissertation: Das Wirken des Malers Martin Knoller für das ehemalige Augusteiner Chorherrenstift Gries bei Bozen, Promotion 20.6.1900, Wilhelm Ewald, Dissertation: Die Baukunst Kölns im 16. Jahrhundert, Promotion 3.12.1902, Wolfgang Hofmann, Dissertation: Simon Faistenberger, 1695–1759. Ein Beitrag zur Geschichte der Tiroler Malerei im 18. Jahrhundert, Promotion 24.7.1914, Theodor Ploner, Dissertation: Franz Xaver Nissl, ein Tirolischer Bildhauer des 18. Jahrhunderts, 24.6.1916, alle in: Gertrud Labenbacher Dissertationen- Verzeichnis der Universität Innsbruck Band I., Philosophische Fakultät (Tiroler Bibliographien IX, Beihefte zu Tiroler Heimat, Jahrbuch für Geschichte und Volkskunde. Herausgegeben von Franz Huter), Innsbruck- Wien 1982, 75,78.

201 Zu Dreger siehe: Ursula Marinelli, Max Dreger: Ein „Wiener Schüler“ der Kunstgeschichte als Ordinarius in Innsbruck, in: Sybille Moser-Ernst, Christoph Bertsch (Hgg.), Kunst:Wissenschaft. Eine fächerübergreifende Untersuchung am Beispiel der Universität Innsbruck. Innsbruck 2019, 405–426.

zunehmend entsprechend, den Tiroler Kunstdenkmälern zu, eine wissenschaftliche Grundlagenforschung, hatten sich doch trotz der reichen Denkmäler in beiden Landesteilen, wie erwähnt, bisher vor allem kunstinteressierte Laien mit den Kunstschatzen des Landes im Gebirge befasst. Dieser Vorlesungsreigen beginnt im SS 1883 mit „Geschichte der Sculptur vom 16. Jahrhundert bis zur Neuzeit. Mit Berücksichtigung der Kunstschatze Tirols“, eine zweistündige Vorlesung, die er unentgeltlich abhält. Im folgenden WS liest er „Die Malerei in Tirol und ihr Verhältnis zur allgemeinen Kunstgeschichte“. Semper liest nun regelmäßig über Tirolische Themen, welche Gegenstand seiner eigenen Forschungstätigkeit sind. Dabei bedient er sich bis zu seinem siebzigsten Lebensjahr des Fahrrads, wie Lothar Semper über seinen Großvater schrieb.²⁰² Immer wieder kehrt Semper aber auf sein Spezialgebiet, Skulptur und Malerei der Renaissance zurück, das einen Großteil seiner Lehrtätigkeit ausmachte. Einige Vorlesungen sind Sempers klerikalem Teilnehmerkreis geschuldet, so z.B. die oben erwähnte Vorlesung „Typen und Stilgeschichte der kirchlichen Mobilien, Geräte und Paramente“ oder „Kirchliche Geräte und Kleinkünste“ im WS 1900/01 und „Kirchliche Einrichtungs- und Kleinkünste, systematisch und stilgeschichtlich betrachtet“, unentgeltlich im WS 1907/08.

1.13 Sempers Vorlesungstätigkeit zu außertirolichen Themen

Bei Durchsicht der von ihm angebotenen Vorlesungen lässt sich feststellen, dass er sich nicht sonderlich mit Kunsttheorie und Kunstgeschichte der neuesten Zeit beschäftigt hat. Einzige Beispiele für Kunsttheorie wären „Monographische und stilkritische Vorträge und Übungen“, unentgeltlich zur parallelen Vorlesung „Geschichte der oberitalienischen Malerschulen des 15. und 16. Jahrhunderts“, WS 1903/04, zu Themen mit zeitgenössischen Bezügen die Vorlesungen „Die Museumsarchitektur des 19. Jahrhunderts in Deutschland und Österreich“ im SS 1886 und „Die moderne Architektur in Deutschland und Österreich“ im SS 1888, vielleicht auch im WS 1893/94 „Geschichte der neueren Sculptur Frankreichs vom 16.–19. Jahrhundert“. Mit seinen Vorlesungen hat sich Semper aber bei weiten Teilen der Universität einen guten Namen gemacht, sonst wäre er kaum bereits im Universitätsjahr 1885, also schon im folgenden WS, nach seiner Ernennung zum ordentlichen Universitätsprofessor zum Dekan der philosophi-

202 Tiroler Wastl, Nr. 1208 (1930), 2ff.

schen Fakultät und im folgenden Jahr zum Prodekan gewählt worden. Im WS 1892/93 ist Semper beurlaubt. Er tritt, wie die Innsbrucker Nachrichten melden, „einen mehrmonatigen Urlaub an, der ihn zuerst nach London führt, um in den dortigen Galerien Studien zu machen, von dort nach Paris und wird danach mehrere große Städte Deutschlands, welche hervorragende Kunstsammlungen aufzuweisen haben, besuchen“²⁰³. Diese Studienreise ist auch der Grund dafür, dass er am 15. Juni 1892 die neuerliche Wahl zum Dekan ablehnt. Gewählt wurde dann Prof. Franz Wieser.²⁰⁴ Neben Lehrtätigkeit, Studienreisen und Exkursionen mit den Studenten entwickelt Semper eine rastlose Tätigkeit als Forscher und Gelehrter. Die Beschäftigung mit Tiroler Kunst, welche mit der ersten Vorlesung im Jahr 1883 begann, fand ihren literarischen, d.h. mit den publizierten Ergebnissen der Forschungsarbeiten aus der Feder Sempers zu diesem Thema, Weg in die Öffentlichkeit erst 1886 („Studien über Maler des Kreuzganges in Brixen“). Der größte Teil der anschließenden Arbeiten entstand in der ersten Hälfte der 90er Jahre und wurde zumeist in Zeitungen und Zeitschriften – hier ist vor allem die „Zeitschrift des Ferdinandeums“ zu nennen – veröffentlicht. Ein Teil davon erschien später in Buchform (Michael und Friedrich Pacher, Effingen 1911).²⁰⁵ Zu erwähnen ist auch Sempers Mitarbeit am Thieme Becker- Künstlerlexikon, für welches er viele, mit H.S. bezeichnete Beiträge verfasste.²⁰⁶

1.14 Exkurs: Semper und das Künstlerlexikon Thieme Becker

Im Oktober 1907 erschien beim Verlag Wilhelm Engelmann, Leipzig der erste Band „Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart“ von Dr. Ulrich Thieme und Dr. Felix Becker aus dem Verlag Wilhelm Engelmann, Leipzig. In der Kunstchronik vom Oktober 1907 erscheint ein erster Artikel über dieses Lexikon,²⁰⁷ in dem der Verfasser gar von einem „Weltereignis auf dem Gebiete der Kunst“ schreibt. An diesem Mammutwerk, das auf 20 Bände ausgerichtet war und in dem 150.000 Künstler bis in die Gegenwart und

203 Innsbrucker Nachrichten, Jg. 39, Nr. 249 (1892), 2.

204 Vorarlberger Landes-Zeitung, Nr. 139 (1892), 3.

205 Literaturliste zu Tiroler Themen s. J. Ringler im Schlern (wie Anm. 69), 137f.

206 Von Semper stammen 205 Einträge, überwiegend zu Tirolischen und Niederländischen Künstlern und zu Buchbindern. s. dazu Digitaler Anhang Kapitel 12.3, Semper und der Thieme Becker, Beiträge über.

207 W. Seydlitz, Thieme und Beckers Künstlerlexikon, in: Kunstchronik, Jg. 19, Heft 1/2 (1908), 91–95.

aus allen Ländern, auch Ostasiens, Erwähnung finden sollten, arbeiteten bis zu 300 „Spezialforscher“ mit. Die Vorarbeiten bis zur Herausgabe des ersten Bandes dauerten zehn Jahre an, in denen bereits Zettelmaterial gesammelt wurde. Aus den 20 geplanten Bänden wurden schließlich 37, die ab 1911 bei Seemann, Leipzig erschienen.²⁰⁸ Semper schrieb über 200 Beiträge, vornehmlich zu Tiroler Künstlern und Künstlernamen aus den Niederlanden. Beiträge finden sich bis zum Buchstaben P. Ab diesem Buchstaben bis V finden sich Beiträge zu Buchdruckerfamilien und Buchhändlern. In welchem Zeitraum Semper diese Beiträge geschrieben hat, lässt sich nicht feststellen.

1.15 Publikationen nach 1880

Es ist hier nicht der Ort, alle wissenschaftlichen Veröffentlichungen Sempers anzuführen.²⁰⁹ Festzustellen ist allerdings, dass er vor allem in den regionalen Medien und in der Regel – nach heutigen Maßstäben – eher kurze Beiträge publizierte. Es überrascht auch, dass er, obwohl 1883 zum Correspondenten der k.k. Centralcommission ernannt,²¹⁰ in den „Mittheilungen der k.k. Centralcommission“ nur wenige Artikel veröffentlicht hat.²¹¹ Der Schriftennachweis im Schlern legt aber Zeugnis ab von großem wissenschaftlichen Fleiß und gerade mit seinen Arbeiten über die Tiroler Fresken und Tafelmalerei, die damals noch im Dunkeln lag,²¹² hat Semper absolutes Neuland betreten. Dass mit dem Namen Semper auch verlagstechnisch ein gutes Geschäft zu machen war, belegen Werbungen für seine neu erschienenen Bücher in verschiedensten österreichischen und deutschen Zeitungen.²¹³ Semper schließt seine Studien zu Donatello 1887 mit der Publikation „Donatellos Leben und Werke. Eine Festschrift zum fünfhundert-

208 Über Vorläufer siehe: John Kruse, Über einige Künstlerlexika, in: Kunstchronik Jg. 15, Heft 32 (1903/04), 533–543.

209 Ein ausführlicher Schriftennachweis findet sich bei Ringler (wie Am. 69) 136–139. und Kap. 9

210 Wiener Zeitung, Nr. 160 (1883), 8.

211 Im Jahr 1903, Ein neu aufgedecktes Freskobild im Kreuzgang des ehemaligen Dominikanerkirche zu Bozen, im Jahr 1905, Neu aufgedeckte Fresken in der Johanniskapelle am Kreuzgang des Brixner Domes, Manuskripte erhalten SNTL.

212 Ringler (wie Anm. 69), 132.

213 Z.B. „Gottfried Semper – Ein Bild seines Lebens und Wirkens“, in: Allgemeine Zeitung Augsburg vom 17.6.1880, „Donatellos Leben und Werke- eine Festschrift“, Preis 3 Gulden; in: Innsbrucker Nachrichten vom 13.8.1887, „Donatello, sein Leben und Werke“, in: Allgemeine Zeitung München vom 30.11.1888, „Wandgemälde und Maler des Brixener Kreuzganges“, 1.20 Gulden, in: Innsbrucker Nachrichten vom 4.2.1889, „Die Brixner

jährigen Jubiläum seiner Geburt in Florenz²¹⁴ ab. Im Vorwort geht er nochmals darauf ein, dass es ihm die äußeren Umstände in früheren Jahren verwehrt hätten, die Bedeutung Donatellos in einer fertigen Form vorgetragen zu haben und er jetzt ein äußerlich abgeschlossenes, wenn auch nicht erschöpfendes Bild Donatellos geschaffen habe. Sempers Beschreibungen der Werke Donatellos zeigen nunmehr eine Abwendung vom pathetische-schwülstigen Stil der Jugendjahre, der Schreibstil wirkt reifer und unaufgeregter. Das Werk enthält acht Abbildungen, Lichtdrucke nach Fotografien von Alinari. Im Nachwort geht Semper auf Hugo von Tschudi ein, dem er vorwirft, in einem Artikel in italienischer Sprache „Donatello e la critica moderna“ in der *Revista Storica Italiana* doch „nur den kritischen Standpunkt des Herrn Tschudi zu vertreten“ und zudem noch einige Gesichtspunkte, die er, Semper, bereits in einem Beitrag in der „Zeitschrift für bildende Kunst“ vertreten habe, vollinhaltlich zu seinem gemacht habe, „wenn er es auch nicht für nötig erachtete, unsere Priorität zu constatiren, was wir hiemit tun“. Es folgt ein Absatz, in dem Semper Tschudi diese „Plagiate“ vorhält und auf seine Schrift von 1875 verweist, die erst zu einer Wertschätzung Donatellos in Deutschland geführt hätte und diese Erkenntnisse zum großen Bildhauer auf seine archivalischen Forschungen zurückzuführen sind. Im Übrigen pocht er auf die Gesamtheit seines geistigen Eigentums, wenn Tschudi seine Ergebnisse zur Donatello-Forschung anderen und sich selbst zuschreibe.

1.16 Ein Ordinarius im Kampf mit den Mühlen der k. k. Bürokratie

Man muss, wie aus den obigen Kapiteln zur Errichtung der Lehrkanzel für Kunstgeschichte ersichtlich wurde, dem Cultusministerium und den Ministern ein ernsthaftes Interesse am Gedeihen des neuen Instituts zugestehen, die Dotationen waren, im internationalen Vergleich, nicht schlecht, wenn auch nicht üppig. Semper musste immer wieder um Extradotationen für sein Institut ansuchen und focht dabei manchen Strauß mit der behäbigen k. k. Bürokratie aus.

Im Semper-Nachlass bzw. in der Semper-Sammlung befinden sich sechs Mappen mit amtlichen Schriftstücken, die Einblick in die Mühen eines Institutsvor-

Malerschulen und ihr Verhältnis zu Michael Pacher“, 1.40 Gulden, in: *Innsbrucker Nachrichten* vom 28.3.1892.

214 Erschienen Innsbruck 1887.

standes erlauben, dem mehr die Wissenschaft als die bürokratischen Feinheiten einer ausgeklügelten Bürokratiemaschine, wie sie im k. k. Staat fast zur Perfektion gediehen war, geläufig war.

Die Mappen sind bezeichnet mit:

- Regelmäßige Dotationen für das Kunsthistorische Institut
- Extradotationen für das Kunsthistorische Institut
- Institutsdiener, wissenschaftliche Hilfskraft
- Schülerausflüge
- Lokalitäten und Einrichtung des Kunsthistorischen Instituts
- Statthaltererlässe

1.16.1 Die Aktenkonvolute „Regelmäßige Dotationen, Extradotationen, Lokalitäten und Statthaltererlässe“

Auf einzelne Akten des Konvolutes „Lokalitäten und Einrichtungen“ wird im Kapitel 4.10.1 „Kurze Zusammenfassung der räumlichen Situation des Instituts für Kunstgeschichte an der Universität Innsbruck“ eingegangen. Die Akten „Regelmäßige Dotationen und Extradotationen“ wurden nur chronologisch geordnet und zusammengefasst. Das Aktenkonvolut „Statthaltererlässe“ beinhaltet zwei Rundschreiben und nicht lesbare Statthalterschreiben. Für die Beschreibung der Situation des Instituts interessant sind die Akten „Schülerausflüge“ sowie „Institutsdiener, wissenschaftliche Hilfskraft“. Diese werden inhaltlich analysiert und sind, ebenso wie die übrigen Schriftstücke, im Kapitel 8.3, Anhang Erlässe und Dokumente erfasst.²¹⁵

215 Für die Hilfe bei der Durchsicht, chronologischen Ordnung und Analyse der Schriftstücke schuldet der Verf. Herrn Mag. Manfred Obermeir, Richter am LG Innsbruck a. D., großen Dank, der mit seinem juristischen Rat und Beistand die Aufdeckung der Spitzfindigkeiten und Feinheiten der k.k. Verwaltung ermöglicht hat.

1.16.2 Historisches Aktenkonvolut „Schülerausflüge“

Folgende Aktenstücke sind vorhanden: (ON= Ordnungsnummer)

- ON 1: Schreiben des Prof. Dr. Hans Semper an die k. k. Statthalterein für Tirol und Vorarlberg vom 5.1.1899
- ON 2: Schreiben der k.k. Statthalterein für Tirol und Vorarlberg vom 10.4.1907, N: 16459, an das Dekanat der philosophischen Fakultät der Universität Innsbruck
- ON 3: Eingabe des Prof. Dr. H. Semper vom 30.1.1912 an das k. k. Ministerium für Kultus und Unterricht
- ON 4: Intimation der K. k. Statthalterein für Tirol und Vorarlberg vom 27.4.1912, IIIa N 613/2 an den k. k. o. ö. Professor für Kunstgeschichte Dr. Johann Ritter von Semper
- ON 5: Antrag des Prof. Dr. H. Semper an die k. k. Statthalterein für Tirol und Vorarlberg vom 1.7.1912
- ON 6: Auszahlungsansuchen des Prof. Dr. H. Semper an die k. k. Statthalterein für Tirol und Vorarlberg vom 10.7.1912
- ON 7: Erlass der K. k. Statthalterein für Tirol und Vorarlberg vom 16.7.1912, IIIa N 613/4
- ON 8: Rechnungslegung des Prof. Dr. H. Semper vom 4.4.1914
- ON 9: Intimation der K. k. Statthalterein für Tirol und Vorarlberg vom 15.4.1914, 804/9 – III a

Diese Aktenstücke wurden übertragen; dabei wurde auf eine Übertragung handschriftlicher Bemerkungen auf den ON 2 und 7 (Rückseite), welche offenbar Entwürfe für von der Kanzlei auszufertigende Eingaben darstellen, verzichtet. Kommentar:²¹⁶

Zusammenfassend ist zu bemerken, dass sich dieses Aktenkonvolut einer geordneten, den Erfordernissen zielgerichteter verwaltungsrechtlicher Aktenführung in der Angelegenheit „Schülerreisen“ nicht verpflichtet sieht; es ergibt sich schon aus dem Inhalt einzelner Aktenstücke, dass die betreffenden Akten zu einzelnen „Schülerreisen“ in diesem Konvolut nicht vollständig vorliegen, es fehlen teilweise auch Abschriften einzelner Eingaben, sodass deren Inhalt nur aus der Erledigung erschlossen werden kann.

216 Kommentar von Mag. Manfred Obermeir (kursiv)

Inhaltlich betrifft das Aktenkonvolut Ansuchen des Professor Dr. Semper auf Subventionierung von Studienreisen von Studenten der Kunstgeschichte vorzüglich nach Oberitalien. Einen einheitlichen Vorgang betreffen die Aktenstücke ON 3–8. Der Professor war der naheliegenden Überzeugung, dass der Unterricht in Kunstgeschichte am nachhaltigsten im Wege des Studiums der Originalwerke wirkt, deutlich intensiver jedenfalls als die Vermittlung des Stoffes anhand von Fotografien im Zuge der Vorlesungen. So beantragte er (offenbar unter Beischluss eines Gesuchs seiner Studenten) unmittelbar beim k. k. Ministerium für Kultus und Unterricht bereits im Januar 1912 eine Subventionierung einer Studienreise, welche im April 1912 stattfinden sollte. Dabei dürfte er offensichtlich den „Dienstweg“ übergangen haben, also die Vorschrift, dass Eingaben stets im Weg über die nächste übergeordnete Instanz zu geschehen hätten; dies verursachte im Regelfall den besonderen Unwillen der untergeordneten Behörde (hier der Statthalterei), welche darauf erpicht war, alle Vorgänge im Resort zu kennen, insbesondere auch ausschließen zu können, dass allfällige Beschwerden unerkannt an die Oberbehörde gelangen.

Die für die Studienreisen erbetene Subvention nahm sich vom Betrag gesehen durchaus bescheiden aus und entsprechend hoch war offenbar auch die Erwartung des (bis 1882 unbesoldeten) Professors auf Bewilligung dieser Auslagen. Ob der Erwartung allenfalls auch eine Geringschätzung der noch sehr neuen Studienrichtung entgegenstand, ist nicht näher zu beurteilen, jedenfalls begegnete der Professor den ausgeklügelten Spitzfindigkeiten der k. k. österreichischen Verwaltung in der perfiden Form der „bedingten Bewilligung“. In der Einleitung wurden Ansuchen zwar zur ersten Freude der Antragsteller „bewilligt“, die Bewilligung aber dann von Bedingungen abhängig gemacht, deren Eintritt praktisch auszuschließen war. Am 27. April 1912, als die Reise nach dem Vorhaben also bereits hätte stattfinden sollen, wurde dem Professor von der Statthalterei mitgeteilt, dass die erbetene Subvention vom Ministerium zwar mit Erlass vom 22.4.1912 bewilligt worden sei, die dafür gesetzte Bedingung, dass diese bewilligte Summe im „heurigen ordentlichen Gesamtkredit der Universität Innsbruck“ Deckung finde, glich aber praktisch einer Verweigerung der Subvention. Zum einen konnte natürlich während des laufenden Rechnungsjahres, also zu einem Zeitpunkt, an dem die Reise hätte stattfinden sollen, überhaupt nicht beurteilt werden, ob am Ende der Rechnungsperiode der angefragte Betrag noch im „Gesamtkredit“ der Universität übrig wäre; zum anderen konnte dies ohnehin ausgeschlossen werden, weil der Professor den aussichtslosen Versuch hätte unternehmen müssen, eine Einsparung der Summe an anderer Stelle zu erreichen.

Dass dem Herrn Professor schließlich „der Kragen geplatzt“ ist, ist in seiner Eingabe ON 5 schön beschrieben, wobei der Unmutsausbruch jedenfalls doch zur Folge hatte, dass die Statthalterei – allenfalls unter dem Druck der Oberbehörde – doch noch den Betrag

ausgeschüttet hat, lange nach Ausführung der Reise, an welcher dann letzten Endes nur jene Studenten teilnehmen konnten, welche „es sich leisten konnten“, also fünf statt der vorgesehenen 14. Immerhin hat sich dann die „Abrechnung“ der Reisesubvention noch bis in den April 1914 hingezogen (siehe ON 8).

1.16.3 Historisches Aktenkonvolut „Institutsdiener, wissenschaftliche Hilfskraft“

Im Einzelnen sind vorhanden:

- ON1: Abschrift vom 1.2.1901 eines Erlasses der k.k. Statthalterei für Tirol und Vorarlberg aus dem Jahr 1900
- ON 2: Abschrift eines Erlasses der k.k. Statthalterei für Tirol und Vorarlberg vom 2.9.1902
- ON 3: Erlass der k.k. Statthalterei für Tirol und Vorarlberg vom 11.4.1906
- ON 4: Schreiben des Rektors der Universität an Prof. Dr. Johann Semper vom 3.7.1906
- ON 5: Intimation der k.k. Statthalterei für Tirol und Vorarlberg an das Dekanat der philosophischen Fakultät vom 24.11.1906
- ON 6: Eingabe des Dr. H. Semper an die k.k. Statthalterei für Tirol und Vorarlberg vom 4.1.1911
- ON 7: Eingabe Sempers an das k.k. Ministerium für Kultur und Unterricht vom 14.10.1911
- ON 8: Erlass der k.k. Statthalterei für Tirol und Vorarlberg vom 31.12.1911
- ON 9: Eingabe des Dr. H. Semper an die k.k. Statthalterei für Tirol und Vorarlberg vom 23.5.1912
- ON 10: Erlass der k.k. Statthalterei für Tirol und Vorarlberg vom 14.6.1912
- ON 11: Erlass der k.k. Statthalterei für Tirol und Vorarlberg vom 16.7.1912
- ON 12: Erlass der k.k. Statthalterei für Tirol und Vorarlberg vom 6.8.1912
- ON 13: Eingabe des Dr. H. Semper an die k.k. Statthalterei für Tirol und Vorarlberg vom 14.8.1912
- ON 14: Erlass der k.k. Statthalterei für Tirol und Vorarlberg vom 27.8.1912

- ON 15: Erlass der k.k. Statthalterei für Tirol und Vorarlberg vom 3.9.1912
- ON 16: Erlass der k.k. Statthalterei für Tirol und Vorarlberg vom 25.2.1913
- ON 17: Erlass der k.k. Statthalterei für Tirol und Vorarlberg vom 24.4.1913
- ON 18: Eingabe des Dr. H. Semper an das Ministerium für Kultus und Unterricht vom 4.4.1914
- ON 19: Intimation der k.k. Statthalterei für Tirol und Vorarlberg vom 7.5.1914
- ON 20: Erlass der k.k. Statthalterei für Tirol und Vorarlberg vom 30.7.1914
- ON 21: Eingabe des Dr. H. Semper an die k.k. Statthalterei für Tirol und Vorarlberg vom 18.8.1914
- ON 22: Erlass der k.k. Statthalterei für Tirol und Vorarlberg vom 31.10.1914
- ON 23: Erlass der k.k. Statthalterei für Tirol und Vorarlberg vom 9.11.1915
- ON 24: Erlass der k.k. Statthalterei für Tirol und Vorarlberg vom 6.12.1915

Diese Aktenstücke wurden übertragen (darunter befinden sich bereits einige, die mit einer Schreibmaschine geschrieben wurden); dabei wurde auf eine Übertragung handschriftlicher Bemerkungen, welche offenbar Entwürfe für von der Kanzlei auszufertigende Eingaben darstellen, verzichtet. Wie sich aus dem Inhalt einzelner Aktenstücke und deren Zusammenhang ergibt, ist die Aktenführung keinesfalls vollständig, ohne dass beurteilt werden kann, ob die Anlegung des Aktes nur rudimentär erfolgte oder ON Aktenstücke erst in der Folge entfernt wurden oder verloren gingen. Kommentar:²¹⁷

Zusammenfassend ist zu bemerken, dass sich der Akt zum einen mit dem Bemühen um Anstellung und Bezahlung einer Aushilfskraft für das Kulturhistorische Institut (Schreibarbeiten, Beheizung und Reinigung der Institutsräumlichkeiten u.ä.) befasst, im Wesentlichen aber mit dem Bemühen des Institutsvorstehers Dr. Semper um Anstellung und Bezahlung einer ständigen „wissenschaftlichen Hilfskraft“ für sein noch junges Institut. Deren Aufgabe sollte in erster Linie die „Ordnung und Inventarisierung der Sammlungen“ sein

217 Siehe Anm. 216

(im Wesentlichen wird damit das Anschauungsmaterial zur Kunstgeschichte gemeint sein, welches für die Vorlesungen herangezogen wurde). Wie schon aus dem Ordner „Schülerausflüge“ bekannt, sah sich Dr. Semper den Kleinlichkeiten und Spitzfindigkeiten der k.k. Bürokratie ausgesetzt, die ihn zuweilen sogar dazu trieb, Ausgaben für sein Institut aus seinen Privatmitteln zu bevorschussen oder gar zu bestreiten. Seinen an das k.k. Ministerium für Kultus und Unterricht bzw. an deren Unterbehörde, die k.k. Statthalterei für Tirol und Vorarlberg, gerichteten Anträge, die Anstellung einer ständigen wissenschaftlichen Hilfskraft zu bewilligen, führten erst nach Jahren, im Juli 1914, zum endgültigen Erfolg (ON 20). Zuvor betrieb die Verwaltung das schon bekannte perfide Spiel, dass etwas nach dem Wortlaut zwar kaum endgültig, aber vorläufig bewilligt wurde, allerdings stets mit der die Sache ad absurdum führenden Bedingung, dass die Kosten der Maßnahme in der Dotation der Universität für das laufende Jahr Deckung finden müsse, was nach Sicht der Verwaltung erst gegen Ende des laufenden Rechnungsjahres absehbar sei. Wenn also der Professor zu Jahresbeginn die Genehmigung der Anstellung einer wissenschaftlichen Hilfskraft beantragte, wurde dies zwar bewilligt, gleichzeitig wurde allerdings „mitgeteilt“, dass derzeit die Deckung im ordentlichen Kredit der Universität noch lange nicht absehbar sei. Damit hatte der Professor die Wahl, gegen Ende des Rechnungsjahres für kurze Zeit noch eine wissenschaftliche Hilfskraft anzustellen oder diese sofort unter Bevorschussung des Honorars aus den ohnehin bescheidenen ordentlichen Institutsmitteln (oder aus seiner Privatkasse) und in der vagen Hoffnung zu tun, irgendwann nach langer Zeit eine Abdeckung dieser Mittel aus dem Universitätsbudget zu erhalten. Für den Professor wie für die „wissenschaftliche Hilfskraft“ eine ungeheuerliche Zumutung. Kein Wunder, dass sich der Professor gelegentlich (vgl. ON 9) seinen Unmut von der Seele schrieb, umso mehr, als die Statthalterei seine Anrede „Euer Hochwohlgeboren“ in gesperrter Schrift ausfertigte, was nach den Gebräuchlichkeiten des k.k. Kanzleistils wohl geradezu einer Beleidigung eines lästigen Zeitgenossen gleich kam.

Semper hatte aber nicht nur mit den Tücken der Verwaltung um Bewilligung für einen Institutsdiener zu kämpfen, sondern der Diener selbst führte zu Unmutsäußerungen des Professors an die Verwaltung. In ON 6 beklagt er sich, wegen des Fernbleibens des Dieners, „dass ich einige Male sogar vor und nach der Vorlesung den Hörern die Vorhaustüre selbst öffnen und jedesmal wieder schliessen musste, um Diebstähle zu verhüten, eine Verrichtung, welche bei über 20 Hörern, die einzeln kamen, für meine Vorlesung selbstverständlich sehr störend war und kaum zu meinen Berufspflichten gehören dürfte. Ausserdem musste ich alle Gänge und Besorgungen für das Institut wie ein Dienstmann selbst verrichten. Nur für die Heizung der Zimmer wurde von Dienersfrauen leidlich gesorgt. (...)

Außer zu den Vorlesungen erschien der Diener seitdem ab und zu und wenn er da war, brauchte ich ihn nicht, und wenn ich ihn brauchte, war er nicht da. Auch musste ich bei meinen Aufträgen immer erst überlegen, ob ich nicht dadurch seine Augen schädige, was selbst auch nur bei den Postaufgaben zu befürchten war. Von einem Aufräumen der nach Mappen und Schränken numerierten Photographien, Büchern etc. nach den Vorlesungen durch den Diener musste ich seit seiner Erkrankung natürlich vollständig absehen.“

Semper schließt seine Beschwerde, „... so geht doch aus obiger Darstellung, dass der Diener Sokopf zu Diensten, welche das Auge in höherem Masse in Anspruch nehmen, also zu Schreib- und Leseverrichtungen, nicht mehr verwendbar ist, mit Gewissheit hervor, dass die Anstellung einer wissenschaftlichen Hilfskraft für das kunsthistorische Institut eine unabdingbare Notwendigkeit ist.“ Das Augenleiden des Dieners Sokopf war 1915 allerdings kein Grund, ihn nicht zum Militärdienst einzuziehen. (siehe ON 23).

In ON 7 vom 14.10.1911 ersucht er, seine provisorische Hilfskraft als ständige wissenschaftliche Hilfskraft einzustellen. Die von ihm vorgeschlagene „wissenschaftliche Hilfskraft“ war Grete Marchesani. Frau Marchesani muss bis Sempers Tod noch am Institut gearbeitet haben, dies ergibt sich aus dem Vergleich der Handschrift der Registraturnummern auf den Lehrmitteln, die stets die gleiche ist.

Im gleichen Schreiben wird ersichtlich, dass der Institutsvorstand, da er aus den Mitteln für das Institut Kosten für die wissenschaftliche Hilfskraft bestreiten musste, kein Geld mehr übrig hatte, er aber für die „größere Anschaffung photographischen Materials für die Vorlesung über italienische Malerei des 17.–18. Jahrhunderts in Anschlag bringen muss“, diese Auslagen aus seiner Privatkasse zu bestreiten hatte.

Semper war mit seinen ständigen Bemühungen um Geld für die stets unterfinanzierten und jährlich einfach weitergeschriebenen Dotationen für die kleinen Institute aber recht erfolgreich, mit Extradotationen zu arbeiten, wie der große Bestand an Lehrmitteln zeigt. Dass in diesen ein nicht kleiner Anteil an Eigenmitteln steckt, kann angenommen werden.

1.17 Der 7. Internationale Kunsthistorische Kongress in Innsbruck und Ehrungen

Sempers Ruf in der Fachwelt war unbestritten, als im Herbst 1902 ein Großkongress die Spitzen der Kunsthistorikerzunft nach Innsbruck brachte (über diesen Kongress siehe ausführlichen Anhang Kapitel 8.1 „Der 7. Internationale Kunsthistorische Kongress“).

Diese Anerkennung Sempers fand Ausdruck in verschiedenen Auszeichnungen. Die Ehrenbürgerschaft der Stadt Carpi vom Juli 1895 wurde erwähnt, Semper ist auch korrespondierendes Mitglied der historischen Gesellschaft von Carpi und der Deputazione di storia patria della Toscana.²¹⁸ Bereits im Frühjahr 1881 wird er mit der Sachsen-Altenburgischen Verdienstmedaille in Gold für Kunst und Wissenschaft ausgezeichnet.²¹⁹ Im Jahr 1887 wird Semper korrespondierendes Mitglied der historisch-literarischen Gesellschaft „Società colombaria“ in Florenz.²²⁰ Ende 1887 wird er vom italienischen König für seine Donatello-Studien mit dem Offizierskreuz des Ordens der Krone von Italien ausgezeichnet.²²¹ Diesen Orden wird er aus Enttäuschung über den Frontwechsel Italiens im Ersten Weltkrieg 1915 zurücklegen und „Kriegsfürsorgezwecken“ widmen, wie mehrere österreichische Zeitungen berichteten.²²² Der Tiroler Gewerbeverein ernennt Hans Semper im Jänner 1895 zum Ehrenmitglied.²²³ Am 12. August 1915 wird er von den Direktoren des Germanischen Museums „in dankbarer Erinnerung der reichen Verdienste, die er sich in seiner langjährigen und aufopferungsvollen Tätigkeit als Pfleger um das Germanische Museum erworben hat, zum Ehrenpfleger ernannt“²²⁴. Der „Ritterschlag“ erfolgt 1908, Semper erhält den Österreichisch-Kaiserlichen Orden der Eisernen Krone III. Klasse, der zum Führen des Titels Ritter von Semper berechtigt.²²⁵

218 Der Österreichisch-Kaiserliche Orden der Eisernen Krone, Wien 1912, 157.

219 Schreiben des Statthalters für Tirol und Vorarlberg vom 21. März 1881, Semper-Sammlung, Varia.

220 Mitglied Nr. 1385, 26.6.1887. Online Ressource: <https://www.colombaria.it/elenco-dei-soci/> (15.9.1920).

221 Innsbrucker Nachrichten Nr. 1 (1888), 4.

222 Neue Freie Presse Nr. 18251 (1915), 11.

223 Urkunde in der Semper-Sammlung, Varia.

224 Verleihungsurkunde in der Semper-Sammlung, Varia.

225 Der Österreichisch-Kaiserliche Orden 1912 (wie Anm. 217), 157 (Biografie mit Bild).

1.18 Semper in der Öffentlichkeit

1.18.1 Der Streit um das Andreas Hofer-Denkmal, die Restaurierung der Fresken im Kreuzgang des Brixner Domes und der Patinakrieg

Neben seiner Lehr- und Forschungstätigkeit meldet sich Semper immer wieder zu Themen, die die Restaurierung von Denkmälern betreffen zu Wort und in einem Fall, bei der Aufstellung des Andreas Hofer-Denkmal auf dem Berg Isel, kommt es zu einer heftigen Auseinandersetzung mit den klerikalen, ultramontanen Kreisen, denen die liberale Gesinnung an den Hochschulen – Semper stand als evangelischer Hochschullehrer unter deren besonderen Beobachtung – stets ein Dorn im Auge war. Zu dieser, für die politischen Zustände im Land besonders aufschlussreichen Debatte siehe den ausführlichen Anhang in Kapitel 8.2 „Semper und die Diskussion um das Andreas Hofer Denkmal auf dem Berg Isel“.

Sempers Meinung über den Zustand der zeitgenössischen Kunst in Tirol ist niederschmetternd. In einem Artikel vom 10. Dezember 1887 im *Tiroler Boten* kommt Semper auf das „kümmerliche Dasein, das die Kunst in Tirol fristet“, zu sprechen²²⁶ und beginnt damit die oben erwähnte Diskussion um das Hofer-Denkmal. Semper gibt dafür zwei Gründe an. Einerseits erweise sich die Kirche nicht mehr wie in den vergangenen Jahrhunderten als Gönnerin der Künste, ja sie begnüge sich damit, „die stattlichen Werke der Vergangenheit durch Dorfmalerei übersudeln zu lassen oder durch deren entsetzliche Originalproducte sowie durch Holzaltäre in der rohesten Zimmermannsgothik und Conditopolychromie zu verdrängen“, während die wohlhabenden Privatleute selten daran denken würden, Künstler mit der Ausschmückung ihrer Wohnungen zu betrauen. Stattdessen würden sie sich mit „armseligen Surrogaten, schlechten Copien, Öldrucken etc.“ begnügen. Das Land besitze noch immer künstlerische Talente, diesen mangle es aber in ihrer Heimat an größeren öffentlichen Aufträgen. Damit wieder ein wirkliches Kunstleben in Tirol erblühte, bräuchte es mehr als „tüchtige Kunstschulen, welche den unglücklichen Jünglingen nur ein Können einpflanzen, das sie nachher nicht im Lande verwerten können“.

Semper, der sich lange mit den Fresken im Kreuzgang im Dom zu Brixen beschäftigt hat,²²⁷ wurde von der k. k. Centrankommission beauftragt, ein Gutach-

226 Bote für Tirol und Vorarlberg Nr. 281 (1887), Extra-Beilage 1. Ähnlich äußert er sich im Boten im Artikel „Wieder eine Restaurierung“ über die „barbarische Restaurierungswuth, die heute die Kirchen Tirols heimsucht“. S. 1189 (1886)

227 Wandgemälde und Maler des Brixner Kreuzganges: eine Skizze, Innsbruck 1887.

ten zur Restaurierung des Kreuzganges abzugeben.²²⁸ Semper gibt zwei Lösungsmöglichkeiten vor. Entweder man wolle durch die Restaurierung den Eindruck der Vollständigkeit auf Kosten der stilistischen Unversehrtheit der Reste wiederherstellen oder man halte als obersten Grundsatz fest, die noch vorhandenen Reste aller Malereien zu erhalten und zu fixieren, auch wenn das auf Kosten der Harmonie ginge. Für Semper würde die erste Lösung bedeuten, dem allgemeinen Publikumsgeschmack zu entsprechen und den Wünschen des Klerus Rechnung zu tragen, er spricht sich in Hinblick auf die kunsthistorische Bedeutung strikt gegen Ergänzungen und Übermalungen aus, ein Standpunkt, der heute selbstverständlich erscheint, aber noch gegen Ende des 19. Jahrhunderts kontrovers diskutiert wurde. Nachsichtiger ist Semper, wenn es um die Ergänzung „neutraler Stellen“, wie Architekturteile, Bordüren und Gewölberippen geht, weil dabei durch Ergänzungen der farbige Gesamteindruck des Kreuzganges wieder harmonisch gestaltet würde.²²⁹ Schon früher, im Jahr 1882, mischte sich Semper wortgewaltig in eine Diskussion ein, nämlich bei der Restaurierung der Bronzefiguren am Maximilian-Grabmal in der Hofkirche in Innsbruck. In der Presse wurde darüber unter dem Schlagwort „Patina-Streit“ oder gar „Patina-Krieg“²³⁰ berichtet. Dabei ging es um die Reinigung der Statuen, bei welcher es zu großen Meinungsverschiedenheiten zwischen Semper und dem mit der Restaurierung verantwortlichen Kustos der kunsthistorischen Sammlungen des Kaiserhauses, Dr. Albert Ilg, der Semper wahrscheinlich aus der Arbeit an den Eitelbergerschen Quellenschriften persönlich bekannt war, kam. Semper wandte sich entschieden gegen Ilgs Methoden, dem er vorwarf, die Statuen mit unzulänglichen Mitteln zu reinigen, wobei Ilg davon sprach, die Statuen wären mit schwarzer Ölfarbe übertüncht gewesen, weshalb eine Reinigung notwendig sei. Die Meinungen der Presse waren gespalten. Die Wiener Seite stand zu Ilg, die Tiroler Presse, von den Wienern als klerikale Blättchen bezeichnet, verwahrte sich entschieden gegen die Wiener Einmischungen. Semper war in dieser Sache nicht alleine, er hatte einen

228 Siehe dazu den langen Bericht in der Brixner Chronik Nr. 40 (1889), Beilage 1f.

229 Hans Semper, Die Wand- und Deckengemälde des Domkreuzganges in Brixen und ihre Restaurierung. In: Österreichisch-Ungarische Revue, Band 15, 138. In diesem Artikel weist Semper nochmals darauf hin, dass die k.k. Commission weitgehend seinem Rat gefolgt sei, die harmonische Wiederherstellung der künstlerisch-harmonischen Wirkung ohne, wie geplant, fälschende Zutaten und Übermalungen zu erreichen.

230 Der Innsbrucker Universitätsprofessor für Geschichte, Arnold Busson bringt am Ende der Affäre eine 122 seitige Dokumentation dieses Streites heraus: Arnold Busson, Der Patina-Krieg. Die Restaurierung des Maxdenkmals zu Innsbruck und der Streit für und wider Dieselbe. Aktenmäßig dargestellt. Innsbruck 1883.

Kreis um sich geschart, der sich als „Kunstfreunde“ bezeichnete und unter denen sich Sempers Kollege, der Historiker Arnold Busson befand. Fachleute aus dem Ausland wurden befragt, die Affäre interessierte auch ausländische Zeitungen²³¹ und der Kunsthistoriker Wilhelm Lübke wurde als Schiedsrichter beigezogen. Dieser urteilte,²³² er habe noch nie eine trostlosere Restaurierung gesehen und Ilg habe keine blasse Ahnung vom Aussehen plastischer Werke und deren Patina. Kurzum, er verurteilt die „fröhliche Hurligkeit“, mit der das „beispiellose Putzgeschäft“ betrieben wurde auf das Heftigste. Die Reaktion kam prompt. Als er anlässlich seines zweitägigen Innsbruck-Besuchs den restaurierten spanischen Saal besuchen wollte und eine Karte für ihn und eine Begleitung ausgestellt wurde, stellte der Burgverwalter die Bedingung, dass die Herren Professoren Semper und Busson nicht mitgehen dürften, worauf Lübke die Karte dankend zurückgab und auf den Besuch verzichtete.²³³ Nach dieser Auseinandersetzung, in der ausgerechnet polemisch der evangelische Semper im *Wiener Tagblatt* einem „Verein der christlichen Künstler und Handwerker unter dem Schutze der allerseligsten Jungfrau Maria“ zugeordnet und in die klerikale, ultramontane Ecke gestellt wurde, verhielt es sich beim Streit um das Andreas Hofer-Denkmal gerade umgekehrt. Hier wurde Semper als Sprecher der liberalen Seite reklamiert, während die Ultramontanen ihren Spott und Hass über den zugereisten Nichtkatholiken und über den vom rechten Glauben abgefallenen Schöpfer der Hofer-Statue, Heinrich Natter, ausgossen.

1.19 Privatleben eines Gelehrten

Während Sempers wissenschaftlicher Werdegang durchwegs erfolgreich verlief, ereilten ihn neben privatem Glück auch schwere persönliche Schicksalsschläge. In den Vorlesungsverzeichnissen ist Semper erstmals im SS 1877 mit einer Wohnadresse in Innsbruck dokumentiert: „im Goldenen Dachl Gebäude“. Es sollten noch mehrere Wohnungswechsel erfolgen, ehe er im Jahre 1896 ein großes Grundstück in der damaligen Gemeinde Wilten, angrenzend an die neu angelegte Haspigerstraße, erwirbt. Dazu liegen beim Tiroler Landesarchiv drei Kaufverträge auf. Am 18. Dezember 1896 erwirbt Hans Semper von den Geschwistern

231 Allgemeine Augsburger Zeitung Nr. 34 (1882), 499f.

232 Allgemeine Augsburger Zeitung Nr. 84 (1882), Beilage 1241f.

233 Innsbrucker Nachrichten Nr. 59 (1882), 875.

Tschurtschenthaler, Frau Stefanie von Ottenthal, geb. Tschurtschenthaler, Frau des späteren Bezirkshauptmannes Richard von Ottenthal, und Dr. Max Ritter von Wildauer, Sohn des Universitätsprofessors Tobias Ritter Wildauer von Wildhausen²³⁴ eine große Ackerfläche zum Preis von 6.000 Gulden.²³⁵ Zwecks Arondierung kauft Semper im Juni 1897 von den Nachbarn 20 m² um 112 Gulden²³⁶ und im Mai 1898 16 m² um 63 Gulden.²³⁷ In diesem Gebiet ist bereits die Haspingerstraße angelegt und in dieser kurzen Verbindungsstraße zwischen der Speckbacher und Peter-Mayr-Straße in der Gemeinde Wilten werden in einem gründerzeitlichen Rastersystem mit viergeschossigen Fassaden im Zuge der Stadterweiterung, geplant von Sempers Bruder Manfred, Architekt in Hamburg, zwei Wohngebäude errichtet.²³⁸ Die Haspingerstraße wurde durch Bomben im Zweiten Weltkrieg schwer getroffen, darunter das ehemalige Semper-Haus Nr. 7, das Haus Nr. 9 blieb unbeschädigt und zeigt eine historistische, der Neurenaissance folgende Fassade mit fünf Achsen, wobei die Mittelachse durch einen Balkon im ersten Geschoss hervorgehoben ist. Oberhalb des Balkons im zweiten Geschoss ist in einem gesprengten Dreiecksgiebel eine Marmortafel mit Sempers Leitspruch angebracht: „STELLA FIDUCIAE NOBIS SPLENDEAS SEMPER.“ (Mögest du, Stern der Zuversicht, uns immer leuchten). Für den Grundstückskauf und die Errichtungskosten für die beiden Häuser nimmt Semper mehrere Darlehen auf. Zwei Darlehensgeber sind prominente Kollegen, der bekannte Professor an der philosophischen und später juristischen Fakultät, Dr. Julius von Ficker, der Semper zwei Bardarlehen über insgesamt 12.000 Gulden gibt. Ein weiterer prominenter Kollege scheint in den Akten als Darlehensgeber auf, Emil von Ottenthal, ebenfalls Historiker, für den im Grundbuch 6.000 Gulden einverleibt wurden. Hauptschuldner ist die Sparkasse Innsbruck mit 13.500 Gulden. In den Pfandurkunden scheint der Versicherungswert der beiden Häuser mit 18.000 und 23.000 Gulden auf. Ein Gebäude (Haspingerstraße 7) wird vermietet, Semper schaltet dazu bereits im Juni 1898 eine Anzeige in den *Innsbrucker Nachrichten* mit dem Text „Vermiete ab 1. August Wohnun-

234 Traueranzeige *Innsbrucker Nachrichten* Nr. 75 (1898), 7.

235 Kaufvertrag vom 18.12.1896, k.k. Bezirksgericht, Tiroler Landesarchiv, Vfb. (Verfachbuch) Sonnenburg 1897, fol. 56–61.

236 Kaufvertrag vom 17.6.1897, k.k. Bezirksgericht Innsbruck, Tiroler Landesarchiv, Vfb. Sonnenburg 1897, fol. 4208–4210.

237 Kaufvertrag vom 18.5.1898, k.k. Bezirksgericht Innsbruck, Tiroler Landesarchiv, Vfb. Sonnenburg 1898, fol. 1718–1721.

238 Johanna Felmayer, *Die profanen Kunstdenkmäler der Stadt Innsbruck außerhalb der Altstadt* (Österreichische Kunsttopografie 45), Wien 1981, 337.

gen von 3, 4 und 5 Zimmern, freier Ausblick gegen Süden, mit allen modernen Bequemlichkeiten²³⁹. Im angrenzenden Haus (Haspingerstraße 9) wohnt er ab Dezember 1898 selbst mit seiner Familie.²⁴⁰ Semper hatte am 1. Juni 1880 in der katholischen Kirche in Hall in Tirol Karoline Becker, Edle zu Dornfels, geheiratet.²⁴¹ Vom Stadtpfarrer ist im Traubuch vermerkt, dass das Ehepaar sich geweigert hat, den Revers zur katholischen Kindererziehung auszustellen. Karoline Becker-Dornfels war die Tochter eines aus Kufstein stammenden k.k. Oberstleutnants i.R. (1805–1885) und der Henriette Stiller, Edle von Stillenburg (1818–1877). Karoline kam in Verona zur Welt, lebte aber zumindest ab 1877 in Hall in Tirol.²⁴² Die Ehe war trotz des autoritären und sicher auch patriarchal geprägten Charakters von Hans Semper eine sehr liebevolle. Dies belegen Briefe im Ferdinandeum-Nachlass, in denen die beiden Eheleute sehr persönliche Anreden verwenden. (Karoline beginnt die meisten Briefe mit „Liebes Hans!“, er beendet die Briefe mit „herzl. Gruß und Kuß“). Leider sind nur sehr wenige persönliche Korrespondenzen der beiden erhalten geblieben. Im Nachlass am Ferdinandeum befindet sich eine ganze Reihe von leeren Briefcouverts von Hans an Caroline und von Caroline an Hans während dessen Aufenthalt in München zur Zeit der „Münchner Ausstellung von Kunstwerken aller Nationen“ im Glaspalast im Jahr 1889, welche Semper im September besuchte und über welche er eine ausführliche Besprechung im *Tiroler Boten* schrieb.²⁴³ Diese belegen, dass in Zeiten von Reisen, welche der Professor beruflich unternahm, ein beinahe täglicher Briefwechsel erfolgte. Bereits neuneinhalb Monate nach der Hochzeit kam das erste Kind zur Welt: Sohn Gottfried Carl Ernst (1881–1930)²⁴⁴, dann Lothar (1882–1955)²⁴⁵ und Tochter Henriette (1885–1930)²⁴⁶. Warum die Familie ihre beiden Kinder evangelisch taufen ließen, ihre Tochter aber katholisch,

239 Innsbrucker Nachrichten Nr. 143 (1898), 8. Semper kann diese Wohnung bereits ab 1. August vermieten, was auf eine sehr kurze Bauzeit schließen lässt.

240 Semper scheint im Meldebuch der Gemeinde Wilten mit 28.12.1898 in der Haspingerstraße 2 auf. Die Nummern wurden später geändert. Meldebuch Stadtarchiv Innsbruck.

241 Matriken Tirol Online (Tiroler Landesarchiv), Traubuch Pfarre Hall in Tirol 1870–1906, 51.

242 Siehe Partezettel Henriette Becker-Dornfels, AT-OeStA/HHStA Partezettelsammlung 7–92.

243 Bote für Tirol Jg. 75 (1889), mehrere Ausgaben, auf Seiten: 1604, 1624, 1640, 1773, 2135, 2159, 2201, 2219, 2251.

244 Matriken Tirol Online (Tiroler Landesarchiv) Taufbuch ev. Christuskirche Innsbruck 1876–1905, 20., Totenbuch 1922–1949, 86.

245 Ebd. Taufbuch ev. Christuskirche Innsbruck 1876–1905, 27., Österreichisches Staatsarchiv, Kriegsarchiv, NL Lothar Semper, Online Ressource: <https://www.archivinformationssystem.at/detail.aspx?ID=87986> (15.9.2020).

246 Ebd. Taufbuch Pfarre St. Jakob 1876–197, 180., Totenbuch Pfarre Hall 1929–1945, 43.

erfährt man nicht. Im Taufbuch ist als Taufpatin von Henriette Emma Busson, die Gattin von Sempers Kollegen Arnold Busson, vermerkt. Das familiäre Glück wurde schon bald durch schwere psychische Erkrankungen zweier Kinder getrübt. Während die Tochter Henriette in jugendlichem Alter in die Psychiatrie in Hall gebracht werden musste,²⁴⁷ welche sie bis zu ihrem Tod nicht mehr verlassen konnte, begann Gottfried ein Chemiestudium, welches er aber nie zu einem Abschluss brachte. Hans Semper verschaffte ihm eine Überfahrt in die Vereinigten Staaten, wo sein Bruder Conrad Julius, der zweite Sohn von Gottfried Semper, sich in Philadelphia eine Position als Unternehmer aufgebaut hatte. Nachdem Gottfrieds spätere Frau Mary Jenkins in dieser Stadt lebte, spricht vieles dafür, dass er dort mit Onkels Hilfe eine Stelle als Chemiker fand. Wegen seiner stärker werdenden psychischen Probleme wurde er angeblich auf Betreiben seiner Frau aus den USA nach Europa zurückgeschickt²⁴⁸ und verbrachte ab 1909 zehn Jahre in der Psychiatrie.²⁴⁹ In seinen letzten Lebensjahren wohnte er unter der Obhut seines Bruders Lothar in der Haspingerstraße 9, ehe er 1930 verstarb. Lothar, der zweite Sohn, welcher von sich selbst behauptete, ursprünglich wegen seines ausgesprochenen Zeichentalentes zum Künstlerberuf auserkoren gewesen zu sein,²⁵⁰ wurde aber, weil seine Schulnoten an der Oberrealschule von seinem Vater als nicht ausreichend gut angesehen wurden,²⁵¹ an die Pionierkadettenschule in Innsbruck und nach Hainburg geschickt. Als Offizier nach zehnjährigen Aufhalten in verschiedenen Balkangarnisonen rückt Lothar Semper im August 1914 nach freiwilliger Meldung an die Front ein und bleibt, verwundet und mehrfach ausgezeichnet, bis zum Kriegsende im Feld dienender k.k. Offizier, zuletzt im Rang eines Hauptmanns. Nach längerem Aufenthalt in Fiume (heute Rijeka) lebt er als freier Schriftsteller in Innsbruck, wo er 1955 stirbt. Semper verkauft im Juli 1918 das Haus Haspingerstraße 7 um 54.000 Kronen²⁵², teils um Schulden zu tilgen, aber auch um von einem Restbetrag grundbücherlich abgesicherte, jährliche Zinseinnahmen in der Höhe von 5 % zu lukrieren. Diese jährlichen

247 Krankenakte Henriette Semper, Historisches Archiv, Landeskrankenhaus Hall, Abt. Psychiatrie.

248 Das schreibt Hans Semper in „Mein Letzter Wille“, aufzusetzen begonnen am 18. April 1920, handschriftlich verfasst, aber nicht unterschrieben. Tiroler Landesarchiv, Nachlass Lothar Semper.

249 Siehe Anm. 247.

250 Tiroler Wastl Nr. 1208 (1930), 7.

251 Lydia Semper, älteste Tochter von Lothar Semper, Familiengeschichte der Familie Semper, maschinengeschriebener Brief, datiert 31.5.1986, in Familienbesitz Robert Lukesch.

252 Kaufvertrag vom 25.7.1918, VfB BG Innsbruck, 1918, GZ 511/18.

Zinseinnahmen betragen bei Vertragsabschluss ca. 900 Kronen, waren auch zur Versorgung Henriettes gedacht, deren Krankenhausaufenthalt einen zunehmend größeren Posten im Haushaltsbudget ausmachte. Dass die Geldentwertung sich gleich nach Kriegsende zu einer Hyperinflation entwickeln würde, konnte Hans Semper zum Zeitpunkt des Verkaufs der Immobile nicht ahnen. Wenige Monate nach dem Hausverkauf stirbt seine Frau Caroline, im Totenbuch ist als Todesursache „Tuberkulose“ vermerkt.²⁵³

1.20 Epilog

Sein letztes Lebensjahr verbringt Semper mit seinem Sohn Gottfried zurückgezogen im Haus Haspingerstraße 9. Aus diesem Jahr finden sich im Semper-Nachlass am Ferdinandeum sechs Briefe²⁵⁴ an seinen Sohn Lothar, Hauptmann der k.k. Armee a. D., der sich in Fiume, der Heimat seiner Frau Alberta, selbst in einer verzweifelter Lage mit seiner Familie befand. Diese Briefe spiegeln in ergreifender Weise nicht nur das Gefühl eines persönlichen Scheiterns, sondern auch die Verzweiflung einer Generation wider, in der sich eine so optimistische, fortschrittsgläubige und hochgebildete Gesellschaft des ausgehenden 19. Jahrhunderts nach den Schrecknissen des Ersten Weltkriegs wiedergefunden hat. Im Brief vom 6. September 1919 beschreibt Semper seine persönliche Situation und erinnert sich bei einem einwöchigen Aufenthalt in Steinach wehmütig an die schönen Zeiten, die er nach einer Krankheit 1911 dort mit seiner Gattin verbrachte, was ihn trotz der schönen Natur sehr traurig stimmt.

„Ich befinde mich trotz meiner trostlosen Stimmung, die durch die schlechten Zeiten, elende Verhältnisse, Teuerung und Nahrungsmittelnot noch erhöht wird, körperlich wohl und bin auch noch gut zu Fuß. Mache neuerdings Stunden sonntags ohne die geringste Ermüdung“.

Am Ende des Briefes teilt er seinem Sohn mit, dass das Geld für Flock, seinen Hund, noch nicht eingetroffen sei und er hoffe, dass sein Sohn diese Anweisung nicht vergessen habe, da es ihm seine Einnahmen nicht erlauben, auch noch für

253 Matriken Tirol Online (Tiroler Landesarchiv), Totenbuch Innsbruck-St. Jakob 1907–1924, 684.

254 SNTL, Briefe vom 6.9.1919, 21.11.1919, 7.2.1920, 2.3.1920, 12.4.1920, 6.5.1920.

Flock zu sorgen. Im zweiten Brief berichtet er davon, dass es ihm gelungen sei, für Lothar beim liquidierenden Kriegsministerium eine Pension zu erlangen, diese betrage mit diversen Zulagen 2.288 Kronen und er solle sich überlegen, ob er diese Pension annehme und nach Innsbruck zurückkehre. Im dritten Brief vom 7. Feber 1920 schreibt Semper, er freue sich, dass Lothar eine einfache Anstellung in Fiume bekommen habe, denn *„je einfacher die Arbeit, desto besser lohnt sie sich. Ein Packträger verdient mehr als ein aktiver Professor, von den Pensionisten gar nicht zu reden.“* Wegen der hohen Heizkosten wohne, esse und studiere er in einem kleinen Zimmer, das Wohnzimmer bleibe unbeheizt, aber er habe wenigstens ein warmes Stübchen, seit er die Nähmaschine gegen 500 kg Kohle eintauschen konnte, und sein Sohn Gottfried sei sehr unzuverlässig bei der Erstellung eines Zettelkataloges für seine Bibliothek. Im Brief vom 2. März 1920 schreibt Semper neben einer langen Beschreibung seines Gesundheitszustandes und, da er von Lothar über sein Verhältnis zum älteren Bruder gefragt worden war, vor allem über seinen Sohn Gottfried, der nach einem Aufenthalt in der Psychiatrie ganz in seiner eigenen Welt der chemischen Erfindungen eingeschlossen und zu einem eigenständigen Leben nicht befähigt war. In seinen Worten klingen Schmerz und wohl auch ein großes Maß an Enttäuschung darüber, dass sein Sohn, obwohl begabt, durch seine Krankheit nichts aus seinem Leben und seinen Anlagen machen konnte.

„Ich will mich kurz fassen und vorausschicken, dass sich Gottfried äußerst lämmelhaft, ja frevelhaft gegen mich benommen hat. Jede kindliche Ehrfurcht beiseite setzend, was mir, wenn ich an meine nie auch nur in Gedanken vergessene Pietät gegenüber meinem sehr strengen Vater denke, ganz unerhört und unverzeihlich erscheint, aber freilich eine der vielen anderen Erscheinungen ist. Ich mahnte Gottfried in seinem Interesse sich von Zeit zu Zeit nach Arbeit umzuschauen, was er mir schon sehr übelnahm. Er büffelte lieber über seinen chemischen Erfindungen.“

Dann wird Semper politisch:

„Sehr schmerzlich empfinde ich den Verlust Südtirols auch in meinem persönlichsten Interesse. Andernfalls wäre ich ganz nach Meran übersiedelt. Die hiesigen Winter fast ohne Heizung vertrage ich nicht mehr! Eine neue Bedrohung von Seite des Wohnungskomitees beunruhigt mich wieder sehr. Ihre Verwirklichung würde mich zur Verzweiflung bringen! Man will mir noch das letzte Parterrezimmer und obendrein zwei Zimmer im 1. Stock nehmen. Ich habe energischen und gründlich motivierten Einspruch erhoben, um

irgendeines zugewanderten Sozi willen – vielleicht Juden – würde man mich tatsächlich aus meiner Wohnung werfen! Ich wüsste mir nicht zu helfen, zumal jetzt Gottfried auch (wieder) bei mir wohnt“.

Einen Monat vor seinem Tod schreibt er den vorletzten Brief, der den einst so stolzen, mächtigen Professor verletzlich und in seiner ganzen Verzweiflung über seinen erbärmlichen Gesundheitszustand²⁵⁵ zeigt, weshalb er hier zur Gänze zu lesen ist.

Innsbruck, 12.4.1920

Lieber Lothar,

Eure freundlichen Ostergrüße erwidere ich mit herzlichem Dank. Mir geht es seit einem Monat recht schlecht. Eigentlich sind es nicht sowohl die Schlingbeschwerden, die mich am meisten plagen, in dem ich sie durch weiche Speisen und langsames Essen meist überwinden kann, aber infolge derselben haben durch wiederholte Hungerkuren und unregelmäßige Mahlzeiten infolge deren meinen Magen und Gedärme, kurz den ganzen Verdauungsapparat so angegriffen, dass ich beständig an Verstopfung, oder, wenn ich sie gewaltsam durch Abführmittel bekämpfe, an Durchfall leide. Die Folgen davon sind häufige Beschwerden, grässliche Magen- und Bauchschmerzen, auch Krämpfe und Appetitlosigkeit, die durch den Mangel an Bewegung noch erhöht werden. Auch die eintönige Ernährung trägt dazu bei. Die Folge ist eine täglich zunehmende Abmagerung und Entkräftung, sodass ich schon nach einigen Hundert Schritten todmüde werde. Auch das Frieren hat viel zu diesem traurigen Gesundheitszustand beigetragen, durch welches mein Luftröhrenkatarrh entstanden ist, der mich sehr belästigt und schwächt, obwohl die Lungen ganz gesund sind. Kurz, es ist ein schauderlicher Circolus Viciosus, bedeutet Teufelskreis, der mich auch in meiner Tätigkeit, geschweige denn vom Humor sehr lähmt. Wie sehne ich mich nach einem warmen Klima und beneide dich darum! Wenn mein Zustand sich nicht bald bessert, muss ich bald zugrunde gehen! Dazu die fürchterliche Sorge vor der neuen Wohnungsabgabe, die alle im gänzlichen Wirrwarr stürzen würde, wobei ich wegen meiner Schwäche schalten und walten lassen müsste! Dass du jetzt eifrig eine Malschule besuchst, freut mich sehr. Wenn du dir ernsthaft die Grundlagen aneignest, kannst du auf diesem Gebiet dir ja auch noch eine hübsche Tätigkeit, auch mit Verdienst verschaffen, aber Vorsicht! Ja nicht sichere Stellen in den Wind schlagen, in der Hoffnung, ganz von der Kunst leben zu können. Denn die Konkurrenz ist groß und der Erfolg unsicher. Wie viele gute Künstler nagen jetzt

255 Zu Sempers Krankheitsbild des letzten Lebensjahres siehe Anhang Kapitel 8.4 Gutachten Prof. Dr. Klingler

am Hungertuch. Ich hoffe, dass du bald in Fiume oder anderwärts eine gute Stelle findest. Gottfried arbeitet jetzt wieder für mich am Zettelkatalog in der Bibliothek. Wenn er nur nicht so schmieren würde. Im übrigen verkehren wir nicht miteinander, da der Lümmel es nicht für nötig befunden hat, mich um Verzeihung zu bitten. Beifolgend schicke ich dir zur Information eine Bekanntmachung über die neue zu errichtende Reichswehr, die sehr gut besoldet würde.

Mit herzlichen Grüßen an dich und deine liebe Frau

Dein treuer Vater Hans Semper

Nachwort:

Flock geht es gut, er bellt jetzt viel, geht manchmal mit mir aus, soweit ich komme.

Sempers letzter Brief und damit die letzten bekannten privaten Aussagen ist datiert mit 6. Mai 1920 und nach dessen Inhalt ist sich Semper der Schwere seiner Krankheit, beziehungsweise seines schlechten Gesundheitszustandes nicht bewusst, oder er wollte nicht, dass sich sein Sohn Sorgen mache. Der Brief enthält keine Anordnungen für den Fall seines Ablebens, er schreibt nur, dass er sich nach dem warmen Klima von Fiume oder Meran sehne. *„Ich sehne mich nach Sonne!“* Der letzte Satz im Brief zeigt Semper als liebevollen Vater und Großvater. Strenge, väterliche Autorität und Härte sind verschwunden. Er schließt: *„Mit herzlichen Wünschen für euer Wohlergehen, das Gedeih eures Mädels und die baldige Erholung deiner lieben Frau, dein treuer Vater Hans Semper.“* Er fügt ein Postscriptum an: *„Entschuldige die Kleckse!“* Dazu verziert er einen solchen und schreibt daneben *„Insel der Glückseligen“*.

Zwei Tage vor seinem Ableben erhält er Besuch von seinem Dissertanten Wolfgang Hofmann. Dieser beschreibt seine letzte Begegnung mit dem schwer kranken Gelehrten: *„Anstatt des starken, ungebeugten Mannes, an dessen Anblick ich gewohnt war, traf ich einen zum Skelett abgemagerten hilfälligen Greis an, der sich kaum in seinem Sessel aufrecht zu halten vermochte.“*²⁵⁶ Am 16. Mai 1920 verstirbt der Schwerkranke. Im Sterberegister ist unter dem Register Krankheit und Todesart *„Speiseröhrencarcinom“* eingetragen.²⁵⁷ Dieses Sterberegister verrät auch, dass der Tote *„über Wunsch der Angehörigen beerdigt“* wurde. Diese Eintragung erfolgte, weil in der Rubrik Religion *„Konfessionslos“* steht und

256 Wolfgang Hofmann. Kunst und Wissenschaft. Erinnerung an Hans Semper. Maschinengeschriebenes, undatiertes Manuskript, SNTL.

257 Matriken Tirol Online (Tiroler Landesarchiv), Totenbuch evang. Christuskirche, 1920, zw. den fortlaufenden Nummern 21 und 22 mit der Nummer 0 eingetragen.

daher ein christliches Begräbnis eigentlich ausgeschlossen war. Über den Grund und das Jahr seines Austrittes aus der evangelischen Glaubensgemeinschaft liegen keine Dokumente vor. Wohl nicht nur in den letzten Lebensjahren hatte Semper mit einem Alkoholproblem zu kämpfen. Lothar Semper schreibt: „Professor Semper war ein ansonsten ungemein strenger Mann, aber auch ein fröhlicher Zechgenosse, der es recht wohl verstand, den Becher zu schwingen“²⁵⁸, Wolfgang Hofmann schreibt in seinen Erinnerungen an seinen Doktorvater, dass während der „Schülerreisen“ fleißig vom frühen Morgen bis zum späten Abend gearbeitet wurde, dann aber der „gereifte Lehrer zum fröhlichen, studentischen Zechkumpen“ wurde. Dass diese Zeilen wohl eher eine euphemistische Umschreibung seiner Krankheit waren, wird in einem im Tiroler Landesarchiv befindlichen Akt der Tiroler Landesregierung vom 2. April 1928 deutlich, wo es in Zusammenhang mit einer Auskunft über Lothar Semper heißt, „sein Vater war Professor der Kunstgeschichte an der Universität Innsbruck und starb an den Folgen schweren Alkoholmissbrauch“²⁵⁹. Am 18. Mai 1920 wird er auf dem städtischen West-Friedhof neben seiner Frau Karoline begraben. Auf dem steinernen Grabkreuz steht stolz: „Familie Semper aus Altona“.

1.21 Sempers Testament

Im Nachlass Lothar Semper am Tiroler Landesarchiv befinden sich Abschriften von zwei Testamenten Sempers. Eines ist aus dem Jahr 1903, eigenhändig geschrieben und unterschrieben, datiert 14. August 1903, das andere stammt vom 18. April 1920, eigenhändig verfasst, aber nicht unterschrieben. Es ist hier nicht der Ort, die Gültigkeit oder Rechtsfolgen, die sich aus diesen Abschriften ergeben, zu beurteilen. Sie geben aber ein Bild über die persönlichen Lebensumstände und die Hinterlassenschaft eines vierzigjährigen Berufslebens als k.k. Universitätsprofessor, der an der Zeitenwende vom 19. zum 20. Jahrhundert in einer kleinen Universitätsstadt lebte und wirkte.

258 Tiroler Wastl Nr. 1208 (1930), 3.

259 Tiroler Landesarchiv, Nachlass Lothar Semper, Kopie des Aktes Zl.1265/1 vom 2.4.1928. Bei diesem Akt handelt es sich um eine Antwort des Amtes der Tiroler Landesregierung an die Polizeidirektion Wien. Diese sollte dem des italienischen Generalkonsulat Auskunft betreffend die Beziehungen Lothar Sempers zum ehemaligen Abgeordneten zum Reichsrat und späteren Nationalrat, Theologieprofessor Aemilian Schöpfer, erteilen. Lothar Semper galt, ebenso wie Schöpfer, als Antifaschist und wurde deshalb 1928 aus Fiume ausgewiesen.

Im ersten Testament vermacht er den Großteil seines Vermögens seiner Tochter Henriette, da diese wegen dauernder Erwerbsunfähigkeit eine Versorgung für das Leben benötige. Deren Schicksal scheint ihm sehr am Herzen zu liegen, weshalb er bestimmt, dass seine beiden Häuser um wenigstens 45.000 Kronen zu verkaufen seien und nach Bezahlung der Hypotheken der gesamte Barertrag seiner Tochter zukommen muss. Seine Frau erhält die Witwenpension und die „Nutznießung der Zinsen aus dem Ertrag der Häuser“, womit sie aber für die Tochter zu sorgen hat, die wiederum nach dem Tod der Mutter das Barvermögen aus dem Häuserverkauf erbt. Die Söhne erben erst nach dem Ableben seiner Frau. Es werden noch persönliche Manuskripte erwähnt, die er im Institut aufbewahrt und sechs Bilder im Gesamtwert von 3.560 Kronen, von denen die teuersten ein Seestück von Porcellis und eine Harfe von P. Noel sind.

Wesentlich ausführlicher ist das zweite Testament, begonnen einen Monat vor seinem Tod, den Semper wohl schon nahen fühlte, wie man den Schilderungen seines Gesundheitszustandes in seinen letzten Briefen entnehmen kann. Das Testament beginnt mit einem „Motto“:

*Ich schleppe meine Tage mühsam hin,
denn wenn ich auch noch geistig regsam bin,
so ist mein Leib in gänzlichem Verfall
und aller Teufel Federball,
die mich allmählich qualvoll hungern aus,
fehlt's auch an Nahrung nicht in meinem Haus.*

Semper bringt eine Aufstellung der unbeweglichen (Punkt A: das Haus Haspingerstraße 9) und beweglichen Güter (Punkt B). Unter den beweglichen Gütern zählt er u. a auf: Bilder, Kunstblätter, Altertümer, Porzellan, Teppiche, Schmuck, Silbergeräte. Ferner eine Bibliothek wissenschaftlicher und literarischer, belletristischer Gattung und Wertpapiere. Unter Punkt C werden „Gegenstände mehr idealen, persönlichen und familiären Wertes“ angeführt, wissenschaftliche und literarische Handschriften, Drucksachen, Urkunden, Zeichnungen, Skizzenbücher, Erinnerungen etc. Punkt D beschreibt Depots, die sich in seiner Verwahrung befinden, darunter der geistige Nachlass seines Vaters Gottfried Semper und seines Schwagers Theodor Sickel. Eine Aufstellung der Dokumente befindet sich im Anhang „Sickel-Semper NL im Besitz von H. Semper“. Semper schreibt, dass als Destinare für den Nachlass seines Vaters die Sammlungen der technischen Hochschule, der Kunstakademie sowie das graphische Kabinett, alle in Dresden, oder ein Ham-

burger oder Altonaer Museum ins Auge zu fassen wären und nennt als Empfänger Prof. Cornelius Gurlitt und Woldemar Seidlitz. Zürich und Wien schließt er aus, Zürich wegen der „ungenügenden Aufbewahrung der bereits dort befindlichen Pläne G. Sempers, Wien wegen der Unsicherheit der Verhältnisse. Als Übernehmer des Sickel-Nachlasses, der für das historische Institut der Universität Wien bestimmt ist, benennt er als Adressaten Emil von Ottenthal. Semper weiß, dass die akademischen Netzwerke auch über seinen Tod hinaus funktionieren. Über die Bilder gibt es ein Verzeichnis mit angegebenem Schätzwert in Kronen. Als teuerstes Gemälde scheint ein Tizian auf, (vermerkt: von Semper selbst als eigenhändiges Werk des Meisters angesehen und bezeichnet) „Anbetung der Könige“, ein Gemälde des Christof Schwarz, ein Predellabild eines Renaissancealtärcchens, ca. 1580 „Abendmahl“, Jan Weenix „Tote Hühner“, eine Oberitalienische Schule des 17. Jahrhunderts „Hl. Johannes Ev. als Jüngling“, Niederländisch, 18. Jahrhundert „Blumenstrauß in Vase“, ein Bild des Barockmalers Ulrich Glantschnigg „Portrait alter Türke“ sowie eine Reihe weiterer deutscher und österreichischer Maler des 19. Jahrhunderts. Nicht in diesem Verzeichnis enthalten, aber auf einem Dokument über die verkauften Bilder scheint u. a. ein Philipp Haller auf „Madonna, das Kind stillend und ein Kaspar Waldmann „Romantische Landschaft“.

Auf die Erbteilung dieser Güter, wie sie von Semper vorgesehen ist, braucht hier nicht eingegangen zu werden. Er bestimmt eine Kommission von drei Kuratoren für die Kinder Henriette und Gottfried sowie zur Verwaltung und Liquidierung seines Vermögens. Es gibt Listen über den Verkauf eines Teiles der Bilder aus den Jahren 1921–1922. So wurden der Tizian, eine Waldlandschaft-Studie und der Waldmann im Juli 1922 (wahrscheinlich ein Tippfehler, eher 1921) um insgesamt 200.0000 Kronen verkauft. Die weiteren Verkäufe belegen die galoppierende Inflation, für die Bibliothek scheint im Mai 1922 ein Erlös von 1,2 Millionen Kronen auf. Weiters bestimmt Semper in seinem Testament, dass 20.000 Kronen als Fonds für die Herausgabe seiner hinterlassenen Schriften verwendet werden, und zwar für „Geschichte der veronesischen und oberitalienischen Wandmalerei des Mittelalters bis in den Anfang des 15. Jahrhunderts“, wofür das fast fertige Manuskript vorliege, über „Tirolische Malerei, insbesondere Wandmalerei“, ein Buch vermischten Inhaltes (Elfenbeinskulptur, Kunstgewerbliches, Italienisches) und „Lebenserinnerungen“ und eine Sammlung mit Gedichten. Diese Drucklegungen wurden nie gemacht, über den Verbleib des Manuskripts der Veronesischen Malerei konnte nichts in Erfahrung gebracht werden. Im Familienbesitz R. Lukesch befindet sich ein von Lothar Sempers Hand stammender Plan der

Bibliothek Sempers im Haus Haspingerstraße 9. Auf diesem Plan, der leider undatiert ist, aber möglicherweise nach der Rückkehr Lothar Sempers aus Fiume gezeichnet wurde, von wo er mit seiner Familie wegen antifaschistischer Betätigung ausgewiesen wurde, ist der Inhalt der Kästen und Stellagen angegeben, darunter Manuskripte und Kunsthistorische Studien sowie Skizzenbücher und der Sickel-Nachlass. Von den Semper zuzurechnenden Schriften ist ein Teil im Semper-Nachlass am Ferdinandeum erhalten. Im Grundbuch sind die Kinder Sempers mit Datum 27. Oktober 1922 eingetragen. Die Hausanteile wurden bis 1938 zur Gänze verkauft.

Dieser Einblick in die Vermögensaufstellung, wie sie sich aus dem Testament ergibt, zeigt, dass Semper als Universitätsprofessor als sehr wohlhabend angesehen werden kann, auch wenn er, wie oben ausgeführt, in seinen letzten Briefen seine finanzielle Situation unbefriedigend findet, da er mit Ausnahme seiner Pension, die monatlich wegen der Inflation mehr und mehr an Wert verlor, kein Einkommen hatte. Auch die Erlöse aus möglichen Verkäufen von Wertgegenständen hätten ihm nicht viel gebracht, da die Einnahmen bereits im nächsten Monat schon wieder rasant an Wert verloren hätten. Damit ist er aber in den schrecklichen Jahren nach dem Krieg in Gesellschaft vieler anderer, Adelliger und ehemals abgesicherter und hochangesehener k.k. Beamter und Professoren, deren Welt in Trümmern lag. Der Wertverlust infolge der Inflation betraf vor allem die Erlöse aus den Verkäufen nach seinem Ableben und Semper hätte sich wohl nicht vorstellen können, dass seine sorgfältige Planung für die Versorgung seiner Tochter sich so bald in Schall und Rauch auflösen würde.

1.22 Das Vermächtnis eines Gelehrtenlebens

So bleiben am Ende eines langen Gelehrtenlebens keine Reichtümer für die Nachkommen, sondern die Verdienste um die Wissenschaft, weithin angesehene Studien zu verschiedensten Themen der Kunstgeschichte, eine Pionierleistung in der Aufarbeitung Tiroler Kunstschatze und ein angesehenes Institut für Kunstgeschichte, das durch Sempers Wirken nicht um seinen Bestand fürchten musste, an einer Universität abseits der großen Metropolen, welche dank exzellenter Wissenschaftler vor allem auf historischem Gebiet einen Ruf hatte, der weit über die Grenzen Tirols hinausreichte.

Semper war Weltbürger, wahrer Europäer, in Deutschland geboren, verbrachte einen Teil seiner Kindheit in England, bekam das Schweizer Heimatrecht zuge-

sprochen, lebte viele Jahre in seinem Sehnsuchtsland Italien und verbrachte vierzig Jahre seines Lebens in Tirol und damit im Großreich Österreich-Ungarn. Die Zeit des 19. Jahrhunderts war eine fortschrittsgläubige Zeit, die eine Generation von Wissenschaftlern prägte, für die es keine Grenzen, weder in wissenschaftlicher noch in territorialer Hinsicht, gab. Semper sprach perfekt drei Fremdsprachen, Italienisch, Französisch und Englisch, seine Reisen führten ihn durch ganz Europa, aber Tirol scheint, auch wenn er oft mit der geografischen und vor allem geistigen Enge des Landes seine Probleme hatte, zu seiner wahren Heimat geworden zu sein. Seine Tragik lag darin, dass am Ende seines Lebens diese Welt der Kaiser- und Königreiche und die Welt der Wissenschaft, die keine Staaten oder Reiche kannte, durch die größte Katastrophe des 20. Jahrhunderts mit dem Ende des Ersten Weltkrieges dem Untergang geweiht war und auch seine akademische Welt abgelöst wurde durch nationale Eifersüchteleien, in der wissenschaftliche Erfolge als nationale Prestigeangelegenheit angesehen wurden, eine Welt, in der die Erkenntnisse in der Wissenschaft nicht mehr als Allgemeingut der Menschheit, sondern als Zeichen der nationalen Überlegenheit gefeiert wurden.

Die Stadt Innsbruck, die schon seit vielen Jahren den Beinamen Europastadt trägt und damit dokumentiert, dass sie sich dem Gedanken der europäischen Verständigung in besonderer Weise verpflichtet hat, könnte durch ein Denkmal oder durch die Benennung einer Straße oder Platzes diesem großen Europäer und Wissenschaftler, der in so vielfältiger Weise maßgeblich zur Entwicklung seines Faches und Bewahrung des kulturellen Erbes der Stadt und des Landes beigetragen hat, die nötige Referenz erweisen.

Bildanhang zur Biografie



Hans Semper, rücks. datiert 1898; Abbildungsnachweis: Bibliothek Tiroler Landesmuseen, NL_93_Semper, Hans



Karoline Semper, Aquarell, Hans Semper zugeschr.; Abbildungsnachweis: Bibliothek Tiroler Landesmuseen, NL_93_Semper, Hans



Der berühmte Vater; Büste Gottfried Semper im Kunsthistorischen Museum Wien; Abbildungsnachweis: Verf.



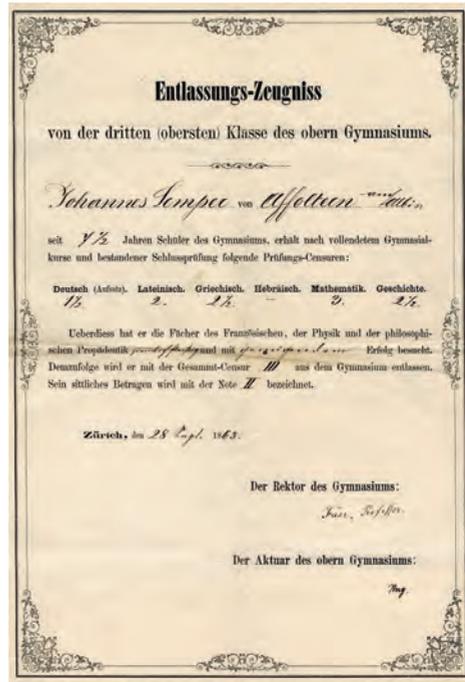
Karoline Semper, rücks. datiert 1876; Abbildungsnachweis: Bibliothek Tiroler Landesmuseen, NL_93_Semper, Hans



Gottfried und Lothar Semper; Abbildungsnachweis: Privatbesitz Robert Lukesch



Henriette Semper, datiert 1888, Fotokopie einer Originalzeichnung von Hans Semper; Abbildungsnachweis: Bibliothek Tiroler Landesmuseen, NL_93_Semper, Hans



Entlassungszeugnis Gymnasium 1863; Ab-
bildungsnachweis: Bibliothek Tiroler Lan-
desmuseen, NL_93_Semper, Hans



Inskriptionsbestätigung Friedrich-Wilhelms-
Universität Berlin, 1863; Abbildungsnach-
weis: Bibliothek Tiroler Landesmuseen,
NL_93_Semper, Hans



Semperhäuser Haspingestr. 7 (links) und 9 (rechts); Abbildungsnachweis: Verf.



Familiengrab Semper, Innsbruck, Städtischer Westfriedhof; Abbildungsnachweis: Verf.

2 Der historische Lehrmittelapparat am Institut für Kunstgeschichte der Universität Innsbruck von 1876 bis 1924

Im Spätherbst 2013 fand in Schloss Ambras, dem in der Renaissance vom Tiroler Landesfürsten Erzherzog Ferdinand II. zum Prunkschloss ausgebauten Anstalt über Innsbruck, eine Ausstellung mit dem Titel „Gegenwelten“²⁶⁰ statt. Das Schloss diente zur Unterbringung der berühmten Sammlung von Harnischen, Waffen, Porträts, Raritäten und Naturwundern des Erzherzogs in eigens dafür geschaffenen Räumen, der Rüst-, Kunst- und Wunderkammer. Das Renaissance-schloss, in der Kunstwelt weithin bekannt für den Umgang mit Gegenwelten zur Zeit der Renaissance und des Manierismus, bot daher für diese Ausstellung einen idealen Resonanzboden, sollte doch dabei der Versuch unternommen werden, anhand von aktuellen künstlerischen Positionen sowie ausgewählten kunsthistorischen und ideengeschichtlichen Objekten aufzuzeigen, wann und wo heute Gegenwelten entstehen können, welchen Nutzen diese haben und welche Gefahren mit ihnen verbunden sind.²⁶¹ Unter den im Hochschloss unter „Archiv“ zusammengefassten Ausstellungsobjekten befand sich eine Unzahl von verstaubten, braunen Mappen, gefüllt mit unterschiedlich vielen Kartons und Blättern, welche ihr Geheimnis dem Betrachter nicht preisgeben wollten. Bei den Mappen handelte es sich um einen Teil der von Hans Semper aufgebauten Lehrmittelsammlung, welche der erste Professor für Kunstgeschichte an der Universität Innsbruck während seiner 40-jährigen Forschungs- und Lehrtätigkeit in Innsbruck aufgebaut hatte. Ein Teil des Konvoluts wurde bei dieser Ausstellung erstmals den Blicken einer größeren Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Die Mappen enthalten überwiegend historische Fotos von Gemälden, Skulpturen, Fresken, Architektur aus allen künstlerischen Epochen, aufgenommen und erworben in der Zeit zwischen 1876 und 1924. Dieses Archiv, zumeist fälschlicherweise als

260 Diese Ausstellung war Teil eines Forschungs- und Ausstellungsprojekts der Universitäten Hildesheim und Innsbruck unter der wissenschaftlichen und kuratorischen Projektleitung von Christoph Bertsch und Viola Vahrson, September 2012 bis Juni 2014.

261 Christoph Bertsch/Viola Vahrson, Gegenwelten, in: Gegenwelten. Begleitheft zur Ausstellung im Kunsthistorischen Museum Schloss Ambras, Innsbruck 2013, 7.

„Semper-Nachlass“ bezeichnet, wurde bisher nur oberflächlich untersucht und beschrieben.²⁶² Zu Beginn des Jahres 2016 wurde mit der Aufnahme und der Digitalisierung der Bestände sowie dem Aufbau einer Datenbank begonnen. Diese Arbeit war im Sommer 2020 beendet. Die Aufarbeitung soll vor allem einen Hinweis auf die Schwerpunkte der Forschungstätigkeit von Hans Semper liefern, aber auch untersuchen, welche kunstgeschichtlichen Themen für die noch junge Disziplin im wissenschaftlichen Diskurs der damaligen Zeit von Relevanz gewesen sind. Der Aufbau dieses kunsthistorischen Lehrmittelapparates, der von Semper begonnen wurde und bis in die 1910er Jahre ausschließlich in seinen Händen lag, gibt wegen der fast lückenlosen Vollständigkeit der Möglichkeit, dass das Ordnungssystem zur Gänze wiederhergestellt werden konnte, und durch die Dokumentation eines jeden Objektes in den Inventarbüchern einen einzigartigen Einblick in Lehre und Forschung eines zwar kleinen Instituts, das aber bereits ab 1879 mit einem a. o. Professor für Kunstgeschichte besetzt wurde. Semper setzte bei diesem Aufbau der Lehrmittel bereits ab 1876 auf die neuesten Möglichkeiten wie Fotografie und Diapositive. Er baute eine Bibliothek auf, in der die neuesten Erscheinungen kunstwissenschaftlicher Publikationen, zusammen mit Fachzeitschriften aus dem deutschen, französischen und italienischen Raum am Institut für Studienzwecke vorhanden waren und entwickelte einen dem damaligen Konsens der Kunstwissenschaft entsprechenden Vorlesungsapparat. Schließlich konnte er durchsetzen, dass dem Institut in den 1890er Jahren mehrere größere Räumlichkeiten mit einem kleinen Hörsaal zugewiesen wurden, wobei er sich bei der Planung an Vorbildern in Deutschland, vor allem an Leipzig, orientierte. All dies war ausschließlich Sempers Verdienst und seiner Hartnäckigkeit zu verdanken, mit der er unermüdlich um Geldmittel, aber auch um Anerkennung für das junge Institut kämpfte, was dazu führte, dass sein Institut keinen Vergleich mit größeren, bedeutenderen Vorbildern zu scheuen brauchte. Dies zu zeigen, ist Aufgabe der folgenden Analyse dieses lange unbeachteten Schatzes, der sich am Institut für Kunstgeschichte befindet.

262 Alexandra Ohlenschläger, Über den Nachlass von Hans Semper, in: Christoph Bertsch (Hg.), Kunst in Tirol. 20. Jahrhundert. Bestandskatalog der Sammlung des Instituts für Kunstgeschichte der Universität Innsbruck, Bd. 2, Innsbruck 1997, 819–824. Erste Ergebnisse der Dissertation des Verf. zum historischen Lehrmittelapparat wurden im Frühjahr 2018 publiziert, siehe Reinhard Obermeir, Anmerkungen zum Nachlass Hans Semper am Institut für Kunstgeschichte der Universität Innsbruck, in: Bertsch, Dematté, Mark (Hgg.), Kunst | Sammlung | Universität. Kunst in Tirol nach 1945, Bd. 3, Innsbruck 2018, 1111–1125.

2.1 Fotografie und Diapositiv – die neuen Medien im Einsatz des kunstgeschichtlichen Vortrages an den Universitäten

Die Fotografie wurde Ende der Dreißiger-Jahre des 19. Jahrhunderts in Frankreich erfunden, die Namen Niepce und Daguerre sind heute jedem, der sich mit diesem Medium beschäftigt, wohlbekannt.

„Die Kunstwissenschaft hat im raschen Tempo die Fotografie als technisches Hilfs- und Lehrmittel gewonnen und nur wenige Worte darüber verloren.“ Das schreibt Margit Stadlober in ihrem Beitrag „Seherschule-Fotothek. Zur Geschichte einer Lehrmethode am Beispiel Graz“ des Jubiläumsbuches „100 Jahre Kunstgeschichte an der Universität Graz“.²⁶³

Während man früher auf Originale (welche fast nur in den Museen zur Verfügung standen) und Reproduktionen, wie sie oft als Stiche berühmter Gemälde erhältlich waren, angewiesen war, konnte man nun auf Bildmaterial zurückgreifen, das zwar auch nicht gerade billig war (s. Kapitel 4.3), aber schon in großer Auswahl und Auflage zu bekommen war, gab es doch ab 1870 vor allem in Italien immer mehr Fotoateliers, die in Großauflagen Fotografien von Kunstwerken, Architektur und Landschaft für den Privatgebrauch, aber auch als Lehrmittel für die neu entstandenen Kunstgeschichtsinstitute anboten.

Ein Pionier in der Verwendung von Fotografien zum Zwecke der Dokumentation und Reproduktion war ein in Österreich lebender und lehrender Deutscher, dessen Verdienste auf diesem Feld, im Gegensatz zu seiner wissenschaftlichen Leistung, besonders auf dem Gebiet der Urkundenlehre, fast in Vergessenheit geraten sind. Es ist der aus Sachsen stammende Historiker Theodor (ab 1884 Ritter von) Sickel (1826–1908), der Schwager von Hans Semper, der 1856 zum besoldeten Dozenten der historischen Quellenkunde und der Paläographie am Institut für Österreichische Geschichtsforschung an der Wiener Universität ernannt wurde.²⁶⁴ Sickels in zehn Lieferungen erschienenes Werk (1858–1882), die „*Monumenta graphica medii aevi*“, war das erste Tafelwerk, bei dem die Fotografie als Grundlage der Reproduktion Anwendung fand. Diese bedeuten-

263 Margit Stadlober, Seherschule, Fotothek und Diathek. Zur Geschichte einer Lehrmethode am Beispiel Graz, in: 100 Jahre Kunstgeschichte an der Universität Graz, Höflechner und Pochat (Hgg.), Publikationen aus dem Archiv der Universität Graz, Bd. 26. Graz 1992, 352.

264 Zu Sickel siehe: Thomas Winkelbauer, Das Fach Geschichte an der Universität Wien. Von den Anfängen um 1500 bis etwa 1975. Schriften des Archivs der Universität Wien. Fortsetzung der Schriftenreihe des Universitätsarchivs, Universität Wien, Band 24. Wien 2018, 93–103.

de Pionierleistung führte dazu, dass sich die Fotografie binnen kurzer Zeit als Medium für solche Publikationen durchsetzte, wie Winfried Stelzer in seinem dankenswerten Artikel über Sickels Beitrag zur Fotografie in einer Festschrift²⁶⁵ für den in Innsbruck studierenden und an den Universitäten Graz und Wien lehrenden Historiker Werner Maleczek²⁶⁶ schreibt. Sickels Pioniertat,²⁶⁷ deren Anfänge in das Jahr 1856 bis zu den Vorbereitungen für die *Monumenta Graphica* zurückreichen,²⁶⁸ rief aber schon bald die ersten Kritiker auf den Plan. Das Problem der neun ersten Lieferungen war das Verblässen der Silberkopien, da die fotografische Technik dafür noch nicht ausgereift war.²⁶⁹ Dazu kamen die Empfindlichkeiten der Direktoren der Hofbibliothek und des Staatsarchives, die eine Beschädigung der Urkunden durch das Fotografieren befürchteten und „ihr Wert durch derartige Publikationen leide“²⁷⁰. Sichel wusste um die Nachteile dieser ersten „Silbercopien“ und die zehnte und letzte Lieferung bestand aus Lichtdrucken nach Fotografien (Photogravuren).²⁷¹ Sichel war von der Bedeutung des neuen Mediums für sein Forschungsfeld überzeugt (der Vorteil lag in ihrer Exaktheit und Schnelligkeit, da die Urkunden nicht mehr durch Pausen faksimiliert wurden) und 1889 stellte er sogar beim Ministerium den Antrag, der Kanzlist des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung an der k. k. Lehr- und Versuchsanstalt für Photographie und Reproduktionsverfahren möge dort einen Ausbildungskurs für Fotografie machen.²⁷² Er war daher auch sehr erfreut,

265 Winfried Stelzer, Theodor Sichel und die Fotografie der 1850er Jahre, in: Johannes Gießauf (Hg.), *Päpste, Privilegien, Provinzen. Beiträge zur Kirchen-, Rechts- und Landesgeschichte. Festschrift für Werner Maleczek zum 65. Geburtstag*, Wien 2010, 419–448.

266 Werner Maleczek, Historiker, geb. 1944 in Oberösterreich, siehe Eintrag in: Fritz Fellner und Doris Corradini, *Österreichische Geschichtswissenschaft im 20. Jahrhundert. Ein biographisch-bibliographisches Lexikon, Veröffentlichungen der Kommission für Neuere Geschichte Österreichs*, Band 99, Wien 2006, 269f.

267 Etwas später als Stelzer befasste sich Daniela Saxer ausführlich mit der Entstehungsgeschichte dieses Werkes: Quellen im Bild: Fotografien für ein repräsentatives Tafelwerk, in: *Die Schärfung des Quellenblicks: Forschungspraktiken in der Geschichtswissenschaft. 1840–1914*. München 2014, 271–322.

268 Leo Santifaller, Theodor von Sichel. Römische Erinnerungen. Nebst ergänzenden Briefen und Aktenstücken, Wien 1947, 92.

269 Ebd.

270 Ebd., 89. Die Befürchtung, dass die Urkunden durch das Fotografieren Schaden erleiden, war eine berechnete, waren doch die Pergamente durch Alterung und Faltung steif geworden und alles andere als plan. Man löste das Problem durch eine ausgeklügelte Befeuchtungsaktion, nach der man die Urkunden unter eine Glasplatte legte und auf diese Weise das exakt planliegende Schriftstück abfotografieren konnte.

271 Stelzer (wie Anm. 265), 421.

272 Santifaller (wie Anm. 268), 93.

als 1878 an ihn die Bitte ging, die Gesamtleitung des Werkes „Kaiser-Urkunden in Abbildungen“ zu übernehmen. Bei diesem Unternehmen wurde von vornherein das Verfahren in Lichtdruck nach fotografischen Vorlagen gewählt.²⁷³ Sickel, bereits durch seinen längeren Aufenthalt in Wien in der Korrektheit eines österreichischen k. k. Beamten geschult, stellte pflichtschuldigst eine lange Anzeige²⁷⁴ an das „Hohe k. k. Ministerium für Cultus und Unterricht“, dass er vorhabe, sich an einem wissenschaftlichen Unternehmen zu beteiligen, wies darauf hin, dass dafür vom preußischen Staatsarchiv der Betrag von 80.000 RM zur Verfügung gestellt wurde und legte in seiner Anzeige sein Honorar für diese Nebentätigkeit – er war bis 1891 ordentlicher österreichischer Universitätsprofessor – offen. Sickel hatte sich jährlich 1.000 RM für das dreijährig geplante Vorhaben ausbedungen. Um seinem Schreiben Nachdruck zu verleihen, wies er auf die Vorteile für den diplomatischen Unterricht hin, der sich aus der Publikation, die für einen geringen Preis in den Handel gebracht würde, ergeben. Fast rührend mutet heute der Hinweis Sickels an, dass als Herausgeber der „Director der preußischen Staatsarchive“ die Geschäfte besorge und er selbst ausschließlich die wissenschaftliche Leitung und für die Jahre 751 bis 1002 die Auswahl der Urkunden übernehme, was freilich wegen seiner schon geleisteten Arbeit an den *Monumenta Germaniae* nur „mit geringer Mühe“ verbunden sei und er deshalb die Bitte anschliesse, sich an diesem Unternehmen beteiligen zu dürfen. Immer noch nicht sicher, ob das Ministerium diese Bewilligung erteilt schreibt er, dass es dem Kaiserstaat erspart bliebe, die Fortsetzung der *Monumenta graphica* zu finanzieren und da die Kaiserurkunden in diesem Werk publiziert werden, sich die Forscher daher mehr auf die österr. Länderurkunden konzentrieren könnten. Nach dieser etwas langen Einleitung kommt er endlich auf den Kern seines Ansuchens. „Was ich nun bei der Berliner Production an Arbeit übernehme, ist so gering, daß es mich in der Erfüllung meiner amtlichen Pflichten nicht beeinträchtigen kann.“ Nach dem Hinweis, es müsse dem hohen Ministerium „überhaupt zur Genugthuung gereichen, daß österreichische Gelehrte auch im Ausland Anerkennung finden, so wird das wohl auch hier der Fall sein“, schließt der o. Universitätsprofessor, „ich gebe mich also der Hoffnung hin, daß das Ministerium meine Betheiligung an der Herausgabe jenes Werkes gutheißen wird, ja, wenn dies erforderlich sein sollte, mir die hiermit erbetene Genehmigung zu ertheilen geruhen wird.“ Dieser kleine Exkurs in die österreichische Bürokratie möge das herrschende Obrigkeits-

273 Santifaller (wie Anm. 268), 93.

274 Ebd., 199f.

denken und damit verbundene Ängste, denen auch ein erfolgreicher Gelehrter im Staatsdienst zu jener Zeit ausgesetzt war, veranschaulichen. Sickel beauftragte mit der Durchführung der Aufnahmen für die Monumenta die Fotografen Alessandro Duroni, Mailand, Moritz Lotze, Verona, und Antonio Perrini, Venedig.²⁷⁵ In der Semper-Sammlung finden sich 202 Fotos von Lotze und 5 von Perrini. Ein Vergleich von Ateliernummern auf bestätigten Fotos des Ateliers Duroni mit den Nummern der Fotografien der in der Sammlung vor 1881 erworbenen Objekte mit Mailänder Motiven ohne Atelierangabe zeigt, dass diese aus dem Duroni-Atelier stammen könnten. Von diesen Fotografen stand Moritz Lotze Sickel am nächsten,²⁷⁶ vielleicht auch deshalb, weil Lotze ein sächsischer Landsmann war. Lotze übernahm die Ablichtung der Veroneser Handschriften für die Monumenta graphica. Das gesamte Projekt wäre wohl ohne die Unterstützung durch den damaligen Minister für Cultus und Unterricht, Leo Graf Thun²⁷⁷, nicht möglich gewesen, der in den Monumenta ein patriotisches Prestigeobjekt sah²⁷⁸ und Sickels Ambitionen förderte. Auch wenn Graf Thun 1860 aus dem Ministeramt ausschied, Sickels Bekanntschaft mit dem Grafen wird vielleicht mitgeholfen haben, dass das Ministerium 1876 unter dem damaligen Minister Karl von Stremayr²⁷⁹ das Ansuchen Sempers um eine Anstellung als Privatdozent an der Universität Innsbruck wohlwollend bestätigte. Graf Thun konnte im Februar 1858 nach Erscheinen der beiden ersten Lieferungen dem Kaiser stolz berichten, dass „zum ersten Male mit vollkommen gelungenem Erfolg der Versuch gemacht wurde, derartige Faksimiles durch die Anwendung der Photographie, und zwar in der Größe der Originale, zu gewinnen“²⁸⁰.

Sickels Beitrag zur Verwendung der Fotografie für Reproduktionen kann wegen seines guten Rufs als Wissenschaftler nicht hoch genug eingeschätzt werden. Obwohl die ersten Auflagen unter Kinderkrankheiten litten und mit 25 Gulden sehr teuer waren, sodass das Werk „für viele Gelehrte ein unerreichbares Gut“ wurde,²⁸¹ war ein Anfang gemacht und die Fortschritte in der Drucktechnik führ-

275 Stelzer (wie Anm. 265), 422.

276 Ebd., 425f.

277 Österreichisches Biographisches Lexikon, Eintrag Thun und Hohenstein, Leopold, Graf, Online Ressource: [biographie.ac.at: DOI:10.1553/0x0031113f](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:at:at-10.1553/0x0031113f) (15.9.2020)

278 Stelzer (wie Anm. 265), 428.

279 Karl von Stremayr, Minister für Cultus und Unterricht von 1871–1880, in: Österreichisches Biographisches Lexikon, Online Ressource: [biographen.ac.at: DOI:10.1553/0x00285070](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:at:at-10.1553/0x00285070) (15.9.2020)

280 Stelzer (wie Am. 265), 429.

281 Saxer (wie Anm. 267), 294.

ten zu einer Flut verschiedenster Ausgaben von Sammelwerken in Lichtdruck, wie sie unter anderem die Semper-Sammlung zu allen möglichen Themen und Regionen bzw. Sammlungen besitzt.

Die Verwendung des neuen Mediums in der Kunstwissenschaft war nicht nur wegen der frühen technischen Unzulänglichkeiten anfangs keineswegs so unbestritten wie es im Eingangszitat heißt.

Einer der ersten Kritiker trat schon 1866 auf den Plan, der spätere Ordinarius am Kunstgeschichtsinstitut Wien, Moritz Thausing.²⁸²

Seine Bedenken gegenüber dem Einsatz der Fotografie im kunstgeschichtlichen Vortrag äußerte er in der ersten Nummer der Zeitschrift für bildende Kunst 1866.²⁸³ Dieser Aufsatz ist bedeutsam, werden doch seine Argumente pro Kupferstich im Referat von Springer beim ersten kunsthistorischen Kongress sieben Jahre später in ähnlicher Form wiederholt. Der Artikel ist aber auch deshalb von Interesse, da Thausing neben praktischen Argumenten für und gegen die Fotografie als Mittel zur Kunstvermittlung sich als einer der Ersten und lange vor Walter Benjamin Gedanken zur Stellung des Kunstwerkes und seiner Reproduzierbarkeit macht und die Frage erörtert, ob und wann Fotografie Kunst sei – mit schlechten Karten für die Fotografie. Thausings Artikel liest sich stellenweise wie die Klage eines abgewiesenen Liebhabers, wenn er schreibt, dass der moderne Kupferstich mit „wissenschaftlicher Entwicklung und industrieller Technik einen Kampf auf Leben und Tod kämpft, und zwar einen ungleichen Kampf wobei es der Kunst wenig nützt, dass das klare Recht und die Tradition auf ihrer Seite stehen, indes ihre Gegner durch den Zug der Mode und den Beifall der Menge unterstützt werden.“²⁸⁴ Nach einer längeren Einleitung über die Geschichte der Kupferstechkunst kommt er auf deren Bedeutung als „reproducirende“ Kunsttechnik zu sprechen, welche von der Fotografie bedroht sei und die den Kupferstich, gleich Zündmaschinen und Sanduhren überflüssig mache, da der Apparat alles, wofür der Kupferstecher jahrelang über einer Kupferplatte brüte, in wenigen Sekunden vollführt. Thausing aber lehnt die Fotografie nicht ab, er schreibt, ganz Kind einer fortschritts- und technikgläubigen Welt, man müsse

282 Walter Höflechner und Christian Brugger, Zur äußeren Geschichte des Faches Kunstgeschichte an den österreichischen Universitäten, insbesondere an der Universität Graz, in: Höflechner, Pochat (Hgg.), 100 Jahre Kunstschiene (siehe Anm. 263), 25-28. Moritz Thausing war von 1876-1884 zweiter Ordinarius am Institut für Kunstgeschichte in Wien neben Rudolf Eitelberger.

283 Moritz Thausing, Kupferstich und Photographie, in: Zeitschrift für bildende Kunst, Jg.1 1866, 287-294.

284 Ebd., 287.

vom wissenschaftlichen, industriellen und ästhetischen Standpunkt aus sich des Fortschrittes, den diese Technik macht, aufrichtig freuen. Worin er den ästhetischen Standpunkt sieht, bleibt offen, da er im folgenden Abschnitt ausführlich auf die Nachteile der Fotografie für die Reproduktion von Architektur, Skulptur, Handzeichnung, Portrait und Gemälden eingeht. Dabei kommt die Architektur am besten weg, wenn es sich um perspektivische Ansichten von Gebäuden handelt, bei denen die sogenannte malerische (!) Wirkung die Hauptsache ist, wobei die bekannten Schiefheiten und Biegungen in Kauf zu nehmen seien. Gänzlich anders beurteilt er die Fähigkeit der Fotografie, Skulpturen abzulichten. Hier würden dem Betrachter vorgestreckte Arme und Beine verhältnismäßig groß entgegentreten, wobei durch den Einsatz konkaver Linsen bereits Besserung in Sicht sei, sich der Eindruck jeder Statue im Foto dennoch stets ins Plumpe und Schwere verändere. Daher sei dem Gipsabguss, der zwar auch etwas kalt sei, die lineare Form aber in der ganzen inneren Modellierung der Gestalt getreu wiedergebe, der Vorzug zu geben. Durch die Vervielfältigung von Handzeichnungen und Kupferstichen durch die Fotografie könne man zwar leichter zugreifen, die Feinheiten eines Stiches könne aber die Fotografie in keinem Falle wiedergeben. Der Fotografie ermangle die Spur des warmen Lebens, ihr hafte ein eigentümlicher Ausdruck von Trägheit und Trauer an, von Schwermut und glatter Kälte. Gänzlich versage die Fotografie bei der Wiedergabe der Landschaft, des Portraits und des Gemäldes. Ein Abbild einer Landschaft könne wissenschaftliches Interesse bieten, aber nie ein künstlerisches. Beim Portrait bricht der Kunsthistoriker eine Lanze für die Maler, wenn er schreibt, dass auch das gelungenste Portrait nach der Natur stets ein Bild der Lethargie sei. Besonders dieser Teil des Artikels stellt, wie eingangs erwähnt, grundlegende Fragen zur Fotografie als Kunstform, die bis in das 20. Jahrhundert andauerten und erst, beginnend mit den großen Fotografen im 20. Jahrhundert wie August Sander, Henry Cartier-Bresson oder Ansel Adams, um nur einige Pioniere der Fotografie zu nennen, endete, die aus dem dokumentierenden Medium ein Medium der Kunst machten, Fotografie als Kunstwerke betrachtete und durch Präsenz in Museen nobilitierte.²⁸⁵ Noch

285 Für Thausing ist die Fotografie mechanisch, ein schlechtes Stillleben, so könnte man es mit einem Terminus aus der Kunstbetrachtung bezeichnen, wenn er schreibt: „Was das Leben bildet, ist eine ununterbrochene Aufeinanderfolge von Erscheinungen, die sich so schnell verketten, dass man sie nicht einmal in Gedanken trennen kann. Diese Folge zu erfassen, auf Leinwand oder Papier zu bringen, macht die Kunst einen Umweg; sie erfindet Beiläufigkeiten. Sie sucht nicht zu überraschen und die Physiognomie festzuhalten in einem bestimmten Momente, sondern sie setzt durch die zusammenfassende Anschauung einen mittleren Zeitpunkt, der mehrere reelle einbegriff und so die Aufeinanderfolge der Eindrücke simuliert

schärfer geht Thausing mit der Fotografie ins Gericht, wenn es um die Abbildung von Gemälden geht. Solche Produkte können dem Studium und zur „Erweckung von „Reminiscenzen“ dienen, ein ästhetisches Wohlbefinden könne eine solche Abbildung aber nie erwecken. Interessant ist, dass es zur Zeit des Erscheinens des Artikels laut Thausing noch üblich gewesen ist, dass berühmte Gemälde nicht vom Original, sondern von Kupferstichen und Lithografien abfotografiert wurden. Dabei wurde auf das geistige Eigentum der Stecher seitens der Fotografen anscheinend kein Wert gelegt, ein Umstand, der schon bald den Fotografen blühen sollte.²⁸⁶ Thausing schließt sein Plädoyer für den Kupferstich zwar versöhnlich, versagt aber der Fotografie jegliche künstlerische Geltung: „Freuen wir uns also immerhin der Fortschritte, welche die Fotografie macht, freuen wir uns aller Dienste, welche dieselbe der bildenden Kunst bietet, nur lassen wir ihre Ansprüche nicht über ihre Leistungsfähigkeit hinausgehen. Sie mag sich anschließen an jene technischen Übungen, welche den Bedürfnissen unserer Publizität, der Befriedigung löblicher Wißbegierde Rechnung tragen, ohne Anspruch auf selbständige künstlerische Geltung zu machen.“²⁸⁷ Thausing war zur Zeit der Veröf-

- durch diese Kunst entsteht die Illusion des Lebens! Eine Maschine dagegen zieht den Stift aus, und die Uhr steht still. Diese fotografierten Figuren, glaubt man, haben gelebt, geatmet, gedacht im Momente, wo man sie abspiegelte, aber beim Kontakt mit dem Instrument sind sie erstarrt, versteinert – ein Erfolg, ähnlich dem Abguss der Maske, die immer etwas Leichenhaftes behält, selbst unter der umgestaltenden Hand des Künstlers. Bei der Fotografie ist die Steifheit der Personen und Gesichtszüge umso fühlbarer, als durch einen eigentümlichen Kontrast die Kleider, Meubles und andere Zutaten, dank ihrer Unbeweglichkeit bei geschickter Auswahl und Beleuchtung eine erstaunliche Wahrheit, ja ein gewisses Leben gewinnen. Jene niederländischen Maler, jene französischen Stecher, die dem äußeren Detail bis ins Kleinste nachgehen, würdigen wenigstens mit gleicher Sorgfalt die menschliche Figur; der fotografische Apparat aber gibt allzu getreu, was er vermag, und verwandelt, was sich seiner Wirkung entzieht.“ (Siehe Anm. 283, 292.). Ebenfalls in der Zeitschrift für bildende Kunst, Jahrgang 2, erscheint unter Notizen ein kurzer Artikel, vermutlich von Thausing, in dem auf die Diskussion des obigen Artikels eingegangen wird, auf den die Berliner Photographische Gesellschaft kritisch reagierte und Thausing vorwarf, er hätte die Leistungen der Photographie auf das Geringschätzigste beurteilt und für seine Argumentation die besten Erzeugnisse der Kupferstechkunst mit den schlechtesten Erzeugnissen der Photographie verwendet. Der Artikelschreiber aber meint, er sehe durchaus ein, dass die Photographie das pure Gold der Wahrheit liefere, aber er es eben nicht ästhetisch zu schätzen wisse, solange ihr das Gepräge des künstlerischen Geistes fehle. Nicht die Photographie habe dem Kupferstich geschadet, sondern die bisherigen Anschauungen über die Stellung derselben an den Grenzen der Kunst und schließt, dass selbst kein Mitglied des Photographischen Vereins ernstlich daran denken würde, dass an der königlichen Akademie eine photographische Lehranstalt errichtet würde. (Zeitschrift für bildende Kunst, Jg. 2 1867, 151f.)

286 Mehr dazu in Anm. 408

287 Thausing (wie Anm. 283), 293f.

fentlichung des Artikels mit der wissenschaftlichen Erschließung der Bestände an der Wiener Albertina beschäftigt.²⁸⁸

Thausings Kritik stand somit am Beginn einer Diskussion über das Wesen der Fotografie, die noch jahrzehntelang andauern sollte²⁸⁹ und an die Fragen über Theorie und Anwendung der Zentralperspektive in der Renaissance anknüpfte, wobei man nicht vergessen darf, dass diese Diskussion über die Perspektive schon damals im Zusammenhang mit der *camera obscura* geführt wurde. Das Hauptproblem war dabei die Tatsache, dass die Fotografie die Dreidimensionalität in die Zweidimensionalität umzuwandeln gezwungen ist. Während unser Auge durch die Erfahrung mit der Bilderflut, die mit der Fotografie einsetzte und mit dem Siegeszug der digitalen Medien in den sozialen Medien schier ins Unermessliche wuchs und durch die Erfahrung der bewegten Bilder des Kinos, das im 20. Jahrhundert seinen Siegeszug antrat, sich an diese Flächigkeit gewöhnt hat, wird diese nicht mehr als Nachteil, sondern geradezu als neue Normalität betrachtet. Den 3D-Kinos haftet auch heute immer noch etwas von der Jahrmarktatmosphäre an, die zu Beginn die ersten Kinoaufführungen auszeichnete und auch die 3D-Fernseher erwiesen sich trotz vieler Anläufe als Flop. Wer einmal die Gelegenheit hatte, an einem Filmset die Schauspieler agieren zu sehen, dem wird dieser Unterschied der Realität am Set mit jener im Film sofort aufgefallen sein, wobei dieser Unterschied eher als unangenehm empfunden wird, während er dagegen den Reiz einer Theateraufführung ausmacht.

Sieben Jahre später, beim ersten (internationalen) kunstwissenschaftlichen Kongress in Wien 1873, befasste man sich mit Lehrmittelsammlungen für Kunstgeschichte. In Zusammenhang mit dem Aufbau des Lehrmittelapparates durch Semper am Kunstgeschichtsinstitut der Innsbrucker Universität ist es nützlich, auf den Vortrag von Prof. Anton Springer²⁹⁰ bei diesem Kongress näher einzugehen, da sich darin Vorschläge finden, die sich mit dem Aufbau der Sammlung durch Semper decken. In seinem Vortrag²⁹¹ betonte Prof. Springer, der über seine

288 Höflechner, Brugger (wie Anm. 282), 26.

289 Einen hervorragenden Überblick mit einer Fülle an Texten zur Fotografie und ihrer Stellung zur Kunst von den Anfängen bis 1945 bietet Wolfgang Kemp, *Theorie der Fotografie I, 1839–1912 und II, 1912–1945*, München 1980 und 1979.

290 Anton Springer, 1825–1895, Kunsthistoriker an den Universitäten Bonn, Straßburg und Leipzig, Online Ressource: <https://www.deutsche-biographie.de/sfz34624.html#ndbcontent> (15.9.2020).

291 Erster kunstwissenschaftlicher Congress in Wien 1.–4. September, in: *Mittheilungen des k. k. Oesterr. Museums für Kunst und Industrie. Monatsschrift für Kunst und Kunstgewerbe*, Jg. VIII, Nr. 98, 497–502.

Erfahrungen bei der Gründung des „Apparates“ für die Universität Leipzig referierte und dessen Referat am dritten Sitzungstag sich stellenweise wie ein Plagiat von Thausings Artikel in der *Zeitschrift für bildende Kunst* anhört, dass man „die Erwerbung von directen Fotografien vernachlässigen wird, steht nicht zur Befürchtung, aber wohl muss ich auf Grund meiner Erfahrung behaupten, dass diese allein, wenn sie nicht durch Stiche ergänzt werden, viele Missverständnisse und Vorurteile hervorrufen, über gar manche Intentionen des Künstlers, welche der verständige Interpret durch den Stichel gut und deutlich wiedergibt, im Unklaren lassen“²⁹². Damit trifft er den Kern des Problems, der sich aus der besprochenen Tatsache der Flächigkeit und Zweidimensionalität des Mediums ergibt, das sich besonders bei Skulpturen-Abbildungen manifestiert, sich aber auch bei Gemälden erweist und im Foto die im Original zu erfahrende Tiefenwirkung, die sich durch Perspektive oder Farbperspektive ergibt, nicht oder nur unzureichend abzubilden vermag. Deshalb plädiert Springer für den Einsatz von Stichen, Studien und Skizzen. Unbedingt nötig sei auch eine Sammlung von Handzeichnungen (hier weist er auf die hervorragenden Fotografien der Firma Braun hin) vor allem von Dürer und Raffael, wobei in einem „wohlgeordneten Apparat“ die Vertreter des Kupferstiches und Holzschnittes nicht fehlen dürften. Neben dieser Ausstattung mit Lehrmitteln gibt Springer eine Beschreibung der „äußeren“ Einrichtung in seinem Referat wieder. In Leipzig sei das Apparatzimmer unmittelbar mit dem Auditorium verbunden und so ausgestattet, dass „Studirende auch selbstständig daselbst arbeiten können“²⁹³. Notwendig sei auch die Anlage einer Handbibliothek, die die wichtigsten Quellschriften, Lexika und Kataloge enthalten müsse. Alle diese Forderungen muten uns heute als selbstverständlich an, aber zum Zeitpunkt des Kongresses 1873 gab es im deutschen Sprachraum erst sechs Ordinarien, nämlich in Leipzig (Springer), Berlin (Grimm), Giessen (v. Ridgen), Bonn (Justi), Königsberg (Hagen) und Wien (Eitelberger).²⁹⁴ Er schließt dieses Kapitel mit dem Wunsch, das Museum (für Kunst und Industrie) möge aus seinen „Sammlungen von Gypsen und Fotografien“ mehrere geschlossene Abteilungen, zusammenhängend und wissenschaftlich geordnet, zusammenstellen, welche von den Lehranstalten als Apparat im Ganzen käuflich erworben werden können. Dass heute Museen aus den Verkäufen in ihren Museumshops einen nicht kleinen Anteil ihres Budgets lukrieren (müssen), konnte Springer damals

292 Kunstwissenschaftlicher Congress (wie Anm. 291), 499.

293 Ebd., 500.

294 Kraus, Über das Studium der Kunstwissenschaften an deutschen Hochschulen, Straßburg, 1874, Anm. 1, 12.

noch nicht ahnen. Eine solche Zusammenstellung, wenn auch nicht von einem Kunstgeschichtsinstitut, sondern vom Verlag gemacht, findet sich bereits im Alinari Katalog von 1873.²⁹⁵ Springer stellt noch einen besonderen Antrag, bei dem es um die „Gründung einer Gesellschaft, welche die Fotografie im Dienste der Kunstwissenschaft und des Kunstunterrichtes verwertet und überträgt,“ geht.²⁹⁶ In der Begründung seines Antrages spricht er wörtlich: „Das Studium der Kunstgeschichte ist so weit fortgeschritten, dass auch der bildliche Apparat, dessen es bedarf, nach wissenschaftlichen Grundsätzen hergestellt und geordnet werden muss, soll eine feste Basis für weitere Forschungen gewonnen werden. Die Mängel in dieser Hinsicht sind ebenso bekannt wie die Überzeugung feststehend, dass die Fotografie gerade hier die wertvollsten Dienste zu leisten imstande ist, welche den Schaden, den sie sonst durch Verwilderung des Kunstsinnes angerichtet, wohl zu ersetzen vermögen.“²⁹⁷ Worin die „Verwilderung des Kunstsinnes“ durch die Fotografie konkret bestanden hat, lässt er in seinem Antrag offen. Zweck dieser Gesellschaft sei die „Herstellung eines Urkundenschatzes für die Kunstgeschichte“. In diesen Urkundenschatz gehören Handzeichnungen und Studien für ausgeführte Werke, wohl deshalb, weil man darin die Intention des Künstlers am besten nachvollziehen kann. Diese Gesellschaft sollte aber auch die Grundlage für die Dokumentation des Ist-Zustandes von Kunstwerken bieten. Hier liegt für Springer eine Möglichkeit der Fotografie, wie man sie früher nicht besessen hat. Er führt aus: „Es tut Not, sich über den wirklichen Zustand, insbesondere der Fresken, Wand- und Deckenbilder, auf das genaueste zu überzeugen, denselben, namentlich wo er bereits Spuren der beginnenden Zerstörung an sich trägt, welche die Übertragung durch den Stichel verhindern, treu zu fixieren. Auch dafür ist die direkte Fotografie in großem Maßstab die beste Handhabe.“²⁹⁸ Springer beklagt, dass viele Werke nicht als Kupferstiche reproduziert werden können und daher das Bildmaterial, das in den Vorlesungen gebraucht und auch sonst bekannt ist, von so engen Grenzen umschrieben wird, (und daher) eine Reihe wichtiger Werke nicht nach Gebühr gewürdigt wird. Aufgabe dieser Gesellschaft sei es, in drei Richtungen tätig zu werden: „Sie soll nach und nach die hervorragenden Handzeichnungen nach bestimmten Grundsätzen ausgewählt und geordnet, ihren Mitgliedern zugänglich machen. Sie soll direkt fotografische Aufnahme der

295 Online Ressource: http://wwwuser.gwdg.de/~fotokat/Fotokataloge/Alinari_1873_1_1.pdf (15.9.2020).

296 Kunstwissenschaftlicher Congress (wie Anm. 291), 500.

297 Ebd.

298 Ebd.

großen Bilderzyklen und Wandgemälde, besonders Italiens besorgen und gleichfalls unter ihre Mitglieder verteilen und endlich noch nicht publizierte bedeutendere Malerwerke herausgeben.“²⁹⁹ In der folgenden Diskussion, in der es auch um die Rechte zur Reproduktion ging und welche nur sehr schwer zu bekommen seien, wobei hier ein Kongressteilnehmer (Dr. Adolf Bayersorfer aus München) der Versammlung mitteilt, dass besonders der Leiter der Pinakothek, Director Foltz³⁰⁰, eine Erlaubnis zum „Reproducieren“ verweigere und erklärte habe, dass „so lange er lebt, solle nie dergleichen geschehen“³⁰¹. Hofrat von Eitelberger wiederum wies auf die „horrenden“ Kosten hin, welche die Regierungen Frankreichs und Italiens für die Erlaubnis von Reproduktionen verlangen, wodurch die Interessen des Unterrichts und der Studien schwer geschädigt würden.³⁰² Wie bei Kongressen üblich schritt man zur Wahl eines Komitees, dem die Aufgabe übertragen wurde, eine solche Gesellschaft, für welche Springer den Namen „Albertina“ vorschlägt, zur Erinnerung an Prinzgemahl Albert von England, der „zuerst die Photographie in großem Maßstab für kunstwissenschaftliche Zwecke verwendete“³⁰³, wie zur Erinnerung an die größte und liberalste Sammlung von Handzeichnungen auf dem Continent, die Wiener Albertina³⁰⁴, ins Leben zu rufen. Nach längerer Diskussion (Eitelberger wehrte sich erfolgreich, Mitglied dieses Komitees zu werden) werden endlich drei Herren gewählt, nämlich Prof. Springer, Carl von Lützow (Wien) und General-Consul Joseph Archer Crowe (Düsseldorf).³⁰⁵ Springer aber sollte die erste Publikation der von ihm geforderten Gesellschaft nicht mehr erleben. Zwei Jahre nach seinem Tod wurde der Vorschlag beim Kongress von Nürnberg 1893 wieder aufgenommen und es erfolgte die Gründung der „Kunsthistorischen Gesellschaft für Photographische Publikationen“ mit den

299 Kunstwissenschaftlicher Congress (wie Anm. 291), 500f.

300 Philipp Foltz, Maler und Direktor der Pinakothek, München. Allgemeine Deutsche Biografie, Online Ressource: https://de.wikisource.org/w/index.php?title=ADB:Foltz,_Philipp&oldid=- (15.9.2020).

301 Kunstwissenschaftlicher Congress, in: Mittheilungen des k. k. Oesterr. Museums für Kunst und Industrie. Monatsschrift für Kunst und Kunstgewerbe, Jg. IX, Nr. 100, 17.

302 Ebd.

303 Damit wird wohl die vom Prinzen veranlasste „Reproduction der Raphaelischen Cartons in Hamptoncourt“ gemeint sein, auf welche Prof. Kinkel aus Zürich in einem Wortbeitrag hingewiesen hat, in: Kunstwissenschaftlicher Congress (wie Anm. 301), 16.

304 Kunstwissenschaftlicher Congress (wie Anm. 291), 501f.

305 Kunstwissenschaftlicher Congress, in: Mittheilungen des k. k. Oesterr. Museums für Kunst und Industrie. Monatsschrift für Kunst und Kunstgewerbe, Jg. VIII, Nr. 99, 524. Crowe war Diplomat und Kunsthistoriker, Online Ressource: <https://www.arthistoricum.net/themen/themenportale/geschichte-der-kunstgeschichte/quellen-zur-geschichte-der-kunstgeschichte-digital/joseph-archer-crowe-1825-1896/> (15.9.2020).

Ausschussmitgliedern Prof. August Schmarsow aus Leipzig, Prof. v. Lützow, Wien und Konservator Dr. Bayersdorfer, München.³⁰⁶ In einer Besprechung der Gründung der Gesellschaft in der Kunstchronik wurden die Ziele, die sich die Gesellschaft zur Nutzung der Fotografie für den Unterricht setzte und mit jenen von Springer aus dem Jahr 1873 übereinstimmten, begrüßt, aber auch festgestellt, dass mittlerweile „durch die rührige Thätigkeit anerkannter photographischer Verlagsanstalten dem damaligen Bedürfnis der Fachwissenschaft in so weitem Umfang entsprochen wurde, dass es kaum mehr zur Mitwirkung einer besonderen Gesellschaft bedurfte, um Springers Urkundenschatz zu realisieren.“³⁰⁷ Dennoch könne sich die Gesellschaft um jene von den großen Verlagen aus Geschäftsrücksichten bisher unberührten Gegenden zu kümmern, was in weiterer Folge auch geschah. 1895 erschien der erste Band mit Werken deutscher, altniederländischer und italienischer Meister.³⁰⁸ Die Publikation bestand allerdings nicht aus einzelnen Fotografien, wie es ursprünglich angedacht war, sondern es war ein Sammelwerk von Lichtdrucken, wobei unklar bleibt, bei welcher Verlagsanstalt die Jahrgangspublikationen gedruckt wurden. In den Inventarbüchern und im Kassabuch werden die Eingänge unter Twietmeyer, Leipzig eingetragen, wobei nicht sicher geklärt werden konnte, ob damit der Verlag oder nur die Buchhandlung gemeint ist. In der Besprechung der ersten Publikation (siehe Anm. 306) wurde nämlich festgestellt, es möge dem Verlag Bruckmann in den weiteren Publikationen gelingen, in „sämtliche Wiedergaben jene Schärfe hineinzulegen, welche bei Unterlagen für kunstwissenschaftliche Untersuchungen dringend wünschenswert ist“. In der Semper-Sammlung finden sich zehn Jahrgangspublikationen, darunter eine über den Multscher Altar in Sterzing.

Der erste kunstwissenschaftliche Kongress war ein Versuch, dieser jungen geisteswissenschaftlichen Disziplin Geltung in einer technikgläubigen Welt zu verschaffen, in der sich die alten philosophisch-philologischen Disziplinen im 19. Jahrhundert einer immer stärkeren Konkurrenz durch die Naturwissenschaften und die Technik ausgesetzt sahen. Spiegelbild und Motor dieser neuen Weltsicht waren die Weltausstellungen, deren erste nicht zufällig 1851 in London, dem unbestrittenen Zentrum dieses neuen industriellen Zeitalters, stattfand, dessen eigens für die Ausstellung geschaffene Crystal Palace mit seiner modernen Eisen-

306 Kunsthistorische Gesellschaft f. photographische Publikationen, in: Kunstchronik, Jg. V. 1893/94, Nr. 19, 299f.

307 Ebd. 299.

308 Kunsthistorische Gesellschaft f. photographische Publikationen, in: Kunstchronik, Jg. VII. 1895/96, Nr. 6, 83 f.

konstruktion zum Symbol des industriellen Aufbruchs und Fortschritts wurde. 1873 war Wien Schauplatz dieses, auch durch den aufkommenden Nationalismus immer stärker werdenden Wettbewerbes der Industrienationen, der die alte Weltordnung, deren Grundlagen auf einer territorialen Hegemonialpolitik, die zwar noch bis zum Beginn des ersten Weltkrieges andauern sollte, beruhte, aber immer mehr durch einen Führungsanspruch der großen Nationen auf dem industriell-wirtschaftlichen Feld abgelöst wurde. Dass im Protokoll des kunstwissenschaftlichen Kongresses keine einzige Wortmeldung, kein Hinweis auf diese gleichzeitig stattfindende Schau zu finden ist, verwundert. Schon bei der Londoner Ausstellung war die Fotografie vertreten, bei der Wiener Ausstellung durfte die Photographische Gesellschaft Wien, gegründet im Jahr 1861³⁰⁹, ein Zusammenschluss von Berufsfotografen, Verlegern sowie an der Fotografie interessierten Industriellen, Juristen, Kaufleuten, Gewerbetreibenden und Amateuren sogar Mitglieder in die kaiserliche Ausstellungskommission entsenden. Einige Gesellschaftsmitglieder gründeten eigens zur Ausstellung die Wiener Photographen-Association, die einen eigenen Pavillon für ihre Ausstellung erhielt.³¹⁰ Die Nichterwähnung der Weltausstellung verwundert umso mehr, da der Vorsitzende des Kongresses, Rudolf Eitelberger, seit 1861 Mitglied und seit 1876 Ehrenmitglied der Gesellschaft war.³¹¹

Auf der Weltausstellung waren ein Teil der Exponate der Fotografie auf die diversen Länderpavillons verstreut, weshalb diese Photographische Gesellschaft einen eigenen Führer auflegte, um die 574 ausgestellten „selbständigen Bildnisse“ aufzufinden. Zusätzlich gab es eine Kollektivausstellung mit 179 Ausstellern, in der alle fotografischen Techniken, Anwendungen und Drucktechniken sowie natürlich Fotografien und die notwendigen Apparate und chemischen Präparate zu sehen waren.³¹² Die „Photographische Correspondenz“, das offizielle Organ der Gesellschaft, bringt in seiner monatlich erscheinenden Zeitschrift einen ausführlichen Bericht über die Aussteller und die verschiedenen Ehrungen, Medaillen und Diplome, die von einer Jury an Ateliers und Verlage vergeben wurden, man findet darunter Namen, die einem aus der Semper-Sammlung geläufig sind, u. a.

309 Michael Ponstingl (Hg.), Die Explosion der Bilderwelt. Die Photographische Gesellschaft in Wien 1861–1945, Beiträge zur Geschichte der Fotografie in Österreich, herausgegeben mit Monika Faber für die Fotosammlung der Albertina, Wien, Band 6, Wien 2011, 6.

310 Ulla Fischer-Westhauser, Die Ausstellungspraxis der Photographischen Gesellschaft im Spannungsfeld von Kunst und Industrie, in: Die Explosion der Bilderwelt (wie Anm. 309), 97f.

311 Ponstingl (wie Anm. 309), Tafelteil Ehrenmitglieder, 226.

312 Fischer-Westhauser (wie Anm. 310), 98.

Alinari, Sommer, Naya, Frankenstein, Hanfstaengl, Römmler und Jonas, Bruckmann, Nöhning.³¹³

Welche Fortschritte aber die Fotografie in den kommenden drei Jahrzehnten machte, wie selbstverständlich sie, zusammen mit den Diapositiven, bei der Kunstvermittlung eingesetzt wurde, lässt sich in einem Aufsatz des Kunsthistorikers Richard Stettiner (1865–1927)³¹⁴ im Katalog der „Internationalen Ausstellung für Amateur Photographie“ im Herbst 1896 in Berlin nachlesen.³¹⁵ Stettiner bekräftigt, dass der Kunsthistoriker sich mit dem Feld der Fotografie auseinandersetzen habe, da es dabei um Material ginge, das über den Kreis der Wissenschaft und Studierenden für jeden Gebildeten von Interesse sei und daher einen weiten Käuferkreis finde, weshalb es auf die vortrefflichste Art von Berufsfotografen wiedergegeben wird, sich der Gelehrte aber auf räumlich oder zeitlich entlegeneren Pfaden bewege, nämlich dort, wo das allgemeine Interesse endet und es sich um Kunstwerke handelt, die von geringerem Wert, aber für die Wissenschaft wichtige Objekte sind. Deshalb müsse der Wissenschaftler, ob Lehrer oder Museumsbeamte, Kenntnisse der Fotografie mitbringen, egal, ob er selbst die Aufnahmen macht oder dies unter seiner Anleitung von Berufsfotografen geschieht. Die Ergebnisse dieser von fotografierenden Gelehrten seien bisher noch sehr bescheiden, wie man an den ausgestellten Objekten im Vergleich mit jenen der Berufsfotografen in der Ausstellung erkennen könne. Stettiner führt noch andere Punkte an, die für die Abbildung von Kunstwerken wichtig sind, so die Beleuchtung und der Standort der Kamera. Solche Kenntnisse setzte der Gebrauch des Skioptikons voraus, um diesen Projektionsapparat wirklich auszunutzen und auch eigene Diapositive dafür herstellen zu können. Das Vorhandensein von fotografischen Apparaten sei unabdingbar für Museumsverwaltungen, einerseits, um damit den Zustand von zu restaurierenden Objekten zu dokumentieren oder aber Statistiken über den Sammelbestand anlegen zu können, eine Aufgabe, die

313 Photographische Correspondenz, Monatsschrift für Photographie und verwandte Fächer, 10. Jg. Nr. 103–114, 82–92.

314 Deutsche Nationalbibliothek, Eintrag Stettiner, Richard, Online Ressource: <https://portal.dnb.de/opac.htm?method=simpleSearch&cqlMode=true&query=nid%3D117236012> (15.9.2020).

315 Richard Stettiner, Die Photographie in der Kunstwissenschaft“, in: Kunstchronik, 7. Jg. Nr. 33, 556-560. Stettiner beginnt seinen Katalogbeitrag wie folgt: „Der heutigen Generation der Kunsthistoriker erscheint es fast wie eine ferne Sage, dass es Zeiten gegeben hat, in denen die kunstgeschichtliche Methode ohne Hilfe der Fotografie ausgeübt werden konnte. Jeder Fortschritt auf dem Gebiete der Fotografie wird in schnellster Weise ausgenutzt, um das Material, mit dem sich die Kunstgeschichte beschäftigt, d. h. die Kunstwerke aller Kulturnationen in möglichst wahrer und möglichst geschmackvoller Weise wiederzugeben.“

z. B. in Westfalen bereits zu einem Denkmalarchiv mit über 3.000 Fotografien geführt habe. Dieser Aufgabe stellten sich nunmehr auch Regierungen und Stettiner erwähnt dabei die französische, die mit dem Berufsfotografen Paul Robert, der zu den Berliner Ausstellern gehörte und dessen Tätigkeit der Verwaltung des Trocadéro Museums (mit den Gipsabgüssen) angegliedert ist, wo man bereits über einen Katalog mit über 10.000 Eintragungen verfüge (von Paul Robert finden sich 93 Fotografien in der Semper-Sammlung). Abschließend plädiert er für die Einrichtung einer staatlichen Sammelstelle für Fotografien, von der auch kunstgeschichtliches Material von anderen Ländern anzukaufen und an allgemein zugänglicher Stelle niederzulegen sei.

Der Einsatz von Fotografien im Dienst der Kunstgeschichte stand ab den 1880er Jahren an den verschiedenen Kunstgeschichtsinstituten außer Streit. Dies wurde bereits ausführlich untersucht, weshalb an dieser Stelle nicht auf die Geschichte dieses anfangs durchaus kontrovers diskutierten Hilfsmittels zur Kunstvermittlung eingegangen werden muss.³¹⁶ Während der Einsatz von Fotografien während der frühen kunstgeschichtlichen Vorlesungen also relativ rasch zu einem üblichen Vorgang wurde (dabei muss man sich vorstellen, dass die auf stabilen Kartons montierten Fotos durch die Reihen der Zuhörerschaft gereicht wurden),³¹⁷ dauerte es bis zur Akzeptanz von Diapositiven in den Hörsälen länger – sicher auch wegen des noch bis in die 1880er Jahre unzulänglichen technischen Zustandes der Geräte. Die Frage des Einsatzes eines Skioptikons für den Unterricht, welche bereits im erwähnten kunstwissenschaftlichen Kongress von 1873 durch Bruno Meyer³¹⁸ aus Berlin, ab 1874 Professor an der Technischen Hoch-

316 Stellvertretend seien hier erwähnt: Ingeborg Reichle, *Fotografie und Lichtbild: Die „unsichtbaren“ Bildmedien der Kunstgeschichte*, in: Anja Zimmermann (Hg.), *Sichtbarkeit und Medium. Austausch, Verknüpfung und Differenz naturwissenschaftlicher und ästhetischer Bildstrategien*, Hamburg 2005, 169-181; Dorothea Peters, *Fotografie als „technisches Hilfsmittel“ der Kunstwissenschaft. Wilhelm Bode und die Photographische Kunstanstalt Adolphe Braun*, in: *Jahrbuch der Berliner Museen*, 44. Band (2002) 167-206; Heinrich Dilly, *Weder Grimm noch Schmarsow, geschweige denn Wölfflin... Zur jüngsten Diskussion über die Diaprojektion um 1900*, in: Constanza Caraffa (Hg.), *Fotografie als Instrument und Medium der Kunstgeschichte (italienische Forschungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, Bd. 9)*, Berlin 2009.

317 Martin Engel, Friedrich Polleroß, Verena Widorn, *Vom Gipsabguss zum Digitalbild: Visuelle Hilfsmittel in der Kunstgeschichte*, in: Szemethy, Klemun, Fuchs, Blakolmer, Beitzl (Hgg.), *Gelehrte Objekte? Wege zum Wissen. Aus den Sammlungen der Historisch-Kulturwissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien*, Katalog des Österreichischen Museums für Volkskunde, Bd. 9, Wien 2013, 169.

318 Heinrich Dilly, *Die Bildwerfer. 121 Jahre kunstwissenschaftliche Diaprojektion*, in: *Zwischen Markt und Museum*, Göttingen 1995, 39. Hier: Online Ressource: <http://www>.

schule Karlsruhe, zur Sprache gebracht wurde, wird im damaligen Kongressbericht nur am Rande erwähnt. Meyer hat am letzten Kongresstag im Anschluss an sein Referat über die Frage des Kunstunterrichts an Mittelschulen samt Einsatz von Unterrichtsmitteln den Einsatz eines Nebelbilderapparates³¹⁹ empfohlen und die Delegierten eingeladen, am Abend einer Probe mit einem für diese Zwecke von Dr. Harnecker aus Wriegen (eigentlich Wriezen) a. d. Oder eingerichteten Apparates abends beizuwohnen.³²⁰ Wie sich die spärlich erschienenen Gäste zu diesem neuartigen Gerät geäußert haben, steht nicht in den Berichten über den Kongress in den Mitteilungen des k. k. Museums.³²¹ In Beiträgen zur Einführung des Skioptikons in den Lehrbetrieb wird stets ein Name prominent erwähnt: Hermann Grimm (1828–1901), ab 1873 Professor für Neue Kunstgeschichte an der Berliner Universität. Grimm hatte gleich nach seiner Berufung ein Schreiben an den Kultusminister gerichtet,³²² in dem er forderte, dass jetzt, wo das Fach Kunstgeschichte als ordentliche Disziplin anerkannt sei, er nicht mehr beabsichtige, die Reproduktion von Kunstwerken aus eigener Tasche zu zahlen, worauf ihm eine einmalige Zuwendung von 1.000 Mark und jährliche Dotationen von 300 Mark zugesichert wurden, Beträge, die kleiner sind als jene, die Semper für sein Institut bekam.³²³ Grimm publizierte aber erst 1892 seinen in diesem Zusammenhang häufig zitierten Aufsatz „Die Umgestaltung der Universitätsvorlesungen über Neue Kunstgeschichte durch die Anwendung des Skioptikons“, vermutlich deshalb zu diesem Zeitpunkt, weil in diesem Jahr die Installation ei-

kunstgeschichte.hu-berlin.de/wp-content/uploads/2010/05/Dilly_Diawerfer_1995.pdf (15.9.2020).

- 319 Der Nebelbilderapparat unterschied sich vom Skioptikon dadurch, dass man damit zwei verschiedene Diapositive in zwei Schächten nebeneinander hinter zwei Linsen fixierte und damit eine Überblendung erreichen konnte, d. h. ein Dia ging fließend in das nächste über. s. Meyers Konversations-Lexikon, 1888, Online Ressource: https://peter-hug.ch/1888_bild/10_0541#Bild_1888 (15.9.2020). Siehe auch Tatyana Franck, The Projection Lantern, in: Ausstellungskatalog: Slides. The History of projected Photography, Collection – Musée de l’Elysée Nr. 5, Musée de l’Elysée, Lausanne 2017, 52–55., mit Abbildungen historischer Skioptikons.
- 320 Kunstwissenschaftlicher Congress (wie Anm. 301), 13. In Wriezen gab es ein Atelier Harnecke.
- 321 Dilly schreibt in seinem Artikel (siehe Anm. 318), dass die Veranstaltung zu einem Flop geworden sei, da die anwesenden Kollegen die Vorführung mit dem Satz kommentiert hätten „Wir sehen nichts!“
- 322 Heinrich Dilly, Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Disziplin, Frankfurt 1979, 151.
- 323 Der Goldstandard, der zwischen 1871 und 1914 für die europäischen Währungen Bestand hatte, bewertete den österreichischen Gulden zur Mark mit 1,70 : 1. Wölfflin schreibt in seinem Bericht zum Apparat für Vorlesungen (siehe Anm. 326), dass der Anfangsetat 300 Mark

nes Skioptikons in einem größeren Hörsaal erfolgte.³²⁴ Bezeichnend für die vermutlich an sehr vielen Universitäten herrschende Politik der klammen Hand ist die Tatsache, dass dieses erste Skioptikon am Berliner Institut von Grimm selbst finanziert wurde.³²⁵ Die Sammlung von Diapositiven am Berliner Institut wuchs trotz der zu dieser Zeit stolzen Preise rasch an und 1910 überstieg der Bestand die Zahl 15.000, dazu kamen 250 Mappen mit Fotografien und Stichen und 1.300 Bücher, wie sein Nachfolger Wölfflin 1910 in einem Beitrag zur Universitätsgeschichte der Königlichen Friedrich-Wilhelms-Universität schrieb.³²⁶ Für Grimm lag der große Vorteil der Verwendung des Skioptikons darin, dass der Schwerpunkt des Unterrichts nicht mehr auf der Analyse schriftlicher Quellen, sondern auf visueller Anschauung beruhte. Den größten Vorteil sah Grimm in der Möglichkeit, statt Verkleinerungen, wie sie das Foto formatbedingt mit sich brachte, nunmehr durch die optische Vergrößerung Details von Kunstwerken, gleich einem Mikroskop, sichtbar zu machen, Dinge, die dem Auge sonst entgehen würden. Die Möglichkeit der simultanen medialen Präsentation unterschiedlicher Ansichten eines Werkes im abgedunkelten Hörsaal, der einen weiteren Vorteil durch die gesteigerte Konzentration der Zuhörerschaft böte, war für Grimm ein entscheidender Vorteil,³²⁷ der über Wölfflins Vergleichendes Sehen für die Wiener

betrug, der ab 1892 auf 900 und ab 1901 auf 3.000 Mark erhöht wurde, wobei in diesem Jahr noch eine Extradotation von 10.000 Mark gewährt wurde.

324 Johannes Rößler, Erlebnisbegriff und Skioptikon. Hermann Grimm und die Geisteswissenschaften an der Berliner Universität, in: Horst Bredekamp, Adam Labuda, (Hgg.), In der Mitte Berlins. 200 Jahre Kunstgeschichte an der Humboldt-Universität Berlin, *humboldt-schriften zur kunst- und bildgeschichte* XII, Berlin 2010, 72.

325 Dilly, Weder Grimm, noch Schmarsow, geschweige denn Wölfflin... (siehe Anm. 316), 101f., Anmerkung 36.

326 Heinrich Wölfflin, Der Apparat für Vorlesungen über neuere Kunstgeschichte, in: Max Lenz, *Geschichte der Königlichen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin*, Bd. 3, *Wissenschaftliche Anstalten, Spruchkollegium, Statistik*, Halle 1910, 265f.

In seinem Beitrag schreibt Wölfflin, dass der „Apparat“ im Jahr 1875 von Grimm begründet wurde und die Bestände dieses Apparates ursprünglich in einem einzigen Tischrack untergebracht wurden, dann durch verschiedene Lokale der Universität wanderten, bis im Jahr 1891 das jetzt noch (1910) benutzte Zimmer zur Aufnahme der inzwischen beträchtlich gewachsenen Sammlungen eingerichtet wurde. Der Besuch des Apparates war so geregelt, dass die Studenten während zwei Stunden täglich unter Aufsicht eines Assistenten die Lehrmittel benutzen konnten, während die Fachkunsthistoriker gegen Vorweis einer Legitimationskarte das Zimmer zeitlich unbeschränkt betreten durften. Wölfflin schreibt auch, dass der Raum nunmehr wegen des beträchtlichen Anstieges der Frequenz seit 1891 längst nicht mehr erlaube, die Studenten frei mit Photographien und großen Büchern hantieren zu lassen.

327 Hermann Grimm, Die Umgestaltung der Universitätsvorlesungen über Neuere Kunstgeschichte durch die Anwendung des Skioptikons, 1892, in: Wolfgang Kemp, *Theorie der Fotografie* I, 1839–1912, München 1980, 200f.

Schule der Kunstgeschichte in Form der Doppelprojektion geradezu zu einem konstitutiven Element werden sollte. An der Praxis, kunsthistorische Vorlesungen in abgedunkelten Hörsälen und Diaprojektion, zumeist in Doppelprojektion zu halten, änderte sich in den folgenden Jahrzehnten bis zum Beginn der 2000er Jahre nichts, ehe eine neue Generation von digitalen Bildwerfern, leuchtstarke Beamer, die auch eine Tageslichtprojektion ermöglichten, die Projektoren samt den Dias ersetzten. Die Zukunft der mühsam aufgebauten und anfangs mit hohen Kosten verbundenen Diatheken erscheint heute ungewisser denn je.

Die Diskussionen beim ersten kunstwissenschaftlichen Kongress 1873 jedenfalls beweisen das große Interesse, das man schon sehr früh seitens der Lehrenden des Faches dem Medium Fotografie und etwas später der Lichtbildprojektion entgegenbrachte. Deshalb begann man an allen Kunstgeschichteinstituten mit dem Aufbau entsprechender Sammlungen.

2.1.1 Über frühe Lehrmittelsammlungen an den Kunstgeschichteinstituten in Wien und Graz

2.1.1.1 Die Foto- und Diasammlung am Institut für Kunstgeschichte in Wien

Die Errichtung der Lehrkanzel für Kunstgeschichte an der Wiener Universität³²⁸ war in gewisser Weise eine Blaupause für die Errichtung weiterer Ordinariate im österreichischen Kaiserreich, die sich zumeist aus einer weitgefassten „Kunstarchäologie“ entwickelten. In Wien nahm das Fach aber einen Umweg über Vorlesungen über die Ästhetik. Im Herbst 1847 las Rudolf Eitelberger (1817–1885)³²⁹ als Dozent über „Ästhetik der bildenden Kunst“. 1851 suchte er um Verleihung einer außerordentlichen Professur für bildende Künste an. Es sollte noch bis November 1852 dauern, bis Eitelbergers Ansuchen dank kräftiger Unterstützung durch den Minister Thun³³⁰ stattgegeben wurde und er zum Extraordinarius der „Kunstgeschichte und Kunstarchäologie“ bestellt wurde. Einundzwanzig Jahre später gelang es Eitelberger, dem man bei der Entwicklung des noch jungen Faches wohl eine gesunde Hartnäckigkeit nicht absprechen kann, eine zweite

328 Höflechner, Brugger (wie Anm. 282), 8–23.

329 Österreichisches Biographisches Lexikon, Eintrag Eitelberger, Online Ressource: biographien.ac.at, DOI:10.1553/0x00281417 (15.9.2020).

330 Zu Thun siehe Anm. 277.

Lehrkanzel zu installieren, deren Extraordinarius und späterer Ordinarius der aus Böhmen stammende Moritz Thausing war.³³¹

Mit Errichtung der Lehrkanzel ging der sofortige Aufbau eines Lehrmittelapparates einher, der sich zu Beginn hauptsächlich auf Gipsabgüsse beschränkte.³³² Schon im Gründungsjahr des Instituts 1852 kamen die ersten Fotografien in die Lehrmittelsammlung, von denen das Wiener Institut heute noch etwa 25 Fotos aus der frühen Zeit besitzt.³³³ Ebenfalls in der Sammlung befinden sich frühe Architekturaufnahmen von Édouard Baldus, den Brüdern Bisson und den Brüdern Alinari. Diese Fotos sind, ausgenommen der Fotos von Alinari, älter als die Fotos der Semper-Sammlung und einer Zeit zugehörig, als die Verbreitung von Architektur- und Landschaftsfotografien sowie von Gemälden aus bekannten Museen noch nicht zu einem lukrativen Geschäftszweig für Verlage geworden war. Der Gesamtbestand der Fotothek jedenfalls wird mit 150.000 Fotos angegeben, ein riesiger Bilderschatz, wobei sich darunter viele befinden, die speziell im Auftrag des Instituts für Kunstgeschichte in den jeweiligen Sammlungen und Bibliotheken angefertigt worden sind.³³⁴

Im Gegensatz zur Fotosammlung begann der Aufbau von Diapositiven in Wien verhältnismäßig spät. Erst unter dem 1909 zum Ordinarius ernannten Josef Strygowski (1862–1941)³³⁵ begann der Sammlungsaufbau, nachdem der neue Ordinarius sich über die minimale Ausstattung des Instituts, an dem es eine „Diapositivsammlung überhaupt nicht gibt“, beklagte.³³⁶ Die ältesten Diapositive in Wien stammen aus dem Jahr 1912, aus diesem Jahr stammt vermutlich auch das älteste Skioptikon, während sich an der Archäologie ein solches samt Vorführtsch aus dem Jahr 1899 erhalten hat.³³⁷ Strygowskis dokumentierte die erste Vorlesung mit diesem Apparat mit Sommersemester 1912 und seine Methode der „vergleichenden Kunstforschung“ erforderte wohl auch eine Doppel-

331 Höflechner, Brugger (wie Anm. 282), 23–28.

332 Eitelberger schrieb in seiner Begründung für die Errichtung eines Lehrstuhles für bildende Künste, dass sich damit gut die Vorlesungen an der Kunstakademie verbinden und man das Gipsmuseum der Akademie und die dort befindlichen Kunstwerke für die Universität Wien nutzen könnte. Höflechner, Brugger (wie Anm. 282), 11.

333 Martin Engel, Die Fotosammlung des Instituts für Kunstgeschichte, in: Claudia Feigl (Hg.), Schaukästen der Wissenschaft. Die Sammlungen der Universität Wien, Wien 2012, 109.

334 Ebd., 110f.

335 Österreichisches Biographisches Lexikon, Eintrag Strygowski, Online Ressource: biographien.ac.at, https://www.biographien.ac.at/oeb1/oeb1_S/Strygowski_Josef_1862_1941.xml;internal&action=hilite.action&Parameter=Josef%20Strygowski (15.9.2020).

336 Friedrich Polleroß, Diapositive, in: Gelehrte Objekte? (siehe Anm. 317), 171f.

337 Ebd., Anmerkung 42, 180.

projektion.³³⁸ Die Diasammlung des Institutes umfasst heute ca. 330.000 Stück Großbild- und Kleinbilddias, wobei Polleroß schreibt, dass das zunächst sehr teure Farbdia erst um 1990 die Schwarz-Weiß-Bilder abgelöst hat.³³⁹ Noch 1980 war in der Diasammlung etwa gleich viel Platz für die Kästen von Groß- und Kleinbilddias. Der höchste Zuwachs an Kleinbilddias erfolgte im Jahr 2001 mit 10.350 Bildern.³⁴⁰

2.1.1.2 Die Foto- und Diasammlung am Kunstgeschichtsinstitut der Universität Graz

Das Institut in Graz, das 1891/92 und damit erst relativ spät gegründet wurde (es war das letzte in der Reihe der Lehrkanzelgründungen an den deutschsprachigen Universitäten des Kaiserreiches)³⁴¹ hatte Josef Strzygowski als ersten Ordinarius (1892–1909).³⁴² Strzygowski war es, der mit Amtsantritt den Grundstein für eine umfassende Sammlung an Lehrmitteln (Fotografien, Stiche) legte. Bereits drei Jahre später besaß das Institut Kästen mit einem Fassungsraum von 10.000 Fotografien.³⁴³ Der erste dokumentierte Einsatz eines Skioptikons erfolgte im Rahmen eines Vortrages der Kunsthistorischen Gesellschaft Graz durch Strzygowski 1897.³⁴⁴ Der entscheidende Ausbau der Diathek erfolgte erst durch Heinrich Gerhard Franz (Institutsvorstand von 1962–1986). Die Sammlung umfasst heute rund 50.000 Farb- und Schwarz-Weiß-Diapositive.³⁴⁵

338 Polleroß, Diapositive (wie Anm. 336), 174.

339 Polleroß, Diasammlung des Instituts für Kunstgeschichte, in: Schaukästen (siehe Anm. 333), 107.

340 Polleroß, Diapositive (wie Anm. 336), 171.

341 Höflechner, Die Kunstgeschichte an der Universität Graz, in: Höflechner, Pochat (Hgg.), 100 Jahre Kunstgeschichte an der Universität Graz (siehe Anm. 263), 72–74.

342 Ebd., 74–103.

343 Stadlober (wie Anm. 263), 353.

344 Ebd., 354.

345 Ebd., 354f.

3 Der historische Lehrmittelapparat am Institut für Kunstgeschichte an der Universität Innsbruck (Semper-Sammlung)

3.1 Der Aufbau und die Organisation der Lehrmittelsammlung³⁴⁶

Das folgende Organigramm bietet einen ersten Überblick über den Aufbau des Lehrmittelapparates und die Anschaffungen des Institutes in den Jahren 1876 bis 1918, wie sie durch die Inventarbücher dokumentiert sind. Die Anschaffungen werden in jeweils einzelnen Kapiteln übersichtsartig dargestellt, wobei die Fotografien und Drucke aus der „Semper-Sammlung“ einer ausführlichen Analyse unterzogen werden.

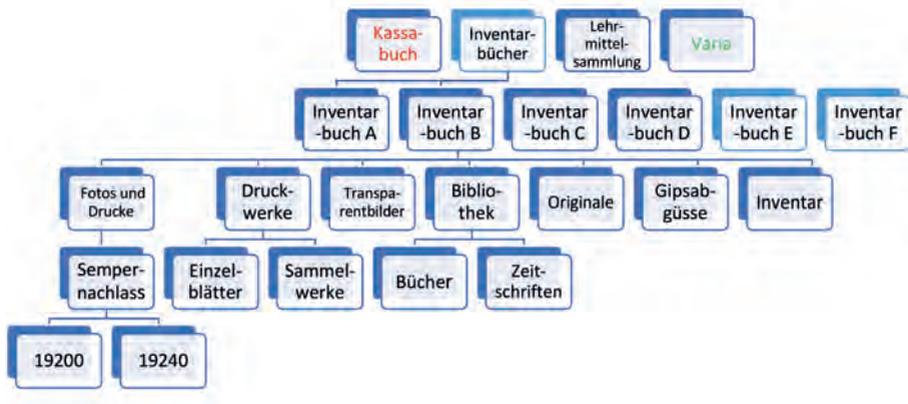


Abbildung 1: Aufbau der Semper-Sammlung

³⁴⁶ Alle Zahlen der folgenden Zuordnungen und Diagramme fußen auf den Angaben in den Inventarbüchern 1876–1918. Diese unterscheiden sich in geringem Umfang von den Zahlen, die aus der Datenbank generiert werden können, da in dieser nur die Objekte, die sich noch in der Sammlung befinden, erfasst sind, die fehlenden Objekte aber unberücksichtigt bleiben. Fallweise wurden auch Inventarnummern doppelt vergeben oder es wurden Nummern mit a bis z versehen.

Die Inventarbücher, die sich in der Sammlung erhalten haben, bildeten die Voraussetzung für die Rekonstruktion der Ausstattung des Instituts und belegen lückenlos die Anschaffungen für den Zeitraum 1876 bis 1918. Sie dokumentieren das Anwachsen der Sammlung von Fotografien, Diapositiven, Büchern, Zeitschriften und weiteren Ausstattungsgegenständen wie Projektoren, Fotoapparaten und weitere Einrichtungen für das Institut. Buch A für den Zeitraum 1876 bis 1880 beginnt mit der Inventarnummer 1, Buch E endet mit der Nummer 15481 im Oktober 1918. 14338 ist die letzte Inventarnummer, welche zu Sempers Zeit als Ordinarius am Institut eingetragen wurde, sie stammt vom Juli 1916.

Als Hans Semper im Jänner 1876 als Privatdozent für Kunstgeschichte der mittleren und neueren Zeit bestellt wird, besteht die Lehrmittelsammlung aus einer kleinen Sammlung von Gipsabgüssen im Gipsmuseum, das 1870 auf Betreiben des Philosophieprofessors Tobias Wildauer, der neben philosophischen Vorlesungen auch über Kunstarchäologie las, eingerichtet worden war. Semper musste daher nicht nur einen Vorlesungsplan für sein Fach entwickeln, sondern sich auch an den Aufbau eines kunsthistorischen Lehrmittelapparates machen. Im Nachlass Hans Sempers am Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum befinden sich mehrere Skizzenbücher.³⁴⁷ Ein Skizzenbuch, begonnen 1872, enthält zwei Seiten, auf denen Semper Nummern von Fotografien eingetragen hat, die er beim Fotatelier Brogi in Florenz zu kaufen beabsichtigte. Ein Großteil dieser Fotografien ist im Inventarbuch A, das die Erwerbungen aus dem Zeitraum 1876, dem Jahr der Berufung Sempers an die Universität Innsbruck, bis in das Jahr 1880 umfasst, eingetragen. Dabei handelt es sich ausschließlich um Abbildungen von Skulpturen, war ja Sempers Forschungsgebiet zu dieser Zeit die toskanische Skulptur der Renaissance. Das Atelier Brogi war, wie das größere Atelier Alinari, das ebenfalls in Florenz beheimatet war, auf die Ausgabe von Fotografien spezialisiert, die kunsthistorische Denkmäler, Architektur und Gemälde aus den verschiedensten Sammlungen vor allem aus Florenz und der Toskana zeigten. Diese Fotografien wurden an interessierte Kulturtouristen, die ab der Mitte des 19. Jahrhunderts auf ihrer „Grand Tour“ in immer größerer Zahl die Kunststädte der Toskana bereisten, verkauft. Man kann daher annehmen, dass Semper schon zu Beginn der 70er Jahre an eine wissenschaftliche Karriere als Hochschullehrer dachte und diese Ankäufe als Grundstock für eine Sammlung angesehen hat, die er für seine zukünft-

347 SNTL.

tige Tätigkeit zu verwenden gedachte.³⁴⁸ Sempers Vorlesung im Wintersemester 1876/77 „Die Kunst, insbesondere der Architectur und Sculptur der Renaissance in Italien“ wird mit dem Zusatz angekündigt „An der Hand zahlreicher Photographien und Stiche“³⁴⁹, was darauf schließen lässt, dass Semper bereits eine größere Sammlung von Fotografien für seine Lehrtätigkeit besessen haben musste. Insgesamt fünf Inventarbücher, die sich im Nachlass Hans Semper am Kunstgeschichtsinstitut der Universität befinden, zeigen das langsame Wachsen der Sammlung bis zur Ernennung als a. o. Professor im Jahr 1879, dem ein zügiger Ausbau ab Sempers Ernennung zum Ordinarius folgte. 1881, dokumentiert im Inventarbuch B, erfolgte der Ankauf der ersten Diapositive, im Inventarbuch als „Transparentbilder für das Skioptikon“ bezeichnet. Mit der Anschaffung von Fotos bzw. Lichtbildern ging Hand in Hand die Anschaffung von Druckwerken, zumeist Lithografien, die in Teillieferungen oder ganzen Sammelbänden, wie „Der klassische Bilderschatz“ oder „Das Museum“, angekauft wurden. Der Ankauf von kunstwissenschaftlichen Büchern erfolgte in den ersten Jahren der Institutsgründung vergleichsweise zögerlich, was wahrscheinlich dem Raummangel,³⁵⁰ unter dem das Institut jahrelang zu leiden hatte, geschuldet war. Erst ab dem Jahr 1884, nachdem das Institut in die Museumstraße verlegt worden war und nunmehr aus mehreren Räumen bestand, wurde die Bibliothek zügig sowie qualitativ und quantitativ auf hohem Niveau aufgebaut. Beim Erwerb von Fachliteratur spielte auch der Ankauf von Zeitschriften eine immer größere Rolle.

Die Aufbewahrung der Lehrmittel sorgte wegen des bis zur Übersiedelung des Institutes in die Museumstraße (siehe Kapitel 4.10.1) andauernden Platzmangels öfters für Beschwerden des Institutsvorstandes Hans Semper, aber auch der Fakultät. Semper nämlich nahm den größten Teil der Lehrmittelsammlung zu sich nach Hause. Das führte 1882 zu einem Beschwerdebrief des Dekans der Philosophischen Fakultät, Prof. Leopold Gegenbauer.³⁵¹ In einem Schreiben vom 21. Dezember 1882 liest man: „... beehre ich mich, Euer Hochwohlgeboren

348 Siehe Kapitel 4.3.

349 Verzeichnis der Vorlesungen der k. k. Leopold-Franzens-Universität zu Innsbruck im Wintersemester 1876/77.

350 Die Archäologie, die erst im Jahr 1889 als eigenständiges Ordinariat geschaffen wurde, hatte ebenso unter Raummangel zu kämpfen, hatte aber immerhin ab 1869 das Gypskabinett für ihre Lehrmittel zur Verfügung. (Archäologische Übungen erfolgten dort erstmalig laut Vorlesungsverzeichnis im SS 1870).

351 Leopold Gegenbauer, Mathematiker, geb. in Niederösterreich, Professor an der Universität Innsbruck von 1878–1893. Eintrag Gegenbauer, Österr. Biographisches Lexikon, Online Ressource: [biographien.ac.at](https://www.biographien.ac.at), https://www.biographien.ac.at/oeb1_1/416.pdf (15.9.2020).

aufmerksam zu machen, dass Sie ohne irgendwelche Genehmigung von Seite des hohen k. k. Ministeriums oder Bewilligung des philosophischen Dekanats die kunstgeschichtlichen Lehrmittel in Ihrer Privatwohnung aufbewahren, und dass Sie dadurch die volle Haftung für die Lehrmittel allein übernehmen. Sollten euer Hochwohlgeboren eine solche Verantwortung nicht tragen wollen, so muß ich Sie ersuchen, die Lehrmittel an die k. k. Universität abzuliefern, wohin dieselben ihrer Bestimmung nach auch gehören.“ Er beendet den Brief mit dem süffisanten Schlusssatz, dem Hochwohlgeborenen „für die bisherige langjährige Aufbewahrung der Lehrmittel den verbindlichsten Dank auszusprechen“³⁵². Zum Zeitpunkt des Briefes des Dekans Ende 1882 enthielt die Sammlung lt. Inventarbüchern 1.570 Fotografien, 58 Diapositive und 362 Drucke, aber keine Sammelwerke und Bücher.

3.2 Übersicht über die Zahl der Erwerbungen 1876–1918

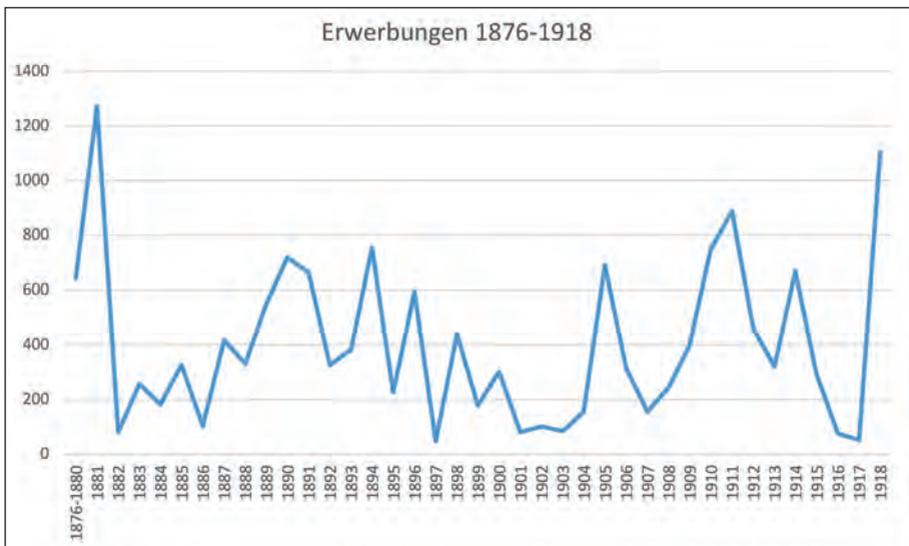


Abbildung 2: Erwerbungen für das Institut 1876–1918

352 Schreiben des Dekanats Nr. 125 vom 21. 12. 1882 (Dokumentensammlung der Sempersammlung).

Wenn man die Zahl der Erwerbungen in den einzelnen Jahren vergleicht, erkennt man, dass diese relativ großen Schwankungen unterworfen waren. Diese Schwankungen waren aber weniger auf notwendige Einsparungen zurückzuführen, sondern hingen häufig damit zusammen, dass die Sammelwerke zerlegt und die Blätter einzeln den entsprechenden Mappen zugeordnet wurden. Nachdem Semper 1879 zum Professor ernannt worden war, begann er vermutlich 1880 mit der Anlage des ersten Inventarbuches, wobei diese Eintragungen ein Nachtrag waren, was man wegen der relativ hohen Zahl vermuten kann. Viele der Objekte mit den Nummern 1–641 (ausschließlich Fotografien) dürften daher mit großer Wahrscheinlichkeit aus dem Privatbesitz Sempers stammen, die nun nach der Ernennung zum Professor von ihm zum Grundstock des Lehrmittelapparates gemacht wurden (s. Anm. 88). Die Spitze im Jahr 1881 dürfte ebenfalls auf einen Nachtrag bereits vorhandener Objekte in das Inventarbuch B zurückzuführen sein. 1911 wurden vermehrt Diapositive erworben, welche die Inventarisierungszahlen ebenfalls stark erhöhten. Darauf ist auch die für den ersten Blick unverständlich große Zunahme im Jahr 1918 zurückzuführen, die mit der kriegsbedingten Reduktion von Erwerbungen aus Geldmangel im Widerspruch steht. In den folgenden Kapiteln soll eine Übersicht über die Art der Erwerbungen und eine Beschreibung derselben gegeben werden.

3.3 Art der Erwerbungen nach Gattungen 1876–1918³⁵³

Die folgende Tabelle und das Diagramm (Abb. 3, S. 126) erlauben einen ersten Überblick über die Art der Erwerbungen, wie sie sich aus den Inventarbüchern der Jahre 1876–1918 ergeben:

353 Zwischen 1876 und 1880 wurden nur Fotos im Inventarbuch A eingetragen. Dabei handelt es sich um Nachträge von Erwerbungen, die 1881 gemacht wurden.

Tabelle der Erwerbungen nach Gattungen 1876-1918

Jahr	Anzahl	Foto	Dia	Druck	Original	Sammelwerk	Buch	Zeitschrift	Gipsabgüsse	Ausstattung
1876-80	641	641								
1881	1272	848	58	362						4
1882	81	81								
1883	257	148		105						
1884	183	3		179						1
1885	327	115		210		1				1
1886	103	76					4			23
1887	417	88		285		2	40	2		
1888	332	184	20	105		1	3	19		
1889	548	351	1	185		2	5	2		2
1890	718	263	32	415				2		6
1891	663	372		289				1		1
1892	327	272		26			16	8		5
1893	384	316					62	6		
1894	753	343		323		4	61	3	19	
1895	227	132		27		10	50	8		
1896	594	308		194		6	42	41		3
1897	47	4				4	36	3		
1898	440	197	94	110		4	9	2		24
1899	179	0	70			7	11	44		47
1900	301	204				8	25	0	9	55
1901	80	17				7	30	17	5	4
1902	101	28				16	45	10	1	1
1903	84	65				7	11	1		
1904	155	105				7	31	11		1
1905	691	225		340	73	5	15	5		28
1906	314	251		27		1	25	9		1

Hans Semper: Visionär der Kunstgeschichte im 19. Jahrhundert

Jahr	Anzahl	Foto	Dia	Druck	Original	Sammelwerk	Buch	Zeitschrift	Gipsabgüsse	Ausstattung
1907	155	76		18			22	37		2
1908	245	169		17		1	44	11		3
1909	398	344				2	28	16		8
1910	748	687		6			30	25		
1911	888	462	377	3			28	17		1
1912	461	69	333	14		1	29	13		2
1913	321	36	164	1		3	95	20		2
1914	668	32	589				15	31		1
1915	292	257				3	24	8		
1916	75						26	49		
1917	51						10	41		
1918	1105		1091				8	6		
	15626	7769	2829	3241	73	106	880	468	34	226

Das folgende Diagramm zeigt die Erwerbungen in Blockform

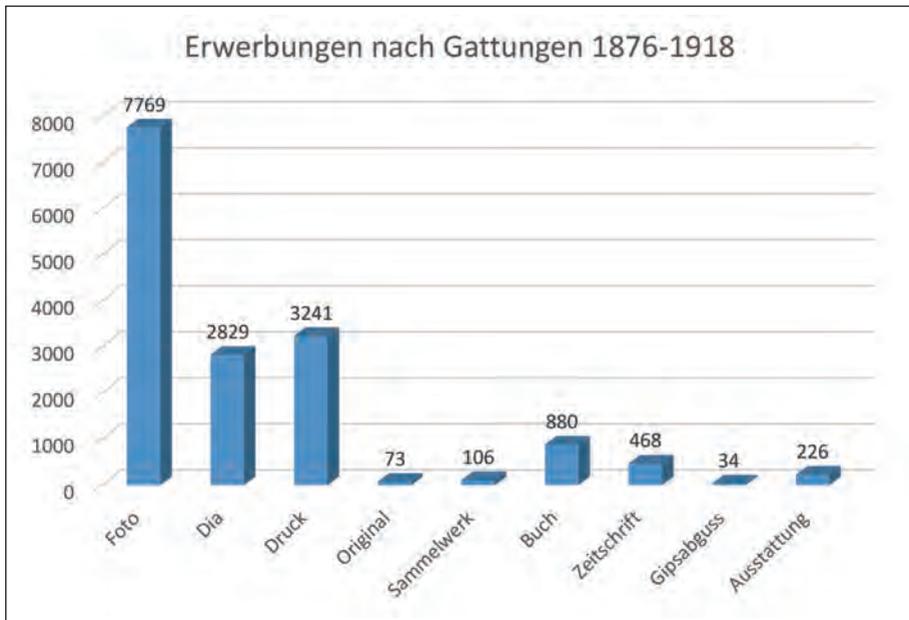


Abbildung 3: Erwerbungen 1876–1918 nach Gattungen³⁵⁴

Aus dem Diagramm wird auf den ersten Blick ersichtlich, dass der Schwerpunkt der Lehrmittelsammlung eindeutig auf den Erwerb von Fotografien ausgerichtet war. Wenn man die Einzelblätter der Sammelwerke (10.453 Stk., s. Kap. 4.5) zu den Drucken zählt, ergibt sich eine noch größere Anzahl als jene der Fotografien, nämlich über 13.000. Bei den Dias ist zu beachten, dass diese Anzahl durch die hohen Zukäufe in den Jahren 1911–1914 und 1918 bedingt ist. Der Ankauf von Fachliteratur wurde, ebenso wie jener von Fachzeitschriften, erst ab 1892 forciert. Die Zahl der Inventarnummern in den Inventarbüchern ist etwas niedriger, was darauf zurückzuführen ist, dass diese in den Büchern teilweise doppelt vergeben wurden, indem man der Inventarnummer einen Kleinbuchstaben beigefügt hat. Bei der Zählung der Objekte wurden diese a-z Nummern aber als eigene Einzelnummern betrachtet.

³⁵⁴ Die Zahl der Drucke ist bis 1885 höher, da die Blätter der Sammelwerke eigens inventiert wurden. Bis 1898 wurden die Sammelwerke und die darin enthaltenen Blätter abwechselnd einzeln mit einer Inventarnummer versehen oder nur das komplette Werk unter einer Inventarnummer eingetragen. Eine Ausnahme wurde im Jahr 1904 gemacht. In diesem Jahr wurde letztmalig ein Sammelwerk mit Einzelblättern inventiert.

4 Darstellung der Lehrmittelsammlung am Institut für Kunstgeschichte in den Jahren 1876–1918

4.1 Das Kassabuch

Neben den Inventarbüchern stellt das Kassabuch der Jahre 1885–1941 in der Semper-Sammlung einen wichtigen Beitrag zur Erforschung der Geschichte des Kunsthistorischen Instituts Innsbruck dar. Die Bestellung von Hans Semper zum Privatdozenten im Jänner 1876 zeigte den ernsthaften Willen der politisch Verantwortlichen, künftig an der Universität Innsbruck einen Lehrstuhl für Kunstgeschichte zu errichten. Schon am 31. Mai 1876 wurde daher vom k.k. Ministerium für Cultus und Unterricht eine Summe von 1.400 Gulden „zur Anschaffung von Lehrmitteln für die Zwecke des kunstgeschichtlichen Unterrichtes in der mittleren und neuen Zeit“ bewilligt und in Raten ausbezahlt.³⁵⁵ Seit der Zuweisung eines Ausstellungsraumes 1883 erhielt das Kunsthistorische Institut eine ständige Jahresdotations von 300 Gulden.³⁵⁶ In der Sammlung befinden sich Schriftstücke, die diese Dotationen und auch unregelmäßig gewährte Sonderdotationen belegen. Schon im Jahr 1881 wird zusätzlich zur Jahresdotations eine Extradotations über 800 Gulden zur „Anschaffung von Anschauungsmitteln für den kunsthistorischen Unterricht“ bewilligt.³⁵⁷ Die Dotationen wurden ab Februar 1885 in ein Kassabuch eingetragen. Hans Semper versuchte immer wieder, eine Extradotations für sein Institut zu bekommen, da mit der Grunddotations die Erweiterung der Sammlungen schwierig war. Solche Extradotations sowie deren Zu- oder Absagen sind in mehreren in der Sammlung erhaltenen Briefen der k. k. Statthalterei dokumentiert. Das Kassabuch wurde viele Jahre, ebenso

355 Semper-Sammlung, ON 1, Extradotations, Schreiben des Dekanats der philosophischen Fakultät an Hans Semper vom 17.3.1877. Sämtliche noch vorhandenen Schriftstücke, das Institut betreffend, befinden sich in den Kapiteln 8.3.1-4, Anhänge „Erlässe und Dokumente“.

356 Die Leopold-Franzens-Universität zu Innsbruck 1848–1898. Festschrift aus Anlass des 50-jährigen Regierungsjubiläums Sr. Majestät des Kaisers Franz Joseph, hg. vom akademischen Senat, Innsbruck 1899, 39.

357 Semper-Sammlung, ON 2, Extradotations, Schreiben des Dekanats der philosophischen Fakultät an Hans Semper vom 17.3.1881.

wie die Inventarbücher, von Semper selbst geführt. Ab dem Jahr 1888 wird die Abrechnung im Kassabuch genauer, die Beträge aus den Inventarbüchern lassen sich den erfolgten Zahlungen eindeutig zuordnen. Im Jahr 1889 herrscht eine recht kreative Buchhaltung, einzelne Ausgaben wurden wieder durchgestrichen, damit die Endsumme genau 300 Gulden beträgt. In den folgenden Jahren wird die Dotation von 300 Gulden fast bis auf den letzten Heller eingehalten. 1894 bis 1896 wird zur Dotation von 300 Gulden jeweils eine Extradotation von 1.000 Gulden gewährt, die in einem Schreiben der Statthalterei bestätigt wird.³⁵⁸ Darin wird ausdrücklich darauf hingewiesen, dass die angeschafften Werke in das Gesamtinventar aufzunehmen sind. Damit werden vor allem Fotografien und Bücher angekauft. Die Statthalterei weist außerdem in einem eigenen Schreiben nochmals darauf hin, dass der Institutsvorstand Prof. Semper die Dotation „thunlichst zur Anschaffung der kunstgeschichtlichen Hauptwerke von bleibendem Werthe verwenden werde“ und dem Ministerium darüber zu berichten sein wird.³⁵⁹ 1897 und 1898 werden die 300 Gulden Dotation genau eingehalten. 1899 bekommt das Institut 500 Gulden Extradotation. Im Schreiben der Statthalterei an Prof. Semper wird diese Extradotation „zum Ankauf der dem Institut fehlenden Jahrgänge (1859–1893) des Werkes *Gazette des Beaux Arts, Courrier de l'Art et de la Curiosité 1899*“ bewilligt.³⁶⁰ Im Jahr 1900 wird erstmalig die Dotation in Kronen angegeben. Die 300 Gulden Grunddotation entsprechen nunmehr 600 Kronen, dazu gibt es 600 Kronen als Extradotation „behufs Completierung der Sammlungen“³⁶¹. Im Kassabuch sind ab diesem Jahr zu jeder Zahlung die entsprechenden Inventarnummern angeführt, was eine genaue Kontrolle der verwendeten Mittel ermöglicht. 1901 erfolgt eine weitere Erhöhung der Geldmittel (ohne Extradotation) auf 1.000 Kronen, die bis 1906 gleich bleiben. 1905 wird zusätzlich ein Betrag von 500 Kronen für die Anschaffung von Abbildungen Südtiroler Freskengemälde bewilligt.³⁶² 1907 bis 1910 belaufen sich die Zuwendungen auf 1.400 Kronen. 1911 und 1912 werden zusätzlich 270 Kronen

358 Semper-Sammlung, ON 7, Extradotationen, Schreiben der k.k. Statthalterei an das Dekanat der philosophischen Fakultät vom 11.9.1893.

359 Semper-Sammlung, ON 9, Extradotationen, Schreiben der Statthalterei an das Dekanat der philosophischen Fakultät vom 7.7.1894.

360 Semper-Sammlung, ON 12, Extradotationen, Schreiben der Statthalterei an Hans Semper vom 17.1.1899.

361 Semper-Sammlung, ON 14, Extradotationen, Schreiben der Statthalterei an Dekan der philosophischen Fakultät vom 29.11.1900.

362 Semper-Sammlung, ON 16, Extradotationen, Schreiben des Rektors der Universität, Karl Heider an Hans Semper vom 5.10.1904.

für eine Hilfskraft gewährt und im Jahr 1911 wird ein einmaliger Zuschuss von 300 Kronen zwecks Anschaffungen für die Vorlesungen des Privatdozenten Dr. Hammer ausgewiesen.³⁶³ Die Dotation für 1913 beläuft sich auf 1.525 Kronen, 1914 auf 1.400 Kronen. 1915 und 1916 wird sie auf 934 Kronen gekürzt. Im Jahr 1916 tritt Hans Semper als Ordinarius des Kunstgeschichtsinstituts in den Ruhestand. Dennoch ist es interessant, die Entwicklung der finanziellen Ausstattung des Instituts während der Kriegsjahre und der Nachkriegsjahre mit der sich rasant entwickelnden Inflation zu betrachten. In den letzten Kriegsjahren bekommt das Institut bis 1918 jährlich 1.000 Kronen, wobei im letzten Jahr der Monarchie noch einmal 2.000 Kronen Extradotation gewährt wurden. Diese Extradotation wurde neben einer Inflationsabgeltung auch zum Ankauf von mehr als 1.000 Diapositiven verwendet. 1920/21 wird eine Dotation von 1.850 Kronen geleistet, aber schon im folgenden Halbjahr muss diese auf 6.400 Kronen erhöht werden. 1921 beträgt sie bereits 35.700 Kronen. Für das Jahr 1922 scheinen keine Dotationen auf, es werden nur Ausgaben in der Höhe von 92.000 Kronen angeführt. Im Jahr 1923 verzeichnet man Einnahmen von 3,38 Millionen und Ausgaben von 3,43 Millionen, im letzten Jahr der Kronenwährung 1924 belaufen sich die Einnahmen auf 8,05 Millionen, die Ausgaben auf 8,36 Millionen. 1925 wird die Kronenwährung abgeschafft und das Kassabuch verzeichnet nun Einnahmen von 760 Schilling und Ausgaben von 916 Schilling. 1939 wird das Kassabuch nach dem Anschluss Österreichs an das Deutsche Reich auf Reichsmark umgestellt. Die letzten auf Schilling lautenden Eintragungen im Jahr 1938 betreffen ein „Führerbild von Toepper“ und den dazu gehörigen Rahmen. Das Kunstgeschichtsinstitut der österreichischen Universität Innsbruck war zu einem Institut der Ostmark geworden.

363 Semper-Sammlung, ON 20, Extradotationen, Schreiben der Statthalterei an das Kunsthistorische Institut vom 26.4.1911.

Dat.	Lehr.	Abrechnung pro 1892	fl.
26/1.	I.	<u>Prag, Floranz.</u> 1 Phot. Taben 10 Hochw. fort	6 70.
26/1.	II.	<u>J. West. Antiquar.</u> Ullmann. 4 Bände. Thomaeus, Casca, Delarocke, Kunstbl. 1846-48.	2 29.
26/1.	III.	<u>Czikak. Wien.</u> 51 Hologr. Maria Theresia	40 90.
30/1.	IV.	<u>Quinlan, Kenedy.</u> - <u>Deane, Catherino.</u> Cryptular	6 57.
30/1.	Va.	<u>Ch. Moya, Kenedy.</u> - <u>Holtzner</u> 115 Bist. Hoff.	90 90.
28/1.	V.	Drucke; Hologr.	25
26/2.	VI.	<u>Hautecoeur, Paris.</u> 4 Hologr. Course. (1. K. u.)	2 40.
1/3.	VII.	<u>Moya, Kenedy.</u> 41 Bände 7 Foto phot.	21 50.
24/4.	VIII.	<u>Josephsgasse</u> für <u>Frank</u> u. <u>franz. u. u. Langg.</u>	7
-	IX.	<u>Antonstadt</u> u. <u>franz. u. u. Langg.</u>	30.
4/5	X.	"	30.
1/6	XI.	<u>Prag (Schwede).</u> Langg. - 6 Bde.	43 64.
4/6	XII.	<u>M. Janyk, Prag.</u>	1 20.
4/7.	XIII.	<u>Abrechnung</u> <u>Leipzig</u> <u>Druckerei.</u> (Anst. 1. u. 2. H. - <u>geb. u. - Carolus; Jan. Flor.</u> <u>Leipzig</u>).	3 50.
1/7	XIV.	<u>Druckerei, Leipzig.</u> (Anst. 1. u. 2. H. - <u>geb. u. - Carolus; Jan. Flor.</u> <u>Leipzig</u>).	4 70.
1/7	XV.	<u>Magnusoff</u> <u>Leipzig.</u> (Anst. 1. u. 2. H. - <u>geb. u. - Carolus; Jan. Flor.</u> <u>Leipzig</u>).	25 -
1/7	XVI.	<u>Prag, Floranz.</u> <u>Prag</u> <u>Leipzig</u> <u>Leipzig</u> <u>Leipzig</u> <u>Leipzig</u>	24 74.
1/7.	XVII.	<u>Moskau, London.</u> <u>Fot.</u> <u>Leipzig</u> <u>Leipzig</u> <u>Leipzig</u>	14 86.
1/7.	XVIII.	<u>Leipzig</u> <u>(Münze)</u> <u>alle a. 11.</u> <u>Falle</u> <u>Leipzig</u> <u>Leipzig</u> <u>Leipzig</u> <u>Leipzig</u>	11 40.
1/8.	XIX.	<u>Leipzig</u> <u>Leipzig</u> <u>Leipzig</u> <u>Leipzig</u> <u>Leipzig</u>	7 30.
29/7.	XX.	<u>Leipzig</u> <u>Leipzig</u> <u>Leipzig</u> <u>Leipzig</u> <u>Leipzig</u>	70.
1/8.	XXI.	<u>Prag</u> <u>Leipzig</u> <u>Leipzig</u> <u>Leipzig</u> <u>Leipzig</u>	8.
28/10	XXII.	<u>Prag</u> <u>Leipzig</u> <u>Leipzig</u> <u>Leipzig</u> <u>Leipzig</u>	2 96.
28/10.	XXIII.	<u>Hof</u> <u>Leipzig</u> <u>Leipzig</u> <u>Leipzig</u> <u>Leipzig</u>	11 26.
			<u>fl. 337,35</u>

Kassabuch, Seite 16, Jahr 1892, Eintragungen von Hans Semper; Bildnachweis: Semper-Sammlung

4.2 Die Inventarbücher

Die lückenlose Aufarbeitung des gesamten Lehrmittelapparates des Instituts wäre ohne das Vorhandensein der Inventarbücher A–E nicht möglich gewesen. Die Bücher weisen eine fortlaufende Inventarnummer auf, deren Folge bis zum Jahr 1918 eingehalten wurde. Inventarbücher ab 1919 fehlen, das Kassabuch, welches den Zeitraum 1885 bis 1941 umfasst, führt zwar die Inventarnummern lückenlos bis zur Nummer 25358 weiter, weist aber nur mehr die Zahlungsausgänge und -empfänger nach und verzichtet auf die Eintragung des Zahlungsgrundes. Es kann daher angenommen werden, dass neben dem Kassabuch auch weiterhin Inventarbücher geführt wurden oder Zettelkataloge, die aber bisher nicht auffindbar waren.

4.2.1 Inventarbuch A³⁶⁴

Das erste Inventarbuch trägt die Beschriftung „A-Inventar über die Anschaffungen des kunsthistorischen Instituts der Universität Innsbruck pro 1876–80“. Später wurde ein Zusatzetikett mit der Angabe „Verzeichnis der Institutsbibliothek“ aufgeklebt. In der zweiten Hälfte des Buches sind hier die Bücher, nach einem Gestellregister geordnet, eingetragen. Die Eintragungen der Fotosammlung wurden von Semper selbst vorgenommen, wie man aus einem Vergleich seiner Schrift mit Eintragungen in anderen Inventarbüchern erkennen kann. Vermutlich wurden diese Eintragungen in einem Zug erledigt, was sich aus der Einteilung der Fotografien nach Epochen und der vergebenen, fortlaufenden Inventarnummer zwingend ergibt. Die Objekte mit den Nummern 1–641 dürften daher zum Teil aus dem Privatbesitz Sempers stammen, die nun nach der Ernennung zum Professor von ihm zum Grundstock des Lehrmittelapparates gemacht wurden (s. Bem. 5). Leider fehlen im Gegensatz zu den folgenden Inventarbüchern die Namen der Ateliers, von denen die Fotos bezogen wurden. Durch das Fehlen eines Prägestempels auf vielen dieser Objekte kann daher keine sichere Zuschreibung erfolgen und auch kein genaues Erwerbsjahr genannt werden, weshalb es bei den Objekten mit den Nummern 1–641 relativ viele gibt, bei denen in der Datenbank unter der Rubrik „Fotograf/Atelier „k.A.“ und bei Inventarisierungsjahr „vor 1881“ eingetragen werden musste.

364 Digitaler Anhang Kapitel 12.2.1, Inventarbuch A.

4.2.2 Inventarbuch B³⁶⁵

Das Inventarbuch B ist fälschlich mit „Nachtragsinventar 1881–1891“ beschriftet. Es geht nur bis 1889. Hier wurde die in Buch A gewählte Einteilung in Epochen bis Ende 1884 beibehalten, danach werden die Erwerbungen nur noch nach Verkäufern eingetragen. Dabei sind die bezahlten Beträge eingetragen, sodass das Inventarbuch gleichzeitig Kassabuch für die Kosten der bezahlten Objekte war. Diese Zahlen kann man im Kassabuch wiederfinden. Von diesem Inventarbuch gibt es eine Abschrift, in dem die Epocheneinteilung nicht mehr zu finden ist, wohl aber die bezahlten Beträge. Wann diese Abschrift erfolgte, kann nicht mit Sicherheit gesagt werden. Eine Eintragung auf einem Etikett auf dem Deckel des Inventarbuchs weist einen Preis auf, der im Kassabuch 1906 als Zahlungsausgang ausgewiesen wird. Deshalb wäre es möglich, dass die Abschrift 1906 erfolgt ist. Beide Inventarbücher wurden von Semper verfasst. Die Inventarnummern reichen von 642 bis 4054.

4.2.3 Inventarbuch C³⁶⁶

Das Etikett dieses Buches ist nicht vorhanden. Eingetragen sind die Inventarnummern 4055 bis 8419zz aus den Jahren 1889 bis 1899. Auch in diesem Buch stammen die Einträge von Semper und auch hier finden sich neben den Eintragungen der Objekte die Zahlungen dafür.

4.2.4 Inventarbuch D³⁶⁷

Dieses Inventarbuch wurde als Zusatzinventarbuch angelegt. Es trägt die Beschriftung „Detailinventar zum Klassischen Bilderschatz von 1896 an und anderen Gruppen“. Hier sind die Einzelblätter der Jahrgänge 8–11, Inventarnummern von Fotografien aus dem Museo Civico und von Fotografien von Miniaturen

365 Digitaler Anhang Kapitel 12.2.2, Inventarbuch B.

366 Digitaler Anhang Kapitel 12.2.3, Inventarbuch C.

367 Dieses Inventarbuch wurde nicht transkribiert, da die Einträge des Klassischen Bilderschatzes, von wenigen Ausnahmen abgesehen, keinen Eingang in die Fotosammlung gefunden haben. Die anderen Einträge sind in den Hauptinventarbüchern der Anhänge enthalten.

aus der Bayerischen Staatsbibliothek, gekauft bei Teufel, München. Die beiden letztgenannten Einträge wurden nicht von Semper gemacht.

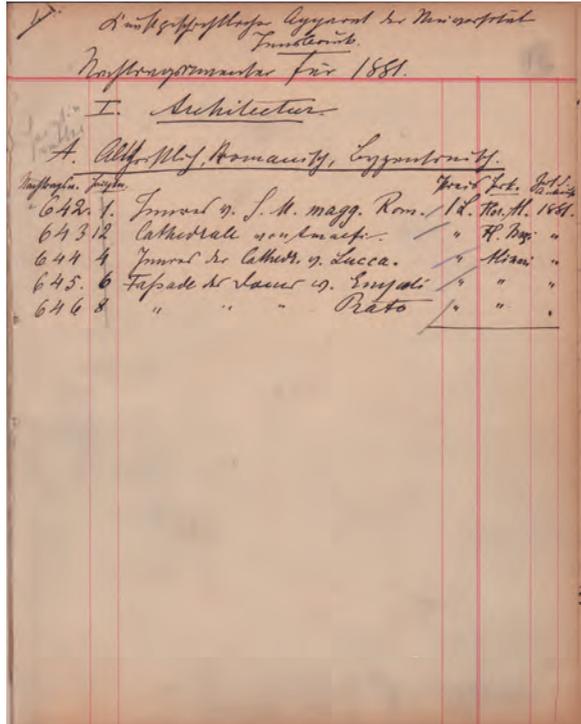
4.2.5 Inventarbuch E und Behelfsbuch F³⁶⁸

Das Inventarbuch E, mit „Nachtrags-Inventar“ bezeichnet, ist das umfangreichste. Es enthält die Inventarnummern 8420 bis 15481 aus den Jahren 1900 bis 1918. Ab 1905 werden die Eintragungen nicht mehr von Semper, sondern von einer Hilfskraft gemacht. Hammer scheint erst ab dem WS 1909/10 als Privatdozent auf, weshalb er dafür nicht in Frage kommt. Das Behelfsbuch F wurde vom Verf. angelegt, um die Erwerbungen nach 1918 dokumentieren zu können. Dabei handelt es sich um Objekte, die im Kassabuch mit einer Inventarnummer eingetragen wurden (15638) und die unter den Inventarnummern 19200 und 1924 eingetragenen Objekte.

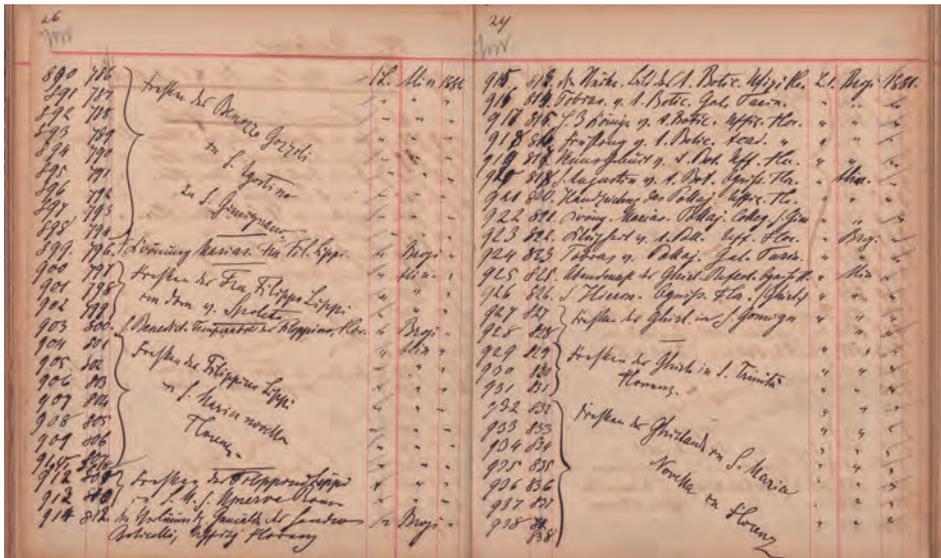


Inventarbuch B, 1881-1889; Semper-Sammlung

368 Digitaler Anhang Kapitel 12.2.4 und 12.2.5, Inventarbuch E, Inventarbuch F.



Inventarbuch B, Seite 1; Semper-Sammlung



Inventarbuch B, Seite 26-27; Semper-Sammlung

4.3 Die Fotografien des Lehrmittelapparates

Den größten Teil der Anschaffungen machen die Fotografien aus. Diese sind das Herz der Lehrmittelsammlung und waren wohl auch der Stolz Sempers. Die Fotografien befanden sich in Mappen mit den Bezeichnungen Schrank I, II, IV, V, VI, VIII, IX. Diese Mappen, die fast lückenlos erhalten sind, beinhalten Fotografien der bedeutendsten Fotografen bzw. Ateliers aus Italien, Österreich, Deutschland und Frankreich. Diese Fotos und die Drucke werden in Kapitel 5 „Die Semper-Sammlung“ ausführlich analysiert.

Die Ausgaben für Fotografien sind für die Jahre 1876 bis 1880 nicht erfasst. Erst im Inventarbuch B ab 1881 sind die Ausgaben zumeist neben den Objekten angeführt und erlauben damit, die hohen Investitionskosten, die beim Aufbau der Sammlung zu stemmen waren, in einen Vergleich mit den durch das Ministerium bewilligten Dotationen (zumeist jährlich 300 Gulden) für das Institut zu bringen. Ab 1885 liegt zusätzlich das Kassabuch vor, in dem die Auslagen nicht mehr in der Landeswährung der Erwerbssorte, sondern umgerechnet in Gulden eingetragen wurden. Die Kosten für Fotos bewegten sich zwischen 30–50 Kreuzern und 1 Gulden, die ersten Fotos von Alinari und Brogi im Inventarbuch B werden mit 1 Lira angegeben. Es gab aber auch Anschaffungen von Großformaten, die wesentlich mehr kosteten. So findet man im Inventarbuch C unter den Inventarnummern 6856 bis 6915 60 Fotos im Imperialformat (Kartongröße 66 x 85 cm) um je 7,75 Mark. Im Kassabuch sind dafür unter Extradotation 1.000 Gulden mit Beleg 21 285,30 Gulden eingetragen. Auch wenn Kaufkraftvergleiche schwierig und mit Unsicherheiten behaftet sind, um einen ungefähren heutigen Wert in Euro zu erhalten, muss man die Mark mit 7 multiplizieren, den Gulden mit 14, die Krone mit 7.³⁶⁹

Bereits im Jahr 1881 umfasste diese Sammlung 1.489 Fotos, was im Vergleich zur Größe des damaligen Instituts, das mit Semper erst im Jahr 1879 einen außerordentlichen Professor für Kunstgeschichte erhalten hatte, eine beachtliche Größe darstellte. Die große Anzahl der angeschafften Fotografien im Jahre 1881 wird vermutlich auch auf Nachträge zurückzuführen sein. In den folgenden Jahren folgte ein stetiges Anwachsen der Sammlung, unterbrochen im Jahr 1897, für das das Inventarbuch nur einen Erwerb von 4 Fotos ausweist und 1899, in dem

369 Deutsche Bundesbank, Online Ressource: <https://www.bundesbank.de/resource/blob/615162/3334800ed9b5dcc976da0e65034c4666/mL/kaufkraftaequivalente-historischer-betraege-in-deutschen-waehrungen-data.pdf>, Währungsrechner ÖNB, Online Ressource: <https://www.eurologisch.at/docroot/waehrungsrechner/#/> (15.9.2020).

wie in den Kriegsjahren 1915–1918 keine Fotos angeschafft wurden. Die Jahre 1909–1911 sind die letzten Jahre mit großen Fotografie-Erwerbungen, das Kassabuch aber verzeichnet nochmals am 30. Juni 1919 die Inventarnummer 15638 und eine Zahlung an A. Lang für 250 Stück Fotografien. Danach finden sich keine Aufzeichnungen über Fotografie-Ankäufe mehr. Die in der Sammlung enthaltenen Fotografien mit der Inventarnummer 15368 sind daher wahrscheinlich die letzten vom Institut angekauften Fotografien. Nach 1918 weist das Kassabuch nur noch eine rege Ankaufstätigkeit von Diapositiven auf.

Im Inventarbuch D scheinen 1908 unter den Nummern 10543–44 zwei Stereoskope auf, dazu 54 Stereofotos der „Stereographischen Union Berlin“ mit Architekturmotiven aus Italien, Spanien, England, Frankreich und Deutschland auf. Leider sind diese Stereofotos nicht mehr in der Sammlung enthalten.

Das folgende Diagramm zeigt den Erwerbsverlauf der Fotografien von 1876–1918.

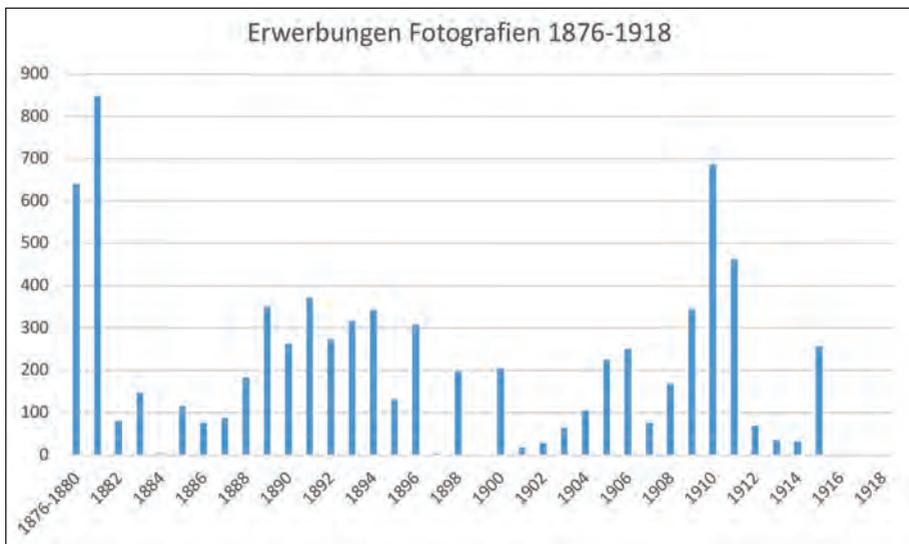


Abbildung 4: Erwerbungen Fotografien

4.4 Diapositive des Lehrmittelapparates

Die ersten Diapositive, im Inventarbuch B als „Transparentbilder für das Skiopikon“ eingetragen, wurden 1881 bei Ganz in Zürich gekauft. Dabei handelt es sich um 58 Lichtbilder, davon 9 mit Architekturmotiven, 37 Skulpturenabbil-

dungen, 8 mit Dekoration, 4 mit Malerei. Im gleichen Jahr scheint unter der Inventarnummer 1894 ein Skioptikon auf, ein Vorläufer der Diaprojektoren. Die Sammlung wurde bis 1910 nur unwesentlich erweitert. 1888 kommen 20 Diapositive zum Thema „Das Pferd in der Kunst“ dazu, 1890 um 32 Diapositive erweitert, eingetragen als „Geschenk (Sempers, der Verf.) an die Institutssammlung aus einem Betrage von 15 Gulden für einen Vortrag“ („Das Pferd in der Kunst in alter und neuer Zeit“) erworben.³⁷⁰ Auffallend ist ein Zuwachs im Jahr 1898 und 1899, wobei dieser im Jahr 1898 auf den Ankauf von Diapositiven mit Werken Raffaels zurückzuführen ist – teils angekauft auf Institutskosten, teils als Geschenk des Wissenschaftlichen Klubs von Vorarlberg, wie im Inventarbuch penibel vermerkt wird.³⁷¹ 1898 erhält das Institut, vermerkt im Buch C unter Inventarnummer 8343–8412, 70 Stück Glasdiapositive für das Skioptikon als Geschenk „betreffend Rembrandt“. Die Diapositive dienten wohl den Vorträgen Sempers über Rembrandt, die im Rahmen der „Volksthümlichen Vorträge der Universität von Jänner bis März 1899 im kleinen Stadtsaal in Innsbruck abgehal-

370 Semper hielt diesen Vortrag ebenfalls im Rahmen des „Cyclus der populären Vorträge“ am 5. März 1887, angekündigt in: Innsbrucker Nachrichten Nr. 51 (1887), 3. In einer Rezension dieses Vortrages liest man: „Am letzten Samstag fand in der Aula der Universität der letzte zu Gunsten des Unterstützungsvereines der drei weltlichen Facultäten arrangierte populäre Vortrag und zwar von dem bewährten Kunsthistoriker Prof. Hans Semper statt. Der Vortragende entwarf in anziehender Schilderung ein farbenreiches Bild der verschiedenen Auffassung und Behandlung in der Darstellung des Pferdes als Gegenstand der Kunst bei den verschiedenen Völkern und in den verschiedenen Zeitepochen, wie sie uns auf den verschiedenen Kunstwerken, als Felsen- und Marmor-Reliefs auf Baudenkmalen, als Statuen etc. entgegentreten. Dabei warf der Vortragende in geistvoller Art Streiflichter auf die Culturzustände, Charakter- und Nationaleigenthümlichkeiten, welche in diesen Darstellungen treu zum Ausdrucke gelangen. Das Verständnis erleichternd und den Stoff aufs angenehmste variierend, waren die zahlreichen auf das behandelte Thema sich beziehenden zur Anschauung gebrachten sogenannte Nebelbilder. Der interessante, überaus anregende Vortrag wurde mit ungetheiltem Beifall aufgenommen“, in: Innsbrucker Nachrichten Nr. 54 (1887), 4.

371 Semper hielt auf Einladung des „Wissenschaftlichen Clubs Vorarlberg“ am 22. 1. 1898 einen Vortrag im physikalischen Hörsaal des k. k. Staatsgymnasiums Feldkirch über Rafael, in: Feldkircher Zeitung Nr. 6 (1887), 2. Am 25.1. schreibt im Bregenzer Tagblatt ein ungenannter Redakteur eine positive Kritik über diesen Vortrag. Semper hielt seinen Vortrag nicht in einem Hörsaal ab, sondern, wie bedauernd vermerkt wird, in einem Schulzimmer, wobei er in „gedrängter Weise den Entwicklungsgang des Meisters in sehr anschaulicher und fesselnder Weise entfaltet, die Werke mit Hilfe des Skioptikons weiß schwarz an der Wand zeigend“. Am Schluss bekommt noch – wohl nicht zu Sempers Missvergnügen, die „heutige junge Kunstgeneration“ eine gehörige Portion an Kritik ab, da diese in ihrer Stellungnahme, nicht nur in Bezug auf Rafael, sondern zur alten Kunst überhaupt „ignorabimus“ sei. Sie wolle von einer „philosophirenden Ästhetik“ nichts wissen, sondern „nur was die Natur allein bietet, wird dem Studium unterzogen. Die moderne Kunst soll an kein altes Werk gemahnen, und sei es noch so berühmt“, in: Bregenzer Tagblatt Nr. 3604 (1898), 3.

ten wurden.³⁷² Ab dem Jahr 1911 ist eine starke Zunahme von Diapositiven zu verzeichnen. Diese Änderung in den Ankaufsschwerpunkten ist möglicherweise auf Heinrich Hammer (1873–1953) zurückzuführen, der seit dem Sommersemester 1909 als Privatdozent gegen den Widerstand Sempers am Institut lehrte.³⁷³ Hammer las im SS 1910 über „Rubens und Rembrandt“ und im WS 1910/11 über Albrecht Dürer und im Inventarbuch D sind im Jahr 1911 dafür 155 Dias von Werken Dürers, aber auch weitere Lichtbilder zur niederländischen Kunst vermerkt. Auch Semper kommt in diesem Jahr nochmal als Schenker von Dias vor, er überlässt dem Institut 93 Lichtbilder, vorwiegend zu Michelangelo und Rembrandt, wobei die Eintragung, die von einer Hilfskraft gemacht wurde, von Semper eigenhändig ergänzt wurde mit „Geschenk Prof. Semper“. Möglicherweise hat Semper diese Diapositive zuerst Hammer für seine Vorlesung überlassen und anschließend dem Institut geschenkt. Obwohl Semper modernen Vermittlungsmethoden gegenüber aufgeschlossen war (siehe seine frühen Ankäufe bei der Firma Ganz), so scheint er doch in den Vorlesungen und Übungen eher auf die Fotografien als Medium der Bildvermittlung und Bildinterpretation gesetzt zu haben. Die letzten dokumentierten Ankäufe 1914 bei Seemann und Stoedtner betreffen fast ausschließlich niederländische und deutsche Malerei, was sich mit den Vorlesungen der Studienjahre 1914 und 1915 deckt, in denen Semper und Hammer über niederländische und deutsche Malerei gelesen haben. Im Jahr 1918 verzeichneten die Inventarbücher einen Gesamtbestand an Diapositiven von 1.738 Stück. Nach der Emeritierung Sempers 1916 stieg die Inventarzahl der Anschaffungen von 14.470 auf 15.626 im Jahr 1918 an, wovon allein 1.091 Nummern die Diapositiv-Ankäufe ausmachen. Es dauerte bis zum Jahr 1924, ehe

372 In den Innsbrucker Nachrichten vom 14. Jänner 1899 wird das Programm dieser Universitätsvorträge veröffentlicht. Dabei handelte es sich um Vorträge von Dr. Lode (Alois, Hygieniker, https://www.biographien.ac.at/oebl/oebl_L/Lode_Alois_1866_1950.xml), über Hygiene der Nahrungsmittel, 6 Stunden, von Professor von Scala (Rudolf, Althistoriker, https://www.biographien.ac.at/oebl/oebl_S/Scala_Rudolf_1860_1919.xml) über Kleinasiatische Reisebilder, 2 Stunden, Professor John (Vinzenz, Nationalökonom, <http://www.biographien.ac.at/oebl?frames=yes>) über Genossenschaftswesen, 1 Stunde, von Professor Hans Semper über Rembrandt und seine Stellung in der Kunst, 3 Stunden und Professor Heinricher (Emil, Botaniker, https://www.biographien.ac.at/oebl_2/250.pdf) über Pilze, 3 Stunden. Sempers Vorträge begannen am 6. März 1899, in: Innsbrucker Nachrichten Nr. 11 (1899), 4.

373 Gerhard Oberkofler, *Die geschichtlichen Fächer an der Philosophischen Fakultät der Universität Innsbruck 1850–1945*, Innsbruck 1969, 205. Zu Hammer siehe: Peter Volgger, *Heinrich Hammer – Der Kunsthistoriker als Architekturkritiker*, in: Moser/Bertsch (Hgg.) 2019, *Kunst: Wissenschaft. Eine fächerübergreifende Untersuchung am Beispiel der Universität Innsbruck*, Innsbruck 2019, 427–458.

im Kassabuch wieder Neuankäufe von Diapositiven vermerkt sind. Ab diesem Jahr sind bis zum Schluss des Kassabuches 1941 jährlich Ankäufe von Diapositiven dokumentiert. Die Sammlung, welche sich heute im Dia-Archiv des Instituts für Kunstgeschichte befindet, ist thematisch und nach Künstlernamen und Ländern geordnet und wurde bis zur Einführung der Kleinbilddias laufend ergänzt. Dazu gibt es drei Inventarbücher³⁷⁴ und ein Blatt „Übersicht über die Lichtbildersammlung Heft I–III“. Die Dias wurden ähnlich den Fotografien nach Epochen, Gattungen, Namen und Orten geordnet, in den Inventarbüchern erfasst und in Schachteln untergebracht. Diese Ordnung ermöglichte die Auffindung der einzelnen Dias in den entsprechenden Schachteln. Die Einteilung umfasste Altchristliche Katakomben und Plastik; Altchristliche Basiliken, Malereien und Elfenbein; Byzantinische Kunst; Orte in Deutschland-Architektur; Frankreich; Italien; Niederlande, Spanien, England; Maler in Italien, Niederlanden; Rembrandt; Maler in Spanien, England; Künstler in Deutschland, Frankreich; Mittelalterliche Plastik in Deutschland; Bildhauer in Italien; Städtebau; Mittelalterliche Graphik und Miniaturen; Mittelalterliche Goldschmiedekunst und Elfenbein; Mittelalterliche Holzschnitte und Bauten; Gotische Miniaturen; Mittelalterliche Wandgemälde; Anfänge der Tafelmalerei; Glasgemälde; Tapisserien; Graphik; Ostasien; Moderne Malerei in Deutschland und Frankreich. Diese Einteilung in den Heften wurde erweitert und bis 1928 beibehalten. Am 10. Mai 1928 wurde eine eigene Kartothek mit vermutlich sechs Karteikästchen angelegt, von denen sich fünf Karteikästchen in der Semper-Sammlung erhalten haben. Bei Anlage dieser Kartothek bestand die Sammlung aus 4.404 Lichtbildern, wie im letzten Inventarbuch III vermerkt wurde. Ab diesem Zeitpunkt wurden im Heft 3 nur noch die Objekte mit den fortl. Inventarnummern ohne Einteilung eingetragen, da man jetzt die Kartothek, in denen die Einteilung der Hefte übernommen wurde, zum Auffinden der Objekte zur Verfügung hatte. Im Laufe der Jahre wurden weitere Schachteln, später Holzkästchen zur Aufbewahrung angeschafft. Die Verlage, bei welchen die Lichtbilder angeschafft wurden, sind z. T. auch heute noch ein Begriff: Stoedtner, Berlin, Seemann, Berlin, Liesegang, Düsseldorf, Carl Günther, Berlin, Bruno Reiffenstein, Wien. Semper verwendet 1881 noch die Bezeichnung „Transparentbilder“, die nächste Eintragung von Lichtbildern 1888 lautet „Diapositive“. Lichtbilder, die von der Firma Liesegang vertrieben wurden, trugen die Bezeichnung „Laternbilder der Firma Braun & C.“. Die Kosten pro

374 Bezeichnet mit: Verzeichnis der Lichtbilder I, Verzeichnis der Diapositive II, Diapositive III (ab 1925)

Diapositiv bei Ganz, Zürich betrug 1882 60 Centimes pro Stück, in den späteren Jahren vor dem Krieg kosteten sie ungefähr 1 Krone. Der Gesamtumfang der Sammlung nach 1918 ist derzeit nicht bekannt und wartet auf eine wissenschaftliche Aufarbeitung.

Das Diagramm veranschaulicht den Sammlungsverlauf und belegt die Intensivierung der Diaankäufe ab den 1910er Jahren.

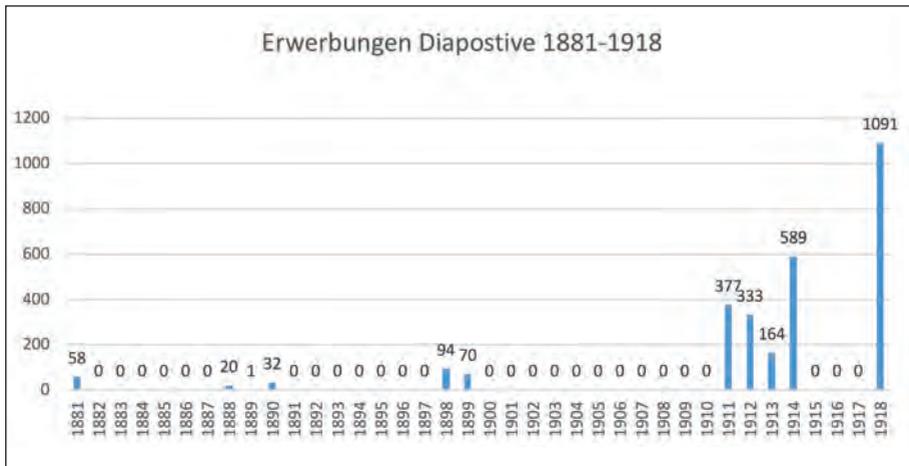
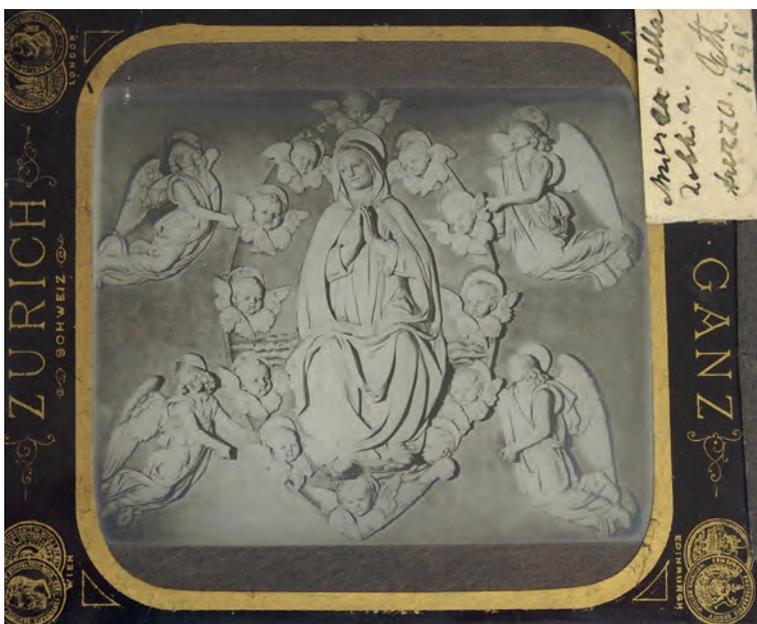


Abbildung 5: Erwerbungen Diapositive 1881–1918



Inv. Nr. 1486, Kanzel des Donatello, Prato, Dom; Ganz, Zürich, 10x8,5, Diathek des Instituts für Kunstgeschichte Innsbruck, Bildnachweis: Verf.



Inv. Nr. 1490, Andrea della Robbia, Maria in der Mandorla; Ganz, Zürich, 10x8,5, Diathek des Instituts für Kunstgeschichte Innsbruck, Bildnachweis: Verf.



Inv. Nr. 1490, L. della Robbia, Maria mit Kind; Seemann. Leipzig, 10x8,5,
Diathek des Instituts für Kunstgeschichte Innsbruck, Bildnachweis: Verf.



Alte Diatheke mit Boxen für sw Dias 10x8,5
Bildnachweis: Verf.

4.5 Druckwerke und Sammelwerke

Im Bestand Druckwerke ist zwischen Einzelblättern und Sammelwerken zu unterscheiden. Bei den in den Inventarbüchern eingetragenen Drucken handelt es sich vor allem um Blätter aus Sammelwerken, die häufig in Teillieferungen von den Verlagen bezogen wurden. Diese Drucke sind teilweise als Gesamteditionen erhalten, die, wie z. B. „Klassischer Bilderschatz“ aus dem Verlag Bruckmann, in Teilen in dreifacher Auflage vorliegen,³⁷⁵ oder aber aus den Sammelwerken entnommen und in den entsprechenden Mappen eingeordnet wurden (s. weiter unten). Diese Einzelblätter sind in der „Semper-Sammlung“ enthalten und gesamtet. Außerdem wurden später auch eigene Mappenwerke erarbeitet, in denen Drucke aus verschiedenen Verlagsanstalten thematisch zusammengefasst und nach Künstlernamen alphabetisch geordnet wurden. Diese Neuanlage erklärt auch die Lücken in den Bänden der Mappen, in denen immer wieder einzelne Nummern fehlen. Der Ankauf solcher Gesamteditionen dient vermutlich dem raschen Aufbau von Anschauungsmaterial, waren doch diese Sammelbände billiger als einzelne Fotografien und durch die Teillieferungen waren die Anschaffungen ein Ratenkauf, der die beschränkten jährlichen Dotationen schonte. Die in den Inventarbüchern ausgewiesene hohe Zahl bei den Drucken ergibt sich aus der Inventarisierungsmethode, bei der bis 1898 die Blätter der Sammelwerke einzeln, mit eigener Inventarnummer eingetragen wurden. Zu diesen geteilten Sammelwerken gehören „Das Museum“, „Klassischer Bilderschatz“ und „Handzeichnungen aus der Albertina und anderen Sammlungen“. Auch aus den Sammelwerken „Atlas kirchlicher Denkmäler des Mittelalters“ und „Das Kupferstichkabinett“ wurden Drucktafeln entnommen, einzelne Motive ausgeschnitten und in neuen Mappen eingeordnet. Nach 1898 wurden die Sammelwerke unter einer Inventarnummer eingetragen, aber die einzelnen Lieferungen bzw. Bände dieser Sammelwerke wurden weiterhin mit einer eigenen Inventarzahl versehen, was den Unterschied zur in den Inventarbüchern ausgewiesenen Zahl von 106 Sammelwerken mit der niedrigeren Zahl der im Anhang³⁷⁶ gelisteten Sammelwerken erklärt. Eine große Zahl von Sammelwerken konnte im Herbst 2019 nach deren Auffindung in einem Abstellraum der Universitätsbibliothek wieder der Semper-Sammlung zugeführt werden. Bei

375 Eine Gesamtedition liegt ohne Inventarnummer vor, wurde daher vermutlich nach 1918 angeschafft, findet aber keinen Eingang im Kassabuch, einzelne Blätter in den Mappen tragen den Stempel „Erworben 1924 aus dem Sempernachlass“, waren daher im Privatbesitz Sempers.

376 Digitaler Anhang Kapitel 12.4.1, Druck und Sammelwerke, mit Signatur aufsteigend

diesen Druckwerken, fast ausschließlich Sammelwerke, handelt es sich zumeist um Lichtdrucktafeln, die teilweise im Bücherverzeichnis des Inventarbuches A aufscheinen. Es gibt aber auch Mappen mit Stahlstichen, wobei die älteste Mappe „Die Architectur des Mittelalters in Regensburg“ mit zehn Heften in zwei Bänden das Erscheinungsjahr 1834 aufweist. In der Sammlung befinden sich auch zwei große englische Sammelwerke und fünf französische. In der Datenbank wurden die Druckobjekte zwei verschiedenen Beständen zugeordnet. Die entnommenen und in den Mappen archivierten Einzelblätter sind in der „Semper-Sammlung“ der Datenbank unter dem Suchbegriff „Druck“ zu finden. Dieser Bestand beläuft sich auf 1.439 Stück, alle anderen Drucke sind dem Bestand „Druckwerke“ zugeordnet. Alle Mappen des Druckwerkebestandes wurden, ebenso wie die Sammelwerke unter dem übergeordneten Begriff D, der Schrank- und der Mappennummer in Schachteln archiviert, soweit es die Größe der Einbände zuließ. Die Einzelblätter der Sammelwerke, die man zu neuen Mappenwerken zusammengefasst hatte, wurden auf die alphabetische Ordnung der Künstlernamen kontrolliert, die, falls nötig, wiederhergestellt wurde. Diese Objekte haben im Archiv die Aufbewahrungskennzeichen D mit einer Nummer. Darunter fallen die Blätter aus „Klassischer Bilderschatz“, „Handzeichnungen aus der Albertina“, „Das Museum“ sowie „Das Kupferstichkabinett“. Alle Blätter wurden ohne Scan in die Datenbank aufgenommen und können über den Namen gesucht werden. Einige Sammelwerke, von denen keine Schrank- bzw. Gestellnummer angegeben war, wurden vom Verf. mit einer Signatur versehen und unter dieser archiviert. Die Sammelwerke wurden auf Vollständigkeit überprüft und die Reihenfolge, die sich aus der fortlaufenden Nummerierung der Blätter ergab, durchgesehen und berichtigt. Bei einigen Sammelwerken fehlen einzelne Blätter, der Großteil aber ist komplett.

4.5.1 Die Malerschulen in den Sammelwerken „Klassischer Bilderschatz“, „Das Museum“, „Handzeichnungen aus der Albertina und anderen Sammlungen“ sowie „Das Kupferstichkabinett“³⁷⁷

Eine separate Betrachtung der in den Sammelwerken enthaltenen Malerschulen und Künstler zeigt die wenig überraschende Tatsache, dass hier die italienischen Namen am häufigsten vertreten sind, gefolgt von den altniederländischen, hollän-

377 Die folgenden Zahlen ergeben sich aus der Untersuchung der Blätter in den neu geschaffenen Mappenwerken nach Ländern und alphabetisch geordneten Künstlernamen.

dischen und flämischen Malern. Die Zahl der vertretenen Namen aus Deutschland/Österreich wäre aber um über 400 höher, wenn man zu den Blättern der obigen Sammelwerke auch die Blätter der Sammelwerke über Dürer, Wolgemut, Cranach und Holbein dazu zählte. Die hohe Zahl der niederländischen Maler in den Mappen zeigt die Wertschätzung dieser Malerschule in der Zeit des letzten Viertels des 19. und des ersten Viertels des 20. Jahrhunderts, waren sie doch Sammlungen, die den Zeitgeschmack und den Kunstkanon widerspiegelten. Sie zeigt aber auch die offensichtliche Geringschätzung der Kunst der Nationen, die sich außerhalb dieses Kanons befanden. Beispiele des Kunstschaffens auf anderen Kontinenten finden sich nur in wenigen Blättern mit japanischer Kunst. Nur im Sammelwerk „Das Museum“ und „Handzeichnungen aus der Albertina“ findet man auch amerikanische Kunst. Eine Liste der Künstler und Künstlerinnen, von denen Blätter aus den genannten Sammelwerken vorliegen, befindet sich im Anhang.³⁷⁸ Bei Durchsicht dieser Namen stellt man fest, dass nur drei Künstlerinnen darunter sind, Angelika Kaufmann, Vigée Le Brun und Jeanne Marie Boucher, die Frau von François Boucher, ein Blatt von ihr ist in der Sammelmappe „Handzeichnungen aus der Albertina“ und ist bezeichnet „Madame Boucher, d’après F. Boucher“. Dieser Befund zeigt sich auch bei Durchsicht der Namen in der Fotosammlung. Auch hier sind nur drei Künstlerinnen genannt (Digitaler Anhang Künstler*innenregister Semper-Sammlung). Das folgende Diagramm gibt einen Überblick über die Malerschulen nach Ländern in den Sammelwerken.

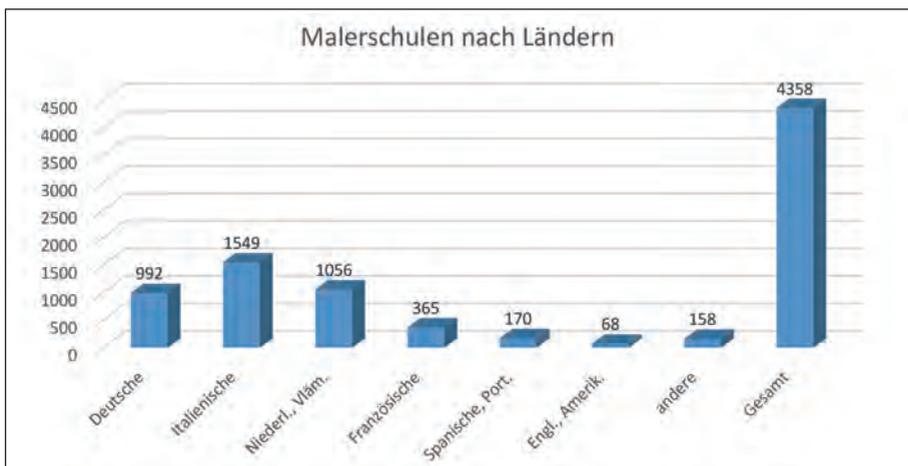


Abbildung 6: Malerschulen aus Sammelwerken nach Ländern

378 Digitaler Anhang Kapitel 12.4.2, Künstler*innenregister Sammelwerke.

4.5.2 Die Sammelwerke des Lehrmittelapparates

Der Aufbau des Bestandes an Sammelwerken begann im Jahr 1883 mit dem Ankauf des „Atlas der kirchlichen Denkmäler des Mittelalters im österreichischen Kaiserstaat“. Bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts kamen beinahe jährlich solche Werke hinzu, wobei man auch vor teuren Anschaffungen, wie sie in den Inventarbüchern dokumentiert sind, nicht zurückschreckte. So betrug die Kosten für die zwölf Bände „Denkmäler deutscher Renaissance“ 300 Mark, „Albrecht Dürers Holzschnittwerk“, eine großformatige Sammlung mit 60 Lichtdrucktafeln, 105 Mark, das Sammelwerk „Die frühesten und seltensten Denkmale des Holz- und Metallschnittes“ 70 Gulden, „Die Gemälde von Dürer und Wolgemut“, sieben Bände, 105 Gulden. Nicht als Sammelwerke in den Inventarbüchern scheinen die Imperialformate der Photogravüren-Sammelwerke der Photographischen Gesellschaft Berlin von Rembrandt in der Gemäldegalerie zu Cassel und Berlin auf, da diese als Einzelblätter eingetragen wurden. Diese kosteten jeweils 225 Mark. Für die Baukunst Spaniens, zwei Bände, gab man 1897 114 Gulden aus, ansehnliche Beträge, wenn man sie mit sieben für Mark oder 14 für Gulden multipliziert und einen annähernden heutigen Wert bekommt. Monografische Sammelwerke bilden die Ausnahme, zumeist sind es Übersichtswerke, vor allem der Architektur und Malerei. Unter den Sammelwerken finden sich auch einige Kataloge und Mappen zu kunstgewerblichen Themen, wohl zurückzuführen auf Sempers Mitgliedschaft im Kunstgewerbeverein. Zusammenfassend ist festzustellen, dass die Anzahl der Sammelwerke eine durchaus beachtliche Größe aufweist und von nicht geringem Wert ist, der sich aus der überwiegenden Vollständigkeit der Werke und durch die teilweise frühen Erscheinungsjahre ergibt. Zu erwähnen ist dabei das Werk „Die Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien“, eine Mappe bestehend aus 100 großformatigen Stahlstichen von unteritalienischer Architektur, gedruckt 1860, von dem leider ein Blatt fehlt.

4.5.2.1 *Sammelwerke nach Verlagen und Gattungen*³⁷⁹

Verlagsort					
Deutschland	50				
England	2				
Frankreich	6				
Niederlande	2				
Österreich	11				
Malerei	Architektur	Grafik	Skulptur	Kleinkunst	vermischt
13	31	7	10	4	6

4.5.2.2 *Tabellarische Aufstellung der Sammelwerke*

Sammelwerk	Herausgeber, Autor	Verlag	Inventar- Jahr	Inventar- nummer
Albrecht Dürers Holzschnittwerk, Bd. 1–2	Lützwow, Carl von	Soldan, Nürnberg, 1883	1884	2367
Altirolische Kunstwerke des 15. und 16. Jahrhunderts, Kunsthistorischer Kongress Innsbruck 1902	Hans Semper	H. Schwick, Innsbruck, 1902	1902	8887
Architectur Deutschlands I und II, Übersicht d. hervorragendsten Bauauf. d. Neuzeit	Hugo Licht, Hg.	Ernst Wasmuth, Berlin, 1879-1882	1887	2855
Architecture of the Renaissance in England, Band 1-6	Alfred Gotch	Batsford, London, 1891–94	1895	7121
Architektonische Entwürfe aus der Sammlung des Architektenvereins zu Berlin		F. Riegel, Potsdam, 1842	1887	2897
Atlas kirchlicher Denkmäler des Mittelalters im Österreichischen Kaiserstaate und ehemaligen Lombardisch- Venetianischen Königreiche, I-V	Karl Lind	Karl Gerold, Wien, 1867–1872	1883	2148a et al.

379 Mehrbändige Werke zählen hier als ein Werk (Anm. d. Verf.).

Sammelwerk	Herausgeber, Autor	Verlag	Inventar- Jahr	Inventar- nummer
August Kühne, Reproductionen nach seinen Werken	August Kühne	J. Löwy, Wien, 1896	1903	8937
Barock-Rococo- Architektur Bd. 1–3	Dohme, Robert (Hg.)	Wasmuth, Berlin, 1892	1900	8693
Chronologie der deutsch- mittelalterlichen Baukunst	Georg Gottfried Kallenbach	Literarisch- artistische Anstalt, München, 1858	1894	6967
Collection Spitzer		Berthaud, Paris	1893	5936
Das Kupferstichkabinett		Fischer und Franke, Berlin, 1897–98	k.A.	8901a
Das Museum, Band 1–11		Spemann, Berlin	1900–11	8612 et al.
Das Schloss zu Heidelberg	Friedrich Sauerwein, Hg.	Heinrich Keller, Frankfurt a. M., 1883	1885	2657
Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien, Atlas	Heinrich Wilhelm Schulz und F. v. Quast	Eigenverlag, Dresden 1860	1905	7143
Denkmäler deutscher Renaissance, 12 Bde.	K. E. O. Fritsch	Wasmuth, Berlin, 1881-1885	1884– 1887	2248
Der Dom zu Bamberg	Aufleger, Weese	L. Werner, München, 1898	1902	8813
Der Magdalenen Altar des Lucas Moser von Weil vom Jahre 1431	Schmarsow, Bayersdorfer, v. Oettingen	Kunsthistorische Gesellschaft f. Photogr. Publikationen, Leipzig, 5. Jg.	1900	8458
Die Architectur Berlins, Sammlung hervorragender Bauten der letzten zehn Jahre, Licht und Rosenberg	Hugo Licht	Wasmuth, Berlin, 1877	1887	2848
Die Architectur des Mittelalters in Regensburg, 1–10	Justus Popp	Sebald, Nürnberg, 1834	1924	19240

Sammelwerk	Herausgeber, Autor	Verlag	Inventar- Jahr	Inventar- nummer
Die Baukunst Frankreichs, 8 Bde.	Cornelius Gurlitt	Gilbers, Dresden, 1896	1914	13391
Die Baukunst Spaniens, Junghändel und Gurlitt, Teil I und II	Max Junghändel	Gilbers'sche Königl. Hof- Verlagsbuchhand- lung, J. Bleyl, Dresden	1897	7818 7818a
Die Deutschen Bildsäulen- Denkmale des 19. Jahrhunderts	Hermann Maertens	Julius Hoffmann, Stuttgart, 1892	1896	7778
Die frühesten und seltensten Denkmale des Holz- und Metallschnittes, Bd. 1–3	Schmidt, W. (Hg.)	Soldan, Nürnberg, k.A.	1885	2442
Die Gemälde von Dürer und Wolgemut, Bd. 1–7	Riehl, Berthold	Soldan, Nürnberg, k.A.	1890	4605
Die Gemälde von Dürer und Wolgemut, Supplement	Schiener, Theodor (Hg.)	Soldan, Nürnberg, k.A.	1896	7572
Die Holzarchitektur Deutschlands vom 14. bis 18. Jahrhundert	C. Schäfer, Hg.	Ernst Wasmuth, Berlin, 1883	1884	2348
Die Katholische Hofkirche zu Dresden	Stöckhardt, H., (Hg.)	Gilbers, Dresden, 1883	1900	8694
Die Wandgemälde der S. Georgskirche zu Oberzell auf der Reichenau	Franz Baer	Herder, Freiburg i. Br., 1884	1896	7783
Documents classés de l' art dans les Pays-Bas par J. J. van Ysendyck	J. J. van Ysendyck	Jos Maes, Antwerpen, 1880- 1885	1903	8977
Documents de Sculpture Francaise du Moyen Age	Paul Vitry, Gaston Brière	D. A Longuet, Paris, k.A.	1920	19200
Dresdener Ausstellung alter kunstgewerblicher Arbeiten 1875, Abt. 1–2		George Gilbers, Dresden, 1875	1920	19200

Sammelwerk	Herausgeber, Autor	Verlag	Inventar- Jahr	Inventar- nummer
Dürer, Vier Holzschnittfolgen, phototypisch nachgebildet in der Größe der Originale	Albrecht Dürer, Text Bruno Meyer, 1886	Zehl und Haberland, Leipzig, 1886	1891	5296
Eine Auswahl der landschaftl. Handzeichnungen v. J. Koch im Ferdinandeum Innsbruck.	Joseph Koch	H. Schwick, Innsbruck, 1902	1902	8889
Elsässische und Lothringische Kunstdenkmäler Vol. 1–2	Hausmann (Hg.), Leitschuh, Seyboth	W. Heinrich, Straßburg, 1896	1901– 1902	8764
Figurale Holzplastik, Bd. 1	Leisching, Julius	Wien, 1908	1913	13161
Figurale Holzplastik, Bd. 2, aus österreichischen Museen und Kirchen	Julius Leisching, (Hg.)	Wien, 1908	1913	13162a
Fragments Architecture et sculpture de la Cathédrale de Chartres	Henri le Secq	A. Vandermolen, Brüssel, 1880	1896	7571
Frankfurt am Main im Jahre 1880	Gebrüder Weisbrod	Heinrich Keller, Frankfurt a. M., 1879	1885	2756a
Frankreichs historische Bauten		Bruno Hessling, Berlin, New York, k.A.	1903	8931
Französische Sculpturen der Neuzeit		Bruno Hessling, Berlin, New York, k.A.	1901	8765
Handzeichnungen aus der Albertina u. a. Sammlungen, 1-11	Schönbrunner- Meder	Gerlach und Schenk, Wien, 1896	1896– 1913	7340 et al.
Hans Holbeins d. Ä. Feder- und Silberstift Zeichnungen, Bd. 1–3	His, Eduard	Soldan, Nürnberg, k.A.	1894	6937

Sammelwerk	Herausgeber, Autor	Verlag	Inventar- Jahr	Inventar- nummer
Hans Multscher Altar in Sterzing	Schmarsow, Bayersdorfer, v. Oettingen	Kunsthistorische Gesellschaft f. Photogr. Publikationen, Leipzig, 4.Jg.	1899	8280
Kenntniß und Würdigung der Mittelalterlichen Altäre Deutschlands, Auslieferungen 1–19	E. F. A. Münzenberger	A. Foesser Nachfolger, Frankfurt a. M. 1890-05	1895–1908	7118 et al.
Klassischer Bilderschatz Bd. 1–12		Bruckmann, München, 1889	1889–1900	3850 et al.
Kunstgeschichte in Bildern Abteilung 1, Altertum	Winter Franz	Seemann, Leipzig, 1900	1920	19200
Kunstgewerbliche Objecte d. Ausstellung kirchl. Kleinkunst im Mährischen Gewerbe-Museum		W. Burkart, Brünn, 1885	1920	19200
Kunstgewerbliches aus der Ausstellung 1885 von Waffen, Kriegs- und Jagdgeräthen	Wendelin Böheim	Selbstverlag, 1886	1920	19200
Kunstschätze aus dem Großherzogl. Museum zu Darmstadt		Nöhring und Fritsch, Lübeck, k.A.	1889	4054
L' Art Monumental en Belgique. Provence D' Anvers		Dero Frères, Anvers, k.A.	1896	7152
Later Renaissance Architecture in England, 1–6	Belcher, John	Hiersemann, Leipzig, 1897	1898–1905	8146
Meisterwerke der Kunst und des Kunstgewerbes vom Mittelalter bis zur Zeit des Rococo, Teil 2	Hans Stegmann	Nöhring, Lübeck 1904	1920	19200
Michael Pacher, Band 1	Friedrich Wolff	Stoedtner, Berlin, 1909	1909	10929
Mittelalterliche Bau- und Kunstdenkmäler in Magdeburg	E. von Flottwell	Selbstverlag, 1891	1920	19200

Sammelwerk	Herausgeber, Autor	Verlag	Inventar- Jahr	Inventar- nummer
Mittelalterliche Baudenkmale aus Schwaben, Esslingen, Frauenkirche	Heideloff-Müller	Ebner und Seubert, 1856	1920	19200
Mittelalterliche Baudenkmale aus Schwaben, Abtei Bebenhausen	Leibnitz, Heinrich	Ebner und Seubert, 1858	1920	19200
Mittelalterliche Baudenkmale aus Schwaben, Details aus dem Ulmer Münster	Egle, J. v.	Ebner und Seubert, 1862	1920	19200
Mittelalterliche Baudenkmale aus Schwaben, Chorgestühl im Ulmer Münster	Egle, J. v.	Ebner und Seubert, 1864	1920	19200
Mittelalterliche Baudenkmale aus Schwaben, Details aus dem Chorgestühl im Ulmer Münster	Egle, J. v.	Ebner und Seubert, 1867	1920	19200
Mittelalterliche Bauten Regensburgs, I. und II. Abt.	Otto Aufleger	L. Werner, München, 1896-97	1904	9963-94
Mittelalterliche Wandgemälde und Tafelbilder der Burg Karlstein	Neuwirth, Joseph	Calve, Prag, 1896	1895	7148
Monographie de l'ancienne Abbaye Royale Saint-Yved de Braine	Stanislas Prioux	Librairie d'architecture de Caudrillier, Paris 1859	1904	9960
Monumente des Mittelalters und der Renaissance aus dem sächsischen Erzgebirge		George Gilbers, Dresden, 1875	1888	3470
Palast-Architektur von Oberitalien und Toscana vom 15. bis 17. Jahrhundert, Genua, 1 und 2	Robert Reinhardt (Hg.)	Wasmuth, Berlin, 1886	1891	5443

Sammelwerk	Herausgeber, Autor	Verlag	Inventar- Jahr	Inventar- nummer
Raffael in seiner Bedeutung als Architekt, Bd. 1, Villa Madama	Hofmann, Theobald	Gilbers, Dresden, 1900	1903	8904
Raffael in seiner Bedeutung als Architekt, Bd. 2, Werdegang und Besitzungen	Hofmann, Theobald	Gilbers, Leipzig, 1909	1915	14027
Recueil de Sculptures Gothiques, Vol. 2	Georges Louis Adams	A. Morel, Paris, 1864	1894	6926a
Tafelbilder aus dem Museum Stift Klosterneuburg	Drexler, Carl	Schenk, Wien, 1902 (?)	1915	14263
Tafelbilder Lucas Cranachs d. Ä. und seiner Werkstatt	Eduard Flechsig	Seemann, Leipzig, 1900	1912	12759
Victor Tilgners Ausgewählte Werke	Albert Ilg	J. Löwy, Wien, 1896	1905	9355
Unveröffentlichte Gemälde Alter Meister aus dem Besitze des bayerischen Staates, Bd. 1–3, 142 Lichtdrucktafeln, komplett	Bassermann-Jordan, Ernst, Hg.	Keller, Frankfurt a. M., 1907-1908	1920	15672–74

4.6 Originale

Im Jahr 1905 wurden 73 Zeichnungen in Aquarell- bzw. Mischtechnik erworben. Dabei handelt es sich überwiegend um kleinformatige Kopien von Wandgemälden aus Südtiroler Kirchen und Burgen vom akademischen Maler Alfons Siber aus Hall und dem vermutlich aus Innsbruck stammenden Maler Fr. (Franz?) Mayer. Siber hatte schon beim Kunsthistorischen Kongress 1902 in Innsbruck große Kopien der spätromanischen Fresken von Schloss Avio angefertigt, die er am zweiten Kongresstag in einem Vortrag über diese Fresken vorstellte.³⁸⁰

380 Siehe Kapitel 8.1 Der 7. Internationale Kunsthistorische Kongress.

4.7 Bücher

Auch die Bibliothek musste von Hans Semper aufgebaut werden. Bei Durchsicht der Inventarbücher fällt auf, dass bis 1893 relativ wenige Bücher auf Institutskosten angeschafft wurden. Das mag einerseits auf die fehlenden finanziellen Mittel, andererseits auf den Platzmangel am Institut zurückzuführen sein. Semper hatte in seinen ersten Wirkungsjahren an der Universität kein eigenes Zimmer. Diese Raumsituation besserte sich erst, als 1884 für das kunsthistorische, geographische und petrographische Institut in der Museumstraße 16 eine Wohnung angemietet wurde, zu welcher neben einem gemeinsamen Hörsaal ein Arbeitszimmer des Professors und zwei Zimmer zur Aufbewahrung der Sammlungen dienten.³⁸¹ Mit Ministerial-Erlass vom 22. Dezember 1896³⁸² wurde schließlich eine größere Wohnung in der Sillgasse 21 angemietet, in der das Institut für Kunstgeschichte eine Bleibe bis zur Übersiedelung 1924 in die neu erbaute Universität am Innrain hatte. Ab 1893/94 setzte ein stetiger, jährlich etwa gleichbleibender Erwerb von kunsthistorischer Fachliteratur ein. Die Zunahme in den Jahren bis 1897 führt auf eine einmalige, außerordentliche Dotation zurück, die auf einen Ministeriumserlass vom 26. August 1893 zurückgeht, in welchem zur „Anlegung einer Bibliothek von kunstwissenschaftlichen Werken ein Gesamtbetrag von Dreitausend Gulden in drei Raten à eintausend Gulden zu bewilligen befunden“ wurde.³⁸³ Diese Extradotationen scheinen im Inventarbuch und im Kassabuch in den Jahren 1894–1896 auf, wobei Semper damit fast ausschließlich Bücher angekauft hat. 1918 umfasste die Bibliothek laut Inventarbücher 880 Exemplare, wobei die tatsächliche Anzahl höher war, da öfters Werke, die aus mehreren Bänden bestanden, unter einer Inventarnummer erfasst wurden. Im Inventarbuch A wurde ein neues Bücherverzeichnis eingetragen. Das Ordnungssystem beruhte auf den Bezeichnungen Gestell A I–IV, Gestell B I–IV, C I–IV, D I, E I–II, F I, G I–II. Die Bestückung dieser Regale lässt aber keine Einteilung erkennen, da die Bücher weder nach Epochen oder Künstlernamen geordnet waren, aber auch nicht nach fortlaufenden Inventarnummern. Die Zeitschriften waren ebenfalls in diesen Regalen untergebracht und im gleichen Inventarbuch aufgelistet. Dieses Bücherverzeichnis muss nach 1911 von der gleichen Person angelegt worden sein, wie sich aus Vergleichen mit den fortlaufenden Inventarnummern und deren In-

381 Festschrift (wie Anm. 356), 39. Zur Raumsituation s. auch Kapitel 4.10.1

382 Ebd.

383 Semper-Sammlung, ON 7, Extradotationen, Schreiben der Statthalterei vom 11.9.1893.

ventarisierungsjahren und dem Schriftvergleich entnehmen lässt. Nach 1918 wurde das Buch von einer anderen Hand geschrieben. Es fällt auf, dass in diesem Bücherinventarbuch etliche Werke fehlen, die in den Inventarbüchern B–E enthalten sind. Warum diese Bücher fehlen, lässt sich nicht nachverfolgen, da es sich aber zumeist um italienische Bücher handelt, könnte der Umstand, dass Italien während des Krieges die Bündnisseite gewechselt hat, eine Rolle gespielt haben.

Das folgende Diagramm zeigt den Erwerbungsverlauf von Büchern nach Jahren.

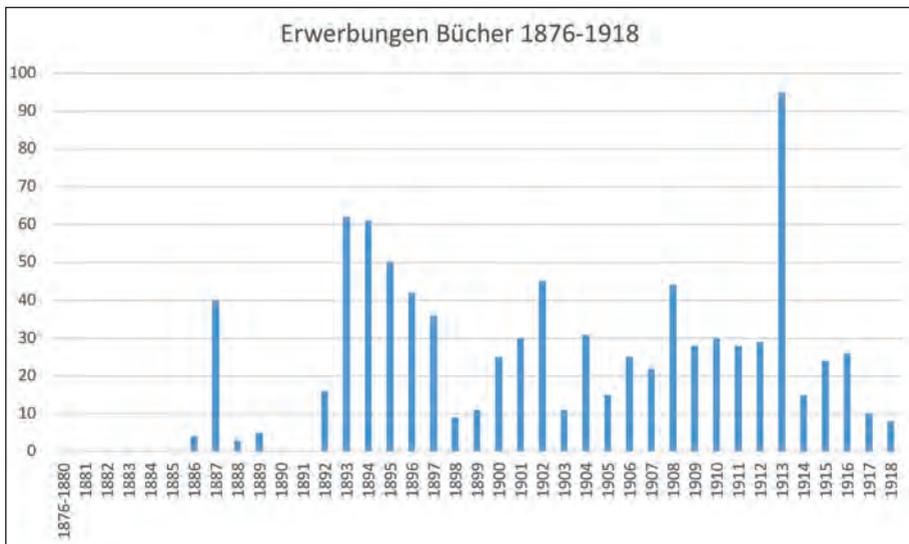


Abbildung 7: Erwerbungen Bücher 1876–1918

Bei den holländischen Büchern handelt es sich um 3 Bände „Geschiedenis der vaderlandsche Schilderkunst“, einem Lexikon niederländischer Maler und Karel van Manders zweibändigem Werk „Het Leven der doorluchtige Nederlandsche en eenige Hoogduitsche Schilders“ aus dem Jahr 1764. Beide Werke sind in der Universitätsbibliothek erhalten geblieben.

Die Bücher sind in der Datenbank unter dem Bestand „Bibliothek“ erfasst. Wo immer es möglich war, wurde der Karteikarte ein Link zu einer Online-Ressource beigefügt, sodass der Großteil der Semperschen Bibliothek als virtuelle Bibliothek benutzt und die Bücher gelesen werden können. Bei der Erstellung der Bücherliste³⁸⁴ und Aufnahme in die Datenbank wurde diese mit dem Inven-

384 Digitaler Anhang Kapitel 12.5, Inventarbuch Bücher.

tar der Landes- und Universitätsbibliothek verglichen, wobei man sehen konnte, dass der Großteil der Werke der historischen Bibliothek des Instituts für Kunstgeschichte dorthin gelangt ist.

4.7.1 Die Bücherliste nach Sprachen

Das Fach Kunstgeschichte war im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts ein internationales Fach, wie sich an einer Analyse der Herkunftsländer der erworbenen Bücher leicht feststellen lässt. Hans Semper hat Italienisch, Englisch und Französisch gesprochen, er hat in diesen Sprachen publiziert³⁸⁵ und Vorlesungen in italienischer Sprache gehalten. Daher ist es nicht verwunderlich, dass sich im Bibliotheksbestand zahlreiche Fachbücher aus Frankreich, Italien und England befinden.

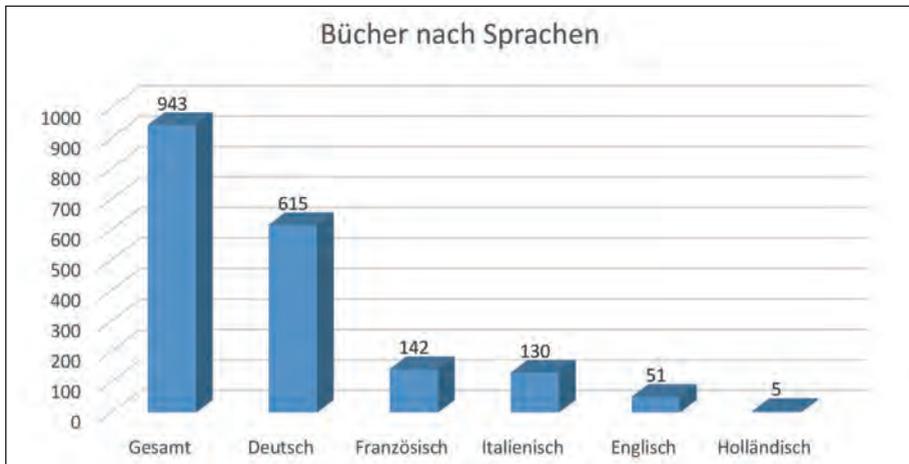


Abbildung 8: Bücher nach Sprachen

385 Französisch: Etude sur l'architecture Autrichienne, Paris 1885, Ivoire du X et du XI siècle au Musée national de Buda-Besth in der Revue de l'art chrétienne 1897. Beiträge in den bedeutenden Magazinen „The Burlington Magazine“ und dem „Magazine of Art“ konnten keine gefunden werden. Im Nachlass am Landesmuseum befindet sich ein Brief an seine Schwiegertochter Mary Jenkins, die mit seinem Sohn Gottfried in den USA wohnte und in fehlerfreiem Englisch verfasst ist.

4.7.2 Bücher-Erwerbungen zwischen 1876 und 1918 nach Jahren und Sprachen

Eine Auflistung der Bücher nach ihren Sprachen im folgenden Diagramm lässt erkennen, dass Semper neben dem Erwerb von deutschsprachigen Büchern stets die Publikationen vor allem aus Frankreich und Italien im wissenschaftlichen Fokus hatte, wobei sich der Erwerb fremdsprachiger Werke ab 1900 verringerte und während des Weltkriegs aufhörte.

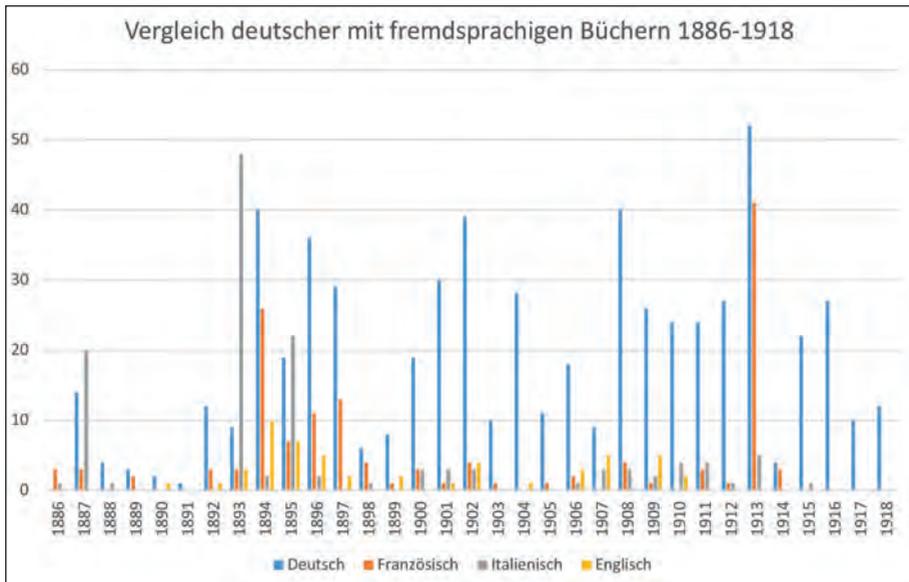


Abbildung 9, Büchererwerbungen nach Sprachen

Die Bücherauswahl erfolgte zumeist unter der Idee, mit Hilfe der Bibliothek ein Repertorium der Kunstwissenschaft anzulegen, welches wiederum vor allem Nachschlagewerke, Einführungs- und Übersichtswerke und Kataloge umfasste. Als Beispiele mögen dienen: „Documenti per (la storia dell’) l’arte Senese“, drei Bände aus 1854, „North Italian painters of the Renaissance“, Berenson 1907, „Histoire et théorie du symbolisme religieux avant et depuis le Christianisme“, vier Bände, 1884, „Illustriertes Bau-Lexikon“ von 1874, „Objektkatalog der Sammlungen des Germanischen Museums“, 1880, „Catalogue raisonné du Musée de Sculpture comparée au Trocadéro“, 1892 oder „Grundriss der Kunstgeschichte“, Bde. 1–5, Lübke-Semrau, 1905. Monografien einzelner Künstler wurden, abgesehen von zwei Werken über Donatello (Sempers Spezialgebiet, Anschaffungsjah-

re 1885–86), in größerem Umfang erst ab 1892 gekauft. Das Autorenregister³⁸⁶ verzeichnet unter 498 Namen nur fünf weibliche, die Kunsthistorikerinnen Frida Schottmüller³⁸⁷, Marie Schütte³⁸⁸ und Agnes Gosche³⁸⁹ sowie die Lexikographin Henriette Michaelis³⁹⁰, Margherita Mignaty und ihre Co-Autorin, Giorgina Saffi.

4.7.3 Künstlermonografien

Der Schwerpunkt der Monografien liegt bei Künstlern der Renaissance und einigen deutschen Meistern. Erst mit Erscheinen der „Künstler-Monographien“ aus dem Velhagen & Klasing Verlag und den „Klassikern der Kunst in Gesamtausgaben“ der Deutschen Verlags-Anstalt, die ab dem letzten Jahrzehnt des 19. bzw. mit Beginn des 20. Jahrhunderts kostengünstige Sammelwerke (zwischen drei und sechs Kronen) darstellten, wurde diese Künstlersammlung stark erweitert.

386 Digitaler Anhang Autoren, Autorinnenregister.

387 Frieda Schottmüller (1872–1936) studierte in Berlin bei Wölfflin Kunstgeschichte und promovierte 1904 an der Universität Zürich mit ihrer Arbeit über „Die Gestalt des Menschen in Donatellos Werk“. Anschließend arbeitete sie am Kaiser Friedrich-Wilhelm-Museum unter Wilhelm Bode, für den sie die Register des fotografischen Großwerkes „Denkmäler der Renaissance-Sculptur Toscanas“ bearbeitete. Eintrag Schottmüller Frida, in: Dictionary of Art Historians, Online Ressource: <https://arthistorians.info/schottmullerf> (15.9.2020).

388 Marie Schütte (1878–1975) promovierte 1903 im Fach Kunstgeschichte in Berlin mit einer Untersuchung über „Schwäbischer Schnitzaltar“ bei Wölfflin, obwohl erst 1908 die offizielle Zulassung von Frauen an der Berliner Universität bewilligt wurde. Weitere Stationen waren Bonn, Köln und Weimar, ehe sie am Kunstgewerbemuseum Leipzig eine feste Stelle fand. Obwohl hochqualifiziert, wurde bei der Besetzung des Direktionspostens des Museum 1928 ein Mann vorgezogen. Weitere berufliche Stationen führten sie nach Wien und in die Schweiz. Hochbetagt starb sie 1975 im Alter von 98 Jahren in Überlingen am Bodensee. Siehe Katharina Groth und Birgit Müller, Kunstgeschichte um 1900 – ein Vergleich beruflicher Werdegänge: Marie Schuette, Walter Stengel, Hans Wendland und August Griesebach, in: Bredekamp, Labuda, In der Mitte Berlins (siehe Anm. 324), 180f.

389 Agnes Gosche (1857–1928) studierte u. a. Kunstgeschichte und wurde 1898 in Zürich mit der Arbeit „Simone Martini. Ein Beitrag zur Geschichte der Sienesischen Malerei im XIV. Jahrhundert“ promoviert. Lebte und unterrichtete in Halle, war die Wegbereiterin der Frauenbildung in dieser Stadt und Direktorin der dortigen Frauenschule. Kurzeintrag, Bilder im Vorübergehen: Online Ressource: https://www.buergerstiftung-halle.de/fileadmin/buergerst/dokumente/04Newsletter_Buergerstiftung_2014_12.pdf (15.9.2020).

390 Henriette Michaelis (1849–?) war Philologin, Romanistin und Lexikografin. Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet sechs Einträge von Publikationen, hauptsächlich Wörterbücher. Online Ressource: <http://d-nb.info/gnd/101483694> (15.9.2020).

I-Nr.	Jahr	Liste Monografien 1886–1918		
2844	1886	Donatello (Vita e Opere di Donatello)	Cavalucci (Camillo J.)	Mailand, 1886
2845	1886	Donatello	Müntz (Eugène)	Paris, 1885
2846	1886	Les Della Robbia	Cavalucci (Camillo J.), Moulinier (Emile)	Paris, 1884
2847	1886	Ghiberti (et son école)	Perkins (Charles C.)	Paris, 1886
4055	1889	Raphael	Förster (Ernst)	Leipzig, 1867
5824	1892	Leonardo da Vinci (Lebensskizze und Forschungen über sein Verhältnis zur Florentiner Kunst und zu Rafael	Müller- Walde (Paul)	München, 1889
5831	1892	Abrecht Dürer	Springer (Anton),	Berlin, 1892
6074	1893	Antonio Veneziano	Bernasconi	?, 1862
6133	1893	Leone Leoni d' Arezzo, scultore, e P. Lomazzo, pittore Milanese, nove ricerche	Casati (Carlo)	Mailand, 1884
6140	1893	I due Dossi, pittori ferraresi d. s. XVI.	Cittadella (Luigi Napoleone)	Ferrara, 1870
6849	1894	Andrea Sansovino (und seine Schule)	Schönfeld (Paul)	Stuttgart, 1881
6852	1895	Murillo	Justi (Carl)	Leipzig, 1892
6974	1895	(Guglielmo) Bergamasco	Caffi (Michele)	Venedig, 1892
7154	1895	Raffael und Donatello	Vöge (Wilhelm),	Straßburg 1896
7156	1895	Filippo Brunellesco	Fabriczy (Cornel von)	Stuttgart, 1892
7780	1896	Hans Brüggemann und seine Werke	Sach (August)	Schleswig 1895
7791	1897	Thorvaldsen, Sa vie et son Oevre,	Plon (Eugène)	Paris, 1874
7797	1897	Hans Holbein der Jüngere	Rumohr (Carl Friedrich v.)	Leipzig, 1836
7795	1897	Thorvaldsen	Nielsen	Kopenhagen, 1870

I-Nr.	Jahr	Liste Monografien 1886–1918		
7801	1897	Rembrandt (sa vie et ses oeuvres)	Vosmaer (Carel)	La Haye, 1877
7812	1897	Rafael	Minghetti (Marco), Übersetzung Münz (Sigmund)	Breslau, 1887
7815	1897	Lucas Cranach (der Ältere)	Warnecke (Friedrich)	Görlitz, 1879
8748	1901	Jacopo della Quercia	Cornelius (Carl)	Halle, 1896
8756	1901	Künstler-Monographien (3), Rembrandt	Knackfuss (Hermann)	Leipzig, 1897
8798	1901	H. Holbein d. Ä.	Stoedner (Franz)	Berlin, 1896,
8825	1902	(Paul, Charles und Simon Louis DuRy: eine) Künstlerfamilie der Barockzeit	Gerland (Otto)	Stuttgart, 1895
8830	1902	Piero di Cosimo	Knapp (Fritz)	Halle, 1899
8835	1902	Künstler-Monographien, Band 49, Tintoretto	Thode (Henry)	Leipzig, 1901
8861	1902	Fra Filippo Lippi	Strutt (Edward)	London, 1901
8869	1902	Ligier Richier, (Sculpteur Lorrain)	Dauban (Charles- Aimé)	Paris, 1861
9747	1906	Rembrandt, (sa vie et ses oeuvres)	Vosmaer (Carel)	La Haye, 1868
9748	1906	Rembrandt (sa vie, son oeuvre et son temps)	Michel (Émile)	Paris, 1893
9997	1904	Canova, Antonio (Geschenk v. Hans Semper) (Künstlermonographien 36)	Meyer (Alfred)	Bielefeld, 1898
10038	1904	(Künstlermonographien 32), Rethel (Alfred)	Knackfuß (H.), (Hg.)	Leipzig, 1898
10040	1904	Künstler-Monographien, Band 10, Murillo	Knackfuß (H.) (Hg.)	Leipzig, 1904
10042	1904	Künstlermonographien Band 2, Rubens	Knackfuß (H.), (Hg.)	Leipzig, 1895
10145	1906	Künstler- Monographien, Band 1, Raffel	Knackfuß (H.)	Leipzig, 1895
10193	1907	Rembrandt (und seine Zeitgenossen)	Bode (Wilhelm)	Leipzig, 1906 (?)

10324	1908	Die Künstlerfamilie Asam	Halm (Philipp Maria)	München, 1896
10333	1908	Masaccio (eine Studie)	Creutz (Max)	Berlin, 1901
10334	1908	Piero di Cosimo	Haberfeld (Hugo)	Breslau, 1900
10338a	1908	Correggio	Meyer (Julius)	Leipzig, 1871
10338a	1908	Antonio Allegri da Correggio	Meyer (Julius)	Leipzig, 1871 (?)
9814	1906	Klassiker der Kunst, Band 1, Raffael	Rosenberg (Adolf)	Stuttgart, 1904
10147	1906	Dante Gabriel Rossetti, (der Maler und der Dichter)	Waldschmidt (Wolfram)	Leipzig 1905
10193	1907	Rembrandt (und seine Zeitgenossen)	Bode (Wilhelm)	Leipzig, 1906 (?)
10324	1908	Die Künstlerfamilie Asam	Halm (Philipp Maria)	München, 1896
10325	1908	Barthel Beham und der Meister von Messkirch	Koetschau (Carl)	Straßburg, 1893
10333	1908	Masaccio (eine Studie)	Creutz (Max)	Berlin, 1901
10334	1908	Piero di Cosimo	Haberfeld (Hugo)	Breslau, 1900
10338a	1908	Correggio	Meyer (Julius)	Leipzig, 1871
10338a	1908	Antonio Allegri da Correggio	Meyer (Julius)	Leipzig, 1871 (?)
10613	1909	Raffaello	Minghetti (Marco)	Bologna, 1885
10935	1909	Klassiker der Kunst, 13, Van Dyk (Des Meisters Gemälde)	Schaeffer (Emil)	Stuttgart, 1909
10938	1909	Jean Francois Millet: eine Kunstgabe	Krügel (Gerhard)	Mainz, 1909
10939	1909	Künstler-Monographien: Wilhelm Leibl	Gronau (Georg)	Leipzig, 1901
10940	1909	Künstler-Monographien: Giovanni Segantini	Montandeu (Marcel)	Leipzig, 1904
10941	1909	Künstler-Monographien: Hans Thoma	Ostini (Franz von)	Leipzig, 1900
10942	1909	Künstler-Monographien: Alfred Rethel	Schmid (Max)	Leipzig, 1898

I-Nr.	Jahr	Liste Monografien 1886–1918		
11426	1910	Pisanello	Hill (George Francis)	London, 1905
11452	1910	G. B. Tiepolo: la sua vita e le sue opere	Molmenti (Pompeo)	Mailand, 1909
11453	1910	Meister der Graphik, Band 1, Jaques Callot	Nasse (Hermann)	Leipzig, 1909
11983	1911	Dosso Dossi (mit besonderer Berücksichtigung seines künstlerischen Verhältnisses zu seinem Bruder Battista)	Zwanziger (Walter Curt)	Leipzig, 1911
11984	1911	Künstler-Monographien, Band 33, Leonardo da Vinci	Rosenberg (Adolf)	Leipzig, 1907
11985	1911	Fra Bartolommeo della Porta (und die Schule von San Marco)	Knapp (Wilhelm)	Halle, 1903
11986	1911	Meister der Graphik Band 3, Albrecht Altdorfer und Wolf Huber	Voss (Hermann)	Leipzig, 1910
11991	1911	Raphael, sa vie, son oeuvre et son temps	Müntz (Eugène)	Paris, 1900
11992	1911	Raphael (sein Leben und seine Werke, 2 Bd.)	Crow (Joseph) u. Cavalcaselle (G. B.)	Leipzig, 1883-1885
11993	1911	Histoire de la vie et des ouvrages de Raphael	Quatremere de Quincy	Paris, 1833
11995	1911	(La vita e le opere del) Correggio	Saffi (Giorgina) et al.	Florenz, 1888
12004	1911	Giottino (und seine Stellung in der gleichzeitigen florentinischen Malerei)	Sirén (Oswald)	Leipzig, 1908
12006	1911	Wilhelm Tischbein (ein Künstlerleben des 18. Jahrhunderts)	Landsberger (Franz)	Leipzig, 1908
12008	1911	Giovanni Segantini, (Sein Leben und sein Werk)	Servaes (Franz)	Leipzig, 1908
12624	1912	Künstler-Monographien (30), Correggio (Antonio Allegri)	Thode (Henry)	Leipzig, 1898
12626	1912	Josef Danhauser	Roessler (Arthur)	Wien, 1911

12628	1912	Klassiker der Kunst, Band 5), Peter Paul Rubens (Des Meisters Gemälde)	Rosenberg (Adolf)	Leipzig, 1905
12629	1912	Klassiker der Kunst, Tizian, Des Meisters Gemälde	Fischel (Oskar)	Stuttgart, 1904
12630	1912	Klassiker der Kunst, Velazquez	Gensel (Walther)	Stuttgart, 1908
12760	1912	Künstler-Monographien, Band 22, Tiepolo	Meissner (Franz Herrmann)	Leipzig, 1897
12761	1912	Künstler-Monographien, Band 26, Veronese	Meissner (Franz Herrmann)	Leipzig, 1897
12762	1912	Künstler- Monographien (75), Peter Vischer und Adam Krafft	Daun (Berthold)	Leipzig, 1905
13032	1912	(Klassiker der Kunst), Hans Holbein d. J. (Des Meisters Gemälde)	Ganz (Paul)	Stuttgart, 1911
13033	1912	Künstler-Monographien (15), Antoine Watteau	Rosenberg (Adolf)	Leipzig, 1896
13034	1912	Künstler-Monographien (19), Terboch und Jan Steen	Rosenberg (Adolf)	Leipzig 1897
13058	1913	Künstler-Monographien, Mantegna	Thode (Henry)	Leipzig, 1897
13059	1913	Klassiker der Kunst, Band 11, Mantegna	Knapp (Fritz)	Stuttgart, 1910
13060	1913	Josef Führich	Dreger (Moritz)	Wien, 1912
13061	1913	Künstler-Monographien (91), Joshua Reynolds	Osborn (Max)	Leipzig, 1908
13099	1913	Klassiker der Kunst, Band 11, Donatello	Schubring (Paul)	Stuttgart, 1907
13326	1913	Benvenuto Cellini	Plon (Eugène)	Paris, 1883
13344	1913	Rubens	Verhaeren (Emile)	Brüssel, 1910
14011	1915	Der Bildhauer F. Zeuner und seine Zeit	Burg (Hermann)	Wien, 1915
14023	1915	Simon Benedikt Faistenberger: ein Beitrag zur Geschichte der Tiroler Malerei im 18. Jahrhundert	Hofmann (Wolfgang)	Berlin, 1915
14024	1915	Die Kunst des Greco	Kehrer (Hugo)	München, 1914

I-Nr.	Jahr	Liste Monographien 1886–1918		
14025	1915	Michael und Friedrich Pacher (Ihr Kreis und ihre Nachfolger)	Semper (Hans)	Esslingen, 1911
14032	1915	Bernardo Daddi	Vitzthum (Georg)	Leipzig, 1903
14264	1915	Rembrandt, Band I	Neumann (Carl)	Stuttgart, 1902
14265	1915	Rembrandt, Band II	Neumann (Carl)	Stuttgart, ?
14266	1915	Tizian	Gronau, (Georg)	Berlin, 1900
14288	1915	Gerard David und seine Schule	von Bodenhausen (Eberhard)	München, 1905
14295	1916	Künstler- Monographien (82), Peter Cornelius	Eckert (Christian)	Leipzig, 1906
14326	1916	Künstler-Monographien (76), Anselm Feuerbach	Heyck (Eduard)	Leipzig, 1905
14327	1916	Künstler-Monographien (11), Ludwig Knaus	Pietsch (Ludwig)	Leipzig, 1901
14333	1916	Künstler-Monographien, (Band 14), Ludwig Richter	Mohr (Paul)	Leipzig, 1901
14334	1916	Künstler-Monographien, (Band 23), Vautier	Rosenberg (Adolph)	Leipzig, 1897
14335	1916	Künstler-Monographien, (Band 103) Julius Schnorr von Carolsfeld	Singer (Hans Wolfgang)	Leipzig, 1911
14348	1916	Jaques Dubroeuq von Mons (Ein niederländischer Meister)	Hedicke (Robert)	Strassburg, 1904

4.8 Zeitschriften

Zur Bibliothek gehörten auch österreichische, deutsche, italienische und französische Fachzeitschriften. Diese wurden häufig in Konvoluten gesamer Jahrgänge dem Institut zugeführt. So wurden beispielsweise im Jahr 1914 20 Jahrgänge der „Zeitschrift für bildende Kunst“ erworben, 1899 35 Jahrgänge der „Gazette des Beaux Arts“. Für die Anschaffung der „Gazette des Beaux Arts“ wurden vom Ministerium 500 Gulden als „außerordentliche Erfordernis der Universität bewilligt“.³⁹¹

In der Semper-Sammlung befinden sich keine Bücher und Zeitschriften mehr, lediglich die Zeitschrift „Die Kunst-Monatshefte für freie und angewandte Kunst“ der Jahrgänge 1907 bis 1916. Diese wiederum sind nicht in den Inventarbüchern vermerkt. Als in den Jahren 1916 bis 1918 die Zahl der Neuanschaffungen stark zurückging, beschränkte man sich fast ausschließlich darauf, die trotz der kriegsbedingten immer schwieriger werdenden wirtschaftlichen Verhältnisse in Deutschland immer noch erscheinenden Fachzeitschriften in die Sammlung aufzunehmen, um deren lückenlosen Bestand an Jahrgängen zu gewährleisten. Vom Bezug fremdsprachiger Zeitschriften wurde nun Abstand genommen – auch ein Zeichen der beginnenden Nationalisierung der Wissenschaft.

Die Zeitschriften sind heute Bestand der Landes- und Universitätsbibliothek Innsbruck.

4.8.1 Alphabetische Aufstellung der angekauften Fachzeitschriften

Allgemeine Bauzeitung (für den öffentlichen Baudienst), Jg. 1–7, 1836–1842	Wien
Annales Archéologiques, 28 Jahrgänge	Paris
Archives de l'art français (Nouvelle Periode), Band 1–3, 1907–09	Paris
Archives de l'art français, Band 1–6	Paris
Archivio storico dell'arte, Jg. 1888–97	Rom
Der Cicerone (Halbmonatsschrift für die Interessen des Kunstforschers und Sammlers), Jg. 1909–1918, 1912–13 nicht in Inventarbüchern	Leipzig
Der Kirchenschmuck, Jg. 1894–1905	Graz

³⁹¹ Semper-Sammlung, Extradotationen, ON 12, Schreiben der Statthalterei vom 17.1.1899

Der Kunstfreund: Organ des Vereines für Kirchenkunst und Kunst-Gewerbe in Tirol und Vorarlberg, Jg. 1892–1909	Bozen
Der Sammler, Beiträge zur tirolischen Heimatkunde, Jg. 1908–1912	Obermais
Deutsche Bauzeitung (Wochenblatt, herausgegeben von Mitgliedern des Architektenvereines Berlin, Jg. 1867–1885)	Berlin
Gazette des beaux-arts, Jg. 1859–1908	Paris
Kunstblatt, Morgenblatt für gebildete Stände, Jg. 1846–48	Berlin
Kunstchronik, 1887–1918	Leipzig
Kunstgewerbeblatt, 1885–1917	Leipzig
Kunstmarkt, 1903–1917	Leipzig
L' arte (rivista di storia dell'arte medievale e moderna), Jg. 1898–1915	Rom
La chronique des arts et de la curiosité. Jg. 1899–1908	Paris
La Revue de l'art français, (Nouvelles archives), Jg. 1885–1891	Paris
Literarisches Centralblatt für Deutschland, Jg. 1900–1906, 1908–09	Leipzig
Madonna Verona, (Bolletino del Museo Civico di Verona) Jahrg. 1908–1914	Verona
Mitteilungen der k. k. Centralkommission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale, Jg. 1904–08, 1911–1915	Wien
Moderne Bauformen: Monatshefte für Architektur und Raumkunst, Jg. 2, 1903	Stuttgart
Monatsberichte über Kunst und Kunstwissenschaften (mit Text v. Semper), 1903	München
Monatshefte der kunstwissenschaftlichen Literatur, Band 1, Jg. 1905–1907	Berlin
Monatshefte für Kunstwissenschaft, Jg. 1908–1918	Berlin
Nouvelles archives de l'art français ancien et moderne, Jg. 1903–1906	Paris
Nouvelles archives de l'art français: recueil de documents, Jahrg. 1872–1885	Paris
Österreichische Blätter für Literatur und Kunst, Jg. 1853–1857	Wien
Oud Holland, Jg. 14, 1896, Jg. 15, 1897–98	Amsterdam
Rassegna d' Arte Jg. 1907–1913	Mailand
Revue de l'art chrétien, 1857-1914	Paris
Rivista d' Arte, Jg. 1905–06, 1909–10	Florenz
Simeoni, Ausgabe 1–8 (Jg. ?)	Verona
Wasmuths Monatshefte für Baukunst, 1.–2. Jg. 1914/16	Berlin
Zeitschrift für bildende Kunst, Jg. 1866–1918	Leipzig
Zeitschrift für christliche Kunst, Jg. 1888–1917, 1896 nicht im Inventarbuch	Düsseldorf

4.9 Gipsabgüsse

In den Jahren 1894, 1901 und 1902 sind in den Inventarbüchern Gipsabgüsse eingetragen. 1894 wurden 19 Stück (Architekturteile, Ornamente, Friese) erworben. Die Kosten dafür betragen zehn Gulden und sind im Inventarbuch und Kassabuch unter Zahlungsausgang an die k. k. Realschule Innsbruck verbucht. Diese Erwerbungen standen wahrscheinlich im Zusammenhang mit der Vorlesung „Allgemeine Geschichte der Architectur vom Beginne der christlichen Aera I“.³⁹² 1900 kamen vermutlich vom Archäologischen Institut neun Gipsabgüsse von spätmittelalterlichen Statuen und Reliefs dazu. Dafür sind im Inventarbuch 49 Kronen ausgewiesen, die aber im Kassabuch nicht aufscheinen. Die letzte Eintragung von Gipsabgüssen erfolgte 1902, eine Gipsfigur des Amor von Michelangelo, samt Postament. Für die Gipssammlung, die sich nicht in der Lehrmittelsammlung erhalten hat, wurde 1899 ein „Gypsschrank“ angeschafft. Gipsabgüsse spielten in der Vermittlung der Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts eine wichtige Rolle. Beim 1. Kunstwissenschaftlichen Kongress war diese Art von Anschauungsmaterial ebenfalls Gegenstand der Diskussion, Prof. Kuhn aus München sprach sich sogar dafür aus, dass „an jeder Staatsanstalt ein offizieller Gypsgiesser und Photograph vorhanden sein müsse“.³⁹³ Aber auch Fragen der Möglichkeiten, andere und neue Materialien für Abgüsse zu verwenden, wurden diskutiert. Am Innsbrucker Institut erscheint die Sammlung an Gipsabgüssen relativ klein. Dennoch war auch Semper ein Verfechter von Gipsmuseen, wie ein Vortrag von ihm, gehalten im Mai 1890 beim zweiten Gesellschaftsabend der Literatur- und Kunstgesellschaft „Pan“, beweist.³⁹⁴ Semper geht dabei auf die Geschichte der Verwendung von Gips ein, der für Abgüsse und im 16. Jahrhundert vor allem zur Stuckdekoration in Blüte stand, ehe gegen Ende des 18. Jahrhunderts unter der „Herrschaft des nüchternen Classicismus“ diese Kunsttechnik schnell in Verfall geriet und im Zuge dieses Kampfes auch an den Akademien den früher so geschätzten Abgüssen eine mächtige Opposition entgegenschlug, die ein dauerndes Vorurteil gegen Gipsabgüsse bei Künstlern und dem Publikum zurückgelassen habe. Zudem sei die Verwendung von Gipsabgüssen vor allem auf die Archäologie beschränkt, „da die moderne Kunstwissenschaft sich gegenüber der herrschenden Archäologie lange nicht zu gebührender Anerkennung empor-

392 WS 1894/95, Vorlesungsverzeichnis der k. k. Universität Innsbruck.

393 Kunstwissenschaftlicher Congress (wie Anm. 301), 18.

394 Tiroler Tagblatt Nr. 122 (1890), 1f., Nr. 123 (1890), 1f.

arbeiten konnte. Semper, der auf die reiche Sammlung an der Wiener Akademie verweist, plädiert für ein Museum, an dem eine „methodisch-historisch geordnete Sammlung“ aufzubauen sei. Der Wert solcher Sammlungen sei im Ausland erkannt, er verweist auf den Crystal Palace und das South Kensington Museum in London und schließlich auf das Trocadéro mit „2000 bis 3000 Nummern nationaler Sculptur“.³⁹⁵ Innsbruck, das „sich nicht besann, mit bedeutenden Kosten einen luxuriösen, wenn auch nicht besonders geglückten Festbau für Musik und Tanz zu errichten“,³⁹⁶ solle nicht zaudern, auch den bildenden Künsten ein Asyl zu gewähren, zumal die Stadt in dieser Hinsicht noch gar nichts gethan hat“. Semper konnte nicht ahnen, dass eine Diskussion über ein zweites Museum, wenn auch für zeitgenössische Kunst, in der Stadt am Inn auch 100 Jahre nach seinem Tod über Absichtserklärungen nicht hinausgekommen ist. Das Gipsmuseum sollte eine Sammlung von vorwiegend figuralen Werken der Plastik aus allen Epochen der „wichtigsten Kunstländer Deutschland, Österreich, Italien und Frankreich“ beherbergen, wobei dieses Gipsmuseum „für den kunstwissenschaftlichen Unterricht an der hiesigen Universität ein unschätzbarer Lehrapparat“ sei. Gipsabgüsse aber verloren in der akademischen Ausbildung in der Zwischenkriegszeit an Bedeutung. Dieser Bedeutungsverlust ging mit einer beginnenden Geringschätzung der Gipsabgüsse an den Museen einher, die diese Kopien in Depots räumten und ausschließlich originale Werke ausstellten,³⁹⁷ während man heute den Wert der Abgüsse besonders für die Lehre an den Archäologischen Instituten als objektives Mittel der Reproduktion allmählich wiedererkennt.³⁹⁸

395 Die Semper-Sammlung besitzt 25 Blätter aus dem Katalog des Museum Trocadéro. Katalog: Online Ressource: <https://archive.org/details/mueedesculpture00courgoog/page/n11/mode/2up> (15.9.2020).

396 Gemeint ist der Neubau des Staatsaals bzw. der Redoutensaal-Neubau, begonnen 1888, fertiggestellt 1890.

397 Frank Kammel, Der Gipsabguss. Vom Medium der ästhetischen Norm zur toten Konserve der Kunstgeschichte, in: Andrea Kluxen (Hg.), Ästhetische Probleme der Plastik im 19. und 20. Jahrhundert, Schriftenreihe der Akademie der bildenden Künste Nürnberg, Band 9, Nürnberg 2001, 62f. Eine große Sammlung, die für die Kunsthistorische Ausstellung 1902 in Düsseldorf um 100.000 Reichsmark angeschafft wurde und aus 60 monumentalen Abgüssen figurenreicher Kirchenportale und anderer Bildwerke Westdeutschland angeschafft wurden, musste 1936 abgebrochen werden, da die späteren Besucher der Ausstellungsräume diese in einen „Trümmerhaufen“ verwandelt haben (Ebd., 63.).

398 Ebd., 64. Zur Sammlung antiker Abgüsse und zur Geschichte des Gipsmuseums an der Universität Innsbruck siehe: Florian Müller, Das Archäologische Museum Innsbruck-Sammlung von Abgüssen und Originalen der Universität Innsbruck: Forschen-Lehren-Vermitteln, 289–323, in: Florian Müller (Hg.), Archäologische Universitätsmuseen und -sammlungen im Spannungsfeld von Forschung, Lehre und Öffentlichkeit, Wien 2013.

4.10 Inventar des Instituts

4.10.1 Kurze Zusammenfassung der räumlichen Situation des Instituts für Kunstgeschichte an der Universität Innsbruck³⁹⁹

1. WS 1868/69: Beginn der „Kunstgeschichtevorlesungen“ mit „Die Griechische Plastik“ durch Wildauer in einem Kunstkabinet von Gypsabgüssen. Die Abgüsse und anderen Lehrmittel (Fotografien) werden wegen Raummangels auch auf dem Korridor untergebracht.

2. 1869: Bewilligung zur Errichtung eines Gypsmuseums

3. WS 1875/76: Beginn der Vorlesungstätigkeit von Privatdocent Hans Semper. Vermutlich Benutzung des Hörsaals der Archäologie, später im naturwissenschaftlichen Hörsaal

4. WS 1876/77: Semper liest „Die Kunst, insbesondere der Architectur und Sculptur der Renaissance in Italien (an der Hand zahlreicher Photographie und Stiche)“

5. 1883: Provisorische Anweisung eines Zimmers zur Aufstellung der Sammlung. Noch in einem Schreiben des Dekans Gegenbauer⁴⁰⁰ begehrt dieser, dass Semper umgehend (unterstrichen!) und ausführlich die Gründe darzulegen habe, welche die Abhaltung von Vorlesungen anderer Professoren im Zimmer, in welchem die Lehrmittel aufbewahrt werden, unmöglich machen und warum es ihm doch wieder möglich sein könne, dass er dem Professor für Geographie die Mitbenützung zugestehen könne. In einem Schreiben vom 20. Dezember wird Semper ersucht, ein Verzeichnis der Möbel anzufertigen, die er für sein Zimmer benötige. Anscheinend hatte Sempers Widerstand Erfolg und nunmehr ein Zimmer zur alleinigen Benutzung erhalten.

6. 1884: Anmietung einer gemeinsamen „Wohnung“ für das kunsthistorische, geographische und petrochemische Institut in der Museumstraße mit gemeinsamem Hörsaal und zwei Zimmern zur Aufstellung der kunsthistorischen Sammlung. Semper bietet im WS 1883/84 erstmals kunstgeschichtliche Übungen im „Cabinet der kunstgeschichtlichen Sammlungen“ an.

399 Festschrift (wie Anm. 356), 40f.

400 Semper-Sammlung, Dokumente, Schreiben des Dekans der philosophischen Fakultät Gegenbauer vom 21. Dezember 1882 an Semper (siehe auch Anm. 351).

7. 1896: Mit Ministerialerlass vom Dezember wird die Miete einer eigenen Wohnung von sechs Zimmern mit acht Arbeitsplätzen für Studierende in der Sillgasse bewilligt, obwohl man diese Unterbringung bereits als vorübergehend betrachtete, da man den Neubau der Universität am Innrain im Auge hatte. Semper ist mit den Planungen für diese Räumlichkeiten sehr unzufrieden, weshalb der Bezug, trotz der beklagten Enge des Instituts in der Museumstraße, das geteilt werden musste, bis in das Jahr 1899 dauerte. Diese Verzögerung gibt Anlass zu einem Beschwerdebrief, datiert mit 1. Dezember 1898⁴⁰¹ der Professorenkollegen Dr. Cathrein, Vorstand des petrochemischen Instituts und von Dr. Wieser, Vorstand des geographischen Instituts beim Dekan Kaltenbrunner, in dem sie sich beschwerten, dass die Übersiedelung des kunsthistorischen Instituts in die längst gemieteten und schon im Frühjahr 1897 bis auf die Beleuchtung fertigen Räumlichkeiten immer noch auf sich warten lasse. Dieser Brief veranlasst wiederum den Dekan zu einem Brief an Semper,⁴⁰² worin dieser aufgefordert wird, sich zu äußern, warum die Übersiedelung in die „mit Jahr und Tag gemieteten und bereitstehenden Räume“ noch nicht geschehen sei und bis wann eine solche Räumung des alten Instituts in Aussicht genommen sei. Sempers Verzögerungstaktik erschließt sich aus einem sechsseitigen Briefentwurf, der sich in der Semper-Sammlung befindet. Darin beklagt er sich bitter, dass für Studierzimmer des Professors, Vorbereitungszimmer und Kanzlei im alten Institut 68 m² zur Verfügung standen, er mit dem k.k. Statthalteringenieur für das neue 111 m² eingeplant habe, er aber laut Plan in diesem dafür nur mehr 38 m² bekomme. Er kritisiert, dass, obwohl beantragt, kein Bibliothekssaal errichtet wird und die Wandflächen wegen der Fenster und Türen bei weitem nicht ausreichend seien, die immer größer werdende Zahl von benötigten Möbeln unterzubringen. Semper hat aber seine Wünsche nicht durchbringen können, wie man aus dem Grundrissplan⁴⁰³ entnehmen kann, auch wenn einige Änderungen gemacht wurden. Seiner Forderung nach einer „Kanzlei und Empfangszimmer“ wird dadurch entsprochen, da „Rechnungen und Büroarbeiten nicht im Studier- oder Vorbereitungszimmer des Vorstandes gemacht werden können“. Die drei im Plan eingezeichneten Hörerbänke wurden angeschafft, sie bieten Platz für neun Hörer. Mit Dienerzimmer, einer Dunkelkammer, einem repräsentativen Eingangsbereich, der als Kanzlei

401 Semper-Sammlung, Dokumente, Abschrift des Schreibens an die k.k. Statthalterei vom 1.12.1898.

402 Semper-Sammlung, Dokumente, Schreiben des Dekans an Semper vom 13.12.1898.

403 Semper-Sammlung, Dokumente, Grundrissplan, datiert 1898.

dient und einem Hörsaal, der zwar laut Semper für gewöhnliche Vorlesungen genügt, aber nicht für öffentliche und Platz für die Unterbringung der Sammlung ist das Kunsthistorische Institut, gemessen an der Zahl seiner Hörer und Hörerinnen, durchaus vorbildlich und im Ausmaß der Lehrmittelsammlung geradezu beispielhaft. Sempers Hartnäckigkeit hatte sich bezahlt gemacht.

8. 1899: Bezug der Räumlichkeiten in der Sillgasse 21.

9. 1924: Neubezug des 1911 geplanten und begonnenen Projekts des Neubaus am Innrain. Dieses Gebäude war bereits 1914 weitgehend fertig gestellt, wurde aber wegen des Kriegsbeginns nicht bezogen, da während des Krieges Reservespitäler eingerichtet wurden. Erst 1921 begann man mit der Renovierung der durch die zwischenzeitliche Nutzung als Spital in Mitleidenschaft gezogenen Räume und es dauerte bis zum WS 1923/24, bis man den Bau beziehen konnte und die Odyssee einzelner, verstreuter, kleinerer Institute beendet wurde.⁴⁰⁴

⁴⁰⁴ Lena Ganahl, Von der Entstehung eines universitären Bezirkes. Die baugeschichtliche Entwicklung des Campus Innrain, in: Klaus Tragbar (Hg.), Die Topographie des Wissens. Eine kleine Stadtbaugeschichte der Universität Innsbruck, Innsbruck 2019, 82f.

4.10.2 Die Ausstattung mit Einrichtungsgegenständen⁴⁰⁵

Die im Inventar verzeichneten Ausstattungsgenstände zeigen die langsame Entwicklung der Raum- und Ausstattungssituation des Instituts. Beginnend beim Nullpunkt beschränken sich die ersten Anschaffungen zunächst auf die technische Einrichtung, wie 1886/87 die Erwerbung von Schränken, einem Wandgestell, einem Ständer, Holzrahmen und Leinwand für das Skioptikon, einem Schreibtisch und anderen Kleingegenständen. Erst 1898/99 werden größere Anschaffungen vorgenommen. Im Inventarbuch wird die Erlasszahl des Ministeriums angeführt, mit welcher die Institutsanschaffungen bewilligt wurden: ein Kathedertisch, drei Hörerbänke, zwei Büchergestelle, zwei Arbeitstische, verschiedene Schränke, ein Katalogschrank mit 56 Abteilungen und eine telegraphische Anlage. Diese Anschaffungen beliefen sich laut Inventarbuch auf 365 Kronen. Die Anschaffungen 1898/99 für die Ausstattung des neuen Instituts in der Sillgasse 21 belegen, dass das Institut jetzt mehrere Hörer haben musste und die Lehrmittelsammlung beachtlich gewesen ist. Das Inventarbuch belegt den Ankauf von Hörerbänken samt Pultischen, einen Kathedertisch, mehrere Büchergestelle, einen Katalogschrank, mehrere Sessel und sogar eine Bettstatt für das Dienerzimmer. Die Tabelle veranschaulicht die stetige Entwicklung des Instituts anhand der Einrichtungsgegenstände, weshalb sie hier angeführt sind.

Inventarisierungsjahr	Inventarnummer	Objekt
1881	1893	Photographierschrank
1884	2427	1 Stampiglie
1885	2431	Einschreibebuch
1886	2821	Gasstehlampe
1886	2822	Gasstehlampe
1886	2823	ovaler Schild
1886	2824	Büchergestell
1886	2825	Papierkorb
1886	2826-27	2x Flasche und Glas
1886	2828	Tasse

⁴⁰⁵ Die Inventarnummern in den Inventarbüchern erfassen wohl den Großteil der Einrichtungsgegenstände, teilweise sind sie auch im Kassabuch der jeweiligen Jahre vermerkt.

Inventarisierungsjahr	Inventarnummer	Objekt
1886	2829-31	3x Fensterroulette
1886	2832	Spucknapf
1886	2833	Schirmständer
1886	2834	Schreibzeug
1886	2835	Handleuchter
1886	2836	Blechbüchse mit Schloss
1887	2837	Bücherschrank
1887	2838	Waschgestell
1887	2839	Holzrahmen und Leinwand für Skioptikon
1887	2840	Papierschere
1887	2841	Besen
1887	2843	Schreibtisch
1890	4594	6 Handtücher
1891	5454	Schrank für Photographien
1896	7194	Büchergestell
1896	7544	Kassette für Dokumente
1896	7544a	Löschwagen
1896	7848	Wandwaschgefäß
1898	7835	3 Hörerbänke samt Pulttischen
1898	7838	2 Büchergestelle
1898	7840	2 Arbeitstische
1898	7842	Photographien- Schrank
1898	7844	Aktenschrank, 1.80 hoch, 80 cm breit
1898	7843	Polirter Tisch
1898	7845	Geräthekasten
1898	7846	Katalogschrank
1898	7847	Kleiderrechen
1898	7849	Wandwaschbecken
1898	7850	Regenschirmständer
1898	7851	2 Spucknapfe
1898	7853	Sessel mit Ledertuch
1898	7854	Ruhebett
1898	7855	2 Sessel

Inventarisierungsjahr	Inventarnummer	Objekt
1898	7857	Wandregal
1898	7834	1 Kathedertisch
1899	8274	Staubschaufel
1899	8275	Aschenschaufel
1899	8276	Schürhaken
1899	8277	Roßhaarbesen
1899	8295	Federständer
1899	8296	Federzeug
1899	8297	3x Tintenzeug
1899	8300	2 Wandlampen
1899	8302	3 Feuerzeuge
1899	8419a	5 Ledersessel
1899	8419b	4 Doppelleuchten f. elektr. Beleuchtung d. Hörsaales
1899	8419c	3 einfache Pendel, Eisen und Messing
1899	8419d	5 Zuglampen samt Schnur
1899	8419e	1 Zettelkasten
1899	8419f	1 Glasschrank, unten für Mappen
1899	8419g	1 Mappenkasten
1899	8419h	1 Gypsschrank
1899	8419i	1 kleiner Spiegel
1899	8419k	1 Wandgestell für photographische Apparate
1899	8419l	1 Nebentisch
1899	8419m	1 Gestell für Zeitschriften
1899	8419n	1 Glasschrank für Gyps
1899	8419o	2 Häng. Stellagen (?)
1899	8419p	1 Bettstatt
1899	8419q	1 Tisch
1899	8419r	1 Kleiderschrank
1899	8419s	1 Wandstallage ohne Anstrich
1899	8419t	1 Tisch ohne Anstrich (Photo)
1899	8419y	div. Material für Herstellung der Telegr. Anlage

Inventarisierungsjahr	Inventarnummer	Objekt
1900	8466	Hammer
1900	8467	Zange
1900	8468	Stemmeisen
1900	8518	49 Kartons für Zettelkatalog
1900	8606	3 Papierkörbe
1900	8609	Holzschaff
1900	8610	Besen
1900	8618	4 Aschenbecher
1900	8719	Laufteppiche samt Zubehör
1900	8611	1 Schropfer
1901	8720	2 elektrische Zuglampen
1901	8722	Stehlampe
1901	8769	Briefkasten
1902	8886	Postament für Gipsabguss
1905	9551	Wasserschaff
1906	10141	Uhrwaage
1907	10148	Mappenkasten
1907	10149	Tisch
1911	11994	Nernstlampe samt Zubehör
1912	12643	Schreibmaschine
1913	13351a	1 Büchergestell
1914	13388	Nernstbrenner (Lampe)

4.10.3 Die fotografische Ausrüstung⁴⁰⁶

Dass Semper schon früh technische Hilfsmittel bei seinen Vorlesungen einsetzte, zeigt die Inventarnummer 1894, unter welcher ein Skioptikon geführt wird. Die Inventarnummern 1473–1526 des Jahres 1881 belegen den Ankauf von Diapositiven. Ab wann das Skioptikon im Institut Verwendung fand, kann nicht genau

⁴⁰⁶ Diese Ausstattung war umfangreich und auf dem letzten Stand der Technik. Dass man auf dem Institut Platten und Fotografien herstellen konnte, belegt die Dunkelkammer im Institut in der Sillgasse.

festgestellt werden, der Erwerb erfolgte aber spätestens im Jahre 1881, da die Inventarnummer, unter der es eingetragen wurde, im Inventarbuch B aufscheint, welches mit „Nachtragsinventar“ für 1881 beginnt. Dies lässt darauf schließen, dass ab diesem Studienjahr bei Vorlesungen die Diapositive Bestandteil des Vortrages waren. Im Jahr 1887 werden unter „Ausstattungsobjekte“ ein Holzrahmen und Leinwand im Inventarbuch eingetragen. Der Grundrissplan des neuen Instituts in der Sillgasse zeigt eine Dunkelkammer. Diese und die Anschaffung von fotografischer Ausrüstung inklusive des Erwerbs von Entwicklungsmaterial zeigt, dass das Institut jetzt auch die Herstellung eigener Fotos bewerkstelligen konnte. Der Erwerb der ersten Kamera erfolgte im Jahr 1889. Es war ein „Pöckscher Momentphotograph“.⁴⁰⁷ In der Sammlung befinden sich Hunderte alte, belichtete Glasplatten-Negative im Format 9 x 12. Abgebildet sind überwiegend die Originalfotos aus der Fotosammlung. Wozu diese Platten dienten, kann nicht mit Sicherheit gesagt werden. Am wahrscheinlichsten ist, dass damit kostengünstig Kopien angefertigt wurden, die wiederum den Hörern als Anschauungsmaterial vorgelegt wurden. Sollte diese Annahme zutreffen, wäre Semper ein früher „Raubkopierer“.⁴⁰⁸ 1905 wurde eine „Werner Camera“ und die zur Fotoherstellung notwendigen Utensilien angeschafft und damit Fotos und Diapositive hergestellt, wie in den Inventarbüchern vermerkt ist. Die Zusammenstellung der fotografischen Ausrüstung des Instituts befindet sich im digitalen Anhang.⁴⁰⁹

407 Die Firma Pöck findet sich in keiner Liste historischer Kamerahersteller. Einziger Hinweis auf diese Kamera (Pöck'sche Künstlerkamera) liefert: Schmidt, Kompendium der praktischen Photographie, Leipzig, 1906, 77.

408 Solche Raubabzüge gab es wohl schon seit Beginn der Fotografie. Stelzer beschreibt einen solchen Plagiatsvorgang, der in Wien 1858 auftrat und den Fotografen Lotze aus Verona betraf. Dieser hatte ein Portrait des Feldmarschalls Radetzky angefertigt, das nach dem Tod Radetzky's sehr nachgefragt wurde. In Wien tauchten in Zeitungsinseraten Angebote für „Portraits des Feldmarschalls“ auf. Dabei handelte es sich um das abfotografierte Portrait, das von Lotze stammte und dessen Urheberrechte ignorierte. Stelzer, Theodor Sickel und die Fotografie der 1850er Jahre, in: Gießauf (Hg.): Päpste, Privilegien, Provinzen (siehe Anm. 265), 435f.

409 Digitaler Anhang Kapitel 12.8, Fotografische Ausrüstung.

5 Die Semper-Sammlung als Herzstück der Lehrmittelsammlung des Instituts für Kunstgeschichte

Die Sammlung von Fotos und Drucken, die ab 1876 aufgebaut und ab 1880 in die Inventarbücher eingetragen wurde, kann in ihrem Umfang und ihrer Qualität für ein Kunstgeschichtsinstitut im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts durchaus als vorbildlich gelten. Zwischen den Jahren 1876, dem Antrittsjahr Sempers an der Universität Innsbruck, und 1879, dem Jahr, in dem Semper zum a. o. Professor ernannt wurde, hat bereits ein reger Ankauf von Lehrmitteln stattgefunden. Ob diese Ankäufe von der Fakultät oder von Semper privat finanziert wurden, kann man nicht mehr feststellen. Da Semper aber in den ersten Jahren als unbesoldeter Privatdozent und auch als unbesoldeter a. o. Universitätsprofessor bis 1882 mit Ausnahme der Remuneration unentgeltlich der Wissenschaft diente, ist die Annahme, er habe zumindest Teile dieser Ankäufe auch aus privaten Mitteln finanziert, sehr naheliegend. Leider ist das erste Kassabuch nicht überliefert. Im Kassabuch, welches ab dem Jahr 1885 von Semper persönlich geführt wurde, scheint als erste Eintragung ein „Rest von der Verrechnung 1881 über 33 Kreuzer (!) auf und die erste Dotation über 150 Gulden“. Wie das Inventarbuch A mit den Einträgen von 1876 bis 1880 zeigt, war dieser Ankauf aber auf Fotografien beschränkt, die überwiegend bei Brogi und Alinari gekauft wurden. Leider sind in diesem nachgetragenen Inventarbuch die Ateliers nicht ausgewiesen, weshalb bei einer doch recht großen Zahl von Aufnahmen kein Name ersichtlich ist, entweder weil ein Prägestempel fehlt oder die Angabe des Ateliers weggeschnitten wurde. Ab dem Inventarbuch B wurden die Ateliers meistens angeführt.

5.1 Die Aufbewahrung der Semper-Sammlung

Zu Beginn der Aufarbeitung der Sammlung im Jahr 2016, die sich bis 1981 in den Räumlichkeiten des Institutes für Kunstgeschichte im sogenannten Altbau der Universität im 3. Stock und nach der Übersiedlung des Instituts in den „GeiWi-Turm“ dort in einem fensterlosen Raum im UG am Innrain befand, wusste man über Umfang und Inhalt der Sammlung nur oberflächlich Bescheid.

Der größte Teil der Objekte befand sich in braunen, verstaubten Mappen, die ohne erkennbare Ordnung auf einem Wandregal deponiert waren.

Für einen ersten Überblick wurden die Mappen, nach dem sich schon gleich zu Beginn der Durchsicht ein Ordnungssystem herauskristallisiert hatte, in eine Access Datenbank eingetragen.⁴¹⁰ Dieses Ordnungssystem beruhte auf der Einteilung Schrank (z. B. Schrank 1), Mappe mit Mappenbezeichnung (z. B. Mappe 17 – Venezianische Malerei des 15. Jahrhunderts) und deren Inhalt mit Bandbezeichnung (z. B. Band C – Andrea Mantegna). Die Fotos bzw. Drucke in den Bänden waren bezeichnet mit der Schranknummer, der Mappennummer, der Bandbezeichnung und einer fortlaufenden Nummer der Objekte sowie zusätzlich mit der Inventarnummer. Jede Mappe wurde auf diese Weise erfasst und anschließend zum Scannen an das Landesarchiv gebracht. Bei den Drucken wurde gleich vorgegangen, aber auf einen Scan verzichtet, da diese zum größten Teil auf verschiedenen Seiten im Internet abrufbar sind. Nach dem Scanvorgang wurden die einzelnen Objekte in die Datenbank eingepflegt und die beiden Datenbanken laufend mit ihren Beständen verglichen. Im Herbst 2019, nachdem die Aufnahme der Bestände fertig schien, wurde das Institut von der Universitätsbibliothek verständigt, dass man in einem Abstellraum auf eine große Anzahl von Mappen gestoßen ist, die vermutlich dem Kunstgeschichtsinstitut zuzuordnen sind. Ein kurzer Blick auf dieses umfangreiche Konvolut bestätigte sofort, dass es sich dabei um einen wichtigen Teil der Sammlung handelte, nämlich um die in den Inventarbüchern angeführten „Großformate“. Der Großteil dieser Mappen mit Fotografien ist etwas kleiner als DIN A2, darunter waren aber auch Mappen größer als DIN A1 und eine große Anzahl von kompletten oder fast kompletten Druck-Sammelwerken.

410 Digitaler Anhang Kapitel 12.10, Access Datenbank, Semperarchiv-Register.



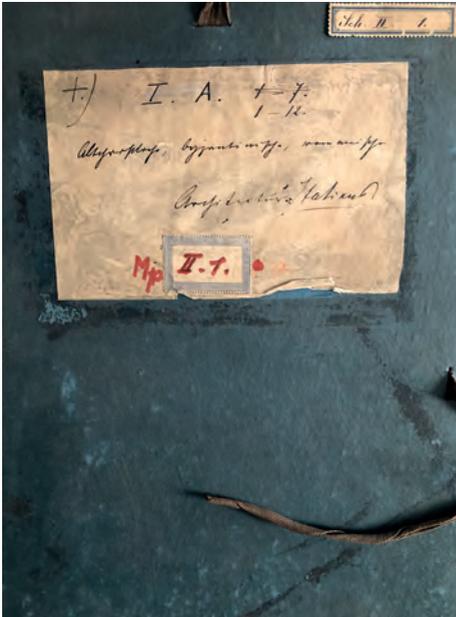
Sammlungszustand bis 2017; Abbildungsnachweis: Verf.



Sammlungszustand bis 2017; Abbildungsnachweis: Verf



Fund Herbst 2019; Abbildungsnachweis: Verf



Alte Mappe Altchristlich, byzant. Romanische Architectur, Inv. Nr. 1-12; Semper-Sammlung

5.2 Das Ordnungssystem der Sammlung und ihre Änderungen

Sempers Ordnungssystem war das Produkt der im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts bereits üblichen Einteilung der Kunstgeschichte nach Epochen, Ländern, Künstlern und Gattungen. Diese Ordnung blieb, abgesehen von einer stärkeren Differenzierung im Laufe der Jahre und bedingt durch die Größe der Sammlung, auch nach Sempers Emeritierung 1916 erhalten. Eine Übersicht der ersten Einteilung gibt nicht nur Einblicke in die Sammlungsschwerpunkte, sondern zeigt auch das Bestreben, dem Fach Kunstgeschichte, das sich erst vor wenigen Jahrzehnten von der klassischen Archäologie und „Kunstarchäologie“ als eigenständiges Fach emanzipieren konnte, durch Kategorisierung und Systematisierung der Lehrinhalte wissenschaftliche Anerkennung in einer Welt zu verschaffen, die bis zum Ersten Weltkrieg lieber technik- und fortschrittsgläubige Utopien entwarf, als rückwärtsgewandte Geschichtsbilder zu analysieren.

5.2.1 Der Beginn der Inventarisierung des „Kunstgeschichtlichen Apparates der Universität Innsbruck“⁴¹¹

Die Erfassung der Bestände begann vermutlich zwischen 1876 und 1880 mit der Vergabe einer fortlaufenden Hauptinventarnummer, auch als Hauptnummer bezeichnet. Die Fotos wurden mit diesen Hauptinventarnummern, die auf Klebezetteln gedruckt oder geschrieben waren, versehen. Ob dafür auch ein Buch angelegt wurde, ist nicht bekannt. Nachdem man bis 1880 ausschließlich Fotos erworben hatte, begann man, diese Erwerbungen in einem Inventarbuch, das zugleich auch als Register zum Auffinden der Objekte diente, zu erfassen. Man begann damit im Inventarbuch A mit einer neuen Nummerierung, als Nachtragsnummer bezeichnet und mit 1 beginnend, und behielt diese Durchnummerierung bis zum Ende von Inventarbuch E im Jahre 1918 bei. Das Inventarbuch A, das sich in der Semper-Sammlung befindet, ist vielleicht eine Abschrift eines nicht mehr vorhandenen Originals. In diesem Buch sind die Erwerbungen der Jahre 1876 bis 1880 eingetragen. Auch vom noch vorliegenden Originalbuch B mit den Erwerbungen 1881 bis 1889 gibt es ein Duplikat als Abschrift. Leider fehlen im Gegensatz zum Inventarbuch B im Inventarbuch A die Angaben des Ateliers, bei dem das Objekt gekauft wurde. Dies ist umso bedauerlicher, weil die

411 Mit dieser Bezeichnung beginnt das Inventarbuch B auf Seite 1.

frühen Fotoerwerbungen häufig nur eine Ateliernummer in der Fotoplatte tragen und nicht den Namen des Ateliers oder diese Angaben überhaupt abgeschnitten wurden, was teilweise eine Zuordnung unmöglich machte. Buch B vermerkt zusätzlich rechts von der Inventarnummer, die als „Nachtragsnummer“ bezeichnet wird, die „Hauptnummer“. Diese Neuanlage fand vermutlich Ende 1880, Anfang 1881 statt. Diese Vergabe von Hauptnummer und Nachtragsnummer hielt bis zur Nummer 1472 an, danach wurde nur noch die Nachtragsnummer, nunmehr als Inventarnummer bezeichnet, verwendet.

Vermutlich schon bei der Anlage der Inventarbücher A und B wurde zusätzlich zur Hauptnummer und der neuen Inventarnummer auf dem Objekt eine Signatur angebracht, die sich aus der unten näher beschriebenen ersten Kategorisierung (Architectur-Sculptur-Decoration-Malerei) ergab und nach der die Fotos in den entsprechend bezeichneten Mappen untergebracht wurden.

5.2.2 Die Kategorisierung bis 1889 nach den Inventarbüchern A und B⁴¹²

Die folgenden Organigramme zeigen den Aufbau der Sammlung mit den Oberbegriffen Architectur, Decoration, Sculptur und Malerei und den verschiedenen Untereinteilungen.

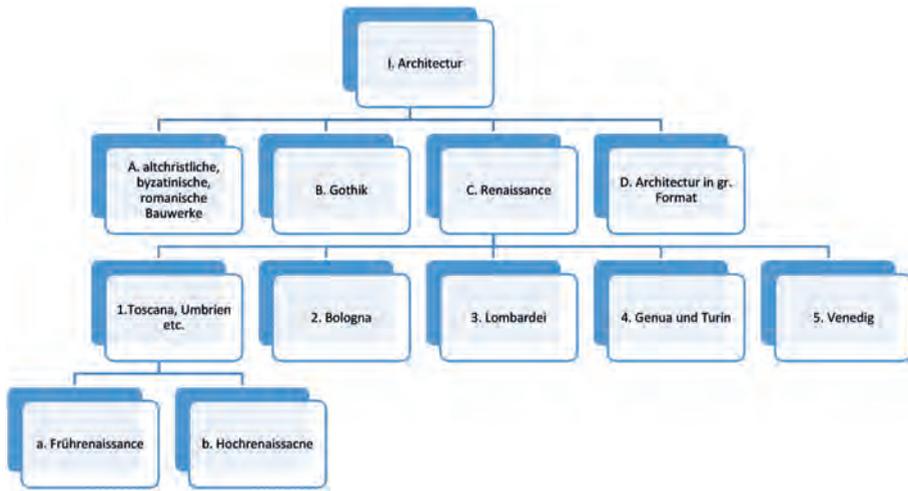


Abbildung 10: Inventarnummer 1–276, 642–678

412 Die gelb unterlegten Kategorien beginnen erst mit Buch B (Anm. d. Verf.).

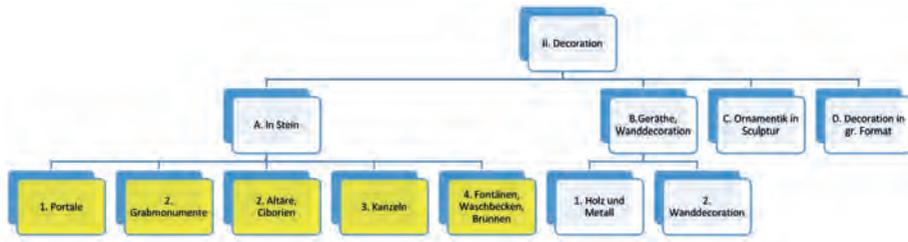


Abbildung 11: Inventarnummer 277–396, 679–717

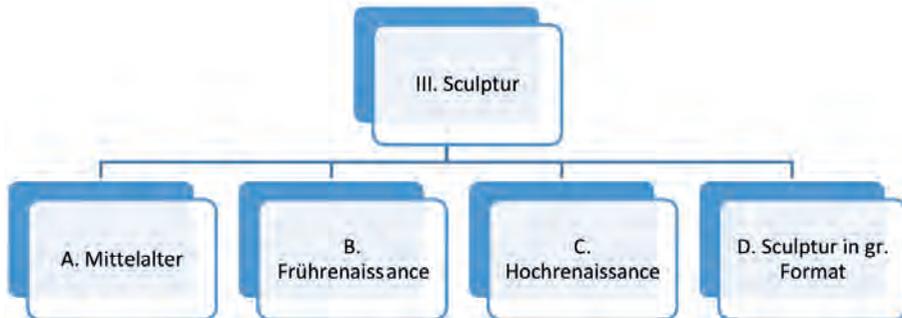


Abbildung 12: Inventarnummern 397–516, 718–808

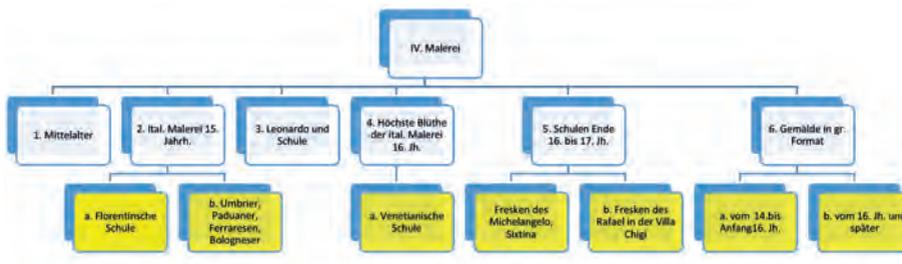


Abbildung 13: Inventarnummer 517–641, 809–1235

Fortsetzung IV. Malerei ab Inventarnummer 1236:

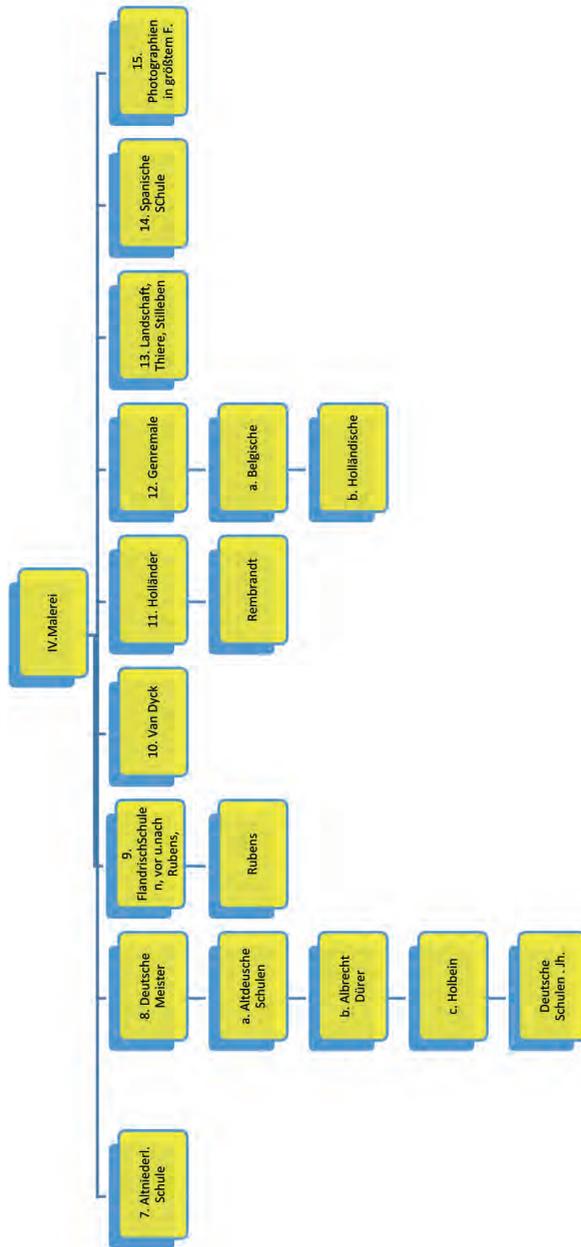


Abbildung 14: Inventarnummer 1236–1472

Fortsetzung V. Transparentbilder für das Skioptikon

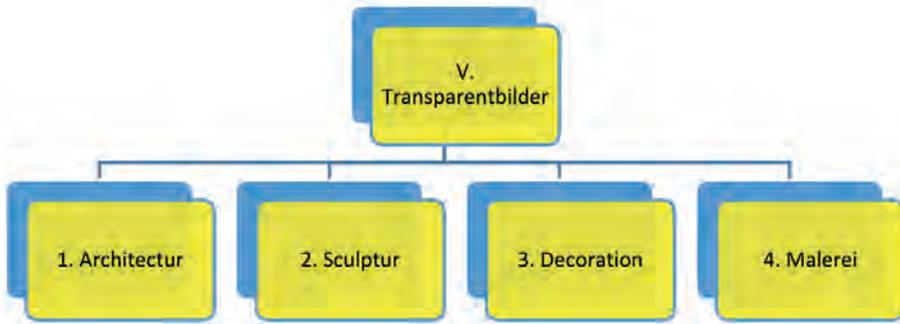


Abbildung 15: Inventarnummern 1473–1530

Die Einteilung der beiden Inventarbücher bis zur Inventarnummer 1530 zeigt in der Grundstruktur die Unterscheidung nach Gattungen: I. Architectur, II. Decoration, III. Sculptur, IV. Malerei und als eigene Gruppe V. Transparentbilder. Diese Grundstruktur wird um Untergruppen erweitert, indem man eine Einteilung nach Epochen vornimmt (ausgenommen bei der Decoration). Diese Epochen-einteilung ist bei der Sculptur beschränkt auf Mittelalter (mit Gothik) und Renaissance. Interessanterweise geschieht in der Malerei die weitere Unterteilung nicht nach Früh-, Hoch- und Spätrenaissance, wie eigentlich zu erwarten wäre, sondern diese Epochen werden als „italienische Schulen des 15. Jahrhunderts“, als „Schulen in der höchsten Blüthe der Malerei im 16. Jahrhundert“ und als „Schulen im 17. und 18. Jahrhundert“ bezeichnet. Die darunterliegende Kategorie folgt überwiegend einer Einteilung nach Ländern – in Italien nach Regionen und, nicht allzu häufig, nach einzelnen Künstlern.

Die letzten Eintragungen des Jahres 1881 betreffen die Inventarnummern 1531 bis 1913. Dabei handelt es sich um Lichtdrucktafeln nach Kupferstichen, die nach Künstlernamen geordnet und unter VI und VII Eingang in das Inventarbuch finden. Die unter VII als Photolithographien bezeichneten Blätter (96 Stück, nach Zeichnungen und Werken italienischer Meister des 15. bis 17. Jahrhunderts) fehlen in der Semper-Sammlung. Eintragungen unter VIII betreffen „Geräthe, Apparate, Möbel“.

Eine Durchsicht der Inventarnummern 1–1530 bestätigt, dass bis 1881 die beiden Bücher auch als Nachschlageregister zum Auffinden der einzelnen Blätter dienten, da diese in Mappen eingeordnet waren, die dem in den beiden Inventarbüchern getroffenen Ordnungssystem folgen. Diese alten Mappen mit blauen

Einbänden sind teilweise noch in der Sammlung vorhanden, allerdings wurden sie später zur Aufnahme der in Kapitel 4.5.1 beschriebenen Anlage von neuen Sammelwerken nach Malerschulen und Künstlern aus den ursprünglichen Sammelwerken (z. B. Klassischer Bilderschatz) verwendet. Die historische blaue Mappe 1, bezeichnet mit „I.A. 1–12, Altchristliche, romanische, byzantinische Architectur Italiens“, enthielt die Fotos mit den ersten, alten Hauptnummern 1–12. Die Mappe trägt jetzt die vom Verf. vergebene Behelfssignatur D–10 und dient der Aufnahme von Blättern aus dem Klassischen Bilderschatz – Altniederländische, Niederländische und Flämische Schule. Die Grundordnung Architectur, Sculptur, Decoration, Malerei behielt über 1881 hinaus ihre Gültigkeit, wurde aber mit Wachsen der Sammlung ergänzt, wie Abb. 13 und 14 zeigen. Die Fotos tragen ebenfalls alle die Bezeichnung, die sich aus der Zuordnung im Inventarbuch ergibt. So trägt das Foto der Inventarnummer 647 „Perugia, Palazzo Pubblico“ (siehe Abb. S. 228) die ursprüngliche Hauptnummer 43 und zusätzlich die Bezeichnung (Signatur) I. B., was auf die Eintragung in der Kategorie „Architectur-Gothik (I) und die Mappe (B)“ verweist. Diese ersten, einfachen Signaturen bestanden aus den Römischen Zahlen I–IV und einer arabischen Zahl und, falls notwendig, einem Kleinbuchstaben, eine Ordnung, wie sie in der Abb. 13 und 14 für Malerei zu erkennen ist.

Eine wichtige Änderung in den Inventarbüchern gab es ab dem Jahr 1882. Dieses Jahr beginnt in Buch B mit der Archivnummer 1914. Während bis zur Nummer 1913 die Ateliers neben jedem Foto angeführt wurden, wird diese Angabe nun an den Beginn der Inventarnummernvergabe gestellt. Das Jahr 1882 beginnt mit I. Obernetter in München, Photographien und Lichtdrucke. Diese werden noch nach Epochen eingetragen. Diese Epocheneinteilung wird aber mit Inventarnummer 1989 aufgegeben, II. beinhaltet Photographien von Hintner, Salzburg, III. von Alinari, Florenz „Fresken des Michelangelo“ und IV. Photos Alinari, „Fresken aus den Stanzen des Vatican“. V. Photographien von Gratl, Innsbruck, „Assyrische Monumente“, VI. Photographien Gratl, Welsberger Bildstöckl, VII. Photographien von Eder, Brixen, „Fresken und Altarbilder in Südtirol“, VIII. Photographien von Czichna, Innsbruck, mit IX. beginnt die Eintragung von Blättern aus den Sammelwerken „Atlas kirchlicher Denkmäler des Mittelalters (Lichtdrucktafeln), X. Denkmäler der Renaissance, ebenfalls Lichtdrucktafeln, XI. Holzarchitektur vom 14.–18. Jahrhundert, Lichtdrucktafeln, XII. Dürers Holzschnittwerk, 60 Lichtdrucktafeln. Diese Einteilung geht weiter mit XIII. Geräte und endet mit XIII. Photographien bei Brogi, Florenz, Inventarnummer 2428 bis 2430.

Diese Änderung zeigt aber auch, dass nunmehr das Inventarbuch als Nachschlageregister nicht mehr verwendet wurde. Ab der Inventarnummer 1914 des Jahres 1882 nämlich wird die bis dahin verwendete Signatur auf den Fotos verfeinert und mit blau umrahmten Etiketten versehen, die einmal die Inventarnummern zeigen und auf einem weiteren Etikett die Signatur. Diese Neuetikettierung wird rückwirkend auch auf den Fotos mit den Inventarnummern 1–1914 angewandt. Die Signatur folgte dabei der ursprünglichen Einteilung, aber die Künstlerliste wurde stark ausgeweitet und die Werke nach Künstlernamen durchnummeriert. Am Beispiel des Fotos „Mariä Geburt“ von Andrea del Sarto, Inventarnummer 586 (siehe Abb. S. 213), kann man diese Änderung erkennen. Die Signatur im blauen Etikett lautet M. Ital. XVIs. Sarto 1. Die Inventarnummern 1045 bis 1051 tragen die Signatur M. Ital. XVIs Sarto 2–9. Die letzte dieser Signaturen zu del Sarto lautet M. Ital. XVIs. Sarto 18 und stammt aus dem Jahr 1889, Inventarbuch B.

Die ab 1882 eingeführte Kategorisierung und Einteilung blieb bis zur Inventarnummer 4044 am Ende von Inventarbuch B und damit bis Ende 1888/Anfang 1889 in Verwendung. Dann gibt es keine Fotos mehr mit den blauen Etiketten und mit der Signatur mit römischen Ziffern.

5.2.3 Übersicht über die mögliche alte Mappeneinteilung, wie sie sich aus den Beschriftungen rekonstruieren ließ

Architektur	Dekoration	Malerei	Skulptur
Mittelalter Bologna	Altäre	Italien XIV mit Künstlernamen	Romanisch Elfenbein, Metall, Stein
Mittelalter Toscana	Brunnen	Italien XV. mit Künstlernamen	XVII.-XVIII. Elfenbein
Mittelalter Venedig	Gräber	Italien XVI. mit Künstlernamen	Thon. XVI. 1-4
Renaissance Bologna	Holz	Italien XVII. mit Künstlernamen	Goth. Holz. 1-12
Renaissance Genua	Kanzeln	Ferrara XV. mit Künstlernamen	Goth. Metall 1-2
Renaissance Lombardei	Malerei	Toscana XV. mit Künstlernamen	Ital. vor Pisano mit Künstlernamen
Renaissance, Rafael, Michel.	Metall	Toscana XVI. mit Künstlernamen	Ital. XIV. mit Künstlernamen
Renaissance Rom, Neapel	Ornamentik Stein	Umbrien XV. mit Künstlernamen	Ital. XIV. Reiterb.
Renaissance außer Florenz	Ornamentik Ton	Michelangelo	Ital. XV. mit Künstlernamen
Renaissance, versch. Künstler		Raffael	Florenz XIV.
Renaissance Venedig		Altniederländer mit Künstlernamen	Toscana XV. und XVI.
Renaissance Turin		Holländisch mit Künstlernamen	Venedig MA.
Rom		Holländisch Genre	Venedig XV. und XVI.
Renaissance Raffael, Mich.		Holländisch Landschaft	
		Holländisch Marine	
		Vlämisch mit Künstlernamen	
		Deutschland XV, XVI. Künstl., Reg. Tirol	

5.2.4 Neugestaltung des Ordnungssystems nach 1889

Nachdem man ab dem Jahr 1889 keine Objekte mehr mit den blau umrandeten Etiketten findet, muss um diese Zeit mit einer Neuordnung, bzw. Erweiterung begonnen worden sein, die bis über Sempers Emeritierung hinaus am Institut ihre Gültigkeit behielt.

Die Signaturen dieses Ordnungssystems wurden in die Datenbank übernommen, das vermutlich vorhandene, aber fehlende Nachschlagebuch zur Sammlung durch eine Access Datenbank⁴¹³ ersetzt. Damit kann man den Aufbau der Sammlung erkennen, ebenso einen Überblick über den Umfang und Inhalt der Sammlung bekommen. Im Jahr 1899 findet sich im Inventarbuch eine Eintragung eines Zettelkastens, der im Rahmen der Ausstattung für das neue Institut angeschafft wurde und ca. 100 Inventarnummern weiter „49 Kartons für Zettelkatalog“. Das lässt darauf schließen, dass man im neuen Institutsraum die Suche nach Objekten mittels Zettelkataloges und nicht mehr mittels eines Registerbuches organisiert hat. Diese Zettel und Zettelkästen sind aber ebenfalls nicht mehr auffindbar. Semper hat bis zum Jahr 1908 die Inventarbücher selbst geführt. Ab 1909 wurden die Einträge in einer anderen Handschrift verfasst. Diese Handschrift erkennt man bis zum Ende von Inventarbuch D im Jahr 1918, im Kassabuch trägt dieselbe Person noch bis in das Jahr 1921 ein, es war mit ziemlicher Sicherheit die wissenschaftliche Hilfskraft Margarethe Marchesani.

5.2.5 Die Einteilung der Sammlung

Das Schema dieser Einteilung wurde bereits am Beginn des Kapitels 5.1 beschrieben, einen Überblick bietet die folgende Seite.

In Schrank 1 befinden sich ausschließlich Mappen mit italienischer Kunst und Kunst aus Tirol (hauptsächlich Südtirol).

Schrank 2 beinhaltet Architektur, Skulptur und Dekoration aus Italien mit einem kleinen Anteil an französischer und deutscher Skulptur und Dekoration.

Schrank 4 dient der Aufbewahrung von Malerei, italienischer, niederländischer und deutscher Herkunft. Darin bzw. in darunter liegenden Fächern wurden aber auch, ebenso wie in den Schränken 5 und 6, Mappenwerke (Sammelwerke)

413 Siehe Anm. 410

Schrank	Mappen	Bände	Objekte
1	53	320	3368
2	43	170	2535
4	8	11	156
5	5	13	49
6	22	103	1151
8	3	21	139
9	46	333	2796
Summe	180	971	10194

untergebracht. Diese Blätter und Sammelwerke sind in obiger Aufstellung nicht enthalten.⁴¹⁴

Schrank 5 bewahrt niederländische Architektur und Skulptur auf.

Schrank 6 enthält Elfenbeinplastik und Kunstgewerbe und kirchliches Kunstgewerbe sowie Architektur aus Österreich und Deutschland, darunter eine Sammlung von architektonischem Anschauungsmaterial aus der Romanik und Gotik aus Österreich und Ungarn, das aus dem Atlas kirchlicher Denkmäler des Mittelalters der k. k. Commission für Alterthümer stammt.

Schrank 8 enthält nur drei Mappen mit französischer Skulptur des 17. bis 19. Jahrhunderts und eine Sammlung moderner Plastik.

Schrank 9 enthält nochmals Malerschulen, stark repräsentiert ist hier vor allem die holländische Malerei, aber auch die deutsche und ein Rest italienischer Malerei. Hier werden auch viele Miniaturen aus Frankreich, Italien und Deutschland aufbewahrt.

5.2.6 Der Umfang der Sammlung

Die Semper-Sammlung besteht (Stand Herbst 2020) aus 10.194 Einzelblättern. Davon sind 8.679 Fotos, 1.439 Drucke und 76 Originale (Aquarelle und Bleistiftzeichnungen). Von diesen 10.194 Objekten sind 1.112 nicht in den Inventarbüchern verzeichnet, bilden also einen echten Nachlass von Semper. 640 davon tragen den Stempel „Erworben aus dem Sempernachlass 1924“ und fast immer Sempers Namen. Diese wurden wahrscheinlich von Lothar Semper, dem

⁴¹⁴ Siehe Kapitel 4.5

ältesten Sohn, an das Institut verkauft, das Kassabuch des Instituts verzeichnet aber keinen Zahlungsausgang, sie wurden aus einem anderen Budget finanziert. Diese Erwerbungen aus 1924 waren aber fast alle in den Mappen eingeordnet. Da sie öfters vor Objekten mit einer viel früheren Inventarnummer eingeordnet waren, kann man schließen, dass sie schon zu Sempers Lebzeiten im Sammelbestand waren und man die Objekte, die Sempers Namen trugen, gekauft und abgestempelt hat. Dies ist vor allem bei den Fotos der Donatello-Mappe der Fall, was die Annahme stützt, dass sich auch Privatfotos des Professors in den Mappen befanden, war ja Donatello sein Spezialgebiet, zu dem es besonders viele Fotos gibt. 472 Blätter tragen weder Stempel noch Inventarnummer. Wann und unter welchen Umständen sie in die Sammlung gekommen sind, lässt sich nicht sagen, sie dürften aus dem Privatbesitz Sempers am Institut stammen, da Semper im ersten Testament von 1903 schreibt, dass seine Privatphotographien, die sich „zum größten Teil im Institut befinden“, zu versteigern wären oder gegen mäßige Vergütung (50 Heller pro Stück ohne Rücksicht auf Formate) abzutreten seien, das Institut aber diese en bloc erwerben müsse. Diese Fotos blieben auch nach 1920 bis über Sempers Tod hinaus am Institut. Sie waren zumeist in Umschlägen verstaubt, die mit „Semper“ bezeichnet waren. Diese Objekte wurden vom Verfasser ihren Motiven entsprechend den einzelnen Mappen zugeordnet. Ein Bestand von ca. 200 Fotos daraus konnte nicht bestimmt werden, sie verbleiben ungeordnet in einer Archivschachtel.

Die in den Mappen befindlichen Drucke sind, wie in Kapitel 6.1.2 beschrieben, fast ausschließlich Abbildungen, die den großen Sammelwerken entnommen wurden, zum Teil sind es farbige Drucke von Künstlereditionen, die Originale ausschließlich Kopien von Fresken in Aquarelltechnik.

Das Diagramm (Abb. 16) bietet eine Übersicht über die Verteilung der Fotografien, Drucke und Originalen in der Sammlung.

Wenn man die Zahlen aus den Inventarbüchern (7.769 Fotos, 3.241 Drucke) mit jenen der vorhandenen Semper-Sammlung (8.679 Fotos, 1.439 Drucke) vergleicht, ergeben sich Unterschiede, die einerseits auf das Fehlen von Objekten in der Sammlung und die unterschiedliche Zuordnung in der Datenbank, andererseits auf den Sammlungszuwachs, hauptsächlich von Fotografien in den Jahren 1920 und 1924, zurückzuführen sind. Auf die Fehlmengen laut Inventarbüchern im Vergleich zu den Beständen „Semper-Sammlung“ und „Druckwerke“ wird im folgenden Unterkapitel näher eingegangen.

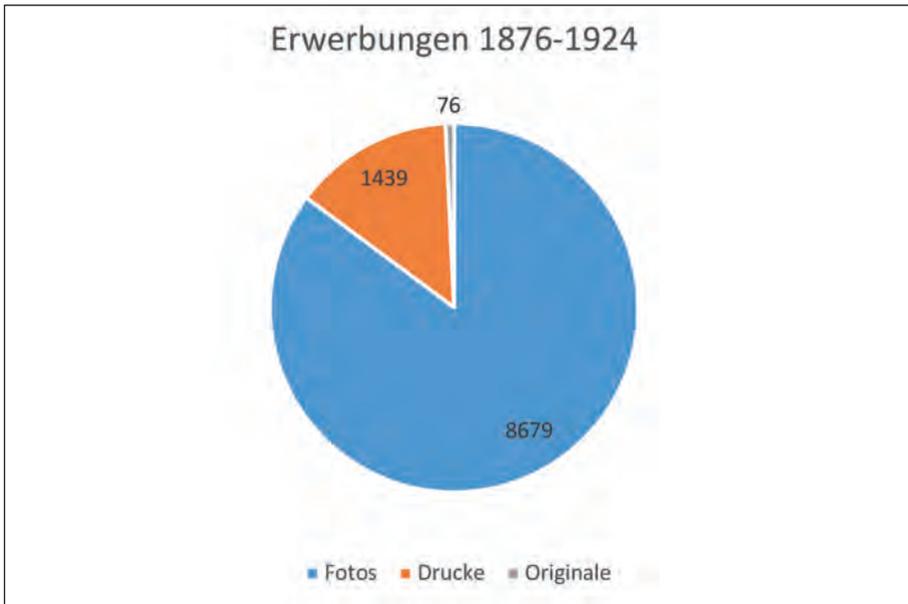


Abbildung 16: Erwerbungen in der Semper-Sammlung

5.2.6.1 Fehlende Objekte in den Inventarbüchern

Fehlende Menge lt. Inventarbuch	Fotos	Drucke
Buch A	3	0
Buch B	47	163
Buch C	38	10
Buch D	136	16
zusammen	224	189
Anzahl lt. Inventarbüchern	7769	3241
Davon fehlende Objekte in %	2,88 %	5,83 %
Fotos und Drucke lt. Inventarbüchern	11010	
Davon fehlende Objekte in %	3,75 %	

Bei den fehlenden Fotos stellt man bei der Durchsicht der Inventarbücher fest,⁴¹⁵ dass der größte Teil auf das Fehlen der „Tizian Cassette“ und einen Bestand an Fotos von Makart im Jahre 1906 zurückzuführen ist, wobei ein Teil dieser Fotos mit Südtiroler Bildwerken im Jahr 1914 nochmals inventiert wurde. Vermutlich wurden die Doubletten ausgeschieden und durch die neu erworbenen Fotos ersetzt.

Bei den Drucken sind Blätter den Mappen entnommen worden und finden sich in den neu angelegten Sammelmappen zu Künstlern bzw. Länderschulen. Da sich diese Drucke aber nicht im Bestand Semper-Sammlung, sondern im Bestand Druckwerke befinden und deshalb ihre Gesamtzahl nicht aufscheint, ist die tatsächliche Fehlmenge an Drucken niedriger.

Man kann daher die Sammlung an Lehrmitteln des Instituts für die Jahre 1876–1918 im Bereich Fotografien und Drucke als beinahe vollständig erhalten betrachten.

415 Die fehlenden Objekte ergeben sich aus der Durchsicht der Inventarbücher im Vergleich mit dem Sammlungsbestand. In den transkribierten Inventarbüchern der digitalen Anhänge sind die fehlenden Fotos in der Rubrik „Aufbewahrung“ als „fehlt“ oder „fehlen“ eingetragen.

6 Die Semper-Sammlung in der Datenbank

6.1 Die Bestände der Datenbank

Die Semper-Sammlung ist Teil der Datenbank „Nachlass Semper“ auf dem Server der Universität, die in folgende Bestände unterteilt ist:

- Bibliothek
- Druckwerke
- Semper-Sammlung
- Semper-Nachlass
- Transparentbilder
- Inventar
- Varia

Im Bestand Bibliothek befinden sich die Bücher und Zeitschriften. Der Bestand *Druckwerke* umfasst vor allem die Sammelwerke und jene Drucke, die sich nicht in der Semper-Sammlung, sondern in eigenen Druckmappen befinden, in der Signatur beginnen sie mit D-. Der Bestand Semper-Sammlung wird in den folgenden Kapiteln ausführlich beschrieben. Der Bestand Semper-Nachlass wurde geschaffen, um jene Fotos und Drucke unterscheiden zu können, welche nicht in den Inventarbüchern eingetragen sind. Darunter sind Objekte mit der vom Verfasser vergebenen Inventarzahl 19240, welche den Stempel „aus dem Semperschen Nachlasse erworben 1924“ tragen und jene mit der Inventarzahl 19200, welche nur auf der Rückseite Sempers handschriftlich vermerkte Namen tragen und deren Einbringung in die Sammlung, wie oben beschrieben, unklar ist. Die Objekte des Bestandes Semper-Nachlass sind im Bestand Semper-Sammlung integriert. Der Bestand Transparentbilder zeigt in der Datenbank nur 34 Objekte. Der Bestand ist aber wesentlich höher, die Positionen der Inventarbücher, die unter Diapositive eingetragen sind, wurde nicht einzeln, sondern in Gruppen mehrerer Nummern nach den Ateliers in der Datenbank erfasst. Der Bestand Inventar umfasst die Ausstattung des Instituts und die Fotoausrüstung. Im Bestand Varia befinden sich Urkunden und Dokumente.

Die Datenbank ist eine Bilddatenbank der Firma mBox aus Schwaz. Für die vollständige Erfassung und Dokumentation des überlieferten Lehrmittelapparates wurden über 13.000 Karteikarten angelegt, die umfassende Suchkriterien beinhalten und das Erfassen von Zusammenhängen ermöglichen.

6.1.1 Die Semper-Sammlung und ihr Bestand an Fotografien⁴¹⁶

Bei Anlage der Datenbank wurde besonderes Augenmerk darauf gelegt, dass die Sammlung in der Grundstruktur und historischen Anlage sichtbar und nachvollziehbar bleibt. Daher wurden die einzelnen Karteikarten in folgende Felder unterteilt, die alle auch als Suchkriterien gelten und den Aufzeichnungen in den Inventarbüchern entsprechen. Diese Felder sind:

- Inventarnummer
- Inventarisierungsjahr
- Aufbewahrung
- Thema Mappe
- Thema Band
- Bezeichnung, Thema
- Künstler, Hg.
- Datierung
- Ort
- Atelier/Verlag
- Verlags-/Ateliernummer

Die Inventarnummer erlaubt die Identifikation eines jeden Objektes, das dem Bestand des Instituts einverleibt worden ist. Das Inventarisierungsjahr erlaubt es, nicht nur den Zeitpunkt des Erwerbs einzusehen, sondern ermöglicht bei Architekturabbildungen und Werken in situ auch eine Datierung des Status quo des dargestellten Objektes im Sinne von „nicht später als“. Das Aufbewahrungsfeld gibt die Signatur des Fotos wieder und erlaubt die Auffindung des Fotos oder Druckes in der entsprechenden Archivschachtel. Thema Mappe und Thema

⁴¹⁶ Für die in den Mappen befindlichen einzelnen Blättern von Lichtdrucken, die ebenfalls gescannt wurden, gelten die gleichen Felder und Suchkriterien.

Band entsprechen den Beschriftungen, wie sie von Semper gewählt wurden. Bei Bezeichnung/Thema wird entweder die Bezeichnung aus den Inventarbüchern übernommen, welche stets von Semper stammt oder die (übersetzte) Beschriftung verwendet, die durch das Atelier erfolgte. In Fällen, wo beide Bezeichnungen fehlten, wurde sie vom Verfasser gewählt. Bei Künstler/Hg. und Datierung wurden stets die eingetragenen Daten aus den Inventarbüchern oder die handschriftlichen Notizen oder Datierungen der Verlage genommen. Fehlten Anmerkungen zu Künstler oder Datierung, wurde in die entsprechende Zeile k.A. geschrieben. In das Feld Ort wurde bei Werken in Museen der Ort eingetragen, wo sich das Museum oder die Sammlung befindet und nicht der Ort der Entstehung. Die Verlags-/Ateliernummer dient der Auffindbarkeit des Objektes in den Katalogen der Verlage.⁴¹⁷ Die ältesten Fotos von Alinari und Brogi tragen einen Prägestempel, der auf den späteren Ausgaben fehlt. Zur Unterscheidung der Fotografien von Alinari, Florenz mit Prägestempel tragen diese neben der Ateliernummer den Zusatz „alt“.

Darüber hinaus bietet die Datenbank weitere Suchmöglichkeiten. Diese richten sich nach folgenden Klassifikationen:

- Epoche
- Gattung
- Jahrhundert
- Land
- Publikationstyp
- Technik/Reproduktion

Die Klassifikation „Publikationstyp“ ist in der „Semper-Sammlung“ nicht in Verwendung, sie dient nur der Kategorisierung im Bereich Bestand „Bibliothek“.

Die Klassifikationen sind weiter unterteilt in folgende Suchbegriffe (siehe Tabelle auf nächster Seite):

⁴¹⁷ Eine umfangreiche Zusammenstellung solcher Kataloge bietet das Kunsthistorische Institut Florenz: Fotokatalog, published by: Photothek des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, Max-Planck-Institut, Online Ressource: <http://www.khi.fi.it/5201080/Fotokataloge> (15.9.2020).

Epoche	Gattung	Jahrhundert	Land	Technik/Repro
Antike	Architektur	2.-5. Jahrhundert	Böhmen	Druck
Altchristlich, byzantinisch, romanisch	Buchmalerei	5. -6. Jahrhundert	Byzanz	Fotografie
Mittelalterliche Kunst	Glasmalerei	7. -10. Jahrhundert	Deutschland	Original
Romanik	Grafik	10. Jahrhundert	England	Transparentbild
Gotik	Handzeichnung	11. -12. Jahrhundert	Flandern	
Altniederländisch	Kunstgewerbe	11. Jahrhundert	Frankreich	
Renaissance	Malerei	12. bis 13. Jahrhundert	Italien	
Frührenaissance	Mosaik	12. Jahrhundert	Niederlande	
Hochrenaissance	Ornamentik	13.-14. Jahrhundert	Nordtirol	
Barock	Skulptur	13. Jahrhundert	Österreich	
Rokoko	Varia	14.-15. Jahrhundert	Österreich-Ungarn	
Klassizismus	Wandbild	14. bis Anfang 15. Jahrh.	Orient	
Moderne (zeitg.) Kunst		14. Jahrhundert	Osttirol	
		15.-16. Jahrhundert	Römisches Reich	
		15. Jahrhundert	Schweiz	
		16.-17. Jahrhundert	Spanien	
		16. Jahrhundert	Südtirol	
		17.-18. Jahrhundert		
		17. Jahrhundert		
		18. Jahrhundert		
		19. Jahrhundert		

Die Suchbegriffe im Bereich Epoche stammen zum überwiegenden Teil von Semper, die Begriffe Rokoko und Klassizismus findet sich bei Semper nur in den Vorlesungsverzeichnissen. Die Suchbegriffe aus Gattung und Jahrhundert wurden ebenfalls von Semper übernommen, fehlende Angaben zum Jahrhundert vom Verfasser ergänzt, um die Bestände möglichst lückenlos zu erfassen. Die Länder ergeben sich zumeist aus den Mappenbezeichnungen, wurden aber teilweise ergänzt. Technik/Repro wurde fast immer in den Inventarbüchern eingetragen und aus diesen übernommen.

6.1.2 Die Semper-Sammlung und ihr Bestand an Drucken

Der Bestand an 1.439 Einzeldruckblättern ist auf die Zerlegung von Mappenwerken zurückzuführen. Schon im Jahr 1881 erfolgt ein großer Erwerb von Lichtdrucken nach Kupferstichen zur Altdeutschen und Niederländischen Malerei (Inventarnummer von 1531 bis 1796). Dieser Ankauf stand vermutlich im Zusammenhang mit der Vorlesung im WS 1882/83 „Besprechung hervorragender Meister des Kunstdruckes (Dürer, Rembrandt u. a.) auf Grundlage einer Sammlung von Lichtdruckreproduktionen“. 1887 wurden erstmals Drucke aus den Sammelwerken der Photographischen Gesellschaft Berlin zur Niederländersammlung der Braunschweiger Galerie in die entsprechenden Mappen eingeordnet. 1889 kaufte man den Atlas kirchlicher Denkmäler des Mittelalters im österreichischen Kaiserstaate und begann, daraus Mappen nach Epochen zur Architektur in Österreich-Ungarn anzulegen. 1892 wurden die Blätter aus dem Buch Leonardo da Vinci von Müller-Walde in die Mappe 01–16, Leonardo da Vinci und Schule, übertragen. 1895 wurden die ersten fünf Bände der Königlichen Gemäldegalerie Dresden, Hanfstaengl, München (die Bände 6–10 folgten 1896–1902) und ebenfalls 1895 der erste Band der Kunsthistorischen Gesellschaft für Photographische Publikationen, Leipzig der Sammlung zugeführt und die Einzelblätter in die entsprechenden Mappen aufgeteilt, weitere Jahrgänge 2–8, 10–11 folgten bis zum Jahr 1905. 1905 kam ein weiteres Großwerk mit Drucken in die Sammlung, „Pictures in the National Gallery, London“, vollständig – aufgeteilt in verschiedene Mappen – erhalten. Auch das Evangeliar von Kaiser Otto III. Cod. 4453 aus der Bayrischen Staatsbibliothek liegt vollständig vor. 1924 wurde das Sammelwerk Bau- und Kunstdenkmäler von Westfalen aus dem Semper-Nachlass erworben, vermutlich befand sich das Werk aber schon früher in der Sammlung. Eine geringere Anzahl von Blättern aus dem Klassischen Bilderschatz befand sich ebenfalls in den Mappen.

Bildteil Druckwerke



Inv. Nr. 2848, Die Architectur Berlins, 100 Lichtdrucktafeln; Wasmuth, Berlin, Signatur D-05-28-29

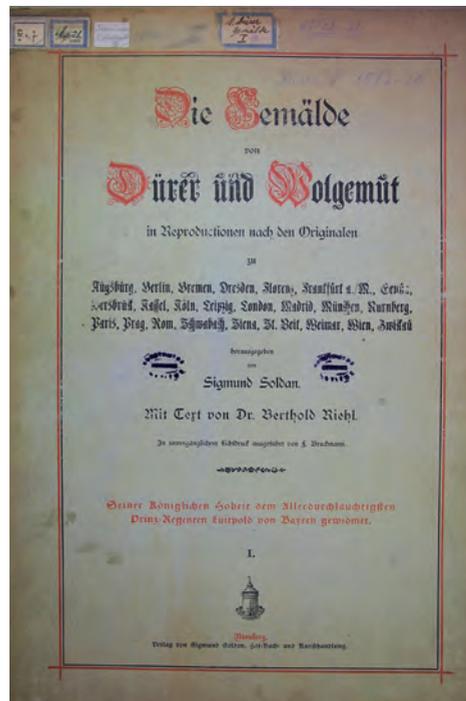


Inv. Nr. 7143, Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien; 100 Stahl Drucktafeln, Schulz, Dresden, Signatur D-04-29

*Inventarummer 7340 u. a., Handzeichnungen
Alter Meister aus der Albertina und an-
deren Sammlungen; 11 Bände, Lichtdruck-
tafeln, Gerlach und Schenk, Wien, Signatur
D-01-05, D-09-51*



*Inventarummer 4605 u. a., Die Gemälde
von Dürer und Wolgemut, 98 Lichtdruck-
tafeln, Bd. 1-7; Soldan, Nürnberg, Signatur
D-09-02*



6.2 Analyse des Bestandes an Fotografien und Drucken in der Semper-Sammlung

6.2.1 Die Semper-Sammlung nach Gattungen⁴¹⁸

Sempers frühe Einteilung nach Gattungen wurde bereits in Kapitel 5.2.2 beschrieben. Diese Grundkategorie betraf Architektur, Skulptur, Dekoration und Malerei. Diese Kategorien wurden für die Datenbank erweitert, um ein besseres Bild des Sammlungsbaus zu erreichen.

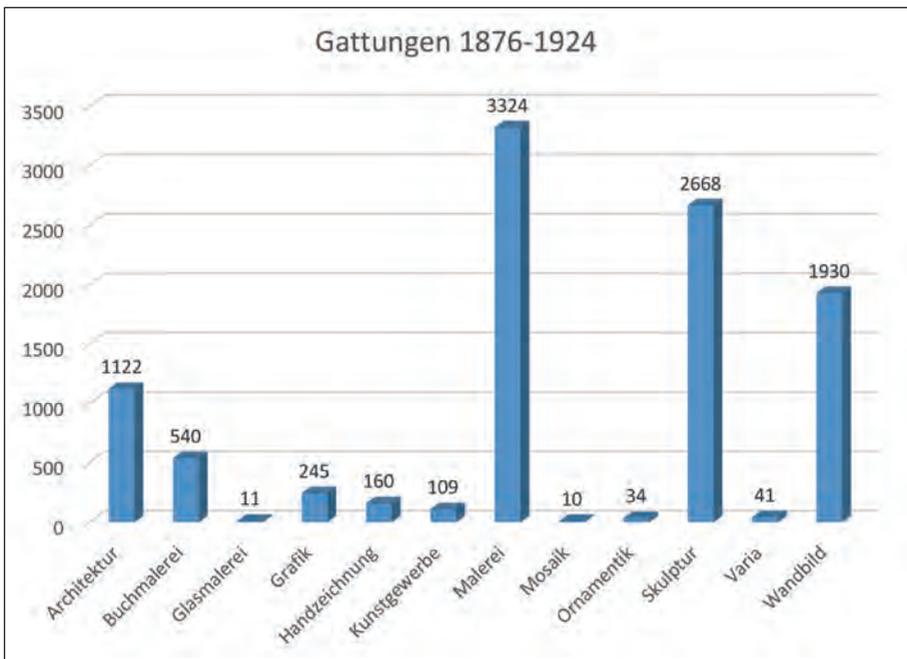


Abbildung 17: Erwerb nach Gattungen

Wenig überraschend machen Malerei und Wandbilder den Großteil der Blätter aus. Ein Blick in die Vorlesungsverzeichnisse 1876–1916 zeigt, dass die Forschungsschwerpunkte Sempers auf Malerei der Renaissance, der Wandmalerei Tirols und der Malerei der Niederlande sowie auf die Skulptur der Früh- und

⁴¹⁸ Die Summen der Objekte nach Kategorien weichen von der in der Datenbank ausgewiesenen Gesamtzahl 10.194 ab. Dies ist dadurch bedingt, dass nicht jedes Objekt einer Kategorie zugeordnet werden konnte.

Spätrenaissance lagen und die Vorlesungen zu Beginn der Lehrtätigkeit in Innsbruck danach ausgerichtet waren. Auch zwischen 1910 und 1916 liest er immer wieder über diese Themen, wobei in seinem letzten Jahr an der Universität Malerei und Skulptur des 18. und 19. Jahrhunderts behandelt werden. Die Vorlieben Sempers, auf welche die Anschauungsmaterialien für diese letzten Vorlesungen weisen, können als konservativ bezeichnet werden. Ein Großteil der Lehrmittel davon stammt aus dem Privatbesitz Sempers, wie der Nachlassstempel zeigt, und die Kunstwerke folgen überwiegend einem klassizistischen, naturalistischen, dem großbürgerlichen Publikum angepassten Kunstempfinden, an dem die Moderne fast spurlos vorüberzugehen scheint. Diese generelle Kunstauffassung war auch am Institut vorherrschend. Erst im SS 1911 und WS 1912/13 liest der „Privatdocent“ Hammer über „Geschichte des Impressionismus“ und „Impressionismus im 19. Jahrhundert“. Semper selbst liest erst im SS 1912 über „Die Kunst des Abendlandes vom Ausgang des 18. Jahrhunderts bis Ende des 19. Jahrhunderts in ausgewählten Abschnitten“, dennoch finden sich in der Sammlung weder Fotografien oder Diapositive mit impressionistischer Kunst oder Kunst jener Epoche, die schon bald nach Sempers Tod als „Klassische Moderne“ ihren Siegeszug in den Museen der Welt angetreten hat. Auch die Anschaffungen aus der Sonderdotations für Hammer zum Ankauf von Diapositiven, belegt im Inventarbuch für das Jahr 1914, zeigen Diapositive von niederländischer und deutscher Malerei, Material, das für Hammers Vorlesung über niederländische Malerei im Sommersemester 1914 und auch Sempers Vorlesung „Geschichte der deutschen Malerei im 16. Jahrhundert“ im WS 1914/15 Verwendung fand, aber keine zeitnahe Kunst. Die Annahme, der Ordinarius habe die Anschaffungen sowie die Inhalte der Lehrveranstaltungen von Dozent Hammer kritisch betrachtet und selbst bestimmte Anschaffungswünsche bezüglich der Lehrmittel geäußert, wird wohl nicht gänzlich auszuschließen sein.

6.2.1.1 Erwerbungen Gattungen Malerei-Wandmalerei

Von diesen beiden Gattungen befinden sich in der Sammlung Fotografien, Drucke und Originale (Kopien in Aquarell von Südtiroler Wandgemälden).

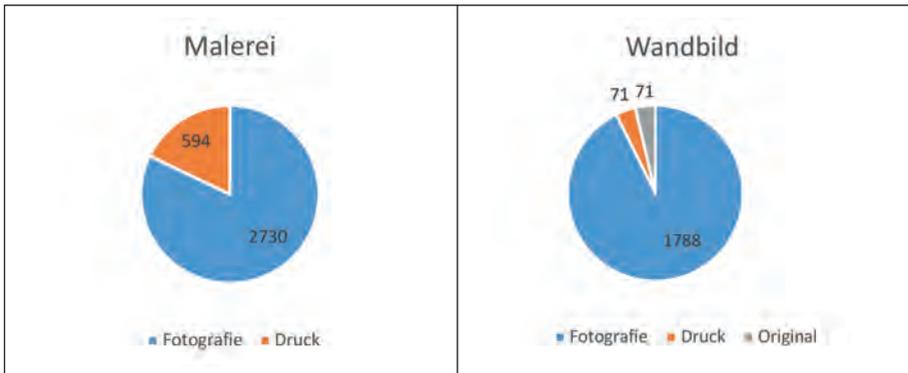


Abbildung 18: Malerei, Foto-Druck

Abbildung 19: Wandbild, Foto-Druck-Original

Die hohe Anzahl von Drucken aus der Gattung Malerei erklärt sich, wie in Kapitel 6.1.2 erläutert, aus der Inventarisierungsmethode, bei der bis 1898 die Blätter der Sammelwerke einzeln inventiert wurden und den Mappen der Semper-Sammlung zugeordnet wurden. Deshalb wurden diese Blätter auch, im Gegensatz zum Bestand Druckerwerke, gescannt.

Der Erwerbungsverlauf Malerei-Wandbild

Die beiden folgenden Diagramme geben den Verlauf der Erwerbungen in den Jahren von 1876 bis 1924 wieder.

Der Erwerb von Fotografien und Drucken zu den Themen Malerei und Wandbild erfolgte bis in das Kriegsjahr 1915 kontinuierlich, mit einigen Spitzen, die auf neue Vorlesungen Sempers zurückgingen. Die Spitze bei den Wandbildern 1883 geht auf Sempers Vorlesung im WS 1883/84 und SS 1884 über Tiroler Malerei zurück, ebenso die Spitze 1905, die vermutlich ihre Ursache in Sempers Vorlesung im WS 1905/06 über Geschichte der deutschen Malerei unter besonderer Berücksichtigung Tirols hat. 1915 liegt der Grund in einer großen Überlassung von Fotos Südtiroler Fresken durch das Cultusministerium.

1889 zeigt der Erwerb von Fotos zur Malerei einen Anstieg, der seinen Grund in der Vorlesung des SS 1890 hatte, die die französische Malerei vom Ende des 18. Jahrhunderts an behandelte. Die große Anzahl an erworbenen Objekten zur Malerei (bis auf zwei Drucke ausschließlich Fotografien) 1911 steht in Zusammenhang mit Sempers Vorlesung im WS 1910/11 „Die italienische Malerei im 16. und im Anfang des 17. Jahrhunderts“. 1905 führte ein Sammelwerk – Pictures in the National Gallery, London – zu einem steilen Anstieg an Malerei (in diesem Fall von Drucken).

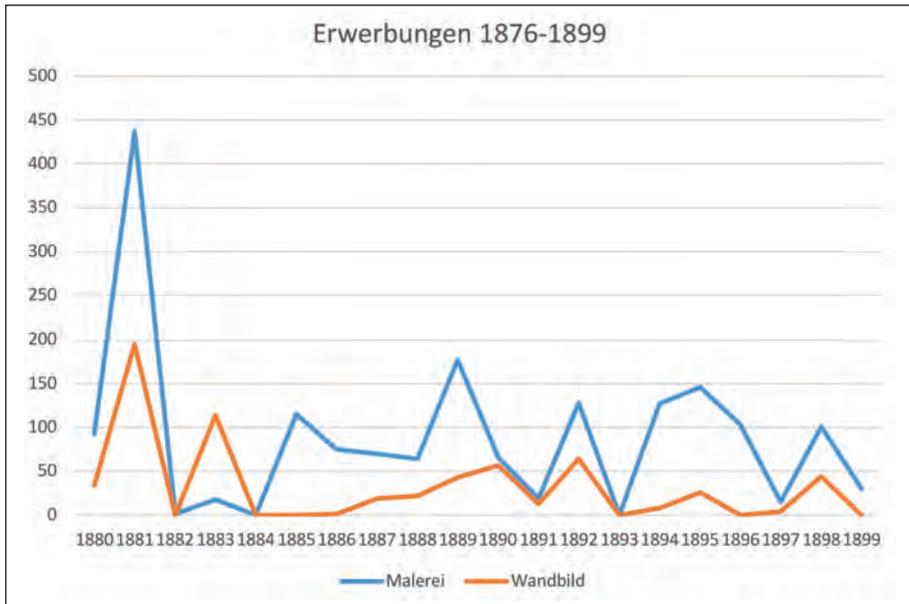


Abbildung 20: Erwerbungsverlauf Malerei-Wandbild 1876–1899

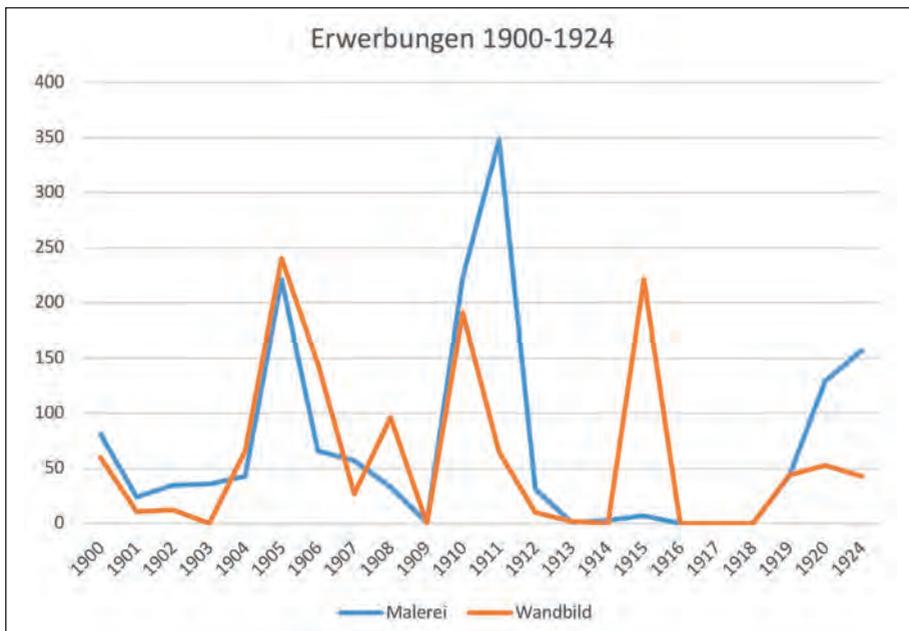


Abbildung 21: Erwerbungsverlauf Malerei-Wandbild 1900–1924

Die Erwerbungen Malerei-Wandbild nach Ländern aufgliedert

In den zwei folgenden Diagrammen wird der Erwerb von Fotografien und Drucken mit Malerei und Wandbildern nach Ländern dargestellt. Dabei ergibt sich der wenig überraschende Befund, dass in diesen Gattungen der Schwerpunkt auf Objekten aus Italien gelegt wurde. Bei der Malerei folgen Fotografien und Drucke aus den Niederlanden, was das Interesse Sempers an der niederländischen Malerei dokumentiert und auch der bedeutenden Niederländer-Sammlung am Museum Ferdinandeum geschuldet ist.

Die große Zahl von Objekten an Wandbildern aus Südtirol geht auf Sempers Forschungen zur Kunst in Tirol, vor allem in Südtirol zurück, für deren Publikationen und Vorlesungen er das Bildmaterial benötigte, das vielfach von Makart, Wien angefertigt wurde. Zu Erwerbungen nach Ländern siehe Kapitel 6.2.4.

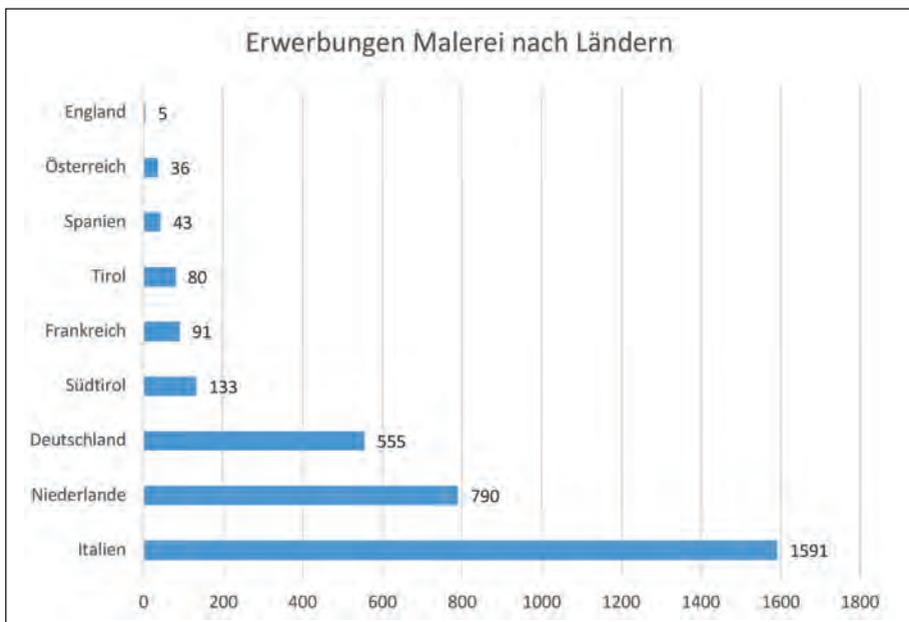


Abbildung 22: Erwerbungen Malerei nach Ländern

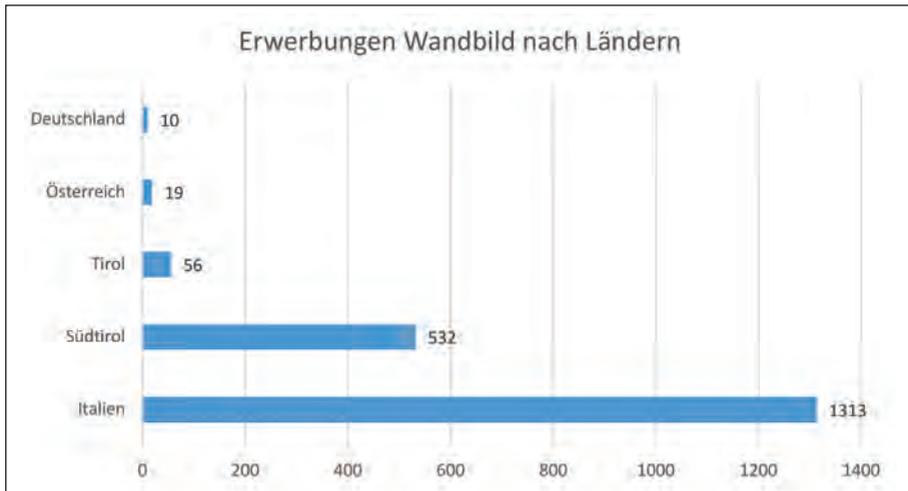


Abbildung 23: Erwerbungen Wandbild nach Ländern

Bildteil Fotosammlung, Malerei



Inv. Nr. 590, Raffael, Madonna mit Kind,
Florenz, Galleria Pitti; Alinari, Florenz,
Signatur 01-15-A-004



Inv. Nr. 1129, Correggio, Ruhe auf der Flucht nach Ägypten, Florenz, Galleria Uffizi; Brogi, Florenz, Signatur 01-13-F-036



Inv. Nr. 1276, Holbein d. Ä., Darstellung im Tempel, München, Königliche Ältere Pinakothek; Hanfstaengl, München, Signatur 09-06-A-001



Inv. Nr. 2778, Stefan Lochner, *Madonna im Rosenhag*, Köln, Museum; Creifelds, Köln, Signatur 09-02-B-001



Inv. Nr. 918, Sandro Botticelli, *Der Frühling*, Florenz, Accademia di Belle Arti; Brogi, Florenz, Signatur 01-05-V-031



Inv. Nr. 1247, Rogier van der Weyden, Kreuzigung, Wien, Galerie Belvedere; Miethke, Wien, Signatur 09-13-D-012



Inv. Nr. 5611, Cima da Conegliano, Pietà, Venedig, Accademia; Naya, Venedig, Signatur 01-17-L-007



Inv. Nr. 586, Andrea del Sarto, Mariä Geburt, Fresko, Florenz, Chiesa della SS. Annunziata; Alinari, Florenz, Signatur 01-07-E-009



Inv. Nr. 850, Berna da Siena, Taufe Christi, Fresko, San Gimignano, Collegiata; Alinari, Florenz, Signatur 01-09-F-003



Inv. Nr.938, Domenico Ghirlandaio, Florenz, Tornabuoni Kapelle, Geburt des Täufers, Fresko, Detail; Alinari, Florenz, Signatur 01-06-C-022



Inv. Nr. 2044, Raffael, Vatikan, Stanzen, Urteil Salomos, Fresko; Alinari, Florenz, Signatur 01-15-B-006



Inv. Nr. 519, Giotto, *Der Tod des Hl. Franziskus*, Fresko, Florenz, Bardi Kapelle; Alinari, Florenz, Signatur 01-02a-E-007



Inv. Nr. 890, Benozzo Gozzoli, *Tod der Hl. Monica*, Fresko, San Gimignano, Chiesa di S. Agostino; Alinari, Florenz, Signatur 01-05-A-021



Inv. Nr. 2008, Michelangelo, Die Erschaffung Adams, Fresko, Vatikan, Capella Sistina; Alinari, Florenz, Signatur 01-43-B-008



Inv. Nr. 901, Fra Filippo Lippi, Marientod, Fresko, Spoleto, Kathedrale; Alinari Florenz, Signatur 01-05-B-016

6.2.1.2 Erwerbungen Gattungen Skulptur-Ornamentik

Die Semper-Sammlung weist einen hohen Bestand an Fotografien von Skulpturen auf. Bereits 1882, als die Gesamtzahl der Objekte 1.739 erreicht hatte, betrug die Zahl der Objekte aus der Gattung Skulptur (bis 1888 gab es keine Fotos aus der Gattung Ornamentik) 419. Im Vergleich dazu waren 536 Objekte aus den Gattungen Malerei und Wandbild in der Sammlung. Im Jahr 1924 gab es 2.702 Objekte aus Skulptur/Ornamentik und 5.254 Objekte aus Malerei/Wandbild. Der Anteil der Skulptur wäre bis 1882 noch höher, wenn man die Fotos mit Skulptur, die aus dem Semper-Nachlass stammen und erst 1924 zur Sammlung zugezählt werden, in diesen Zeitraum verlegen würde, da offensichtlich viele Objekte (vor allem aus dem Bereich Donatello-toskanische Skulptur) wegen Sempers Spezialgebiet bereits damals schon in Sempers Besitz waren.

Das folgende Diagramm zeigt diese Verschiebung hin zur Malerei deutlich:

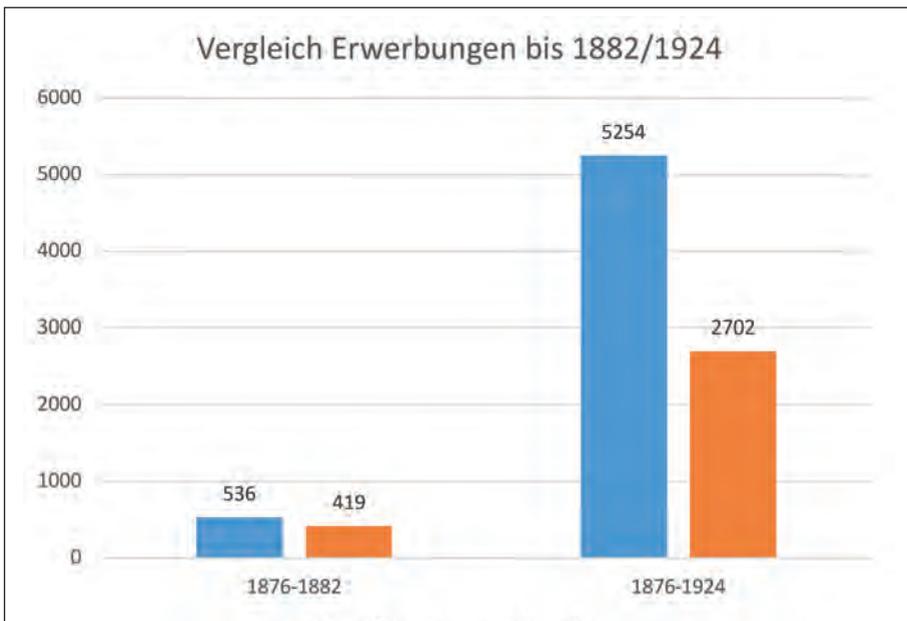


Abbildung 24: Vergleich Erwerbungen Malerei/Wandbild und Skulptur/Ornamentik

Erwerbungsverlauf Skulptur-Ornamentik

Auch in der Gattung Skulptur-Ornamentik zeigt sich bei Betrachtung der Ankaufsjahre, dass viele Erwerbungen den Vorlesungen geschuldet waren.

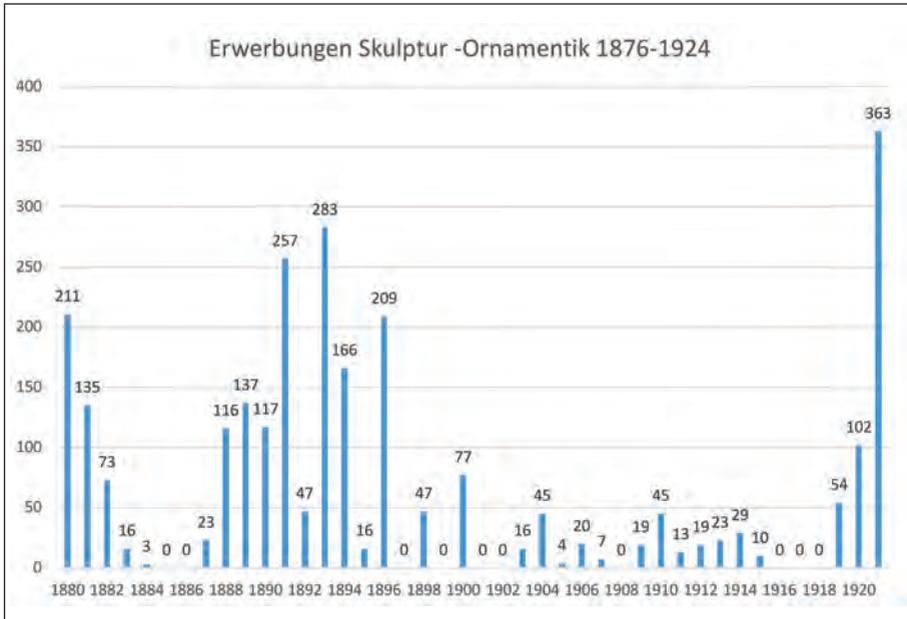


Abbildung 25: Erwerbungsverlauf Skulptur-Ornamentik

Die Anschaffungen 1891 betreffen ausschließlich italienische Skulptur, Semper liest im WS 1890/91 über dekorative Plastik in Italien („Grabmäler, Altäre, Canceln etc.“), die Zahlungen dafür an Lombardi, Poppi, Sommer, Mosceroni sind im Kassabuch ab Jänner 1891 eingetragen.

Der hohe Anstieg 1893 ist auf die Vorlesungen im WS 1893/94 über Geschichte der mittelalterlichen Skulptur Frankreichs und Geschichte der neueren Skulptur Frankreichs vom 16. bis zum 19. Jahrhundert zurückzuführen. Die Ankäufe 1896 betreffen wiederum fast ausschließlich italienische Skulptur, der Grund lag in der Vorlesung SS 1896 „Figural- und decorative Sculptur Italiens vom 13. bis 16. Jahrhundert“.

Im Jahre 1924 wurde eine große Menge an Fotos von fast ausnahmslos italienischer Skulptur aus dem Besitz Sempers vom Institut erworben. Ein Großteil davon war, wie beschrieben, aber wohl schon länger in der Sammlung.

Erwerbungen Skulptur-Ornamentik nach Ländern

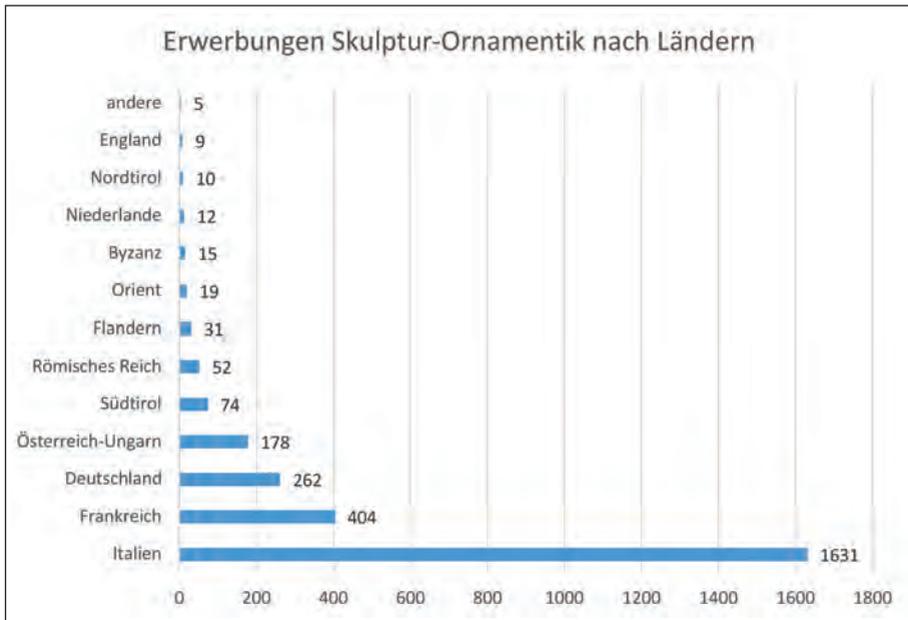


Abbildung 26: Erwerbungen Skulptur-Ornamentik nach Ländern

Das Balkendiagramm zeigt einen starken Überhang an italienischer Skulptur in der Sammlung und wohl auch die geringe Bedeutung, die Semper den Bildhauern anderer Länder, ausgenommen Frankreichs, zugestanden hat. Teilweise wird dieser Mangel durch Druckwerke ausgeglichen, etwa an niederländischer Skulptur durch das umfangreiche Sammelwerk „Documents classés de l’art dans les Pays-Bas par Ysendyck“; das Sammelwerk „Zur Kenntniß und Würdigung der Mittelalterlichen Altäre Deutschlands“ erweiterte den Bestand an Blättern zur deutschen Skulptur.

Bildteil Fotosammlung, Skulptur



Inv. Nr. 5583, Wien, Maria Theresia Denkmal; Czihak, Wien, Signatur 08-14-E-001



Inv. Nr. 6190, Claus Sluter, Mosesbrunnen, Paris, Musée de Sculpture comparée, Palais du Trocadéro; Robert, Paris, Signatur 02-42b-A-016



Inv. Nr. 8998, Veit Stoss, Flügelaltar, Krakau, Marienkirche; Krieger, Warschau, Signatur 06-12-A-001



Inv. Nr. 13363, Guido Mazzoni, Pietà, Detail Nikodemus, Modena, Chiesa di S. Giovanni; Anderson, Rom, Signatur 02-9-CC-007



Inv. Nr. 5091, Neapel, Fontana del Nettuno; Sommer, Neapel, Signatur 02-10-A-009



Inv. Nr. 6579, Germain Pilon, Grabstatue der Valentine Balbiani, Paris, Louvre; Giraudon, Paris, Signatur 02-32-B-001



Inv. Nr. 10092, Grabmal Raniero degli Arsendi, Padua, Basilica di S. Antonio; Alinari, Florenz, Signatur 02-17-B-026



Inv. Nr. 5166, Lorenzo Lombardi, Detail Grabmal S. Domenico, Bologna, Basilica di S. Domenico; Fotografia dell' Emilia, Bologna, Signatur 02-B-009

6.2.1.3 Erwerbungen Architektur

Der Erwerbungsverlauf in der Gattung Architektur weicht von den vorher behandelten stark ab. Hier ist kein kontinuierlicher Verlauf gegeben, die Erwerbungen fallen in die Jahre 1876–1881, ein weiterer Block erfolgt in den Jahren 1887–1894, danach sind wieder viele Jahre mit keinem oder sehr geringem Zuwachs zu sehen. Einzig das Jahr 1909 verzeichnet wieder eine größere Zahl von Erwerbungen, hauptsächlich Architektur des Barock in Rom und Neapel, denn Semper liest im SS 1909 über „Die neueren Architekturstile (Barock, Rokoko, Klassizismus)“. Sempers einzige Vorlesungen über moderne Architektur in Deutschland und Österreich fanden im SS 1886 und SS 1888 statt. Lehrmaterial dafür findet sich fast ausschließlich im Bestand Druckwerke, der einige Sammelwerke zur Architektur Deutschlands in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts aufweist (darunter „Architectur Deutschlands der Neuzeit“, „Die Architectur Berlins, Bauten der letzten 10 Jahre“).

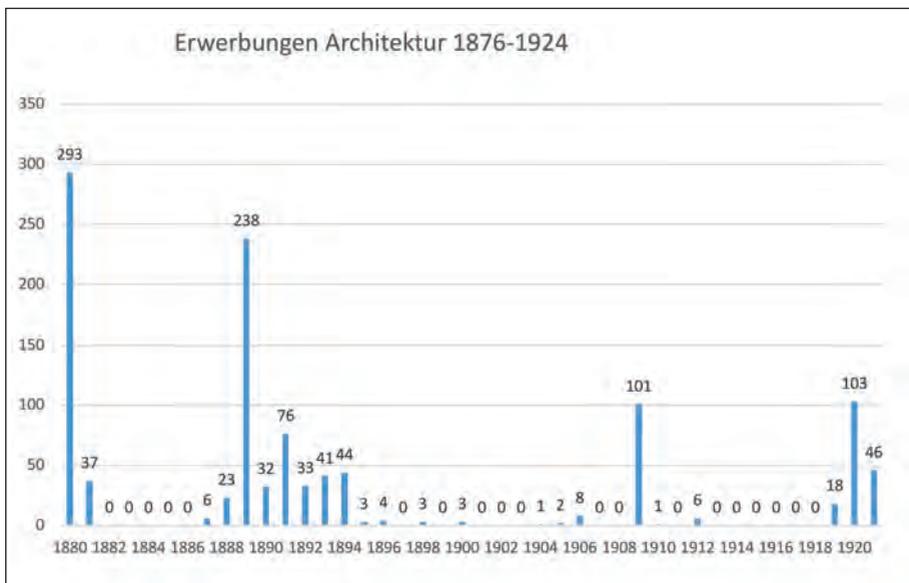


Abbildung 27: Erwerbungsverlauf Architektur

Die Architekturblätter bestehen aus 872 Fotografien, 246 Drucken und vier Originalzeichnungen. Die hohe Anzahl an Drucken ist fast ausschließlich auf das Druckwerk „Atlas kirchlicher Denkmäler des Mittelalters der k. k. Commission zur Erhaltung der Alterthümer“ zurückzuführen, dessen Bände man teilweise

in Einzelblätter zerlegte bzw. passende Details aus den Blättern ausschnitt, auf Kartons montierte und neue Mappen anlegte: „Frühmittelalterliche Architectur in Italien“, „Romanische Architectur in Österreich-Ungarn“, „Gothische Architectur in Österreich und Ungarn“, „Gothische Architectur in Österreich und Ungarn, Details“ und auf diese Weise ein eigenes Lehrmittelkompendium zur Architektur in Italien und Österreich schuf.

Erwerbungen Gattung Architektur nach Ländern

Bei den Architektur-Erwerbungen ist die Beschränkung auf wenige Länder auffällig.

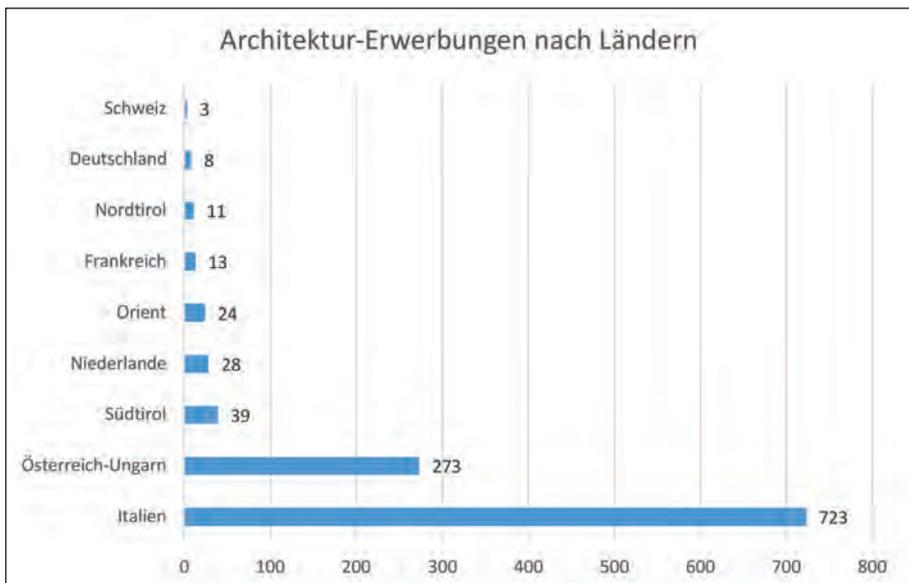


Abbildung 28: Erwerbungen nach Ländern

Die Erklärung dafür ist auch hier im Bestand Druckwerke zu finden, der eine große Anzahl an Sammelwerken zur Architektur Frankreichs, Deutschlands, Österreichs, Spaniens und der Niederlande aufweist. (siehe Kapitel 4.5.2)

Bildteil Fotosammlung, Architektur



*Inv. Nr. 5, Genua, Cattedrale di S. Lorenzo;
Mangiacalli, Genua, Signatur 02-0-G-012*



*Inv. Nr. 5142, Mantua, Chiesa di S. Andrea;
Fotografia dell' Emilia, Bologna, Signatur
02-03-C-004*



*Inv. Nr. 6088, Venedig, Palazzo Pisani;
Bertoja, Venedig, Signatur 02-33-C-004*



*Inv. Nr. 15638, Bologna, Piazza S. Domenico;
Fotografia dell' Emilia, Bologna, Signatur 02-01-F-005a*



Inv. Nr. 108, Bologna, Palazzo del Podestà; Fotografia dell' Emilia, Bologna, Signatur 02-07-A-003



Inv. Nr. 647, Perugia, Palazzo Pubblico; Alinari, Florenz, Signatur 02-02-D-002



Inv. Nr. 3364, Rom, Engelsburg; Alinari, Florenz, Signatur 02-29-C-001



Inv. Nr. 5553, Altes Burgtheater; Czihak, Wien, Signatur 06-18-CC-002



Inv. Nr. 5566, Wien, Reichsrathsgebäude, Sitzungssaal; Czihak, Wien, Signatur 06-19-A-010



Inv. Nr. 6567, Wien, Volkstheater; Czihak, Wien, Signatur 06-19-A-014

6.2.2 Erwerbungen nach Epochen

Die in der Datenbank gemachte Kategorie „Epoche“ beruht auf Sempers Einteilung, die schon in den beiden ersten Inventarbüchern getroffen wurde, mit einigen Änderungen.

Im Inventarbuch A beginnt Semper die Epocheneinteilung in der Gattung Architektur mit „Altchristlich, byzantinisch und romanische Kunstwerke“, benutzt diese Bezeichnung aber auch für Elfenbeinplastik und Dekoration, die Kategorie „Antike“ wurde erst 1888 mit einer Mappe „Antike Plastik“ eingeführt.

Die Kategorie „Altniederländische Malerei“ wurde von Semper 1881 ergänzt durch „Niederländische Malerschulen des 16. Jahrhunderts“, in der Datenbank werden diese Objekte weiter unter Altniederländisch geführt.

Die Kategorie „Mittelalterliche Kunst“ beinhaltet vor allem frühmittelalterliche Architektur Italiens, mittelalterliche Architektur Frankreichs und Kunstgewerbe, aber in den meisten Fällen wird auf die üblichen Epochennamen Romanik und Gotik zurückgegriffen.

Bei der Epoche Renaissance führte Semper gleich am Beginn der Inventarisierung die Unterscheidung Frührenaissance und Hochrenaissance, bei der Malerei als „höchste Blüte der italienischen Malerei/16. Jahrhundert“ bezeichnet, ein. Die Kategorisierung Frührenaissance wurde aber nur bei der Gattung Skulptur und hier auch nur bei relativ wenigen Künstlern verwendet (Toscanische Frührenaissance I–III). Die Bezeichnung Spätrenaissance hat Semper nur einmal verwendet, nämlich auf der Bandbezeichnung „Spätrenaissance, Barock-Architektur in Rom, Kirchen und Paläste“. Semper verwendet für Werke der Spätrenaissance die Mappenbezeichnungen Malerschulen des 16. Jahrhunderts, vom 16. bis zum 17. Jahrhundert, 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts. Auch die Gattung Skulptur der Spätrenaissance ist unter „Toscanische Sculptur des 16. Jahrhunderts“ zu finden. In der Datenbank wurde daher für Werke, deren Entstehungszeit in den Übergang von Spätrenaissance und Frühbarock fallen, die Epoche Renaissance verwendet. Der Begriff „Manierismus“ fehlt gänzlich.

Eine Überraschung zeigt die Epoche Barock. Semper verwendet diese Bezeichnung erstmals 1909 bei der Bandbezeichnung „Spätrenaissance, Barockarchitektur in Rom, Kirchen und Paläste“, danach beim Band „Renaissance- und Barockarchitektur Neapel“, beim Band „Barockarchitektur Mailand, Paläste, Kirchen“ und bei der Bandbezeichnung „Barock Dekoration in Rom“. Noch verwunderlicher ist die Tatsache, dass in der Sammlung kaum barocke Plastik zu finden ist. Der überwiegende Teil sind Dekoration, Elfenbeinplastik, Brunnen, kirchliche

Ausstattung, nur die französische Skulptur des 17. bis 18. Jahrhunderts ist mit einigen Bildhauern vertreten. Dazu passt, dass Semper erst im WS 1907/08 eine Vorlesung über „Architektur der Hochrenaissance und des Barockstils in Italien“ abhält, die im darauffolgenden WS eine Fortsetzung mit „Die Architektur der Renaissance und des Barock in den nichtitalienischen Ländern“ erfährt. Im SS 1909 liest er über „Die neueren Architekturstile (Barock, Rokoko, Klassizismus)“. Auch in der Malerei spricht Semper nicht von Barockmalerei, sondern bezeichnet die Mappen und Bände mit Malerschulen des 17. und 18. Jahrhunderts oder nur mit Künstlernamen. Neben der Malerei und Bildhauerei der Renaissance lag ein Schwerpunkt Sempers auf der holländischen Malerei, was auch Sempers Tätigkeit als Direktor der Sammlungen am Museum Ferdinandeum geschuldet war, das eine große Sammlung niederländischer Malerei besitzt. Dass in der Semper-Sammlung für diese Malerei die Bezeichnung „Barockmalerei“ oder „Goldenes Zeitalter“ nicht verwendet wird, erstaunt.

Die Kategorie „Rokoko“ fehlt bei Semper, wurde aber von ihm in der oben erwähnten Vorlesung SS 1909 verwendet und betrifft vorwiegend die Mappen „Venezianische Malerei des 18. Jahrhunderts“ sowie „Französische Malerschulen des 17. und 18. Jahrhunderts“. Der Suchbegriff Klassizismus, ebenfalls in der Vorlesung SS 1909 gebraucht, wird in der Datenbank für die Objekte mit den Mappenbezeichnungen „Moderne Skulptur“, „Französische Plastik des 19. Jahrhunderts“, die Bandbezeichnung „Deutsche Schule 18. –19. Jahrhundert“ und die Mappe mit Werken Joseph Anton Kochs verwendet. Unter „Moderne bzw. zeitgenössische Kunst“ wurde in der Datenbank jene Kunst erfasst, deren Entstehungszeit sich mit Sempers Leben deckt. Der Begriff „Moderne“ für jene Kunst, die heute als „Klassische Moderne“ gilt, ist bei Semper nicht zu finden.

Bei 96 Objekten musste auf eine Epochenbezeichnung verzichtet werden. Dabei handelt es sich zum größten Teil um Kunstgewerbe, Landschaftsfotos, Stadtansichten und Fotografien aus der Mappe Orientfotos.

An den Erwerbungen nach Epochen kann man gut den Schwerpunkt der Lehre am Kunstgeschichtsinstitut zur Zeit Sempers erkennen, die sich nach dieser Beschau hauptsächlich auf die Kunst zwischen Gotik und Barock konzentrierte, denn die jährlichen Erwerbungen decken sich mit den Vorlesungen, die von Semper und ab 1910 von Hammer angeboten wurden.



Abbildung 29: Erwerbungen nach Epochen

Beim Erwerbungsverlauf dieser Kategorie fällt auf, dass nur Lehrmittel zur Kunst der Renaissance, der Gotik und des Barock laufend zugekauft wurden. Die Erwerbungen der übrigen Epochen richten sich wieder überwiegend nach den Erfordernissen der Vorlesungen, wie die folgenden Beispiele belegen. So wurde die Sammlung in den Jahren 1909 und 1911 stark um 823 Fotografien von Werken aus dem Bereich Malerei und Wandbild der Gotik, Renaissance und Barock erweitert, weil Semper vom WS 1908/09 bis SS 1911 über italienische Malerei mit ihren römischen, florentinischen, lombardischen, venezianischen, ferraresischen, bolognesischen und neapolitanischen Schulen vom 14. bis 17. Jahrhundert gelesen hat. Im Bereich Moderne Kunst, zu der Semper im SS 1890 mit „Die französische Malerei vom Ende des 18. Jahrhunderts an“ gelesen hat, gibt es Erwerbungen im Jahr 1889 durch das Institut, für die Vorlesung im SS 1912 „Die Kunst des Abendlandes vom Ausgang des 18. Jahrhunderts bis zum Ende des 19. Jahrhunderts“ und die letzte Vorlesung Sempers im SS 1916 „Geschichte der Malerei und Plastik im 19. Jahrhundert“ gibt es keine Fotografien in der Sammlung. Die Objekte in der Datenbank stammen aus Sempers Privatbesitz und sind unter den Inventarnummern 19200 und 19240 zu finden. Gerade an den Fotos zeitgenössischer Plastik zeigt sich Sempers konservative Einstellung zur

zeitgenössischen Kunst, sind doch die vertretenen Künstler einem strikten Naturalismus und künstlerischem Konservatismus verpflichtet, der in den Ateliers und Salons im Kaiserreich vorherrschte, ehe die Künstler der Wiener Secession frischen Wind in diesen verstaubten Kunstbetrieb brachten. Von diesen Künstlernamen ist keiner in der Sammlung zu finden. Die folgende Tabelle zeigt den Erwerbungsverlauf nach Epochen und Jahren aufgedgliedert.

	Antike	Altchr., byz., rom.	Mittel.	Roman.	Gotik	Altnied.	Renaiss.	Barock	Rokoko	Klassiz.	Mod.
Vor 1881	4	7	2	2	66	1	525	31	0	0	0
1881	0	4	0	11	108	44	614	236	3	0	0
1882	0	1	0	9	24	0	39	7	0	0	0
1883	11	0	0	5	62	0	70	3	0	0	0
1884	0	0	0	0	0	0	4	0	0	0	0
1885	0	0	0	0	3	6	35	71	2	0	0
1886	0	0	0	0	37	23	16	0	0	0	0
1887	0	0	0	6	14	3	60	46	0	0	0
1888	16	20	1	5	33	1	110	42	0	3	0
1889	0	1	0	103	295	2	194	16	11	31	30
1890	0	0	3	17	160	0	81	11	0	0	0
1891	6	8	6	70	96	6	155	27	0	0	0
1892	0	0	0	0	21	1	235	26	4	4	26
1893	1	6	15	23	115	0	82	46	4	37	1
1894	7	14	2	8	80	17	143	79	2	1	1
1895	0	0	0	0	39	35	61	55	0	2	0
1896	0	21	2	20	123	0	139	11	0	0	1
1897	0	0	0	0	0	7	11	1	0	0	0
1898	0	0	0	6	29	0	157	3	0	0	0
1899	0	0	0	0	0	10	15	5	0	0	0
1900	0	8	0	1	118	5	92	34	0	0	0
1901	0	0	0	0	2	0	14	22	0	0	0
1902	0	0	0	0	11	0	16	19	0	2	0
1903	0	0	0	0	37	0	19	0	0	0	0
1904	0	0	0	11	49	7	77	11	0	1	0
1905	0	0	0	8	252	12	134	71	0	1	0

	Antike	Altchr., byz., rom.	Mittel.	Roman.	Gotik	Altnied.	Renaiss.	Barock	Rokoko	Klassiz.	Mod.
1906	0	2	0	14	183	0	55	0	0	0	0
1907	0	0	0	6	38	0	35	15	0	0	0
1908	0	0	0	0	115	0	0	15	0	0	0
1909	2	37	0	4	178	0	49	74	0	0	0
1910	0	0	4	23	386	0	255	3	1	0	0
1911	0	0	0	0	39	3	179	201	5	2	0
1912	0	0	0	7	24	3	9	10	23	0	0
1913	0	0	0	1	14	0	24	0	0	0	0
1914	0	0	0	0	2	0	30	0	0	0	0
1915	0	0	0	105	183	0	5	2	8	0	0
1916	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
1917	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
1918	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
1919	1	5	2	7	43	0	100	2	0	0	0
1920	24	1	5	4	154	1	79	22	2	30	51
1924	43	16	12	10	136	7	340	15	0	0	50
	115	151	54	486	3269	194	4258	1232	65	114	160

6.2.3 Erwerbungen nach Jahrhunderten

Die Einteilung nach Jahrhunderten in der Datenbank dient einer groben Übersicht des vorliegenden Sammelmateri als. Unschärfen entstanden dadurch, weil es bei einzelnen Künstlern nicht immer klar ist, welchem Jahrhundert man ihn einordnen soll, wenn seine Schaffenszeit zu gleichen Teilen in zwei Jahrhunderte fällt. Deshalb wurde die „von bis“-Einteilung gewählt. In der Untersuchung der Sammlungsbestände nach Jahrhunderten wurden diese „von bis“-Zuschreibungen in feste Jahrhunderte umgewandelt und dabei jeweils das höhere Jahrhundert verwendet. Das Ergebnis bestätigt den Befund nach Epochen, wobei die Epoche Gotik in der Einteilung nach Jahrhunderten häufig mit der italienischen Renaissance in das 15. Jahrhundert eingetragen wurde. Die relativ hohe Zahl von Objekten ohne Zuschreibung eines Jahrhunderts rührt von undatierter Architektur fotografie, Landschafts- und Stadtfotografien und von Drucken mit Motiven antiker Skulpturen.

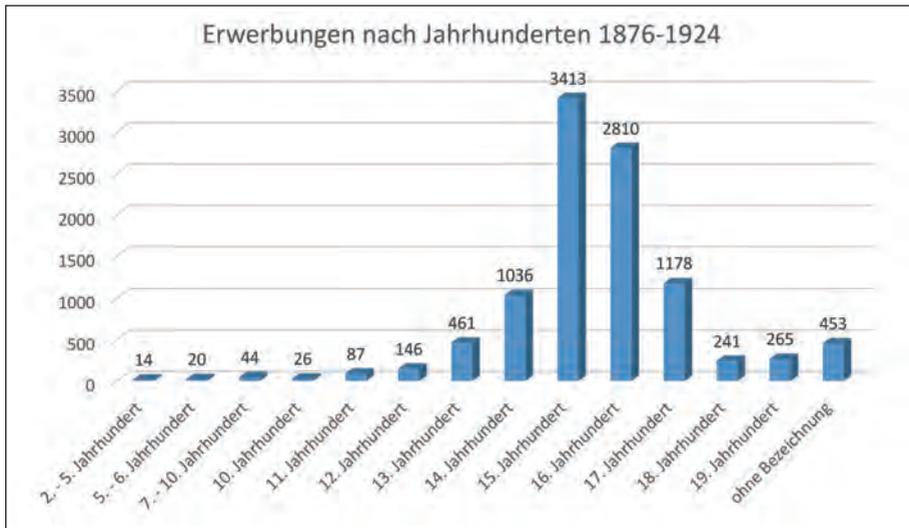


Abbildung 30: Erwerbungen nach Jahrhunderten

6.2.4 Erwerbungen nach Ländern

Die Zahl der italienischen Objekte (5.572) der Semper-Sammlung (10.194) macht fast 55 % des Sammlungsbestandes aus. Die Betrachtung der angebotenen Lehrveranstaltungen am Institut in den Studienjahren zwischen 1876 und 1918 erklärt diesen großen Überhang. Von 154 angebotenen Lehrveranstaltungen (ohne Übungen) waren 46 italienischen Themen gewidmet, das sind 30 %. Dieser Überhang an italienischen Objekten war zu Beginn der Sammlung noch wesentlich größer. Bis zur Inventarnummer 1472 Ende des Jahres 1881 waren von 1.662 noch in der Sammlung vorhandenen Objekten 1.221 mit italienischen Motiven (73,5 %) und nur 441 (26,5 %) aus nicht-italienischen Ländern, davon 246 aus den Niederlanden und 186 aus Deutschland. Bis einschließlich Sommersemester 1882 fand ab Sempers Lehrtätigkeit 1876 mit Ausnahme länderübergreifender Überblicksthemen nur eine einzige Vorlesung über „Geschichte der deutschen und niederländischen Malerei“ im Sommersemester 1881 statt.

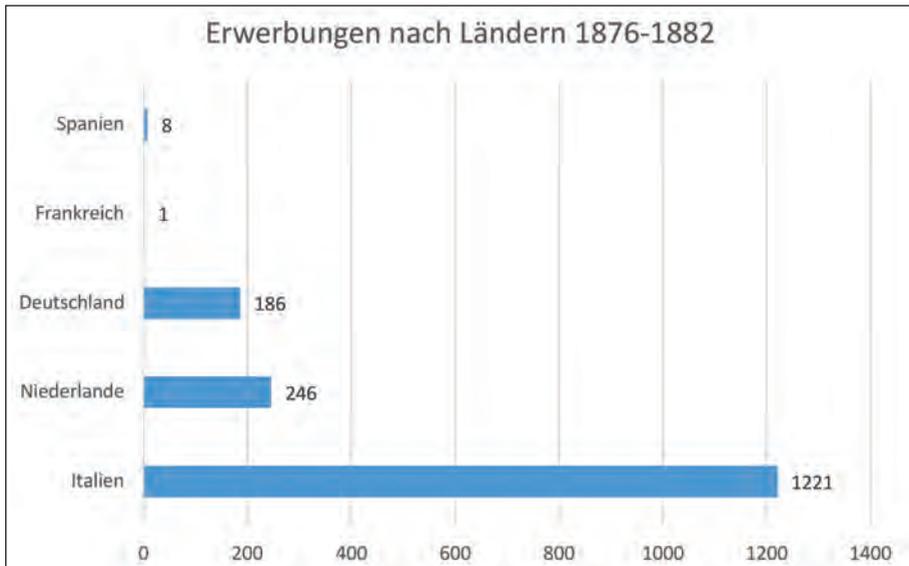


Abbildung 31: Erwerbungen nach Ländern 1876–1882

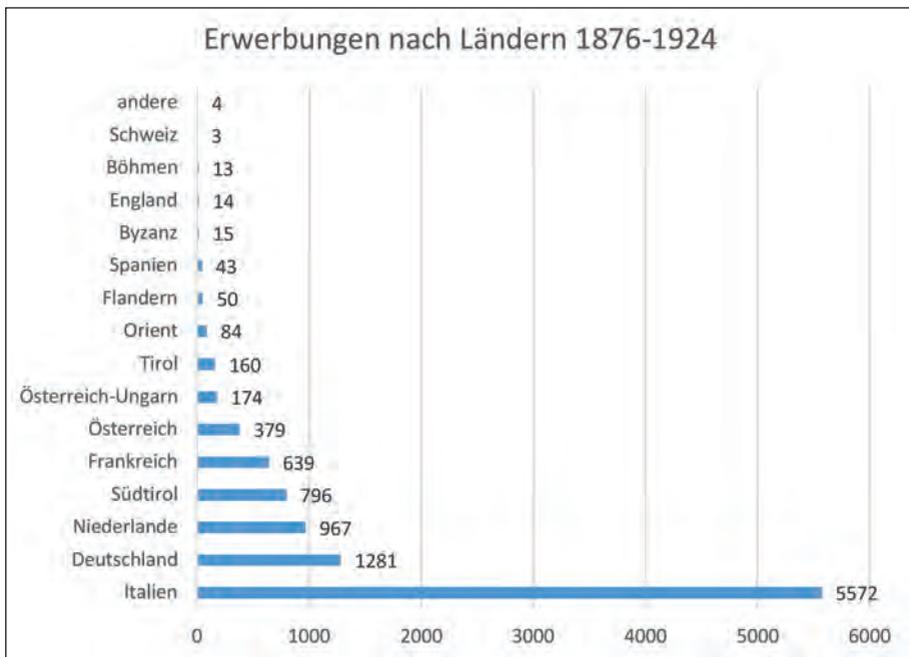


Abbildung 32: Erwerbungen nach Ländern 1876–1924

6.2.4.1 Erwerbungen von Fotografien und Drucken zu Kunstwerken aus Tirol und Südtirol

Semper, der bei seiner Ankunft in Tirol vermutlich nur rudimentäre Kenntnisse über die Kunst Tirols mitbrachte, wusste, dass man im konservativen Milieu dieses Landesteiles argwöhnisch auf seine Lehr- und Forschungstätigkeit schaute und dass man von ihm erwartete, sich der Aufgabe der Erforschung der Kunst Tirols am Kunstgeschichtsinstitut zu stellen. Es dauerte aber bis zum SS 1883, bis er erstmals über Tiroler Kunst eine Vorlesung abhielt. Dabei beschäftigte er sich mit seinem Spezialgebiet, der Kunst der Geschichte der Skulptur vom 16. Jahrhundert bis zur Neuzeit – Zusatz: mit besonderer Berücksichtigung der Kunstschätze Tirols. Da diese Vorlesung gratis abgehalten wurde, darf man annehmen, dass er dabei auf Hörer anderer Institute und Fakultäten hoffte, wobei besonders die Hörer der theologischen Fakultät angesprochen werden sollten, die als spätere Priester und Pfarrer für einen Großteil der Kunstschätze des Landes, die sich in Kirchen und Klöstern befanden, verantwortlich waren. Ab diesem Zeitpunkt wurde die bis dahin vernachlässigte Beschäftigung mit den Kunstwerken seiner Wahlheimat zu einem wichtigen Bereich seiner Forschungstätigkeit. Daher ist eine nähere Betrachtung der Erwerbungen von Anschauungsmaterial neben der Durchsicht der Lehrveranstaltungen am Institut ein wichtiger Hinweis auf die zeitlichen Schwerpunkte dieser Forschungen.

In der Sammlung befinden sich 956 Fotografien und Drucke über Tiroler Kunst. Die Anschaffungsjahre dieser Objekte werden aus dem folgenden Diagramm ersichtlich:

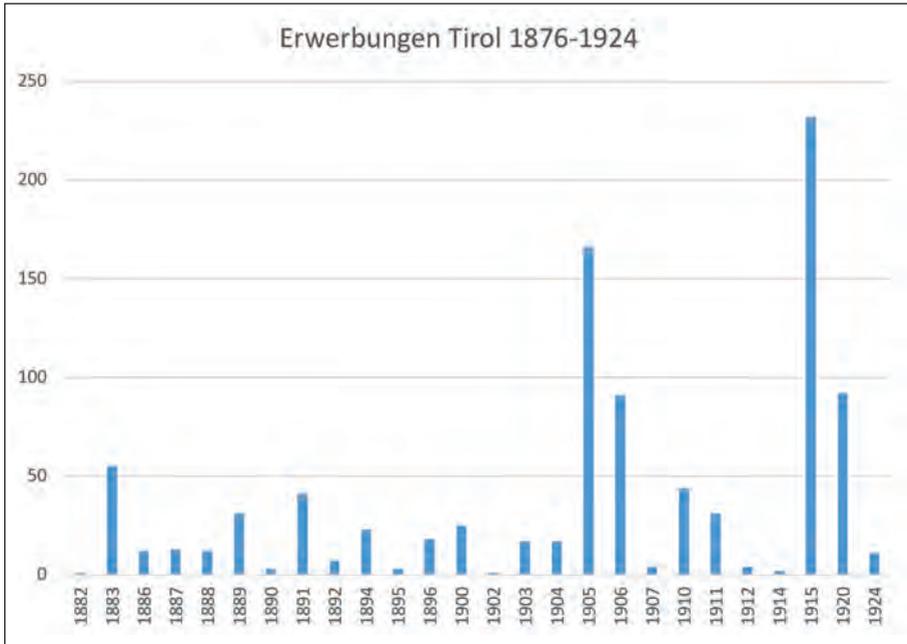


Abbildung 33: Erwerbungen zur Kunst in Tirol

6.2.4.2 Die Vorlesungen zu Tiroler Kunst am Kunstgeschichtsinstitut 1876–1918

1883	Geschichte der Sculptur vom 16. Jahrhundert bis zur Neuzeit. Mit Berücksichtigung der Kunstschatze Tirols
1883/84	Die Malerei in Tirol und ihr Verhältnis zur allgemeinen Kunstgeschichte
1884	Der romanische und gothische Baustil mit bes. Berücksichtigung der Bauwerke des österr. Kaiserstaate und speciell Tirols
1884	Die Malerei in Tirol, Fortsetzung der Vorlesung des WS 1883/84
1884/85	Die Malerei in Tirol, II. Theil, vom 16. Jahrhundert bis auf unsere Zeit
1885	Das Schloss von Trient, sowie andere Kunstdenkmäler des 16. Jahrhunderts in Tirol
1885	Il castello di Trento ed altri monumenti d'arte del Cinquecento nel Tirol
1886/87	Geschichte der Malerei in Tirol, mit Besuchen des Ferdinandeums verbunden

1889/90	Geschichte d. Plastik v. d. Mitte d. 16. Jahrhunderts bis zur Neuzeit mit besonderer Berücksichtigung Tirols
1889/90	Geschichte d. deutschen Malerei, einschließl. der tirolischen im 15. und 16. Jahrhundert
1890	Die Malerei in Tirol vom 17. bis Mitte des 19. Jahrhunderts
1895	Geschichte der niederländische u. deutschen Malerei (inkl. der tirolischen) im 15. und 16. Jahrhundert
1902/03	Übungen, verbunden mit Vorträgen über altveronesische und tirolische Malerei
1903	Geschichte d. Malerei in Tirol v. 11. bis 16. Jahrhundert im Zusammenhang mit der allgemeinen Entwicklung.
1905/06	Geschichte d. deutschen Malerei im 15. und 16. Jahrhundert, mit bes. Berücksichtigung Tirols
1915	Hammer: Die Kunstdenkmäler Innsbrucks u. s. weiteren Umgebung, Vortrag, Führungen und Ausflüge

Die Spitzen in den Erwerbungen der Jahre 1883, 1889, 1891 und 1905 gehen, wenn man die Vorlesungsaufzistung ansieht, sicher auf die Lehrveranstaltungen dieser Studienjahre zurück. Interessant ist der Zusatz bei der Vorlesung im SS 1885 „Das Schloss von Trient“: Mit Hilfe von kürzlich durch Obigen aufgefundenen Documenten besprochen, sowie andere Kunstdenkmäler des 16. Jahrhunderts in Tirol“. Bei dieser Vorlesungsankündigung ist ein Zusatz angeführt, der lautet: „Kunsthistorische Übungen mit Benutzung des kunsthistorischen Apparates von Fotografien, Lichtdrucken, Kupferwerken etc. sowie der Sammlung von Gemälden, Handzeichnungen und Kupferstichen des Ferdinandeums“, aus der wohl ein berechtigter Stolz über die nunmehr große Anzahl an Lehrmitteln, über die das noch nicht einmal zehn Jahre alte Institut verfügte, mitklingt. Der hohe Anstieg im Jahr 1915 lässt sich aber nicht durch eine Vorlesungstätigkeit erklären, Hammers Vorlesung über die Kunstdenkmäler Innsbrucks war dank des eingeschränkten Besichtigungsradius mehr auf unmittelbare Anschauung und Besuch der Denkmäler denn auf Lehrmittel angewiesen. Dieser Anstieg war eine außerordentliche Ergänzung der tirolischen Sammlung durch das Cultusministerium, welche im Inventarbuch als Geschenk eingetragen ist und mit der auch der Erwerb von Fotografien zum Erliegen gekommen ist. Fortan setzten die Nachfolger Sempers fast ausschließlich auf Diapositive. Die Aufstellung der Vorlesungen zeigt aber, dass für Semper die Alptiroler Malerei den wichtigsten Beitrag Tirols zur Kunstentwicklung der Alpenländer darstellte und die Skulptur der Tiroler Kunstproduktion von ihm eher als *Quantité négligeable* betrachtet

wurde, obwohl die hochwertige Sammlung gotischer Skulpturen, die aus der Zeit von Kaiser Maximilian stammte, auf Schloss Ambras ab 1880 ausgestellt wurde.⁴¹⁹

419 Sammlungen auf Schloss Ambras, <https://www.schlossambras-innsbruck.at/it/besuchen/sammlungen/sammlung-gotischer-skulpturen/> (15.9.2020).

Bildteil Fotosammlung zu Tirol



*Inv. Nr. 4602, Innsbruck, Goldenes Dachl;
Groß, Innsbruck, Signatur 06-17-A-006*



*Inv. Nr. 6695, Kaltern, Schloss Campan;
Schmidt, Wien, Signatur 06-18-A-001*



*Inv. Nr. 6702, Hall, Pfarrkirche; Schmidt,
Wien, Signatur 06-18-B-009*



*Inv. Nr. 6723, Schwaz, Pfarrkirche; Schmidt,
Wien, Signatur 06-16-A-001*



Inv. Nr. 9047, Heilige Sippe, Fresko, Bozen, Burgkapelle St. Vigil; Waldmüller, Bozen, Signatur: 01-28-A-023



Inv. Nr. 9195, Ballspiel, Kopie in Aquarell, Ritten, Schloss Runkelstein; Mayer, Innsbruck, Signatur 9195



Inv. Nr. 10299, Schwaz, Kreuzgang Franziskanerkirche, Fresken; Mit dem Institutsapparat hergestellt, Signatur 01-33a-G-004



Inv. Nr. 2096, Anbetung der Könige und Kreuzigung, Brixen, Johanneskapelle; Fresko, Eder, Brixen, Signatur 01-31-B-001



*Inv. Nr. 2101, Brixen, Dom, Kreuzgang;
Fresken; Eder, Brixen, Signatur 01-31-A-002*



*Inv. Nr. 3584, Terlan, Pfarrkirche, Fresken
rechte Schiffswand; Dantone, Gries i. F.,
Signatur 01-29a-A-008*



Inv. Nr. 11713, Assling, St. Korbinian, Fresken, Teil des Passionszyklus; March, Brixen, Signatur 01-33-D-029



Inv. Nr. 2137, Brixen-Klerant, St. Nikolaus; Eder, Brixen, Signatur 01-31-G-001



*Inv. Nr. 8924, Michael Pacher, Schnitzaltar,
Bozen-Gries, Kirche zu Unserer Lieben Frau;
Moser, Bozen, Signatur 06-11-A-001*



*Inv. Nr. 5375, Haus Schnatterpeck, Gotischer
Hochaltar, Niederlana, Kirche Mariä Him-
melfahrt; Otto Schmidt, Wien, Signatur 06-
11-C-002*



Inv. Nr. 5536, Innsbruck, Hofkirche, Erzstatuen; Czihak, Wien, Signatur 06-13-D-009



Inv. Nr. 19200, Innichen, Stifikirche, Hl. Candidus; Mariner, Bruneck, Signatur 06-11-C-023

6.2.5 Erwerbungen nach Ateliers/Fotografen

Die Semper-Sammlung ist wegen ihrer Vollständigkeit ein wichtiges Spiegelbild der Ateliers, von denen die Fotografien der in der Lehrveranstaltung verwendeten Fotografien und Drucke an einem Kunstgeschichtsinstitut des letzten Viertels des 19. und des ersten Viertels des 20. Jahrhunderts bezogen wurden. Semper griff dabei zwar auf viele regionale Fotografen zurück, aber den Großteil der Erwerbungen tätigte er bei den großen, schon damals berühmten Ateliers aus Italien. Im Anhang sind alle Ateliers und auch die Kunsthandlungen angeführt, von denen die Objekte stammen.⁴²⁰

Nachdem Semper bereits bei seinem Antritt als Privatdozent am Kunstgeschichtsinstitut mit einigen selbst erworbenen Fotografien den Grundstock für die umfangreiche Sammlung an Fotografien gelegt hatte, machte er den weiteren Erwerb von Lehrmitteln zur Chefsache. Sicher werden ihm dabei seine guten Verbindungen nach Italien geholfen haben und damit die Kenntnis der Namen der Ateliers, die solche Fotografien angeboten haben, geläufig gewesen sein. Diese Ateliers legten schon sehr früh Kataloge auf, nach denen man die gewünschten Objekte aussuchen und bestellen konnte. Solche Kataloge befinden sich im Archiv des Kunsthistorischen Instituts Florenz, das an die 500 davon besitzt, die online zur Verfügung stehen⁴²¹ und auch bei der Aufarbeitung des Archives der Semper-Sammlung eine wertvolle Hilfe darstellten, besonders zur Bestimmung der Ateliers, wenn auf den Fotos keine Angaben angeführt sind oder solche nicht in den Inventarbüchern aufscheinen. In der Semper-Sammlung befinden sich 8.679 Fotos, davon sind 878 ohne Atelierbezeichnung. Bei der Aufnahme in die Datenbank wurde, wann immer möglich, die Ateliernummer mit eingetragen, was die Nachverfolgung der Fotografien in den entsprechenden Katalogen ermöglicht. Bei Alinari wurden jene Fotos, die einen Prägestempel tragen, mit der Nummer und dem Zusatz „alt“ eingetragen. Dabei ist die Ateliernummer in der Platte, d.h. im Foto angebracht. Bei späteren Auflagen findet sich die Nummer in einer eigenen Zeile zusammen mit dem Titel, dem Aufbewahrungsort und dem Künstlernamen. Auch die früh erworbenen Fotos von Brogi tragen einen Prägestempel.

Die Tabelle gibt eine Übersicht über die zehn wichtigsten Ateliers, von denen der Großteil der Fotografien und Drucke stammte.

420 Digitaler Anhang Kapitel 12.9, Liste Foto-Ateliers.

421 Online Ressource: <http://www.user.gwdg.de/~fotokat/Fotokataloge/Verzeichnis%20Fotokataloge%20EX-mit%20Link.pdf> (15.9.2020).

1	Alinari, Florenz	1.777	20,5 %
2	Brogi, Florenz	844	9,7 %
3	Teufel Carl, München	428	4,9 %
4	Naya Carlo, Venedig	358	4,1 %
5	Makart Hans, Wien	343	4,0 %
6	Höfle, Augsburg	250	2,9 %
7	Hanfstaengl F., München	223	2,6 %
8	Fotografie dell' Emilia	216	2,5 %
9	Anderson, Rom	212	2,5 %
10	Lotze, Verona	202	2,3 %
	Fotos gesamt	8679	

Betrachtet man den Beginn der Erwerbungen zwischen 1876 bis Ende 1881, wird der Anteil der beiden italienischen Ateliers noch bedeutend größer. Die Fotos von Hanfstaengl betreffen ausschließlich deutsche und niederländische Malerei für die Vorlesung im SS 1881. Dieser Befund deckt sich mit der Untersuchung der Erwerbungen nach Ländern in Kapitel 6.2.4

Alinari, Florenz	461	32 %
Brogi, Florenz	348	24 %
Hanfstaengl, München	115	8 %
ohne Angabe	252	17 %
Fotos gesamt	1.458	

Neben den italienischen „Platzhirschen“ Alinari, Brogi, Lotze, Sommer, Poppi (Fotografia dell' Emilia) und Anderson enthält die Sammlung die Fotos der großen deutschen Fotoverlage – Photographische Gesellschaft Berlin, Hanfstaengl, Hoeffle und Carl Teufel – in größerer Anzahl. Von dem bedeutenden Fotografen aus Frankreich liegen Fotos von u. a. Mieusement, J. D. (Jean Dumeteau), Paul Robert und Giraudon vor. Festzuhalten ist, dass keine Fotos von der Firma Ad. (olphe) Braun et Cie, einem der Großen seiner Zunft, gekauft wurden. Aus Österreich stammen die Fotos überwiegend von Hans Makart, Schmidt und Frankenstein. Neben diesen großen Firmen finden sich in der Aufstellung der Ateliers auch zahlreiche kleine Fotoateliers und Fotografen. Diese deckten den regionalen Bedarf ab, da sie auf Kunstdenkmäler der näheren Umgebung spezialisiert

waren. Besonders für die Forschungen Sempers zur Tiroler Kunst finden sich in der Sammlung Beispiele vor allem für Architektur und Malerei, wobei die Fotos mit Wandgemälden der Tiroler Kirchen nördlich und südlich des Brenners eine wertvolle Hilfe für die denkmalpflegerische Maßnahmen sein können, geben sie doch durch die dokumentierten Inventarisierungsjahre einen engen Zeitrahmen für den Status der Objekte wieder. Diese Fotos stammen überwiegend – im Inventarbuch stets als „Geschenke“ eingetragen – vom k. k. Cultus-Ministerium Wien. Der Großteil dieser Fotos ist am Karton bezeichnet mit Makart, Wien.⁴²² Sehr häufig sind von einem Fotografen nur ein oder zwei Fotos zu finden, was vermuten lässt, dass diese, wenn sie nicht im Inventarbuch aus einem Kauf mit anderen Fotos bei einer Kunsthandlung stammen, auf den Erwerb durch Semper bei seinen Reisen zurückzuführen sind.

Das folgende Diagramm zeigt die länderweise Verteilung der Ateliers und Kunsthandlungen:

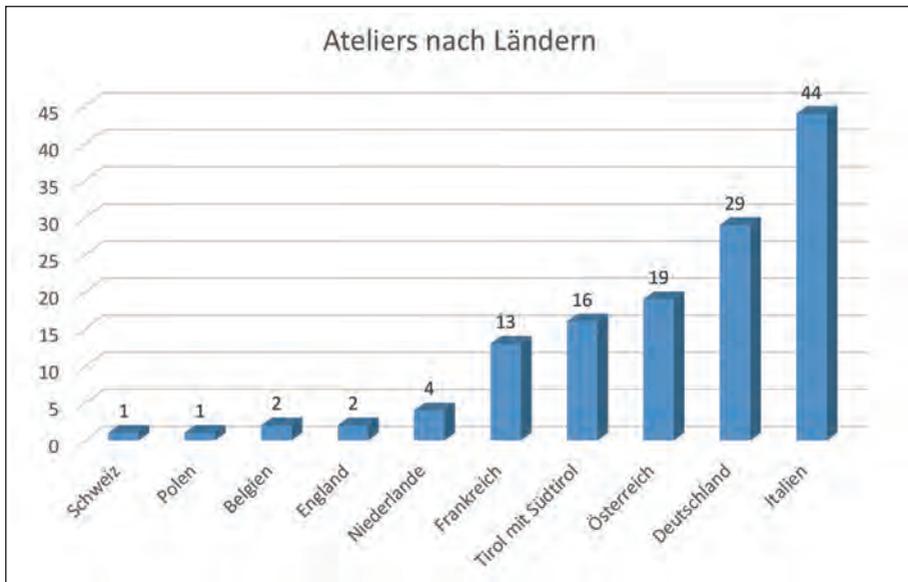


Abbildung 34: Ateliers nach Ländern

⁴²² Hans Makart d. Jüngere (1870–1946) war Sohn des berühmten Malers Hans Makart (1840–1884). Er machte sich mit einem Atelier in Wien selbständig und erhielt viele Aufträge von der k.k. Centralkommission zur Erhaltung der Baudenkmäler. https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Hans_Makart_der_J%C3%BCngere (15.9.2020).

Sempers Lehrtätigkeit an der Universität war stets eng mit der Kunst Italiens, Hollands, Deutschlands und Tirols verbunden. Deshalb stand der Erwerb von Lehrmaterial über Kunst aus diesen Ländern im Mittelpunkt. Dazu kommt, dass besonders die Verlage Alinari und Brogi für die Herstellung von Fotos zum Zwecke der Kunstvermittlung von herausragender Bedeutung waren. Alinari Kataloge wurden bis zum Jahr 1969 aufgelegt.⁴²³

423 Siehe Anm. 421.

7 Zusammenfassung

Der Aufbau des Lehrmittelapparates begann bereits mit Sempers erstem Semester als Privatdozent an der Universität Innsbruck.

Für die Erwerbungen der ersten Jahre liegen keine detaillierten Unterlagen vor, da das erste Inventarbuch vermutlich im Jahr 1881 kopiert, bzw. die Anschaffungen der Zeit davor nachgetragen wurden. Diese ersten Jahre sahen vor allem den Aufbau einer Fotosammlung, von denen Semper wahrscheinlich viele bereits aus einem Italienaufenthalt in der ersten Hälfte der 1870er Jahre selbst in Italien besorgt hatte.

Ab dem Inventarbuch B hat man eine genaue Datenquelle zur Hand, was den Erwerbszeitpunkt, die Verlage und die Kosten für die Anschaffungen des Lehrmittelapparates betrifft.

Diese Erwerbungen erfolgten ab 1882 jährlich mit an- und abschwellender Intensität, die Neuanschaffungen waren zumeist den Bedürfnissen der Vorlesungen geschuldet.

Die Zahlen aus den Inventarbüchern zeigen einen deutlichen Überhang zugunsten von Fotografien; Diapositive wurden nach einer ersten, frühen Erwerbung in großer Zahl erst ab den 1910er Jahren gekauft. Dennoch bleibt bemerkenswert, dass das Institut bereits spätestens im Jahr 1881 „Transparentbilder“ und laut Inventar für das gleiche Jahr ein Skioptikon besaß. Ab wann die Diapositive für den Vorlesungsbetrieb eingesetzt wurden, kann in den Vorlesungsverzeichnissen nicht festgestellt werden. Sicher ist, dass Sempers Vortrag „Das Pferd in der Kunst“ im März 1888 unter Verwendung von Nebelbildern (s. Anm. 111) stattgefunden hat. Auf eine frühe Verwendung von Diapositiven in Vorlesungen weist auch eine im Inventarbuch für das Jahr 1887 ausgewiesene „Leinwand für ein Skioptikon“ hin. Die Einträge im Inventarbuch lassen aber eine Verwendung von Transparentbildern im Vorlesungsbetrieb von Hans Semper schon zu Beginn der 1880er Jahre als sehr wahrscheinlich erscheinen. Damit zählte das Kunstgeschichtsinstitut Innsbruck zu den absoluten Vorreitern im Einsatz dieses modernen neuen Unterrichtsmittels.

Der Aufbau der Bibliothek erfolgte intensiv erst ab den 1890er Jahren und blieb in der Zahl der jährlichen Erwerbungen auf einem relativ konstant hohen Niveau, mit einem Ausreißer 1913 nach oben. Dies betrifft auch den Ankauf von

Zeitschriften, bei der vor allem das Jahr 1899 heraussticht, weil in diesem aufgrund einer Sonderdotations gleich 35 Jahrgänge der „Gazette des Beaux Arts“ in die Bibliothek aufgenommen wurden. Bei den Druckwerken spielte der Ankauf von Sammelwerken eine immer größere Rolle, da sie einerseits dem Studium dienten, aber auch die Sammlung mit Werken von einzelnen Künstlern zu den verschiedensten Epochen stark vergrößerten.

Die Gipssammlung des Instituts war klein, vermutlich hat man sich bei den wenigen dafür nötigen Anlässen mit Leihgaben aus dem Gipskabinett der Archäologie geholfen.

Die Originale betreffen fast ausschließlich Kopien von Fresken Südtiroler Wandgemälde und könnten in Ermangelung von Farbfotografien als Aquarelle auch für Sempers Vorlesungen über Kunst in Tirol gekauft worden sein.

Die räumliche Situation und die Ausstattung des Kunstgeschichtsinstituts blieb bis zur Übersiedelung in die Sillgasse im Jahr 1899 dürftig, die ersten Ausstattungsgegenstände scheinen im Jahr 1881 (vermutlich als Nachträge) im Inventarbuch B auf. Erst das Institut in der Sillgasse war räumlich und ausstattungsmäßig auf der Höhe der Zeit.

Mit der Sammlung vor allem an Fotografien, ergänzt durch Drucke, war das Institut bereits in seinen Gründungsjahren vorbildlich ausgestattet und konnte es auch in den Folgejahren bis Ende des 19. Jahrhunderts und in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts an Umfang und Qualität mit wesentlich größeren Instituten aufnehmen. Diese vorliegende Sammlung, in der Datenbank als „Semper-Sammlung“ bezeichnet, diente als Grundlage für eine weitreichende Analyse des Sammlungsbestandes, der überwiegend aus Fotografien besteht. Sempers Hartnäckigkeit, immer wieder Sonderdotationen für den Kauf von Lehr- und Anschauungsmaterial dem Ministerium abzutrotzen, ließ die Sammlung auf eine beachtliche Größe anwachsen. Dabei dachte Semper aber auch an eine übersichtliche Sammlungsordnung, die noch lange nach seiner Emeritierung Gültigkeit besaß. Der Sammelschwerpunkt, der sich aus den verschiedenen Analysen des Bestandes durch die Datenbank ergab, zeichnet ein eindeutiges Bild. Sempers Schwerpunkt in der Forschung und Lehre und damit auch der Schwerpunkt des Instituts für Kunstgeschichte der Universität Innsbruck, lag im Bereich der Renaissance, wobei hier die Skulptur, natürlich wegen Sempers erster Forschungsarbeit zu Donatello, eine gewichtige Rolle spielte. Den Hauptanteil über alle Epochen betrachtet bilden die Fotografien und Drucke zu Malerei, Skulptur, Wandbild und Architektur. Dass Semper sich die Aufforderung Eitelbergers, er möge sich der vernachlässigten Kunst Tirols besonders widmen, zu Herzen ge-

nommen hat, beweisen nicht nur die Vorlesungen, sondern auch die vielen Fotografien zu diesem Thema, die auch eine wichtige Quelle für heutige konservatorische Maßnahmen sein können. Dass außereuropäische Kunst, auch die Kunst des späten 19. Jahrhunderts, kaum eine Rolle gespielt hat, mag einerseits mit Sempers Konservatismus in Kunstdingen zu tun gehabt haben, andererseits war sein Hörerpublikum, das zu einem Teil aus Hörern der theologischen Fakultät bestand, überwiegend einem streng konservativen Kunstgeschmack verpflichtet. Sempers Vorlesungsrepertoire weicht aber nicht stark von jenem des etwas später am Grazer Institut lehrenden Strzygowski ab⁴²⁴ und spiegelt ein Kunst- und Forschungsinteresse wider, das für diese Zeit an den meisten anderen Universitäten Common Sense gewesen zu sein scheint. Auffallend ist auch das rege Interesse an Architekturfotos. Diese Fotos sind nicht nur aus kunsthistorischer Sicht interessant, sie sind, wenn man sie nach dem materiellen Wert beurteilt, heute relativ teuer und nachgefragt. Viele dieser Fotos fallen unter die ersten Erwerbungen, die von Semper gemacht wurden. Der allergrößte Teil der Architekturfotos stammt von Gebäuden aus Italien. Dieser Befund gilt aber auch für den Gesamtbestand an Fotos und Drucken, von denen 55 % auf Objekte aus Italien stammen. Die Analyse des Bestandes nach Ländern zeigt, dass sich zu Sempers Zeit an der Universität das Interesse auf die Kunst weniger Länder beschränkte. Die Datenbank bildet diese Kategorie in nur 16 Gruppen ab, von denen Kunst aus Italien, Deutschland, Niederlande, Frankreich und Österreich (mit Tirol, Südtirol und einigen wenigen Kronländern) 98 % ausmacht.

Die Untersuchung der Ateliers und Verlage, aus denen die Bestände der Semper-Sammlung kommen, zeigt ein differenzierteres Bild. Die meisten Fotografien stammen aus den berühmten Ateliers in Italien, bei den Druckwerken aber spielen vor allem Verlage aus Deutschland die Hauptrolle. Durch die Angabe der Ateliernummern, sofern diese vorhanden sind, ist es möglich, die Fotografien in den Katalogen der verschiedenen Ateliers nachzuverfolgen.

Die Bedeutung der Semper-Sammlung liegt neben ihrem Umfang vor allem darin, dass die erworbenen Objekte beinahe lückenlos vorhanden und durch die Inventarbücher dokumentiert sind und sowohl das Jahr der Erwerbung als auch die ausgegebenen Summen, die sich nach den jährlichen Dotationen und Extradotationen richteten, nachverfolgbar sind. Die Art der Katalogisierung durch ein stringentes und konsequent angewandtes Ordnungssystem zeigt, nach welchen

424 Siehe Höflechner und Pochat (Hgg.) (wie Anm. 263), Anhang Lehrveranstaltungen Strzygowski 1892–1910.

Kriterien das Fach Kunstgeschichte in den Jahren bis zum Ersten Weltkrieg an der Universität Innsbruck unterrichtet wurde. Während viele alte Bildarchive nur unzureichend und flach erschlossen sind und nicht nach Provenienz, sondern nach anderen Kriterien, wie topographischen oder thematischen Gesichtspunkten zum Zweck des schnellen Zugriffs auf die Materialien im Zuge von Digitalisierungen neu sortiert wurden,⁴²⁵ blieb die Semper-Sammlung als historisches Konvolut intakt und die alten Zusammenhänge unzerstört. Die Bilddatenbank erlaubt durch ihre Orientierung am historischen Katalogisierungssystem, das seit Beginn des Aufbaus der Sammlung bis über die Zeit nach dem ersten Weltkrieg hinaus Gültigkeit besaß, die Möglichkeit, die Sammlung noch in ihrem ursprünglichen Aufbau und Ordnungssystem zu betrachten und zu untersuchen. Es ist der Wunsch des Verfassers, dass dieses Bildmaterial weiteren wissenschaftlichen Arbeiten dienen möge, sei es in der Denkmalpflege oder im Aufdecken von Zusammenhängen der vorhandenen Fotografien und Drucken mit Publikationen, Vorlesungen und Forschungen zur Wissenschaftsgeschichte einer in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts noch in den Kinderschuhen steckenden Disziplin, die sich im 21. Jahrhundert nicht um mangelnde Hörer- und Hörerinnenzahlen zu sorgen braucht. Das Institut für Kunstgeschichte aber möge das „Semperarchiv“ und das darin enthaltene fotografische Erbe den nächsten Generationen von Kunsthistorikern und Kunsthistorikerinnen weitergeben, eine Hoffnung, die nicht unbegründet ist, da man heute auch die bisher oft stiefmütterlich behandelte Dokumentationsfotografie als Artefakt erkennt und entsprechend behandelt.⁴²⁶

425 Elke Bauer, Bildarchive im digitalen Wandel: Chancen und Herausforderungen, in: Irene Ziehe und Ulrich Hägele (Hgg.), *Fotografie und Film im Archiv Sammeln, Bewahren, Erforschen*. (Visuelle Kultur. Studien und Materialien, Band 6), Münster 2013, 29.

426 Ebd., 31.

8 Anhänge

8.1 Der 7. Internationale Kunsthistorische Kongress von 1902 in Innsbruck⁴²⁷

Die Durchführung des Kunsthistorischen Kongresses 1902 war ein Höhepunkt in der wissenschaftlichen Laufbahn Hans Sempers. Der Kongress tagte vom 9. bis zum 11. September in der Tiroler Landeshauptstadt. Auf dem Kongress in Lübeck im September 1900 wurde die Einladung zur Durchführung des nächsten Kongresses, welche Hans Semper namens des Bürgermeisters von Innsbruck vorlegte,⁴²⁸ einstimmig angenommen. Im Dezember 1901 erfolgte in einem Innsbrucker Hotel die Konstituierung eines Lokalausschusses,⁴²⁹ welcher die Organisation des Kongresses übernehmen sollte. Semper wurde auf Vorschlag von Prof. Hammer zum Vorsitzenden gewählt, neun weitere „Subcomités“ sollten für eine reibungslose Abwicklung des Kongresses sorgen.

Der erste Kongresstag

Am 9. September 1902 wurde der Kongress im kleinen Stadtsaal in Anwesenheit zahlreicher Prominenz eröffnet.⁴³⁰ Zu den Mitgliedern des „Bureaus“ des Kongresses, also des Präsidiums, wurden Prof. August Schmarsow von der Universität Leipzig (Erster Vorsitzender), Prof. Josef Neuwirth aus Wien (Zweiter

⁴²⁷ Dieser Anhang wurde vorab in stark gekürzter Form publiziert in: Moser-Ernst, Bertsch (Hgg.), *Kunst:Wissenschaft. Eine fächerübergreifende Untersuchung am Beispiel der Universität Innsbruck*, Innsbruck 2019, 390–393. Der „Erste kunstwissenschaftliche Congress“ fand im Herbst 1873 auf Initiative und unter dem Vorsitz von Rudolf Eitelberger in Wien statt. (In: *Beilage zu den Mittheilungen des k.k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie*, Nr. 97 (1873). Es sollte bis 1893 dauern, ehe der nächste Kongress in Nürnberg stattfand. Die folgenden Tagungsorte waren 1894 Köln, 1896 Budapest, 1898 Amsterdam, 1900 Lübeck. Erst ab dem Kongress in Innsbruck wurden die Kongresse „Internationaler Kunsthistorischer Kongress“ genannt.

⁴²⁸ *Kunstchronik*, Jg. XII., Nr. 3, 1.

⁴²⁹ *Innsbrucker Nachrichten* Nr. 285 (1901), 2f.

⁴³⁰ *Offizieller Bericht über die Verhandlungen des VII. internationalen Kunsthistorischen Kongresses in Innsbruck*, Berlin, 1902.

Vorsitzender) und Prof. Hans Semper (Dritter Vorsitzender) gewählt. Als Schriftführer fungierte Prof. Max Georg Zimmermann (Berlin) und der Innsbrucker Kunibert Zimmerer. Schmarsow war der renommierteste Kunsthistoriker im Präsidium, mit wissenschaftlichen Stationen in Göttingen, Breslau und Florenz, wo er 1888 die ersten deutschen kunsthistorischen Vorlesungen vor neun Studenten abhielt. Viele dieser Studenten wurden angesehene Kunsthistoriker wie Aby Warburg, Hermann Ulmann, Max Friedländer und Max Semrau. Schmarsow setzte sich jahrelang für die Gründung des Kunsthistorischen Instituts Florenz ein. Beim Kongress in Budapest 1896 wurde schließlich der Beschluss für die Gründung des Instituts gefasst.⁴³¹ Die Teilnehmerliste des Innsbrucker Kongresses verzeichnet, inklusive der acht örtlichen Honoratioren, welche als Ehrenmitglieder aufscheinen, 137 Personen. Bei näherer Betrachtung relativiert sich diese Zahl, da Innsbrucker Teilnehmer davon den größten Anteil stellten, nämlich 54. Weitere 21 kamen aus Österreich, sechs aus Böhmen und zwei aus Ungarn. Von den ausländischen Teilnehmern stellten die deutschen die größte Gruppe, nämlich 37. Aus den nicht Deutsch sprechenden Ländern kamen drei Teilnehmer aus Schweden, zwei aus Frankreich, ein Herr aus London, einer aus Haag und zwei aus Christiania (Oslo).⁴³² Auffallend ist, dass keine Teilnehmer aus der Schweiz oder Italien nach Innsbruck gekommen sind, die Internationalität des Kongresses also eine eher geringe darstellte. Nach den offiziellen Grußworten des Bürgermeister-Stellvertreters Dr. Wenin, des Statthalters Freiherr von Schwarzenau und des Rektors der Universität Innsbruck verlas der Vorsitzende Schmarsow den Geschäftsbericht des ständigen Ausschusses, gefolgt vom Bericht des Vorsitzenden des lokalen Ausschusses, Hans Semper. Semper weist darauf hin, dass man Wert darauf gelegt habe, im Programm für den 7. Kongress einige Ausstellungen zu veranstalten, welche Gelegenheit böten, das Kunstschaffen Tirols in früherer Zeit sowie der Gegenwart kennenzulernen. Nachdem im nächsten Tagesordnungspunkt die Wahl des nächsten Kongressortes verschoben wurde (Graz, welches kurzfristig für Stockholm einspringen wollte, das die Durchführung für 1904 ablehnte, wollte man nicht als Tagungsort), steht nach kurzer Behandlung des Tagesordnungspunktes „Reorganisation der kunsthistorischen Gesellschaft für photographische Publikationen“ der aus heutiger kunsthistorischer Sicht interessanteste Tagesordnungspunkt auf dem Programm, weshalb hier näher darauf eingegangen werden soll. Conrad

431 Kunsthistorisches Institut Florenz: Geschichte des Instituts, URL: <https://www.khi.fi.it/de/institut/geschichte.php> (15.9.2020).

432 Offizieller Bericht 1902 (wie Anm. 430), 5–8.

de Mandach⁴³³ aus Paris trägt den „Bericht des Vorstandes der Internationalen Gesellschaft für ikonographische Studien“ vor. Nachdem bereits auf dem Kunsthistorischen Kongress von Amsterdam 1898 Eugène Müntz (1845–1902) aus Paris die „Notwendigkeit ikonographischer Studien“ angemahnt hatte,⁴³⁴ wurde auf dem Lübecker Kongress 1900 vom Vorsitzenden Prof. Schmarsow der Antrag gestellt, der Kunsthistorische Kongress möge die Einsetzung einer internationalen Kommission zur Förderung ikonographischer Studien beschließen. Als Mitglieder schlägt er die Herren Müntz als Vorsitzenden, Prof. Franz Xaver Kraus, Prof. Tikkanen, Dr. Schlosser und C. de Mandach vor. Der Antrag wird einstimmig angenommen.⁴³⁵ In Innsbruck referiert⁴³⁶ nun Conrad de Mandach im Namen des Vorsitzenden Müntz über die weitere Entwicklung dieser Kommission, welche nach Ausarbeitung der Statuten und des Programmes „Gesellschaft für Ikonographische Studien“ hieß. Wuttke fand dieses in Druckschrift vorliegende, auf Französisch verfasste Programm im Warburg Archiv.⁴³⁷ Zu Beginn rekapituliert Mandach die Vorgänge beim Lübecker Kongress und bedauert, dass in Frankreich noch sehr wenige Anregungen für ikonographische Studien vorzufinden seien. So hätte man vor zwei Jahren einen Preis für eine ikonographische Untersuchung der „Tugenden und Laster“ ausgesetzt, diesen Preis aber aufgehoben, da niemand eine Arbeit eingereicht habe. Der Referent geht nun auf das Programm der Gesellschaft ein, welches z.T. wörtlich zitiert wird. Das Hauptanliegen der Gesellschaft sei das Studium der Darstellungsgegenstände und Vorstellungsinhalte aller Werke der bildenden Kunst. Aber was ist Ikonographie? Das Wort Ikonographie habe einen doppelten Sinn: Im engeren Sinn verstehe man darunter das Studium bzw. Sammlungen von Bildnissen berühmter Männer des klassischen Altertums, aber im weiteren Sinn die Untersuchung der verschiedenen, von der bildenden Kunst verarbeiteten Themata. Dieser Zweideutigkeit könnte man durch die Verwendung des Begriffes Ikonologie für Letzteres begegnen, aber es sei immer gefährlich, Neuerungen zu versuchen. Daher bleibe man beim Begriff „Ikonographie“,

433 Conrad de Mandach, auch Conrad von Mandach (1870-1952), war Schweizer, studierte Kunstgeschichte in Basel, Rom und Paris, wo er 1899 promovierte. Lehrtätigkeit an den Universitäten Genf, Sorbonne, Bern. Historisches Lexikon der Schweiz, Zita Caviezel-Rüegg, Mandach, Conrad von, URL: <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D27742.php> (15.9.2020).

434 Peter Schmidt, Aby Warburg und die Ikonologie. Mit einem Anhang unbekannter Quellen zur Geschichte der Internationalen Gesellschaft für Ikonographische Studien von Dieter Wuttke, (Gratia, Bamberger Schriften zur Renaissanceforschung 20, Wiesbaden 1993, 56.

435 Ebd. 59f.

436 Offizieller Bericht 1902 (wie Anm. 430), 22–26.

437 Schmidt 1993 (wie Anm. 434), 83–89.

verstehe darunter aber vornehmlich die Erforschung der Darstellungsgegenstände und Vorstellungsinhalte in allen Werken der bildenden Kunst. Im nächsten Abschnitt folgt so etwas wie eine erste Anleitung zu einer neuen Methode künstlerischer und interpretatorischer Rezeption, wie sie Jahre später in der Ikonologie ihre wissenschaftliche Ausformung erfuhr. Die erste Frage bei der Betrachtung eines Gemäldes sei stets „Was stellt das Werk vor?“ und die Antwort darauf könne oft aus der allgemeinen Vorbildung des Betrachters erfolgen, häufig aber sei ein genaues Nachschlagen in Schriftwerken nötig, weshalb eine Beherrschung oder systematische Durchforschung literarischen Quellenmaterials notwendig sei, um den Sinn einer Darstellung zu ergründen. Eines der ersten Anliegen der Gesellschaft sei deshalb die Zusammentragung eines „Thesaurus iconographicus“ zur Förderung ikonographischer Studien. Die Gesellschaft befürworte außerdem die Einteilung für Kupferstich- und Photographiesammlungen nach ikonographischen Prinzipien. Das Programm der Gesellschaft umfasse überdies die anspruchslosen Äußerungen der volkstümlichen Kunst ebenso wie die großen Meisterwerke. Mandach ist sich abschließend sicher, dass die Forschungen auf dem Gebiet der Ikonographie in engem Anschluss an die Literatur- und Kulturgeschichte der Kunstwissenschaft und ihren Nachbargebieten hervorragende Dienste leisten wird.

Es folgt der Vortrag von Dr. Hofstede de Groot aus Haag über „Die zunehmende Überglasung unserer Gemälde“⁴³⁸, ein, wie die Presse vermerkt, „mit ungewöhnlicher Eleganz der Rede vorgebrachter Protest gegen die zunehmende Unsitte der Gemäldeverglasung“⁴³⁹. Die Glasbedeckung von Gemälden war bereits beim ersten Kongress Gegenstand einer Debatte, in deren Verlauf man den gestellten Antrag auf Vermeidung bzw. Entfernung einer solchen öffentlichen Sammlung aber abgelehnt hatte.⁴⁴⁰

Im nächsten Referat spricht Prof. Leitschuh⁴⁴¹ aus Straßburg über „Das Reliquiar der Heiligen Attala in der Magdalenen-Kirche zu Straßburg“⁴⁴². Dieses enthält die Hand der Heiligen Attala und Prof. Leitschuh glaubt, im Stifter des Reliquiars Gothefrit Cidelere den berühmten Dichter Gottfried von Straßburg zu erkennen.

438 Offizieller Bericht 1902 (wie Anm. 430), 26–32.

439 Innsbrucker Nachrichten Nr. 207 (1902), 4.

440 Mittheilungen des k.k. Österreichischen Museums 1873 (Anm. 1), 488–490.

441 Franz Friedrich Leitschuh, in: Deutsche Biographie, URL: <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/entity/116890568> (15.9.2020).

442 Offizieller Bericht 1902 (wie Anm. 430), 32–38.

Nach einem wegen der fortgeschrittenen Zeit verkürzten Referat von Dr. Pazaurek⁴⁴³ aus Reichenberg über „Die Errichtung von Kunstarchiven“ schließt die Versammlung.

Vor dem Mittagessen steht noch die Besichtigung der Hofkirche auf dem Programm, danach begibt man sich um 14 Uhr ins angrenzende Gewerbemuseum, wo man unter der Führung von Hans Semper die eigens für den Kongress veranstaltete „Kunsthistorische Ausstellung Innsbruck 1902“⁴⁴⁴ besucht. Die von Semper kuratierte Schau zeigt in den Sälen I und II Tirolische Malerschulen vom 14. bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts, Tirolische Skulptur vom 15. bis zum 18. Jahrhundert und Tirolische Kleinkunst und Kunsthandwerk mit dem ältesten Objekt, einem Vortragskreuz aus Algund bei Meran aus dem 11. Jahrhundert. Im Saal III (Internationale Abteilung) werden Kunstwerke nichttirolischer Herkunft, jedoch aus tirolischem Besitz gezeigt. Der erste Stock beherbergt die „Ausstellung lebender Tiroler Künstler“. Durch diese Ausstellung führt der Bildhauer und Lehrer an der Staatsgewerbeschule, Prof. Heinrich Fuss.⁴⁴⁵ Eine Lehrmittelausstellung für den Unterricht mit Bezug zur Kunst rundet den Ausstellungsreigen ab.

Nach dem Besuch des Klosters Wilten standen in der Aula der Universität Kommissionsberatungen an, ehe der Tagungstag um 20:30 Uhr mit einem von der Stadt Innsbruck veranstalteten Festabend mit zahlreichen Ehrengästen endete. Die musikalische Umrahmung besorgte das städtische Orchester und – man ist ja in Tirol – gaben die Mitglieder des Kufsteiner Volkstrachtenvereines in ihrer Nationaltracht Tiroler Weisen zum Besten, die Leutascher Schuhplattler erfreuten das Publikum mit „neckischen“ Tänzen.⁴⁴⁶

Der zweite Kongresstag

Dieser beginnt mit der Mitteilung, dass sich der Bürgermeister der Stadt Straßburg für die Abhaltung des nächsten Kongresses bewirbt, was der Ausschuss freudig zur Kenntnis nimmt. In der anschließenden Behandlung des Tagesordnungspunktes „Statutenrevision“ werden die vorgeschlagenen Änderungen und Ergänzungen

443 Gustav Edmund Pazaurek, in: Österreichisches Biographisches Lexikon, URL: http://www.biographien.ac.at/oebl/oebl_P/Pazaurek_Gustav-Edmund_1865_1935.xml (15.9.2020).

444 Verzeichnis der Aussteller und der ausgestellten Gegenstände Alttirolischer Kunst und Ausländischer Kunstwerke aus Tirolischem Besitz, Innsbruck 1902.

445 Heinrich Fuss, 1845–1913: https://www.biographien.ac.at/oebl/oebl_F/Fuss_Heinrich_1845_1913.xml (15.9.2020). Semper schreibt über ihn einen langen Beitrag im Thieme Becker.

446 Innsbrucker Nachrichten (wie Anm. 439), 4.

ohne Diskussion einstimmig angenommen.⁴⁴⁷ Nach Verlesung des Kassaberichtes wird der Schätzmeister Prof. Riehl einstimmig entlastet. Um 10 Uhr übersiedeln die Kongressteilnehmer von der Aula der Universität in den kleinen Stadtsaal. Hier folgt nun der Vortrag von Hans Semper über „Alttirolische Malerei vom 14. bis zum 15. Jahrhundert“⁴⁴⁸. Es war dies nicht der erste Vortrag Sempers auf einem kunsthistorischen Kongress. Bereits beim zweiten Kongress in Nürnberg 1893 hielt er einen Vortrag über „Bemerkungen und Wünsche über Gypsmuseen“⁴⁴⁹. Semper geht in seinem umfangreichen Vortrag von der politischen Entwicklung Tirols aus, welche ihren Ursprung in Südtirol hatte, weshalb vom 11. bis zum 13. Jahrhundert die Kunstentwicklung fast ausschließlich im südlichen Teil Tirols stattgefunden hat und neben italienischen Einflüssen auch deutsche Elemente aufweist. Ab dem Ende des 14. Jahrhunderts aber sei der italienische Einfluss zum beherrschenden Element der künstlerischen Äußerungen geworden. Dabei unterscheidet er zwei Schulen, die ältere, beeinflusst von Altichieri, und eine jüngere, beeinflusst von Stefano da Zevio. Ab der Mitte des 15. Jahrhunderts kommt der deutsche Einfluss zum Durchbruch, ehe mit der Malerfamilie Pacher der italienische Einfluss noch einmal zurückgekehrt sei. Nachdem im 16. Jahrhundert Innsbruck Landeshauptstadt geworden war, stehe die Kunst wieder unter deutschem und schwäbischem Einfluss. Semper bringt dafür eine Menge von Belegen, Ergebnisse seiner wissenschaftlichen Forschungen über die Tirolische Kunst seit 1883. An diesen Vortrag schließt ein Referat von Ernst Wilhelm Bredt⁴⁵⁰ aus Nürnberg an, welcher die Schaffung eines „Kunstgeschichtlichen Zeitschriften-Repertoriums in Blockbuchform“⁴⁵¹ anregt, also ein Generalregister für Zeitschriften des 19. Jahrhunderts.

Nach einer Pause tritt ein weiterer Tiroler an das Rednerpult. Der akademische Maler Alfons Siber⁴⁵² aus Hall spricht über „Die spätromanischen Fresken im Schloss von Avio mit Demonstrationen (große Kartonzeichnungen)“. Siber zeigt von ihm angefertigte Kopien der Fresken, welche er auf das 14. Jahrhundert datiert. Seiner Einschätzung nach überträfen diese bisher kaum der Öffentlich-

447 Offizieller Bericht 1902 (wie Anm. 430), 44–49.

448 Ebd., 54–67.

449 Gerhard Schmidt, Die internationalen Kongresse für Kunstgeschichte, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 23, Wien 1983, 25.

450 Bredt (1869–1938) war Verlegersohn aus Leipzig, promovierter Kunsthistoriker, damals Assistent am Deutschen Nationalmuseum in Nürnberg. Ernst W. Bredt, in: Deutsche Biographie, URL: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd11646948X.html> (15.9.2020).

451 Offizieller Bericht 1902 (wie Anm. 430), 67–72.

452 Über Siber siehe: https://www.biographien.ac.at/oebl_12/217.pdf (15.9.2020).

keit bekannt gewordenen, für die Kultur-, Zeit- und Kostümgeschichte außerordentlich wichtigen Malereien jene von Schloss Runkelstein bei weitem.

Am Nachmittag trennten sich die Teilnehmer für Ausflüge in zwei Gruppen. Eine Gruppe fuhr nach Stams, die andere nach Schwaz, wo Führungen angeboten wurden. Am Abend kam man im Habsburgerhof wieder zusammen.⁴⁵³

Der dritte Kongresstag

Der Kongress beginnt um 9 Uhr im physikalischen Hörsaal der Universität. Auf dem Programm steht der Vortrag von Prof. Arthur Schneider⁴⁵⁴ aus Leipzig über „Südtiroler Schlösser mit Demonstrationen durch das Skioptikon“. Dabei befasst sich der Archäologe mit der landesfürstlichen Burg in Meran und mit der Burg Ried im Talfertal bei Bozen. Schneider zeigt dazu zahlreiche Skioptikonbilder und bittet zum Schluss, jeder Photograph möge der Wissenschaft dienen und Photographien von Burgen und Ruinen an die Museen einsenden, damit die profane Malerei an diesen Objekten vor ihrem Verschwinden in Katalogen dokumentiert werden könne.

Nach diesem Vortrag begibt man sich in das Museum Ferdinandeum, wo der niederländische Kunsthistoriker Cornelis Hofstede de Groot⁴⁵⁵ durch die Sammlung niederländischer Gemälde führt. Im Offiziellen Bericht sind alle Gemälde mit Künstler und Bezeichnung angeführt, welche von Hofstede de Groot im Vortrag erwähnt wurden.⁴⁵⁶

Nachdem sich der ständige Ausschuss während der Mittagspause mit den aufgeworfenen Fragen und Anträgen beschäftigt hat, folgen am Nachmittag drei nur für die Mitglieder des Kongresses zugängliche Vorträge mit verwandter Thematik.

Den Beginn macht der Heraldiker Karl Inama von Sternegg aus Innsbruck⁴⁵⁷ mit einer „Anregung bezüglich der Wichtigkeit der Heraldik zur Bestimmung

453 Offizieller Bericht 1902 (wie Anm. 430), 81f.

454 Arthur Schneider, in: Professorenkatalog der Universität Leipzig / Catalogus Professorum Lipsiensium, Herausgegeben vom Lehrstuhl für Neuere und Neueste Geschichte, Historisches Seminar der Universität Leipzig. URL: http://www.uni-leipzig.de/unigeschichte/professorenkatalog/leipzig/Schneider_983 (15.9.2020).

455 Cornelis Hofstede de Groot, in: arthistoricum.net. URL: <https://www.arthistoricum.net/themen/themenportale/geschichte-der-kunstgeschichte/quellen-zur-geschichte-der-kunstgeschichte-digital/cornelis-hofstede-de-groot-1863-1930/> (15.9.2020).

456 Offizieller Bericht 1902 (wie Anm. 430), 90f.

457 Karl Inama von Sternegg, in: Österreichisches Biographisches Lexikon. URL: <http://www.biographien.ac.at/oeb1?frames=yes> (15.9.2020).

von Kunstwerken⁴⁵⁸. Der Vortragende spricht sich für eine Zusammenarbeit der Heraldiker mit den Kunsthistorikern aus, weil seine Wissenschaft nicht nur für die Datierung und Bestimmung von Kunstwerken von großem Nutzen sei, sondern auch helfen könne, Fälschungen zu entlarven, da selbst der geschickteste Fälscher selten Kenntnisse über die Feinheiten einer Wappenkunde haben dürfte.

Zu diesem Thema passend referiert im Anschluss Aby Warburg über „Wappen, Stammbäume und Inventare als methodische Hilfsmittel der Kunstgeschichte“. Leider ist dieser Vortrag nicht im Offiziellen Bericht abgedruckt, da er, wie stattdessen vermerkt wird, in erweitertem Umfang im Jahrbuch der Kgl. Preußischen Kunstsammlungen, Band 23⁴⁵⁹ veröffentlicht wurde. Die Kunstchronik schreibt über Warburgs Vortrag in ihrem Bericht über den Kunsthistorischen Kongress Innsbruck: „Warburg ist es gelungen, den Florentiner Stifter des Jüngsten Gerichtes von Memling in Danzig nach dem Wappen seiner Gattin zu bestimmen. Es ist Angelo Tani, der 1466 Caterina Tanagli heiratete. Er war Kompagnon der Portinari und der bei dem Erzengel Michael in der Schale des Gerechten Sitzende ist wahrscheinlich Bildnis des Tommaso Portinari: Das Bild ist von 1467 datiert.“⁴⁶⁰ Warburg empfiehlt als heraldisches Nachschlagebuch Comte de Renesse: „Dictionnaire des figures heraldiques. Bruxelles 1897.“ Warburg wollte also mit seinem Referat zeigen, dass man durch die Verwendung der im Titel des Vortrages aufgezählten Hilfsmittel zu neuen Erkenntnissen über ein Kunstwerk und zur Entschlüsselung von Bildinhalten gelangen kann. Eine Reaktion Warburgs darauf, dass diese Mittel vom Vertreter der Ikonographischen Gesellschaft schon am ersten Kongresstag angesprochen und deren Einsatz in der Kunstgeschichtswissenschaft gefordert wurde, ist nicht bekannt. Schmidt schreibt in seinem Buch über Aby Warburg und die Ikonologie, dieser habe dem Innsbrucker Vortrag die Worte „im Dienste der kulturgeschichtlichen Ikonographie“⁴⁶¹ hinzugefügt. Leider fehlt dazu die Quellenangabe, im Offiziellen Bericht und in der Kunstchronik fehlt dieser Zusatz. Obwohl Warburg an mehreren Kongressen teilgenommen hat, von 1906 bis 1912 sogar Mitglied des Vorstandes des Kongresses war, gibt es keinen Diskussionsbeitrag von ihm zum Themenkomplex Ikonogra-

458 Offizieller Bericht 1902 (wie Anm. 430), 93–97.

459 Aby Warburg, Flandrische Kunst und italienische Frührenaissance. Studien I. in: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 23, 247–266. URL: https://www.digizeitschriften.de/dms/toc/?PID=PPN523141572_0023 (15.9.2020).

460 Kunstchronik Jg. 14, Nr. 3, 51. URL: http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kunstchronik-1903/0037/text_ocr (15.9.2020).

461 Schmidt 1993 (wie Anm. 434), 25.

phie/Ikonologie.⁴⁶² Einen echten „ikonologischen“ Ansatz wird Warburg erst im Kunsthistorischen Kongress 1912 in Rom in seinem Vortrag über die Fresken im Palazzo Schifanoja der Öffentlichkeit vorstellen.⁴⁶³

Den letzten Vortrag des Kongresses hält der Innsbrucker Universitätsprofessor Franz Winter (1861–1930)⁴⁶⁴ zum Thema „Über das Motiv des Adam im Braunschweiger Sündenfall des Palma Vecchio“⁴⁶⁵. Er vergleicht die Figur des Adam mit einer plastischen Gruppe des Sündenfalles in der Ecke des Dogenpalastes, welche in ihrer steifen Haltung den sogenannten Apollofiguren der archaischen griechischen Kunst ähnelten und der Darstellung bei Massaccio in der Brancacci-Kapelle. Dessen Fußstellung ähnelte den griechischen Skulpturen der ersten Hälfte des V. Jahrhunderts, wie man sie aus den Figuren des Zeustempels von Olympia kennt. Der Adam des Palma aber entspräche den Figuren, etwa der des Doryphoros oder Diadumenos des Bildhauers Polyklet, dessen Werke jenen der olympischen Skulpturen folgten. Auch für die Figur der Eva sieht Winter Vorbilder in der Antike, wie der aus dem Bad steigenden Aphrodite oder der Aphrodite von Knidos von Praxiteles. Von diesen Vergleichen ausgehend vermutet er daher eine Entlehnung der Motive aus der Antike und Palma hätte vielleicht einen Stich der antiken Plastiken als Vorlage benutzt. Bei der Figur des Adam sei die künstlerische Entwicklung des Motives ähnlich der Entwicklung der griechischen Skulpturen von der archaischen Phase bis zu Polyklet erfolgt. Aus diesen Gründen sieht Winter auch keinen Zusammenhang zwischen dem Sündenfall des Palma und jenem von Dürer, denn die Stellung der beiden Figuren im italienischen Gemälde weise auf unmittelbaren Anschluss auf die Antike hin. Bei Dürer sei aber der antike Rhythmus der Figuren aufgegeben.

In seinem Schlusswort⁴⁶⁶ bedauert der Vorsitzende Prof. Schmarsow, „dass unsere Fachgenossen im engeren Sinne dem Rufe zu diesem Kongress nicht in dem Maße entsprochen haben, wie wir erwarten durften“. Er betont aber, dass dies nicht an der Wahl des Kongressortes gelegen sei, sondern viele der Ferngebliebenen behaupteten, es gingen von den Kongressen keine fruchtbaren Anregungen und positiven Vorteile aus. Der Ausschuss sei aber bestrebt, hier energisch Änderungen herbeizuführen. Durch die Neufassung der Statuten obliege es nunmehr

462 Schmidt 1993 (wie Anm. 434), 24.

463 Ebd., 27.

464 Franz Winter in: Dictionary of Art Historians. URL: <http://arthistorians.info/winterf> (15.9.2020).

465 Offizieller Bericht 1902 (wie Anm. 430), 98–102.

466 Ebd., 102–105.

dem ständigen Ausschuss und nicht mehr den Lokalausschüssen, das Programm des Kongresses festzulegen. Beim diesjährigen Kongress seien einige versprochene Vorträge ausgefallen, auch solche, von denen man sich ganz besonders lebhaftere Wirkung versprach, bei anderen wiederum sei das Thema geändert worden.⁴⁶⁷ Schmarsow bedankt sich für die Festgaben, welche den Teilnehmern zur Erinnerung mitgegeben wurden. Es handelte sich dabei um drei Publikationen, „Alt-tirolische Kunstwerke des 14. und 15. Jahrhunderts“, „Die Wandgemälde in der Loggia des Löwenhofes im Castello del Buon Consiglio zu Trient von Girolamo Romano“ und fünf Lichtdrucktafeln „Auswahl der landschaftlichen Handzeichnungen von Josef Koch im Museum Ferdinandeum in Innsbruck“.⁴⁶⁸ Es war 15:30 Uhr, als der Vorsitzende den 7. Kunsthistorischen Kongress in Innsbruck für geschlossen erklärte.

Die Festgäste fuhren anschließend nach Igls, wo im Hotel Igler-Hof ein mehrgängiges Festmahl einen, wie die Innsbrucker Nachrichten am nächsten Tag schrieben, „überaus animierten Verlauf“ nahm. Nach mehreren ausgebrachten Toasts bedankte sich Hans Semper als Obmann des Lokalausschusses in einer „launigen Rede“ für die Förderungen durch die Regierung, die Stadtverwaltung, bei den Privaten und besonders den Ausstellern.⁴⁶⁹ Innsbruck konnte wieder in den künstlerischen Dornröschenschlaf fallen.

8.2 Hans Semper und die Diskussion um das Andreas-Hofer-Denkmal⁴⁷⁰

In der Beilage der *Innsbrucker Nachrichten* vom 1. März 1881⁴⁷¹ erscheint ein patriotischer Aufruf des am 29. November 1880⁴⁷² auf Vorschlag von k.k. Oberst des Kaiserjäger-Regimentes, Alois Edler von Knöpfler, gegründeten „Comités für

467 Auf diese Änderungen ging Hans Semper bei seinem Bericht am Beginn des Kongresses ein, in welchem man zwischen den Protokollzeilen einen nicht unverständlichen Ärger lesen kann.

468 Josef Neuwirth, Die Publikationen des kunsthistorischen Kongresses in Innsbruck, in: Wiener Zeitung Nr. 260 (1902), Beilage 7.

469 Innsbrucker Nachrichten Nr. 209 (1902), 4f.

470 Dieser Anhang wurde in gekürzter Form vorab publiziert in: Moser-Ernst, Bertsch (Hgg.), Kunst:Wissenschaft. Eine fächerübergreifende Untersuchung am Beispiel der Universität Innsbruck, Innsbruck 2019, 393–402.

471 Innsbrucker Nachrichten Nr. 48 (1881), 17f.

472 Bote für Tirol Nr. 296 (1880), 2545.

die Errichtung eines Hofermonumentes“ mit folgendem pathetischen Beginn: „Tiroler und Vorarlberger! Dieses Comité wendet sich nun an Euch und fordert Euch hiemit zur Beisteuer auf! Ein erhabenes Denkmal soll erstehen, würdig Eurer selbst, würdig dessen, dem es gewidmet ist, würdig des Ortes, an dem es aufgerichtet werden soll: Des Berges Isel.“ Dieses Comité, welches vor allem zur Beschaffung der nötigen Geldmittel gegründet wurde, bestand aus namhaften Politikern, wie den Altbürgermeistern der Stadt Innsbruck, Karl Adam und Johann Tschurtschenthaler, dem Bürgermeister Heinrich Falk und den Landeshauptmännern von Tirol und Vorarlberg, Wilhelm von Bossi-Fedrigotti und Karl Graf von Belrupt-Tissac, etlichen k.k. Offizieren, Adeligen und Ordensleuten sowie dem Rector Magnificus der Leopold-Franzens-Universität, Dr. Leopold Pfaundler. Im Aufruf wird bereits der Grundtenor des gewünschten Helden Denkmals zum Ausdruck gebracht: „Das Denkmal weist nur Namen und Züge des einen Mannes, in dem Einen aber ehrt das Land sich selbst. Es ist in ihm verkörpert mit allem, was ein echtes Tirolerherz erfüllt und durch Jahrhunderte bewährt hat: dem Glauben seiner Väter, der Biederkeit seiner Gesinnung, der Kraft und Ausdauer seines Heldenmuthes.“ Genau an diesen Ansprüchen und an der Vergabe des Auftrages wird sich der Streit um dieses vom Bildhauer Heinrich Natter geschaffene Denkmal entzünden.

Bis 1888 hatte man genügend Geld zur Realisierung gesammelt und das Comité musste sich nun mit der Vergabe des Projektes befassen. In einem Schreiben vom 5. Mai 1888, welches im *Boten für Tirol und Vorarlberg* veröffentlicht wurde,⁴⁷³ berichtet das Comité, man habe „in Hinblick auf die in unserer Hauptstadt selbst mit Concurrenz-Ausschreibungen (also mit Wettbewerben, der Verf.) gemachten Erfahrungen von einer solchen abgesehen“ und den Auftrag dem Tiroler Bildhauer Heinrich Natter in Wien übergeben. Überdies habe man für eine Concurrenz nicht die erforderlichen Mittel, da man den Kostenrahmen von 25.000 Gulden, zahlbar in drei Raten, einhalten müsse, denn dies sei der Preis, zu welchem Natter das Monument auszuführen gedenke. Lediglich Prof. Pfaundler von der Universität Innsbruck wollte eine Ausschreibung. Die Tiroler Kunstwelt aber hatte schon früher von dieser Vergabe an Natter erfahren und blies zum Gegenangriff. „Federführend“ dabei: Prof. Hans Semper.

Am 10. Dezember 1887 erscheint in der Extrabeilage des *Boten für Tirol und Vorarlberg* ein mit „Ein unbetheiligter Nichtkünstler“ gezeichneter Artikel: „Das

473 Bote für Tirol und Vorarlberg Nr. 110 (1888), 852.

Monument für Andreas Hofer auf dem Berg-Isel.⁴⁷⁴ Der Schreiber beginnt seine lange Einleitung mit der Frage, warum die Kunst in Tirol ein so kümmerliches Dasein friste und sieht die Gründe dafür in der Kirche und bei Privatleuten, die beide den Künstlern nur wenige Aufträge zukommen lassen würden. Der „unbetheiligte Nichtkünstler“ spricht sich daher für mehr Aufträge und eine „Anspornung durch Concurrenzen“ aus, besonders, wenn es sich um den „nicht häufigen Fall der Ausführung öffentlicher Monumente“ handle. Nach dem Hinweis, es gebe in Tirol genügend erprobte Künstler und aufstrebende Talente, kommt er nun zum Kern seines Anliegens. Die Tiroler Künstler nämlich könnten „im Namen der Gerechtigkeit“ verlangen, dass ihnen nicht durch „maßgebliche Kräfte“ jede Aussicht auf ein ersprießliches Wirken in ihrem Vaterlande genommen und – wegen der Bevorzugung auswärtiger Persönlichkeiten – ihnen nicht die Gelegenheit geboten werde, sich mit jenen in einem Wettstreit messen zu können. Genau diesen Umstand sieht der Kritiker nunmehr gegeben. Er will erfahren haben, dass der Auftrag für das Andreas Hofer-Denkmal auf dem Berg Isel, „ein Monument, wie es eminent tirolisch nicht gedacht werden kann“, „unter der Hand“ bereits so gut wie vergeben sei und zwar „an einen nicht in Tirol weilenden Bildhauer, der seine Bewerbung damit begründet haben soll, dass in Tirol sich niemand auf die Plastik für den Bronceguss verstehe“. Der Beitrag endet mit dem Wunsch, dass „die berufene Commission den Anlass nicht vorübergehen lassen wird, der von den heimischen Verhältnissen ohnehin schwer gedrückten Kunstwelt und ihren Talenten eine Gelegenheit zur Entfaltung ihrer Kräfte in einem edlen künstlerischen und patriotischen Wettstreit zu vergönnen“. Es dauerte bis zum 1. Mai des nächsten Jahres, ehe der Kritiker seine Identität preisgab: Der „unbetheiligte Nichtkünstler“ war Hans Semper. Der handschriftliche Entwurf, der bis auf wenige, unbedeutende Änderungen abgedruckt wurde, befindet sich im Nachlass des Ferdinandeums.⁴⁷⁵

Dieser Artikel hat in der Presse keine unmittelbare Resonanz gefunden. Daher erschien am 9. April 1888 (fortgesetzt am 10. April), wieder im *Boten für Tirol und Vorarlberg*, eine weitere anonyme, harsche Kritik, in der neben der einseitigen Vergabe besonders ästhetische Mängel am Denkmalentwurf geäußert wurden.⁴⁷⁶ Der Anonymus, wiederum Hans Semper, erweckt dabei den Anschein, das Modell nicht gesehen, sondern darüber „nur vernommen“ zu haben, präzisiert aber seine Bedenken: „Das Modell stellt den Helden in pathetischer

474 Bote für Tirol und Vorarlberg Nr. 281 (1887), Extra-Beilage 1.

475 Semper Nachlass am Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Bibliothek Tiroler Landesmuseum, NL_93_Semper, Hans (im Folgenden abgekürzt SNTL).

476 Bote für Tirol und Vorarlberg, Nr. 81 (1888), 616f. und Nr. 82 (1888), 624f.

Stellung mit vorgesetztem Fuß und ins Thal (auf die Bayern) weisender Hand auf einem steilen Felsblock dar, der ihm als Sockel dienen soll. Die Idee scheint vielleicht manchem sehr schön, ist aber nichts weniger als monumental gedacht, sondern würde sich höchstens im kleineren Maßstabe als Holzschnitzerei für ein Jagdzimmer oder in großem Maßstabe als Monumentdecoration für einen Festwagen bei einem Bundesschießen, oder aber als Decoration für einen Garten eignen, der dann sehr romantisch oder zopfig gehalten sein müsste (...). Der erhebende und harmonische Gedanke, der einem Monument innewohnen soll, muss auch sichtbar durch Emporhebung des Monumentes aus seiner natürlichen und zufälligen Umgebung, sowie durch eine streng geschlossene, rhythmische Gliederung im Gegensatz zu jener in Erscheinung treten.“ Wie ein Gemälde einen Rahmen brauche, weil es eine abgeschlossene, ideale Welt für sich bilde, bedürfe auch die Monumentalplastik, die den Gesetzen der Architektur unterworfen sei, einen architektonisch gegliederten Sockel, der es als selbständigen Aufbau charakterisiere und isoliere und der zugleich den Rahmen und Raum vertrete, dem sich das Kunstwerk einordnet. Nachdem der Kritiker im ersten Beitrag auf die ästhetischen Mängel eingegangen war, äußert er im nächsten Beitrag die Bedenken, der Bildhauer könne, da im Vertrag nur der Guss der Statue um 25.000 Gulden geregelt ist, weitere Kosten in der Höhe von 10.0000 Gulden für die Gestaltung des Sockels einfordern und die Öffentlichkeit müsse daher, wie beim Walther-Denkmal in Bozen, das ebenfalls von Natter gestaltet wurde, gefasst sein, dass weitere Aufrufe zu Sammlungen „die Welt überschwemmen“. In Innsbruck habe es sich „der Künstler noch bequemer gemacht, indem er sich einfach privatim mit einigen Herren in Verbindung zu setzen wusste, die ihn einen Entwurf machen ließen, und als der ihnen nicht gefiel, einen zweiten, worauf er natürlich mit Vergnügen einging, um sie desto sicherer in seine Hand zu bekommen“. Anschließend verweist der Schreiber auf eine Reihe von Tiroler Künstlern, die in Wien leben und arbeiten, darunter die Professoren Klotz und Gasser, verweist auf Tiroler, die in Rom wirken, nämlich Kompatscher und Feuerstein, oder in München, wie Bayrer und Schneider. Abschließend spricht sich der Schreiber für eine „wohlorganisierte Concurrrenz“ für das Hofer-Denkmal aus, um zu vermeiden, dass die „glänzenden Namen der Tiroler Plastiker“ mit Geringschätzung übergangen würden. Im Nachlass des Ferdinandeums befindet sich von diesem Artikel auch der handschriftliche Entwurf Sempers, der bis auf einen kurzen Absatz identisch im *Boten* abgedruckt wurde.⁴⁷⁷

477 SNTL.

Dieser Artikel, der wohl bewusst im *Boten* erschien, welcher nicht nur eine Tageszeitung für Tirol und Vorarlberg war, sondern auch amtliche Mitteilungen und Bekanntmachungen enthielt, war Auftakt zu einer Pressefehde, die bis zur Einweihung des Denkmals im Jahr 1893 andauern sollte.

Schon am 10. April antwortet ein Comité-Mitglied, Altbürgermeister Carl Adam (1821–1898, Unternehmer, langjähriger liberaler Gemeinderat und Bürgermeister von Innsbruck zwischen 1861 und 1864)⁴⁷⁸ in einem Brief auf den kritischen Kommentar Sempers.⁴⁷⁹ Adam schreibt: „... kann ich nur mein Bedauern ausdrücken, dass Sie mein Vertrauen auf Ihre Discretion so sehr missbraucht und Ihrem heiligen Eifer nicht so lange Zügel angelegt haben, bis das Modell der öffentlichen Beurtheilung preisgegeben wurde.“ Er hält dem Kritiker dabei süffisant vor, nicht bedacht zu haben, welchen Wert sein Urteil überhaupt habe, wenn er schreibt, das Modell nicht gesehen zu haben. Semper antwortet mit einem nicht mehr vorliegenden Brief, was Adam zu einem weiteren, recht scharf formulierten Schreiben an Semper veranlasst.⁴⁸⁰ Darin bedauert er, Semper das Modell „privatissime“ gezeigt zu haben, was er sicher nicht getan hätte, wenn er geahnt hätte, dass dieser schon jetzt nicht nur eine „prinzipielle, sondern geradezu gehässige Polemik darüber entwickeln würde“. Wenn Semper schon sein künstlerisches Gewissen glaubte beruhigen zu müssen, dann hätte er sich auf eine allgemeine Kritik beschränken können, aber nicht so weit gehen sollen, den Künstler und das Comité zu beleidigen, indem er den „Ersteren quasi als einen Schwindler, Letzteres als nahezu unzurechnungsfähig“ dargestellt habe, das „erst Ihrer Warnung bedarf, um nicht über den Löffel barbiert zu werden“. Er wisse nicht, welche Beweise Semper für seine Anschuldigungen habe, aber vorsichtigerweise habe sich dieser „hinter den Pfeiler der Anonymität verschanzt, von wo aus man seine Pfeile ungefährdet versenden kann“. Adam schließt mit der Bemerkung, dass die Nichtausschreibung einer Concurrrenz durch das Comité nur die Künstler, nicht aber Semper etwas angehe, da er nicht als deren Vertreter aufgestellt worden sei. Im Übrigen hätte sich während der vergangenen sechs Jahre kein einziger von Semper namhaft gemachter Künstler gemeldet, was beweise, dass an einem Wettbewerb kein großes Interesse bestanden hätte. Dieser Vorwurf wird sich durch die gesamte Debatte ziehen und von den Betroffenen auf das schärfste zurückgewiesen werden.

478 Österreichisches Biografisches Lexikon ab 1815 (2. überarbeitete Auflage online) URL: http://www.biographien.ac.at/oebl/oebl_A/Adam_Karl_1821_1898.xml (15.9.2020).

479 SNTL.

480 Ebd.

Naheliegend, dass sich nun die übergangenen Tiroler Künstler zu Wort meldeten. In der Abendausgabe der *Deutschen Zeitung* vom 25. April, Erscheinungsort Wien,⁴⁸¹ beklagen zehn in Wien schaffende Tiroler Künstler die Vorgangsweise des Hofer-Comités, „die Herstellung dieses Nationaldenkmals auf privatem Wege an einen Einzelnen, ohne weitere Berücksichtigung anderer tirolischer Künstler zu vergeben“. Besonders vergrämt die Unterzeichner, dass es eine alle anderen Künstler beleidigende Anmaßung sei, wenn jener behauptete, nur er verstehe im Bronzeguss zu arbeiten und nur er sei in „pecuniärer Lage“, die Ausführung eines derartigen Auftrages zu übernehmen.

Die *Innsbrucker Nachrichten* drucken diesen Beschwerdebrief am 28. April ebenfalls ab⁴⁸² und ergänzen, dass sich sechs weitere Tiroler Künstler ihren in Wien lebenden Landsleuten angeschlossen haben. Zur Forderung nach einer „Concurrenz“ für das Denkmal meint der Redakteur, „Concurrenzen“ kosteten nur viel Geld und dabei würde „riesig viel, aber fast nichts geliefert“. Im Übrigen hätte es ja nur einen Brief der Künstler an das Comité gekostet, ihr Interesse an einem Auftrag für dieses Monument zu deponieren. Diese wiederum erwiderten einen Monat später im *Boten für Tirol und Vorarlberg*⁴⁸³: „Dieser Vorwurf zeigt nun freilich eine kaufmännische Auffassung eines nationalen Kunstunternehmens wie sie weder der Würde eines solchen, noch der der Künstler entspricht, welche nicht gewohnt sind, wie Handlungsreisende förmlich ihre Offerte heruzutragen, um sich auf diese Weise gegenseitig Bestellungen vorwegzunehmen.“ Zu Recht bemängeln die Künstler, dass sich im Comité, „wenn auch noch so bedeutende Männer, so doch kein einziger Fachmann befand“. Obwohl bereits vier Jahre zuvor Prof. Defregger den Vorschlag unterbreitet habe, eine Concurrenz-Ausschreibung zu machen und die Beiziehung von Fachleuten gefordert habe, sei es später das „Innere Comité“ gewesen, welches entgegen der öffentlichen Meinung Natter alleine mit der Ausführung vertraut habe.

Wer das „Innere Comité“ war, enthüllt Hans Semper in einem im Ferdinandeumsnachlass befindlichen Entwurf eines Briefes⁴⁸⁴ mit unbekanntem Adressaten. Darin schreibt er, der Redakteur der *Innsbrucker Nachrichten* habe in seinem Beitrag über den Protest der Künstler die Zeilen gestrichen, in denen die Künstler

481 *Deutsche Zeitung* (Abend-Ausgabe) Nr. 5862 (1888), 2. Die Unterzeichner waren: Josef v. Gasser, Franz Erler, Hermann Klotz, Johann Silbernagl, Johann Dorer, Hans Bernard, Adolf Siber, Johann Unteralmsteiner, Emanuel Pendel, Franz Koch.

482 *Innsbrucker Nachrichten* Nr. 98 (1888), 3f.

483 *Bote für Tirol und Vorarlberg* Nr. 118 (1888) 914.

484 SNTL.

eine „Concurrenz unter Beiziehung eines Fachmannes“ gefordert hätten. Unter diesem Fachmann wird Semper möglicherweise seine eigene Person gesehen haben, schreibt er doch polemisch, der Grund für die schlechten Erfahrungen, welche die „Herren Concurrenzarrangeure im Concurrenzwesen gemacht hätten“, liege im Fehlen von Fachleuten, welche die Programme dafür ausarbeiten müssten, an die sich Künstler und Comités zu halten hätten. Abschließend schreibt er, dass das „Innere Comité“, dessen „thätigsten“ Mitglieder Altbürgermeister Adam und der k. Rath v. Schönherr waren, alleine die Verhandlungen mit Natter geführt und damit das übrige Comité „präjudiziert“ habe.

Auch eine Reaktion von Heinrich Natter auf die anonymen Angriffe im *Boten* ließ nicht lange auf sich warten. Am 27. April antwortet er, ebenfalls im *Boten für Tirol und Vorarlberg*⁴⁸⁵, auf „die sich selber richtenden Angriffe eines Mannes, der nicht einmal den Muth hat, seinen Namen zu nennen“. Natter schreibt von gehässigsten Angriffen gegen den Unterzeichneten, „welcher das Verbrechen auf sich geladen hat, der Einladung des löblichen Hofer Denkmal Comités zu folgen, eine Skizze zu dem Denkmal zu liefern und Zahlungsmodalitäten zu vereinbaren“. Natter protestiert vor allem gegen den Vorwurf des „ungenannten, aber wohlbekanntes Gegners“, es sei beim Walther-Denkmal zu Kostenüberschreitungen gekommen, wodurch er sich ungerechtfertigt bereichert habe. Im Anschluss an den Brief Natters wird eine Entgegnung des Comités zur Errichtung des Walther-Denkmal in Bozen gebracht. Darin weist er darauf hin, die Zusatzkosten von 10.000 Gulden gegenüber dem ursprünglichen Auftragspreis seien wegen der nachträglich beschlossenen Vergrößerung des Denkmals entstanden.

Am 1. Mai antwortet nun im *Boten* der „ungenannte, aber wohlbekanntes Gegner“, diesmal mit Nennung seines Namens: Hans Semper.⁴⁸⁶ Ein anonymes Auftreten erschien ihm als „Vertreter der vox populi“ wirksamer, so seine Begründung. Semper verwahrte sich dagegen, seine Kritik wäre eine Reihe gehässiger Ausfälle gewesen, habe er doch nur die künstlerisch verwerfliche Idee eines Felssockels für ein Monument und die Vorgänge bei der Auftragserteilung kritisiert. Der Vorwurf, er habe seine Kritik über den Felssockel nur auf Grund von Informationen geschrieben, sei richtig, er habe aber später das Modell besichtigen dürfen und seine Einwendungen bestätigt gefunden. Vielleicht ahnte Semper bereits, dass seine Kritik Anlass zu einem Streit und Angriffen gegenüber dem Künstler Natter führen würde. Bestimmt konnte er aber nicht ahnen, dass dieser Streit aus

485 Bote für Tirol und Vorarlberg Nr. 97 (1888), 743.

486 Bote für Tirol und Vorarlberg, Nr. 100 (1888), 771.

dem Ruder laufen und in einen politischen Stellvertreterkrieg der Ultramontanen mit der liberal-nationalen Seite münden würde.

Diese politisch motivierten Angriffe auf Natter in der Tiroler Presse beginnen am 26. Mai in der katholisch-konservativen Zeitung *Tiroler Volksblatt*⁴⁸⁷. In diesem Artikel wird ausführlich die Kritik Sempers im *Boten für Tirol und Vorarlberg* wiedergegeben, ebenso die Antwort Natters und die Vorwürfe der Tiroler Künstler. Semper wird als eine „in Kunstsachen Tirols sehr berufene, wenn nicht die berufenste Persönlichkeit“ bezeichnet. Der Autor nimmt sich aber nach dieser Einführung den Hauptpunkt der Kritik, nämlich den Künstler selbst vor. Er schreibt, den Vorwurf der übergangenen Künstler aufgreifend, alleine Natter habe die finanziellen Mittel, um für die Ausführung zu sorgen, dass „die pecuniäre Lage unmöglich ausschlaggebend für die Kunst sein kann. Wer sich im Reiche der Kunst von solchen Motiven leiten lässt, hat, wahrlich gesagt, keinen Begriff von der wahren Kunst. Die echte, holde Göttin dieses Tempels flieht bekanntlich nichts mehr als die jüdischen Geldsäcke und hinter Champagnergelagen wird es Niemandem einfallen, das wahre Genie zu suchen“. Das Kriterium für das wahre Genie sei nämlich „kindliche Einfachheit, ja Einfalt und Bescheidenheit, das des falschen aber, eitle Einbildung, Selbstüberhebung, Effectspekulation, Koketterie, Arroganz und Frivolität“. Das falsche Genie bedürfe „der großen Welt – der Judenpresse etc. –, um zur Geltung zu kommen“. Diese Definition von wahrer Kunst und dessen Schöpfern endet mit der Feststellung, das falsche Genie wäre „gesinnungs- und energielos, vor allem darauf bedacht, seine innere Hohlheit zu maskieren und sein wesentlich dilettantisches Thun, das sich von den Abfällen der Tätigkeit des echten Genies nährt, als geniales Schaffen auszuspielen, während es weder originell noch schöpferisch ist“. In Tirol, dem Hort der echten Kunst, müsse man sich solche Sätze immer wieder ins Gedächtnis rufen, „besonders in Tagen, wo man durch eine Schwindelpresse corrumpt, den Maßstab vergessen zu haben scheint, nach welchem die wahre Kunst zu beurteilen ist“. Der Artikel schließt mit einem kräftigen Seitenhieb auf das Hofer-Comité. Es habe Schuld daran, dass alle Tiroler beim Betrachten des fertigen Monumentes immer wieder daran erinnert würden, dass „ein Comité von Tirolern alle Tiroler Künstler, auf die das Land stolz ist, zu Gunsten eines einzigen zurücksetzte und bei dem Denkmal eines schlichten Volkshelden, der nicht durch Geld berühmt geworden, das Geld theilweise ausschlaggebend sein musste – und über eine Künstlerschar den Sieg davongetragen hat“. Was in diesem Artikel noch verklausuliert beschrieben

487 *Tiroler Volksblatt* Nr. 42 (1888), Beilage 1.

wurde, benannte die ebenfalls katholisch-konservative Zeitung *Der Burggräfler* einige Tage später so, dass der bis dahin vielleicht ahnungslose Leser wusste, worauf sich das *Volksblatt* in seinem Text bezog.

Vorerst schritt aber die liberale *Neue Freie Presse* aus Wien zur Verteidigung Natters.⁴⁸⁸ Am 29. Mai erschien in der „Kleinen Chronik“ ein Zweispalter, in dem auf die Denkmalfrage und den entflammten Streit um seinen Schöpfer eingegangen wurde. Dabei wird die Entscheidung des Hofer-Comités ausdrücklich verteidigt, den Auftrag für das Andreas-Hofer-Denkmal zu Ehren des „besten Mannes, den Tirol je geboren“, an „denjenigen Bildhauer, der zur Zeit unter seinen Landesgenossen den bekanntesten Namen trägt“, vergeben zu haben. Es folgt eine ausführliche, positive Beschreibung des Denkmals, um dann auf den Hauptvorwurf Sempers einzugehen, nämlich die verfehlte Behandlung des Sockels. Die rohe Gestaltung, die zu wenig monumentale Ausführung desselben wird als besonders gelungen dargestellt. Durch die Felsblöcke käme nämlich „gerade so das Bodenwüchsige des Helden, seine Einhelligkeit mit der ganzen Gestaltung seines Landes sinnbildlich zum Ausdruck“. Und in diesen Blöcken liege noch mehr, nämlich: „Auf Felsen erwuchs die Größe Hofers, sie bildeten den Piedestal seines Ruhms. Eine Volkserhebung, elementar und urwüchsig, war der Kampf der Tiroler; einer ungebändigten Urkraft gleich brach er los – da passte kein zahmer Sockel, nur einer, wild und gigantisch, wie jenes Ringen selbst. Und noch eines: Das Gebirge war der Helfer und Mitheld der Tiroler. Warum sollte es auf dem Denkmal des Blutzeugen von Tirol nicht in künstlerischer Bewältigung zur Geltung kommen dürfen?“ Natters Hofer sei „wohl das Beste, was er bisher geschaffen“ und der Künstler jedenfalls ginge unbeirrt seinen Weg, „thatfroh dem Bleibenden und dem Ausdrucksvollen zugewendet“.

Diese Beschreibung und Einschätzung des Hofer-Modells wurde wenige Tage später von der *Meraner Zeitung*⁴⁸⁹ und den *Innsbrucker Nachrichten*⁴⁹⁰ nachgedruckt und ergänzt.

In der Samstagsausgabe vom 2. Juni bringt die katholisch-konservative *Meraner Zeitung Der Burggräfler* ihre Sicht der Dinge.⁴⁹¹ „Was vorauszusehen war, ist eingetroffen. Die Neue Freie Presse in Wien und ihr Abklatsch in Meran sind ihrem Gesinnungsgenossen, dem „bescheidenen Künstler“ Natter kollegial beigegrungen“, so beginnt der ungenannte Redakteur seinen Beitrag. Für diese

488 *Neue Freie Presse* Nr. 8534 (1888), 5.

489 *Meraner Zeitung* Nr. 65 (1888), 1f.

490 *Innsbrucker Nachrichten* Nr. 127 (1888), 5.

491 *Der Burggräfler* Nr. 45 (1888), 6.

beiden Blätter gelten nun die „sachgemäßen, objektiven Urtheile eines Prof. Dr. Hans Semper, die Erklärungen der Tiroler Künstler nichts“. Besonders erzürnt den Schreiber, der „christliche Held“ solle von einem Künstler mit fragwürdigen Charaktereigenschaften „bildlich vergeistigt“ werden. Einige Zeilen später ein weiterer Vorwurf: Natter habe den Glauben seiner Heimat geopfert, um eine reiche Jüdin zu heiraten. Ein solcher Künstler habe nun aber „am wenigsten die Eignung, Hofer, dessen schönste Eigenschaften Glaubenstreue und Frömmigkeit waren, denen er seinen Ruhm und seine Bedeutung verdankt, sinnbildlich und historisch darzustellen“. Die *Meraner Zeitung* hätte jedenfalls im unsterblichen Volkshelden einen viel rücksichtsloseren Gegner als die klerikale Presse, nämlich den Oberkommandanten selbst, welcher ihr „jedenfalls bald den Garaus gemacht hätte“. Schließlich wird argumentiert, dass Natter, „wenn er wirklich der große Künstler ist, als den ihn seine Patrone hinstellen“, eine Konkurrenz nicht zu scheuen bräuchte und er es auch nicht nötig hätte, mit einem Komitee Ratengeschäfte abzuschließen, die mit jenen jüdischen Ratengeschäften mit „Bildern und Uhren eine auffallende Ähnlichkeit haben“.

Am 5. Juni schließlich legen die *Neuen Tiroler Stimmen* (Untertitel: „Für Gott, Kaiser und Vaterland“) nach.⁴⁹² Bisher hätten sich die *Tiroler Stimmen* in dieser Angelegenheit neutral verhalten, aber angesichts der „verjudeten“ *Meraner Zeitung*, welche in der konfessionslosen Ehe des Künstlers Heinrich Natter das „Tendenzhäkchen“ gefunden habe, das die klerikale Presse brauchte, um ihr Urteil abzugeben, käme man nicht umhin, „ein paar Worte in dieser Sache zu verlieren“. Dem Natterschen Entwurf wäre fachmännisch, und damit ist die Beurteilung Sempers gemeint, nachgewiesen worden, dass er den künstlerischen Anforderungen nicht entspreche. Der Autor beklagt dann, dass die Verteidigung von Natter erkennen lasse, wie weit es „das Judenthum in unserem Lande schon gebracht hat. Nirgends aber hat dieses mehr Unheil angerichtet, als gerade auf dem Gebiete der Kunst; denn wo immer der kothtriefende Fuß des Semiten hintritt, können solch zarte Blüthen nicht mehr gedeihen“. Die folgenden Zeilen sind ebenfalls erfüllt von einer antisemitischen Rhetorik, wie sie vierzig Jahre später der *Stürmer* nicht hasserfüllter schreiben hätte können. Der Artikel schließt damit, dass die Klagelaute von fünfzehn Tiroler Künstlern, darunter solchen, die sich „längst schon zum Weltruhme aufgeschwungen haben“, nicht gehört wurden, sondern „dreißig Silberlinge“ gesiegt hätten.

492 Neue Tiroler Stimmen Nr. 127 (1888), 2f.

Diese heftige Polemik war am nächsten Tag im *Innsbrucker Tagblatt*, der Speerspitze des Liberalismus in Tirol, Gegenstand einer zweispaltigen Erwiderung.⁴⁹³ Das *Tagblatt* warf den *Stimmen* vor, „das Mäntelchen des besorgten Kunstinteresses abgeworfen“ zu haben und nun erkenne man, zu welchem Zweck dieser Streit geführt werde. Der Schreiber stellt nüchtern fest, dass manche in diesen Streit hineingerissen wurden, ohne zu wissen, „welch eine famose Sache sie da verfechten helfen“. Natter sei ein weithin anerkannter Bildhauer und der Streit um das Denkmal sei nur der Beginn des Kampfes um das „Privilegium für die Ultramontanen in der Kunst“.

Hans Semper wird diese Zeilen gelesen und es wird ihm gedämmert haben, dass sein ästhetisch gemeintes Urteil über das Hofer-Denkmal von klerikalen und antiliberalen Kreisen ausgeschlachtet, ja missbraucht wurde. Semper stand als Vertreter der Universität sicher nicht auf der klerikalen Seite. Dies wird in einem späteren Teil des vorliegenden Beitrags noch veranschaulicht werden. Es sind keine schriftlichen Äußerungen bezüglich seiner politischen Gesinnung bekannt. Er wird aber dreimal in Berichten über Wählerversammlungen der deutsch-fortschrittlichen Partei in Innsbruck in der Presse erwähnt. In der damals in allen Parteien diskutierten „Judenfrage“ war er neutral, indem er auf einer solchen Versammlung das Wort ergriff und zu dieser Causa meinte, „Antisemitismus ist Privatsache. Wer gegen die Juden ist, sollte sich ihnen fernhalten“⁴⁹⁴.

Er verfasst einen Brief für das *Innsbrucker Tagblatt*.⁴⁹⁵ Bezugnehmend auf die Feststellung des *Tagblattes*, dass manche, ohne zu wissen, für welche Sache sie hier kämpfen, in den Streit hineingerissen wurden, schreibt er: „(...) kommen Stellen vor, welche bei dieser Streitfrage ferner Stehenden den Glauben erwecken könnten, als ob die Agitation gegen Natter von den *Tiroler Stimmen* und der von ihnen vertretenen Partei ausgegangen wäre und sämtliche Bekämpfer Natters in dieser Sache, also auch der Unterzeichnete, nur – bewusste oder unbewusste – Werkzeuge jener Partei gewesen wären“. Semper bekräftigt, dass er der Erste war, der schon im Winter vor einer Vergabe des Auftrages an Natter ohne „Concurrenz“ gewarnt hätte und dann in zwei Beiträgen im *Tiroler Boten* die „verfehltete Idee des Felssockels“ und weiters „die damals schon offenkundige Absicht des Comités, über die Köpfe des übrigen Bildhauer Tirols weg mit Natter abzuschließen“ rügte. Ihm sei nur, gemäß seinem Berufe, das gesunde Gedeihen des Kunstlebens

493 *Innsbrucker Tagblatt* Nr. 128 (1888), 2f.

494 *Innsbrucker Nachrichten* Nr. 249 (1895), 9.

495 *Innsbrucker Tagblatt* Nr. 129 (1888), 3f.

in Tirol am Herzen gelegen und keine eigenen oder fremden Nebenabsichten hätten ihn geleitet. Wenn nun die „Polemik“ gegen Natter in anderen Blättern fortgeführt werde, so wäre dies, auch wenn sie zu spät käme, nicht zu tadeln. Bedauerlich sei aber, wenn „durch nachträgliche Beimengung nicht zur Sache gehöriger Gehässigkeiten der Hergang selbst verdunkelt und damit das Urtheil der weniger Orientierten darüber, wo wirklich Recht und Unrecht liegt, irregeleitet werden kann“.

Semper war sich jedoch sicher, mit seinen Kritikpunkten Recht zu haben. Deshalb veröffentlichte er am 17. August nochmals eine Besprechung von Natters Entwurf, wieder im *Boten für Tirol und Vorarlberg*⁴⁹⁶. Anlass bot eine dreitägige Ausstellung im Museum Ferdinandeum, in welcher erstmals öffentlich Skizzen des Hofer-Denkmal, Modelle und Fotografien von Natters bedeutenderen Werken, darunter das Zwingli-Denkmal in Zürich, das Haydn-Denkmal in Wien, das Walter von der Vogelweide-Denkmal in Bozen und die Statuen, die Natter für das Burgtheater zu liefern hatte, gezeigt wurden.⁴⁹⁷ Semper schrieb diese Kritik aus München, wo er einige Tage wegen der „Deutsch-nationalen Kunstgewerbeausstellung 1888“ verweilte und es ihm daher „leider nicht möglich sei“, die Ausstellung zu besuchen. Er habe aber „eine Besprechung des Modelles“⁴⁹⁸ in Aussicht gestellt, sobald dieses öffentlich gemacht wird“. Um den Vorwurf zu entkräften, er würde seine Anwesenheit in München ausnützen, von seinem Vorhaben abzuweichen, erlaube er sich aus der Erinnerung die „unauslöschlichen Eindrücke“ zusammenzufassen, welche er durch die drei- bis viermalige Besichtigung des Modells empfangen habe. Er wiederholt zu Beginn seine Kritik am Unterbau, am „stilisierten Felssockel“, bemängelt, dass dieser, trotz seiner felsblockartigen Zerrissenheit, zahmer und energieloser verläuft als ein kräftig profilierter architektonischer. Semper belässt es aber nicht mit der Kritik am Sockel. Auch die Statue findet nicht seinen Gefallen. Mit einem griesgrämlichen Ausdruck starre Hofer mit eingezogenem Kopf herab, einen Fuß vorgestellt, als suche er Halt auf schwankendem Boden, eher einem wetterfesten Seebären gleichend als dem Tiroler Volkshelden. „Die Fahne, die er krampfhaft mit seiner Linken hält und die den Raum zwischen den Beinen ausfüllt, wodurch die Silhouette nicht mehr, wie bei einem freistehenden Monument unbedingt notwendig, frei und klar sich in energischen Contouren aus der Luft abheben soll, während die

496 Bote für Tirol und Vorarlberg Nr. 188 (1888), 1503.

497 Innsbrucker Nachrichten Nr. 185 (1888), 3f.

498 Sempers Besprechung des „Modells“ bezieht sich auf die ausgestellte Skizze, das von Natter geschaffene erste Modell weist große Unterschiede zum ausgeführten Denkmal auf.

Rechte pathetisch nach unten zeigt, ist weder charakteristisch noch schön“. Unterzeichnet ist der Beitrag mit „München, 12. August 1888, Dr. Hans Semper“.

Ab Sommer 1888 aber beruhigen sich der Streit und die Polemiken gegen das Denkmal und den damit beauftragten Künstler. Auffallend ist, dass vorwiegend die Presse in Tirol diese Auseinandersetzung publizistisch befeuerte. In den *Vorarlberger Blättern* wird darüber nicht berichtet, obwohl auch hier Landtag und die Gemeinden beträchtliche Summen zur Errichtung des Denkmals bereitgestellt hatten.⁴⁹⁹ Die Vorarlberger Öffentlichkeit sah in Hofer einen Gesinnungsgenossen und Volkshelden, hatte sich doch 1809 auch in Vorarlberg Widerstand gegen die bayrisch-französische Besatzung formiert, welcher ebenso wie die Tiroler einen Aufstand wagte. Der Streit fand auch in den übrigen Blättern der Monarchie keinen Widerhall, weshalb man sich fragen muss, was der Grund für diese gehässigen Auseinandersetzungen in Tirol war. Der Hauptgrund dürfte in einer „Tirol-gegen-Wien“-Haltung bestanden haben, deren Höhepunkt der sogenannte „Kulturkampf“ war, der seit den siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts die politische Bühne im Land bestimmte.⁵⁰⁰ Es ging dabei um die Auseinandersetzung zwischen Konservativen und Liberalen, wobei sich dieser Streit vor allem um die Glaubenseinheit in Tirol und die Schulgesetzgebung drehte. Die konservativen Parteien, unter denen die „Ultramontanen“, also die fundamentalistischen, klerikalen Kreise die unnachgiebigste Position einnahmen, versuchten beharrlich, die Rekonfessionalisierung der Schulen, von den Volksschulen bis zu den Universitäten, zu erreichen. Der Streit zog sich über mehr als zwei Jahrzehnte hin und besonders die Universitäten wurden wegen der „Masse der Studirenden und wegen des dort herrschenden Ungleichgewichtes zwischen katholisch denkenden Professoren und modernen Köpfen“, wie in einem anonymen, an den konservativen Tiroler Reichsratsabgeordneten Dr. Theodor Kathrein gerichteten Brief konstatiert wurde,⁵⁰¹ als Kern des Liberalismus in Deutschtirol angesehen und bekämpft. Diese „Information“ gibt auch Einblicke in die herrschenden Zustände an der Universität, wo die Juristische Fakultät, nach Ansicht des Schreibers, die größte Bedeutung, schon wegen der Anzahl ihrer Studenten (300) be-

499 Der Bote für Tirol und Vorarlberg, Nr. 148 (1892), 14ff.

500 Eine umfassende Darstellung dieser Jahrzehnte dauernden Auseinandersetzung findet sich in: Josef Fontana, *Der Kulturkampf in Tirol*, Bozen 1978.

501 „Informationen aus dem Lehrfach“, anonymes Schreiben, gezeichnet mit „S“, Innsbruck, 15. April 1887, in: Theodor Freiherr von Kathrein, *Briefe und Dokumente zur katholisch-konservativen Politik um die Jahrhundertwende*. Aus dem Nachlass hrsg., eingeleitet und kommentiert von Richard Schober, Innsbruck 1992, 269f.

sitze und man deshalb mit der Rückeroberung der Juristischen Fakultät durch die Besetzung von Professoren, welche der klerikalen Seite nahestehen, beginnen müsse. Der Einfluss der Philosophischen Fakultät dagegen wird als gering erachtet. Dort gebe es nur wenige Hörer, „die meisten ärmer, daher zahmer als die Juristen“. Viele davon seien ohnehin Geistliche wegen der Ergänzung der tirolischen Ordensgymnasien. Ein Philosophieprofessor habe nur seine Fachkandidaten und da wären pro Jahrgang oft mehr Professoren als Hörer. Mit Josef Hirn, Ludwig Pastor und Joseph Wackernell wurden schließlich 1886 bzw. 1888 (Wackernell) drei den Klerikalen genehme Personen zu Professoren an der Philosophischen Fakultät ernannt. Das Jahr 1892, in dem unter kräftiger Mithilfe des späteren Landeshauptmannes Kathreins das Landesschulgesetz nach den Richtlinien der staatlichen Schulgesetze beschlossen wurde, gilt als das Ende des Kulturkampfes,⁵⁰² welcher das politische Klima im Land stark verändert hat.

Der Gelehrte Hans Semper, der sich vermutlich in Universittshrslen wohler als in politischen Zirkeln gefühlt hat, wird Bedauern, vielleicht Zorn empfunden haben, durch diese Denkmalfre in einen politischen Streit und in ein politisches Eck gestellt worden zu sein, mit dem er sich als Protestant und als Deutsch-Liberaler vermutlich nicht identifizieren konnte und wollte.

Heinrich Natters Sicht auf die Auseinandersetzung um sein Werk gibt seine Ehefrau Ottilie⁵⁰³ in ihrer Natter-Biografie wieder.⁵⁰⁴ Im April 1887 erreicht ein Brief des Altbürgermeisters Adam den in Wien lebenden Künstler, in dem dieser von der Entscheidung des Comités berichtet, man habe dabei „in erster Linie an Euer Wohlgeboren als den hervorragendsten Meister plastischer Kunst und zugleich opferwilligsten Landsmann gedacht“⁵⁰⁵. Dass Adam mit dem „opferwilligsten Landsmann“ wohl auch daran dachte, dass Natter die Mittel besaß, einen solchen Großauftrag nötigenfalls zu einem „Aktionspreis“ auszuführen, benennt

502 Schober (wie Anm. 501), 23.

503 Ottilie Natter, geb. Hirschl, war die Tochter des jüdischen Wiener Unternehmer Moritz Hirschl. Zu Hirschl gibt es keine Einträge im *sterreichischen Biographischen Lexikon*, als Holzindustrieller bemühte er sich um die Überlassung der gesamten Holzproduktion des Wienerwaldes, was aber nach Protesten der Wienerwald-Gemeinden nicht genehmigt wurde. (Anton Kurir, *Der Wienerwald ist immer in Gefahr*, in: *Natur und Land, 2-1977*, https://www.zobodat.at/pdf/nat-land_1977_2_0049-0051.pdf) (15.9.2020). Die beiden Eheleute scheinen eine sehr harmonische, liebevolle Beziehung geführt zu haben, in den Briefen Natters an seine Ehefrau spricht er sie mit „Mein liebstes Weibchen“, „Meine liebe gute einzige Ottilie“ oder „Mein guter Schatz“ an.

504 Natter, Ottilie, *Heinrich Natter: Leben und Schaffen eines Künstlers*, Berlin, Wien, 1915.

505 Ebd., 90.

Ottilie ganz offen.⁵⁰⁶ Sie berichtet ausführlich über die umfassenden Schwierigkeiten, mit denen ihr Mann bis über die Fertigstellung des Monumentes hinaus mit den ultramontanen, also hauptsächlich klerikalern Gegnern seines Entwurfes zu kämpfen hatte. Ihre sicher durch persönliche Kränkung gefärbten Aufzeichnungen dazu geben aber auch einen guten Einblick in die Entstehungsgeschichte des Natterschen Hofer-Denkmales, die in der Presse natürlich keinen Niederschlag gefunden haben. In dieser Biografie ist ein erstes Modell des Denkmals abgebildet, datiert mit 1887. Natter unterbrach aufgrund von Krankheitsproblemen, aber auch wegen des fehlenden Vertrages – Ottilie schreibt, dass der Abt des Stiftes Wilten, auf dessen Grund das Denkmal errichtet werden sollte, alt und senil, nicht fähig war, eine Bewilligung dafür zu erteilen⁵⁰⁷ – seine Arbeit am Modell und es dauerte noch ein Jahr bis zur Unterfertigung des Vertrages. Immer wieder beschreibt Ottilie Natter ausführlich die gereizte Stimmung in Tirol, die ihr Mann durch die Zeitungsmeldungen und persönliche Briefe des Altbürgermeisters Adam verfolgen konnte. In einem dieser Briefe beschreibt Adam eine turbulent verlaufene Sitzung, in der Prof. Pfaundler⁵⁰⁸ in einer anderthalbstündigen Rede für eine Neuausschreibung plädierte. Dies ging nun den Comitémitgliedern doch zu weit und der leidigen Diskussion um die Vergabe wohl überdrüssig, „bemächtigte sich eine Entrüstung selbst seiner Gesinnungsgenossen, die Versammlung erhob sich wie ein Mann, rettete sich durch Flucht“⁵⁰⁹. Natter war aber nicht nur in Tirol Anfeindungen ausgesetzt, auch in Wien kam es zu Angriffen auf den Künstler. In einem Brief an seine Frau schreibt er von gemeinen und bösartigen Angriffen eines Dr. Grasberger und die folgende Passage gibt Einblick in den Charakter des Künstlers, der sich in der Großstadt durchaus eine gewisse Tiroler Robustheit bewahrt hat, wenn er schreibt, dass er diese Anschuldigungen nicht auf sich sitzen lasse – ob es dabei auch um das Hofer-Denkmal ging, kann nicht belegt werden –, er werde persönlich beim Angreifer erscheinen, um ihn zu einem Widerruf zu bewegen und „ist der Kerl dann noch gemein, so haue ich ihn, so werd ich’s machen. Anders kann ich mir nicht helfen, da ich sonst für die anderen Feinde eine weitere Zielscheibe werden könnte.“⁵¹⁰ Nachdem die

506 Natter (wie Anm. 504), 91.

507 Ebd., 94.

508 Leopold Pfaundler, Universitätsprofessor and Universität Innsbruck, Vorstandsmitglied der Sektion Innsbruck des Deutschen Alpenvereines, https://www.biographien.ac.at/oeb1/oeb1_P/Pfaundler-Hadernur_Leopold_1839_1920.xml;internal&action=hilite.action&Parameter=Leopold%20Pfaundler (15.9.2020)

509 Natter (wie Anm. 504), 96f.

510 Kammerhofmuseum Gmunden, Natter-Sammlung, Brief an Ottilie Natter vom 24.6.1888.

Angelegenheit nach dem Besuch bereinigt wurde, schreibt er, dass sein Gegner alles wieder gutmachen werde, aber „es ist gut, dass er sich so benommen hat, und in Gegenwart eines Zeugen zurückzog. Sonst hätte ich ihn am Ende doch noch geprigelt. Die Hand drückte ich ihm so, dass er quitschte.“⁵¹¹ Es ist nicht verwunderlich, dass Natter von einem frömmelnden Andreas Hofer, wie ihn sich die ultramontanen Kreise in Tirol wünschten, nichts hielt. Immer wieder beklagt sich Natter in seinen Briefen, dass Innsbruck in der Angelegenheit nicht weiterginge, „meine Hofer Angelegenheit, sagen wir mein Busenkind möchte ich nun endlich in der Tasche haben, ich arbeite dahin, das (sic!) möglichst bald eine Entscheidung getroffen wird, was aber unter den hiesigen Verhältnissen nicht so leicht ist und ich darf nicht so weit gehen, meine Ungeduld in der Vordergrund zu stellen“⁵¹². In einem Brief vom 19. April 1888 schreibt er aus Rom an Ottilie, dass er jetzt die Zusage für den Hofer gemacht und er einen Brief von Altbürgermeister Adam erhalten habe, dass sich das Comité freue, dass er auf deren Bedingungen sei, er aber noch nachdenken müsse, in welcher Weise die Angriffe zurückgewiesen werden müssten.⁵¹³ Der Bildhauer kam im Sommer 1888 mehrmals nach Tirol, vor allem, um die Detailausführung des Walther-Denkmales in Bozen zu überwachen, er verbrachte einige Zeit am Achensee, im sogenannten „Fischergut“, dem späteren Prälatenhaus in Buchau, wo Adolf Pichler zu seinen Freunden zählte, mit dabei der Althistoriker Julius Jung⁵¹⁴ und der Autor und Redakteur Jakob Julius David⁵¹⁵. David war Hauslehrer, ja Freund der Familie Natter.⁵¹⁶ David sollte fünf Jahre später in einem Feuilletonbericht anlässlich der Enthüllung des Denkmals noch einmal eine Lanze für seinen verstorbenen Freund brechen.⁵¹⁷ Natter begab sich aber auch auf Spurensuche im Passeiertal, wo er beim Sandwirt die Originalkleider von Andreas Hofer besichtigen konnte. In Innsbruck versuchte er, authentische Hofer-Bilder zu sehen, darunter das bekannte Bild von Jakob Placidus Altmutter.⁵¹⁸ Natter hatte schon eine Marmor-

511 Natter-Sammlung, Brief an Ottilie Natter vom 27.6.1888.

512 Natter-Sammlung, Brief an Ottilie Natter vom 30.3.1888.

513 Natter-Sammlung, Brief an Ottilie Natter vom 19.4.1888.

514 Julius Jung, Althistoriker und Mediävist, 1851-1910, <https://www.biographien.ac.at/oeb!frames=yes> (15.9.2020).

515 Natter (wie Anm. 504), 99.

516 Schmidt, Erich, Vorwort, in: Jakob Julius David, Gesammelte Schriften, Band 1, München 1908, XVII.

517 Siehe Anmerkung 531.

518 Kunstgeschichtliche Sammlungen des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum, Inv. Nr. Gem 1273.

büste für die Statue gemacht, mit „einem offenen, freien Antlitz, auf dem ein herzliches Lächeln liegt“⁵¹⁹. Diese Portraitbüste weist eine große Ähnlichkeit mit dem Altmutterbildnis auf. Der ausgeführte Gesichtsausdruck beim Denkmal, bei dem die ganze Hofer-Statue gegenüber dem ersten Modell stark verändert wurde, zeigt aber einen entschlossenen Volkshelden und Heerführer. Vermutlich wären Natter viele Anfeindungen der klerikalen Seite erspart geblieben, wenn dieser heitere Hofer, dem man die Gottesfurcht und Gläubigkeit mehr angesehen hätte, ausgeführt worden wäre. Im Sommer 1888 fiel in Tirol auch die Entscheidung, in der oben erwähnten Ausstellung die Skizze des Denkmals in Innsbruck zu zeigen, der eine detaillierte Erklärung beigelegt wurde, welche zeigt, dass Natter nunmehr zu seinem Hofer gefunden hatte und zur Ausführung schreiten konnte. Schon im Sommer 1889 schreibt er voller Hoffnung „mit Hofer geht’s zu Ende und er gehe ihm nicht mehr von der Seite, bis der letzte Strich gethan ist“ und am Ende des Briefes liest man: „Der Überschlag vom Bronzegießer für den großen Hofer sei sehr günstig, bleibt aber unter uns.“⁵²⁰ Anfang 1890 wird das Dach des Ateliers gehoben, um Platz für das große Gipsmodell zu schaffen, die Arbeiten kamen aber wiederum durch Krankheit des Meisters zum Stillstand und waren erst im Frühjahr 1891 zu Ende.⁵²¹ Während in Innsbruck noch die Angriffe auf den Künstler und sein Werk andauerten, musste sich Natter um den Bronzeguss kümmern. Er beauftragte die renommierte Erzgießerei in Wien⁵²², musste aber noch einmal mit dem Comité die Frage des Postamentes diskutieren.⁵²³ Dieses wollte nunmehr doch den zuerst heftig bekämpften Sockel aus stilisierten Felsblöcken, welchen Natter korrigiert und in einen sich nach oben verjüngenden Porphyrsockel geändert hatte. In einer stürmischen Sitzung im Spätherbst 1891 setzte er seine Ansicht durch und kehrte nach Wien zurück.⁵²⁴ Im Jänner erkrankte Natter und sollte die Aufstellung des Denkmals nicht mehr erleben.

Nachdem der von Semper so heftig kritisierte Felssockel und Auslöser des Denkmalstreites im Frühjahr 1893 abgeändert wurde, kam es, man ist verleitet zu sagen, natürlich, auch bei der Aufstellung des Monumentes zu unvorhergesehenen Schwierigkeiten. Der erste Sockel, auf den man die Bronzestatue aufgestellt

519 Natter (wie Anm. 504), 102.

520 Natter-Sammlung, Brief an Ottilie Natter vom 28.6.1889.

521 Natter 1915 (wie Anm. 504), 111.

522 Carl Turbain, 1823-1886: https://www.biographien.ac.at/oeb1/oeb1_T/Turbain_Carl_1823_1886.xml (15.9.2020).

523 Natter (wie Anm. 504), 131.

524 Ebd. 131 f.

hatte, erwies sich als zu schwach. Man musste die Statue wieder herunterheben und so kam es, dass der Volksheld noch einige Zeit neben dem zu schwachen Sockel liegend, „in eine Bretterhütte eingeschlagen, wobei an einer Seite die Fahnenstange herausschaute, recht ruhmlos seiner neuerlichen Aufrichtung verharren musste“⁵²⁵. Diese statischen Probleme verführten einige Mitglieder des Comité dazu, eine Erweiterung des Denkmals ins Auge zu fassen. Ungeachtet der ohnehin angespannten finanziellen Lage dachte man an einen Tiroler Heldenplatz und der aus Imst stammende, in Wien lebende und arbeitende Bildhauer Prof. Hermann Klotz⁵²⁶ (genannt „Der Holzklotz“ zur besseren Unterscheidung von seinem Verwandten, den auch in Wien lebenden Bildhauer Prof. Edmund Klotz, genannt „Der Steinklotz“) lieferte zwei Modelle für die Erweiterung des Denkmals. Dabei sollten die anderen Helden des Tiroler Aufstandes, Schützenmajor Speckbacher, die Magd von Spinges, Pater Haspinger und der Wirt an der Mahr, Peter Mayr, einen Kranz um die Hoferstatue bilden, um die heroische Geschichte den nachfolgenden Generationen weiter zu erzählen. Die Modelle dazu wurden im Ferdinandeum der Öffentlichkeit präsentiert und fanden große Zustimmung.⁵²⁷ Ein Blick in die Kassen hat wohl diesen Plan schnell zur Makulatur werden lassen.

Nun ging es aber an die erneute Aufstellung der Hofer-Statue, um für das große Ereignis der Denkmalenthüllung im Herbst bereit zu sein. Dass es ausgerechnet bei der Anlieferung eines neuen Porphyrsockels aus Branzoll bei Bozen im April zu einem Unfall kam, mag als letzte ironische Fußnote zu diesem Streit erscheinen. Über diesen Unfall berichten mehrere Tageszeitungen, am ausführlichsten das Wiener Wochenblatt *Das interessante Blatt*, welches sogar von einem Attentat auf den unschuldigen Steinblock schreibt.⁵²⁸ So habe man in der Nacht versucht, die Holzpflocke, mit denen der Wagen über Nacht gesichert war, zu entfernen, um das Fuhrwerk ins Rollen zu bringen. Eine Militärpatrouille habe danach den Block bis zum Morgen bewacht, aber am nächsten Tag sank der Transportwagen unter der Last so sehr seitlich ein, dass der Porphyrblock aus der Verankerung riss und den Hang hinabrollte, wo er aber „der Auferstehung harrt“⁵²⁹. Von weiteren Schwierigkeiten bei der folgenden Aufrichtung des Denkmals ist nichts mehr bekannt.

525 Freie Stimmen Nr. 43 (1893), 4.

526 Ringler, Hermann Klotz in: Thieme-Becker, Band 20, Leipzig 1927, 547.

527 Innsbrucker Nachrichten Nr. 9 (1893), 6 f.

528 Das interessante Blatt Nr. 17 (1893), 2.

529 Das Vaterland Nr. 109 (1893), 5.

Nachdem sich also bis zum Herbst 1893 die Wogen einigermaßen geglättet hatten, traf am 30. September 1893 der Kaiser zu einem dreitägigen Besuch in Innsbruck ein. Höhepunkt dieses Besuches war die feierliche Enthüllung des Denkmals durch Seine Majestät auf dem Berg Isel. Der Künstler erlebte diese Feierlichkeiten nicht mehr. Natter war im April 1892 im Alter von 48 Jahren in Wien verstorben. Während nun in den folgenden drei Tagen die Tiroler Presse in ihrer Berichterstattung den Besuch des Kaisers in allen Einzelheiten zelebrierte, wurden von einigen Blättern alte Wunden aufgerissen.

Am 27. September bringt der *Bote für Tirol und Vorarlberg*⁵³⁰ eine von Dr. Emil Jung verfasste ausführliche, sehr ausgewogene Zusammenfassung der Vorgänge rund um das Denkmal, beginnend mit der Vergabe durch das Comité an Natter und die folgende Diskussion über die Gestaltung desselben und seinen Schöpfer. Dabei wird Natter in allen ihm vorgeworfenen Punkten rehabilitiert. Natter habe es bedauert, dass es zur Vergabe keinen Wettbewerb gegeben habe. Der *Bote* druckt den Brief des Altbürgermeisters Adam ab, in dem das Comité Natter bittet, den Auftrag trotz der engen finanziellen Mittel von 25.000 Gulden anzunehmen. Natter habe zugesagt, weil er meinte, man habe ja nur einmal im Leben die Freude, für den größten Helden des engeren Heimatlandes ein Denkmal schaffen zu dürfen. Schließlich führt Jung aus, dass es die „ungewöhnlich kunstsinnige“ Witwe Natters war, welche nach seinem Tod unermüdlich für die Fertigstellung des Denkmals Sorge getragen hätte und daher der Vorwurf, Natter hätte sie nur aus finanziellen Gründen geheiratet, ins Leere stoße.

Am 29. September erscheint in der *Neuen Freien Presse* ein mit J. J. David gezeichnetes Feuilleton: „Das Hofer Denkmal“⁵³¹. Der Autor rekapituliert ebenfalls die Entstehungsgeschichte, weist darauf hin, Natter habe den Kampf mit den ihm feindseligen Gewalten – und dabei habe es sich um die mächtigsten im Lande gehandelt, welche ihm um seine „Freigeisterei“ gram gewesen seien – entschieden aufgenommen. Aber nicht einmal an seinem Grabe habe der Hass geschwiegen und sich am Flammenofen in Zürich (Natters Leichnam wurde, seinem letzten Wunsch gemäß, verbrannt) neu entzündet.

Das *Tiroler Tagblatt* hatte schon einen Tag früher in einem Feuilleton ähnliche Töne angeschlagen.⁵³² Es bringt eine ausführliche Beschreibung des nunmehr an seinem Ort aufgestellten Denkmals, schwärmt, wie schon in der Beschreibung

530 *Bote für Tirol und Vorarlberg* Nr. 221 (1893), 1780f.

531 *Neue Freie Presse* Nr. 1054 (1893), 1f.

532 *Tiroler Tagblatt* Nr. 222 (1893), 1f.

des Modells, von der Kraft des Sockels, von der finsternen, zusammengeballten Stirn des Helden, von einem Antlitz, das gesättigt ist von Kampfesmut, von selbstbewusster Wucht, mit welcher der Anführer der Tiroler furchtgebietend auf dem Sockel steht. Am besten spreche uns diese derbe Kraft nackt und unvermittelt an, wenn man das Monument von rückwärts betrachtet, denn dann ließe die Kleidung die drallen Körperteile realistisch zum Vorschein kommen.

Am 6. Oktober reagiert die *Brixener Chronik*, die „Zeitung für das katholische Volk“⁵³³, ebenfalls mit einem langen Feuilletonbeitrag mit dem Titel „Von welchem Standpunkt aus hat man das Andreas Hofer Denkmal anzuschauen?“ auf *Presse* und *Tagblatt*. Der ungenannte Redakteur erregt sich darüber, dass, wie in der *Neuen Freien Presse* geschrieben, Natters Hofer „fortab typisch“ bleiben würde und darüber, dass gerade ein „Judenblatt“ versuche, den Tirolern vorzuschreiben, wie es sich „seinen“ Helden vorzustellen habe. Sogar der *Bote* habe bemängelt, „ein confessionsloser“ Künstler habe nicht verstanden, dass Hofer aus tief religiöser Überzeugung gehandelt habe und sein religiöses Denken und Fühlen in Natters Bildwerk „gänzlich unbeachtet“ geblieben sei, verschweigt dabei geflissentlich, dass der Schreiber im *Boten* ausdrücklich auf die Vorwürfe der klerikalen Presse eingegangen ist. Der Schreiber schließt mit der Befürchtung, man wolle nun dem Volk eine andere Sichtweise auf Andreas Hofer nahebringen, um eine Bresche in die „wahrhaft religiöse Begeisterung“ zu schlagen.

Der Groll über das Denkmal ist in der Redaktion der *Brixener Chronik* auch eine Woche⁵³⁴ später weiterhin groß. Noch einmal wird auf den lobenden Artikel im *Tiroler Tagblatt* Bezug genommen und diesem vorgeworfen, wenn man schon das Denkmal am besten von hinten betrachte, um seinen Typus beurteilen zu können, dann könne man meinen, dass das *Tagblatt* überhaupt manches von hinten anschau, besonders was ihm nicht in seinen liberalen, israelfreundlichen Kram passe. „Wir können jedenfalls behaupten, dass das Tagblatt von hinten und vorne angesehen, als wahrer Feind alles echt tirolischen Denkens und Fühlens erscheint.“ Erfreut zeigte man sich über die „mannhaften Entrüstungsrufe über das Räubermodell, das den Berg Isel schändet mit seinem garibaldinischen Banditengesicht“. Einen letzten Anwurf bekam auch noch Natter ab, dem man vorwarf, zwar markige „Ketzergestalten“ formen zu können, was man in Zürich sehe, (gemeint ist das Zwingli-Denkmal), aber seinem Hofer-Standbild auch nur einen Funken religiös-patriotischer Begeisterung einzuhauchen, vermöge er

533 Brixener Chronik Nr.80 (1893), 1–4.

534 Brixener Chronik Nr. 83 (1893), 4f.

nicht. Nicht verwunderlich, dass das Blatt auf der gleichen Seite einen Einspalter über die Reihe der „Akademischen Predigten“ von Pater Forstner, S. J. in Innsbruck bringt. Der Titel der ersten war „Andreas Hofer – ein durch und durch christlicher Held“. Der hochwürdige Kanzelredner habe nachgewiesen, dass Hofer seine „große Bedeutung in der Land- und Weltgeschichte ganz hervorragend seiner durch und durch gläubigen, katholischen Gesinnung verdankt“, der mit „dem Rosenkranze um den Hals vor dem feindlichen Heerführer erschien“. Für den ungenannten Redakteur war dies „indirect ein ebenso vernichtendes Urtheil über den Natterschen Revolutionär in der Tiroler Lodenjoppe, wie es kurz vorher mit unwiderleglicher Kraft seitens der Brixener Chronik gegenüber den judenliberalen Pressestimmen geschehen ist“.

Mit diesem Artikel endet die Auseinandersetzung um das Hofer-Monument in der Presse. Das Denkmal wird zu einem Anziehungspunkt für die Tiroler Bevölkerung und Feriengäste, welche schon zur Jahrhundertwende in großer Zahl die Gebirgsstadt am Inn besuchten. Natters Hofer sollte aber tatsächlich typisch bleiben. Die Statue wurde zu einem Sinnbild Tiroler Freiheitsliebe und Kampfeswillen stilisiert, in dem sich die Tiroler Bevölkerung nur allzu gerne widergespiegelt sah. Die unbekanntenen Täter, wahrscheinlich italienische Neofaschisten, haben sich bewusst das Hofer-Denkmal ausgesucht, als sie im Zuge der Auseinandersetzungen um das Selbstbestimmungsrecht Südtirols als Antwort auf die „Feuernacht“ vom 12. Juni 1961 im darauffolgenden Herbst den Tiroler Freiheitshelden vom Sockel sprengten. Der Streit um das Andreas Hofer-Denkmal und seinen Schöpfer mag heute beinahe skurril erscheinen. Ende der 1880er Jahre war er Ausdruck der tiefen Spaltung des Landes in ein konservatives, stark klerikal und offen antisemitisch geprägtes Lager einerseits und ein liberales andererseits. Schon wenige Jahre später wurde aus dem Kulturkampf ein Klassenkampf der neuen Parteilager, der Christlich-Sozialen und der Sozialdemokraten, gestützt auf bewaffnete Selbstschutzverbände. Hans Semper hat sich öffentlich nicht mehr zum Andreas Hofer-Denkmal geäußert.

Andreas-Hofer-Monument, Berg Isel, 1. Entwurf; Abbildungsnachweis: Natter-Sammlung, Kammerhofmuseum Gmunden



Andreas Hofer, Kolossal-Büste, Marmor, dat. 1888, Modell 1; Abbildungsnachweis: Natter-Sammlung, Kammerhofmuseum Gmunden





Portrait von Andreas Hofer nach Altmutter, in Familienbesitz Natter, Abbildungsnachweis: Natter-Sammlung, Kammerhofmuseum Gmunden



Andreas Hofer, Modell 2, ausgeführt; datiert 1881; Abbildungsnachweis: Natter-Sammlung, Kammerhofmuseum Gmunden



Ausgeführtes Andreas-Hofer-Denkmal auf dem Berg Isel; Abbildungsnachweis: Natter-Sammlung, Kammerhofmuseum Gmunden



Enthüllung des Hofer-Monumentes auf dem Berg Isel, September 1893; Abbildungsnachweis: Natter-Sammlung, Kammerhofmuseum Gmunden

8.3 Erlässe und Dokumente

8.3.1 Aktenkonvolut „Regelmäßige Dotationen“

Kunsthistorisches Institut der Universität Innsbruck:

Historischer Akt „Regelmäßige Dotationen für das Kunsthistorische Institut“

Die darin vorhandenen Aktenstücke wurden chronologisch geordnet und mit Bleistift mit Ordnungsnummern versehen und hier übertragen. Eine weitere Zusammenfassung erübrigt sich zufolge einzelner Post Scripti. Die Orthographie wurde vom Original übernommen.

ON 1:

Der k.k. Statthalter

in Tirol u. Vorarlberg

Nr. 8822/I

Innsbruck, am 11. Mai 1884

Abschrift

An

die k.k. Finanz-Landes-Casse

hier

Auf Grund des h. Cult. u. Unterr. Ministerial-Erlasses vom 6. Jänner l. Jrs N. 20272 hat die k.k. Finanz-Landes-Casse dem hiesigen a. o. Universitäts-Professor Dr. Hans Semper die Dotation jährlicher 300 fl. für die kunsthistorische Lehrkanzel pro 1884 in Raten nach Bedarf gegen Amtsquittung und seinerzeitige Verrechnung zu erfolgen.

ON 2:

Der k.k. Statthalter

in Tirol u. Vorarlberg

Nr. 3420/I

Innsbruck, am 1. März 1886

Abschrift

An

die k.k. Finanz-Landes-Casse

hier

Über Genehmigung des hohen Cultus und Unterrichtsministeriums vom 6. Jänner 1883 Zl. 20.272 und 5. Februar 1886 Zl. 1838 wird die K. k. Finanz Landeskasse beauftragt dem ordentlichen Professor an der hiesigen k.k. Universität Dr. Hans

Semper die Dotation jährlich 300 Gulden für die kunsthistorische Lehrkanzel vom 1. Januar 1886 bis Ende Dezember 1889 in Raten nach Bedarf gegen Amtsquittung und seinerzeitige Verrechnung zu erfolgen.

ON 3:

Der k.k. Statthalter

in Tirol u. Vorarlberg

Nr. 6026/I

Innsbruck, am 15. April 1889

Abschrift

An

die k.k. Finanz-Landes-Casse

hier

Kapitel IX Titel 14 § 2

Hochschule

Ordentliches Erfordernis

Rubrik: „Unterschriften-Erfordernisse“

Über Genehmigung des h. Kultus u. Unterrichts Ministerium vom 6. März l- J Zl. 4058 hat die k.k. Finanzlandeskasse dem ordentlichen Professor an der hiesigen k.k. Universität, Dr. Hans Semper die mit h.o. Erlaß vom 1. März 1886 Z.3420 bis Ende Dezember 1889 angewiesene Dotation jährlicher 300 fl. (dreihundert Gulden) für die Lehrkanzel der Kunstgeschichte auf die Dauer von weiteren drei Jahre d.i. vom 1. Jänner 1890 bis Ende Dezember 1892 in der bisherigen Weise zu erfolgen.

ON 4:

K.k. Statthaltereie

für Tirol und Vorarlberg

N 14613

Innsbruck, am 11. Juni 1892

Abschrift

An

die k.k. Finanz-Landes-Casse

Hier

Über Genehmigung des hohen k.k. Ministeriums für Kultus und Unterricht vom 31. Mai l. Js. Z. 11559 hat die k.k. Finanz-Landes-Casse dem hiesigen Universitäts-Professor Dr. Johann Semper die mit hieramtlichem Erlasse vom 5. April 1889 Z. 6026 für die Jahre 1890, 1891 und 1892 angewiesene Dotation der Lehrkanzel für

Kunstgeschichte an der Innsbrucker Universität im Betrage jährlicher 300 fl. (dreihundert Gulden) auf die Dauer weiterer drei Jahre d. ist während der Jahre 1893, 1894 und 1895 in der bisherigen Weise gegen Amtsquittung u.s.z. Verrechnung zu erfolgen.

ON 5:

*K.k. Statthalterei
für Tirol und Vorarlberg
N. 21773/Ph.D.*

Innsbruck, am 29. August 1895

Abschrift

Über Genehmigung des h. k.k. Ministeriums für Cultus und Unterricht vom 18. August l- Js Zl 8050, hat die k.k. Finanz-Landeskasse dem hiesigen k.k. Universitäts-Professor, Dr. Hans Semper, die mit h.o. Erlaß vom 11 Juni 1892, Zl. 14613 vom 1. Jänner 1893 bis Ende Dezember 1895 angewiesene Dotation der Lehrkanzel für Kunstgeschichte an der Innsbrucker Universität im Betrage jährlicher 300 fl. auf die Dauer weiterer drei Jahre, das ist pro 1896, 1897 und 1898 in $\frac{1}{4}$ jährigen vorausfalligen Raten gegen Amtsquittung und s.z. Verrechnung zu erfolgen.

ON 6:

*K.k. Statthalterei
f. Tirol u. Vorarlberg
N 16.508*

Innsbruck, am 28. Juni 1898

Abschrift

Auf Grund des Erlasses des k.k. Minist. f. C.u.U. v. 9. April 98 Z 8.262 hat die k.k. Finanzlandescasse die Dotation der Lehrkanzel für Kunstgeschichte an der Univ. in Innsbruck im Betrage jährl. 300 fl auf die Dauer von 3 Jahren, d.i. pro 1899, 1900 u. 1901 in vierteljährlichen Raten zu Handen des Vorstandes der Lehrkanzel gegen Amtsquittung u. s. z. Verrechnung zu erfolgen.

Für den k.k. Statthalter

Reden m.p.

P.S. Bereits 1892 wurde der Gulden (Silberstandard) im Verhältnis 2:1 durch die Krone (Goldstandard) ersetzt; dessen ungeachtet war der Gulden bis 1900 gültiges Zahlungsmittel und Verrechnungseinheit.

Die im obigen Erlass angeführte Dotation wurde ab 1900 in Höhe von 600 Kronen Jahresdotation ausbezahlt, wie sich aus den Auszahlungsvermerken des Rechnungs-Departements der Statthalterei auf der Rückseite der Urkunde ergibt.

ON 7:

K.k. Statthalterei

f. Tirol u. Vorarlberg

N. 9613

Innsbruck, am 5. März 1901

Abschrift

Die mit dem Erlass vom 28.6.1898 Zl 16.508 zwischen 99- 1900- 1901flüssig gemachte Dotation von 300 Gulden ist gleich 600 Kronen der Lehrkanzel für Kunstgeschichte an der hiesigen K. k. Universität ist mit Ende Dezember 1900 einzustellen, dagegen ist aufgrund des Erlasses des k.k. Ministeriums für C und U vom 19.2.1900 Zahl 3572 zuhanden des Vorstandes der genannten Lehrkanzel vom 1.1.1901 ab bis Ende Dezember 1903 eine Dotation jährlich 1000 Kronen für diese Lehrkanzel in voraus fälligen vierteljährlichen Raten gegen ungestempelte Amts Quittung und Verrechnung zu erfolgen.

ON 8:

N. 400/Ph.D.

Innsbruck, am 21.I.1904

Herrn

Professor Dr. Semper

Hier

Die k.k. Statthalterei für Tirol u. Vorarlberg hat mit Erlaß vom 12. Dezember Zl 1937 auf Grund der telegraphischen Ermächtigung des k.k. Ministeriums für Kultus und Unterricht vom 24. Dezember 1903 die k.k. Finanz-Landeskasse beauftragt, für die Lehrkanzel der Kunstgeschichte die Dotation im Betrage von 1000 K. pro 1904 zu Ihren Händen in vierteljährlichen vorbinein fälligen Raten gegen ungestempelte Quittungen u. s. z. Verrechnung zu erfolgen.

Der Dekan der philosoph. Fakultät

Rudolf von Scala

8.3.2 Aktenkonvolut „Extradotationen für das Kunsthistorische Institut“

Die darin vorhandenen Aktenstücke wurden chronologisch geordnet und mit Bleistift mit Ordnungsnummern versehen. Von der Vollständigkeit der Bescheide betreffend die „Extradotationen“ für das kunsthistorische Institut wird eher nicht ausgegangen werden können. Ob und wann einzelne Stücke verloren gegangen oder aus dem Akt entfernt worden sind, ist naturgemäß nicht nachvollziehbar. Von einer wörtlichen Übertragung der Urkunden wurde abgesehen, sondern hier – soweit aus den Urkunden nachvollziehbar – hinsichtlich Zweck und Betrag zusammengefasst.

ON 1:

17.3.1877: laut Erlass des k.k. Ministeriums für Cultus und Unterricht vom 12.3.1877 wurde für die Anschaffung von „Lehrmitteln für die Zwecke des kunsthistorischen Unterrichts in der mittleren und neuen Zeit“ die Summe von 1400 fl. bewilligt.

ON 2:

17.3.1881: laut Erlass des k.k. Ministeriums für Cultus und Unterricht vom 10.3.1881 wurde „zur Anschaffung von Anschauungsmitteln für den kunsthistorischen Unterricht“ eine einmalige Dotation von 800 fl. bewilligt.

ON 3:

7.8.1882: Das Ministerium gibt bekannt, dass dem Antrag auf Bewilligung einer Sonderdotation wegen Erschöpfung der Mittel nicht stattgegeben werden kann.

ON 4:

2.4.1884: Für die Anschaffung kunstgeschichtlicher Werke für die Bibliothek wird ein Zuschuss von 300 fl. gewährt.

ON 5:

11.1.1885: „Zur Completierung der Einrichtung des kunsthistorischen Institutes“ wird ein Betrag von 80 fl. bewilligt.

ON 6:

4.1.1892: „Zur Anschaffung von Anschauungsmaterial für die Lehrkanzel der Kunstgeschichte“ wird eine einmalige Dotationszuschuss von 150 fl. bewilligt.

ON 7:

11.9.1893: Zur „Completierung der Sammlungen der Lehrkanzel für Kunstgeschichte, insbesondere für die Anlegung einer Bibliothek von kunstgeschichtlichen Werken“ wird eine einmalige außerordentliche Dotation von insgesamt 3000 fl für die Jahre 1894, 1895 und 1896 in gleichen Teilbeträgen von 1000 fl. bewilligt.

ON 8:

20.6.1894: Ist die Auszahlungsanordnung laut ON. 7 für das Jahr 1894

ON 9:

7.7.1894: Ein Bericht über die Verwendung der mit ON 7 gewährten Dotation von 3000 fl. wird eingemahnt

ON 10:

12.6.1895: betrifft Beanstandungen der über ON. 7 bewilligten Abrechnungen.

ON 11:

25.8.1895: Auszahlungsanordnung bezüglich des Teilbetrages für 1895.

ON 12:

17.1.1899: Bewilligung einer Sonderdotation von 500 fl. zum Ankauf der fehlenden Jahrgänge 1859-1893 der Zeitschrift „Gazette des Beaux Arts, Courrier de l'Art et de la curiosite“

ON 13:

29.11.1899: Für den Ankauf der oben genannten Zeitschrift Jahrgang 1899 wird eine Dotation von 500 fl. bewilligt.

ON 14:

29.11.1900: Behufs „Completierung der Sammlungen“ wird für das Jahr 1900 ein einmaliger Zuschuss von 600 fl. bewilligt.

ON 15:

1.9.1904: Dem Antrag auf eine außerordentliche Dotation von 3000 Kronen für das Jahr 1905 wird nicht stattgegeben.

ON 16:

5.10.1904: Für die „Anschaffung von Abbildungen Südtiroler Frescogemälde“ wird ein Zuschuss zur Jahresdotations für 1905 in Höhe von 500 Kronen bewilligt.

ON 17:

22.2.1905 Mitteilung, dass der Zuschuss von 500 Kronen zur Jahresdotations zur Anschaffung von Abbildungen Südtiroler Freskogemälde (zu ON 16) auszu zahlen ist.

ON 18:

22.1.1908: Mitteilung, dass der Posten „Für elektrisches Licht behufs Einrichtung des Projektionsapparates am kunsthistorischen Institute“ „mangels der erforderlichen Bedeckung eine abweisliche Erledigung zuzukommen hat“.

ON 19:

22.1.1908: Mitteilung, dass dem Posten „Zuschuss zur Jahresdotations des kunsthistorischen Institutes zur Ausgestaltung der Sammlungen“ „mangels der erforderlichen Bedeckung eine abweisliche Erledigung zuzukommen hat“.

ON 20:

26.4.1911: Zwecks Anschaffung der für die Vorlesung des Privatdozenten Dr. Hammer benötigten Unterrichtsbehelfe“ wird ein verrechenbarer Zuschuss von 300 Kronen bewilligt.

ON 21:

26.1.1914: Zwecks Anschaffung der für die Vorlesung des Privatdozenten Dr. Hammer benötigten Lichtbilder, ausgenommen solcher nach Stichen und Radierungen wird ein verrechenbarer Zuschuss von 200 Kronen bewilligt.

8.3.3 Aktenkonvolut „Schülerausflüge“

ON 1:

Innsbruck, 5.1. 1899

Hohe k.k. Statthalterei!

Somit gestattet sich der Unterfertigte den schon längst verfassten und nur durch ein Übersehen hängengebliebenen rechnungsmäßigen Ausweis über die Mitte October 1897 ausgeführte Schülerreise nach Trient vorzulegen, für welche laut hohem k. k. Ministerialerlaßf. K. u. U. vom 2. August 1897 Z. 19662 (retourniert durch Hohen k. k. Statthaltererlaß vom 11. Aug. 1897 Nr. 27704) der Betrag von 100 fl. i. RW vom Hohen k. k. Minist. f. C. u. U. bewilligt und von d. k. k. Kanzleykasse am 2. Okt. 1897 ausgezahlt worden ist. An der Reise nahmen fünf Schüler und Unterfertigtter theil. Programmäßig wurden die wichtigsten Denkmäler und Kunstwerke von Trient, vor allem also der Dom, S. Maria Maggiore, sowie das Castell eingehend besichtigt und besprochen. Außerdem wurden noch Rovereto, sowie Calliano besucht. Einer der Schüler, Herr Nevessely, hatte Freifahrt.

In vollkommener Ergebenheit

Dr. H. Semper

k. k. Professor der Kunstgeschichte

ON 2:

Innsbruck, am 10. April 1907

K. K. Statthalterei

N: 16459

In Erledigung des Berichtes vom 26. Jänner 1907 Z: 442 Ph.D. wird dem Dekanat der philosophischen Fakultät zu Folge Erlasses vom 19. März 1907 Z:9092 behufs weiterer Verständigung eröffnet, dass das k.k. Ministerium für Kultus und Unterricht in Aussicht nimmt, für die, von dem ordentlichen Professor der Kunstgeschichte an der Universität in Innsbruck, Dr. Johann Semper im Monate März eventuell im Juli geplante kunsthistorische Schülerexkursionen nach Oberitalien bzw. Süddeutschland einen einmaligen Beitrag von 500 K. zu bewilligen, wenn für diese Auslage die Bedeckung innerhalb des pro 1907 zu gewärtigenden ordentlichen Gesamtkredites der Universität in Innsbruck durch Rückstellung anderweitiger adäquater Auslagen rechtzeitig sichergestellt werden kann, in welchem Falle dieser Betrag vorschriftsmässig flüssig gemacht werden würde. Es muss jedoch bemerkt werden, dass das Eintreten obiger Bedingung sehr unwahrscheinlich ist.

*In Vertretung:
Schwind m.p.*

ON 3:

An das Hohe k.k. Ministerium für Kultus und Unterricht!

Unterzeichneter gestattet sich, dem h.k.k. Ministerium für Kultus und Unterricht hiermit ein Gesuch seiner Hörer und Hörerinnen im Wintersemester 1911-1912 vorzulegen, in welchem dieselben aus eigener Initiative ihrem Wunsche Ausdruck geben, unter der gefertigten Leitung die in seiner Vorlesung „Geschichte der italienischen Malerei von der Mitte des 16. Jahrhunderts bis ins 18. Jahrhundert“ behandelten Malerschulen Oberitaliens (der Lombardei, Veronas, Venedigs, Bolognas) etc. durch Anschauung einer Reihe von Originalwerken in den Galerien, Kirchen und Palästen der betreffenden Gegenden und Städte noch genauer, auch hinsichtlich des so wesentlichen Kolorites kennen zu lernen, als es durch den blossen Vortrag und durch photographische Abbildungen möglich war, wenn auch hiedurch in den Genannten der lebhafteste Wunsch erweckt wurde, diese Welt des Schönen sich vor den Originalwerken noch mehr eigen zu machen.

Unterzeichneter glaubt nicht, ausführlich darlegen zu müssen, wie notwendig für eine wirkliche kunsthistorische Ausbildung eine unmittelbare Anschauung der Originalwerke ist und dass eine Vorlesung über Kunst, selbst wenn sie von reichlichem Abbildungsmaterial unterstützt ist, doch nur eine vorbereitende Grundlage zur wirklichen Kenntnis der betreffenden Kunstwerke bilden kann.

In Anerkennung dieser Tatsache hat das k.k. Ministerium auch schon wiederholt auf den Antrag des Unterzeichneten hin Subventionen für Schülerreisen bewilligt, so im Jahre 1895 für eine solche nach dem Salzkammergut und Bayern, behufs Besichtigung des S. Wolfgangaltars von Michael Pacher und eines Studiums der deutschen Malerschulen in den Galerien von München, Augsburg und Nürnberg. – Ferners im Jahre 1896 (k.k.Min.Erl. 1/6 Z. 11629 u. 28/8 Z. 16887) für eine Reise nach Oberitalien, endlich im Jahre 1897, (k.k.Min.Erl. 15/5 Z. 8945) für eine Schülerreise nach Südtirol.

Auch im Jahre 1907 hat das k.k. Ministerium f. Kultus u. Unterricht (mit Erlass vom 19/5. Z. 9029) einen Betrag für eine solche Schülerreise bewilligt, der aber leider von der k.k. Statthalterei „wegen mangelnder Deckung“ nicht ausgefolgt wurde.

Da Unterzeichneter es niemals unternommen hat, die Systemisierung eines regelmäßigen Jahreszuschusses für Schülerreisen zu erlangen, er vielmehr in den Jahren, wo ihm die Teilnahme unter seinen Hörern nicht hinreichend rege oder verständnisvoll für eine solche Schülerexkursion schien, davon absehen zu müssen glaubte, so möchte Unterzeichneter es dem k.k. Ministerium um so angelegentlicher empfehlen, in den Fällen, wo Unterzeichneter, wie jetzt, über eine tüchtige Hörerschaft verfügt, einen

Zuschuss für eine Schülerreise zu bewilligen, welchen Gefertigter, wie erwähnt, bei weniger günstigen Schülerverhältnissen oder auch bei anderen Abhaltungen nicht zu beanspruchen wagte.

Da nun dieses Jahr ein solches Interesse in des Unterzeichneten Hörschaft – nicht nur durch regelmäßigen Besuch der Vorlesungen, sondern auch durch fleissiges Nachstudium des behandelten Materials und rege Teilnahme an den Übungen – so sichtlich hervortritt, um eine Schülerexkursion als für die Hörer sehr lohnend und belehrend erscheinen zu lassen, so gestattet sich Unterzeichneter, auch in deren Namen, das Hohe k.k. Ministerium für Kultus und Unterricht zu ersuchen, eine Reisesubvention von 700 K. gütigst zu bewilligen, damit hiedurch für eine Gesellschaft von 14 Personen wenigstens ein Teil der Fahr- und Hotelkosten bestritten werden kann.

Die geplante Studienreise seiner Hörschaft wird ja für den Unterzeichneten nur ein Opfer an Zeit und Arbeit bedeuten, welche er aber gerne auf sich nimmt, um dadurch seiner Hörschaft seine Anerkennung für ihren Eifer zu erweisen.

Da nach gemeinsamer Beratung als die geeignetste Zeit für diese Schülerreise das Ende der Osterferien, etwa 8 – 10 Tage vor Beginn des Sommersemesters angenommen worden ist, so möchte Unterzeichneter das k.k. Ministerium ergebenst ersuchen, den erbetenen Betrag von 700 K. als Reisesubvention womöglich noch bis Ende Februar dieses Jahres zu bewilligen und zur Auszahlung gelangen zu lassen.

30.1.1912

Dr. H. Semper

ON 4:

K. k. Statthalterei für Tirol und Vorarlberg

Innsbruck, am 27. April 1912

IIIa N 613/2

An

den Herrn k.k.o.ö. Professor für Kunstgeschichte

Dr. Johann Ritter von Semper

in

Innsbruck

Das k. k. Ministerium für Kultus und Unterricht hat mit dem Erlasse vom 22. April 1912, No. 15903, (die) für die Monate April 1912 geplante kunsthistorische Schülerexkursion nach Oberitalien einen einmaligen Beitrag von sechshundert (600) Kronen unter der Voraussetzung bewilligt, dass für dieses Mehrerfordernis die Deckung im heurigen ordentlichen Gesamtkredite der Universität in Innsbruck gefunden werden kann. Da sich dies im gegenwärtigen Zeitpunkte noch nicht feststellen lässt, muss

es dem Gutdünken Euer Hochwohlgeboren überlassen bleiben, auf die erwähnte Angelegenheit am Ende des Sommersemesters oder im Herbst 1912 zurückzukommen bzw., die geplanten Exkursionen auf diesen Zeitpunkt zu verschieben oder endlich, falls die Exkursionen für heuer ganz fallen gelassen werden sollten, unverzüglich um Einstellung eines entsprechenden Betrages im nächstjährigen Staatsvoranschlage im h.o. Wege beim k.k. Ministerium für Kultus und Unterricht einzuschreiten. Hievon beehre ich mich Euer Hochwohlgeboren in Erledigung der Eingabe vom 30. Jänner 1912 in die gefällige Kenntnis zu setzen. Der k.k. Statthalter

ON 5:

An die k.k. Statthalterei für Tirol und Vorarlberg.

Mit Bezugnahme auf den K.K. Ministerialerlass für Kultus und Unterricht vom 22. April 1912, N. 15903 (k.k. Statthalterei-Intimation vom 27/4 1912, III N 613/2) wonach für die im Monat April geplante kunsthistorische Schülerexpedition nach Oberitalien ein einmaliger Betrag von K 600 bewilligt wurde, „unter der Voraussetzung dass für diese Mehrerforderniss die Deckung im heurigen ordentlichen Gesamtkredite der Universität in Innsbruck gefunden werden kann“ u.s.f., erlaubt sich der Unterzeichnete, zu erklären, dass er die geplante Schülerreise sub spe rati tatsächlich vom 22. April bis 1. Mai ausgeführt hat, da das Verschieben einer mit bestimmtem Programm geplanten kunsthistorischen Schülerreise auf ein halbes oder ganzes Jahr später, wie mir im erwähnten k.k. Statthaltereierlass geraten wird, wenig praktischen Wert hat, indem dieselbe im unmittelbaren Anschluss an die im vorangegangenen Semester abgehaltene Vorlesung über oberitalienische Malerei stattfinden sollte, um die in dieser durch den Vortag und Reproduktionen gewonnenen Kunstkenntnisse der Schüler durch unmittelbar darauf folgende Anschauung der betreffenden Kunstwerke zu befestigen und auch hinsichtlich des Kolorites zu ergänzen. Es ist selbstverständlich viel schwieriger für Schüler bei einer Besichtigungsreise an das vor einem Jahr gehörte wieder anzuknüpfen, zumal ja mittlerweile wieder ein anderer kunsthistorischer Vorlesungsstoff sie vor Allem beschäftigt, ausserdem auch der Hörerkreis durch Ab- und Zuzug im Laufe eines Jahres naturgemäss verändert. Die Reise war für mich unter allen Umständen, auch wenn sie mir noch vergütet werden sollte, ein reines Opfer. Abgesehen von K. 240 Auslagen für meine Person, hat sie mich doch auch noch über 8 Tage freie Arbeitszeit gekostet. Ich riskirte dieses Opfer gern, aus Interesse für meinen Lehrberuf und für die Ausbildung meiner Schüler, die für die Reise begeistert waren und von denen, auch als die erbetene Unterstützung vorläufig ausblieb, jene, welche die Auslagen bestreiten konnten (es waren die Herren Windsberger und Zulauf, Fr. Duregger, Fr. Martini, und Frau Gräfin Sizzo-Noris), mich dennoch baten, die Reise auszuführen, mit deren Verlauf sie denn auch sehr zufrieden waren.

Aufrichtig gestanden, ist es mir unerfindlich, warum die hohe Regierung, welche doch sonst auf Förderung der Universitätsstudien so sehr Bedacht nimmt, gerade meinen, als Vertreter des hiesigen kunsthistorischen Lehrstuhls, gemachten bescheidenen Ansprüchen auf Unterstützung von Schülerreisen nicht das erste mal nur so bedingte, im Endresultat tatsächlich illusorische Zusagen und Bewilligungen angedeihen lässt, da doch der kunsthistorische Unterricht, um wirklich lebendig zu werden, in erster Linie der Originalanschauung bedarf, wie dies sonst auch allgemein anerkannt und berücksichtigt wird. Sowohl meine Hörerzahl, wie meine Leistungen als Lehrer und Forscher könnten mich wohl zu der Erwartung berechtigen, dass die hohe Regierung mir und meinen Hörern die Mittel zu einem höchst fruchtbaren Anschauungsunterricht durch Schülerreisen gewähren würde, wie sie ja selbst Mittelschulen, Gewerbeschulen und höheren Töchter Schulen nicht vorenthalten werden.

Ich stelle daher an das K.K. Ministerium für Kultus und Unterricht durch gütige Vermittlung der K. K. Statthalterei für Tirol und Vorarlberg das Gesuch:

I. Den bewilligten einmaligen Beitrag von K. 600 für die im April 1912 programmässig ausgeführte Schülerreise nach Oberitalien postnumerando entweder noch im Laufe dieses Jahres zur Verteilung an die Teilnehmer an der Reise faktisch auszuzahlen oder aber diesen Betrag im nächstjährigen Staatsvoranschlag – nicht bedingungsweise sondern absolut – einzustellen.

II. Für eine im nächsten Frühjahr auszuführende Schülerreise einen gleichen Betrag von K. 600 ohne Reserve einzustellen.

Innsbruck, 1/7 1912

Dr. H. Semper

ON 6:

An die K.k. Statthalterei für Tirol und Vorarlberg.

Mit Bezugnahme auf den k.k. Statthaltereierlass vom 1/6 1912, IIIa N 613/3 zur h.o. Zl. 615/2 v. 27/4 1912, wonach der mit k.k. Ministerialerlass für Kultus und Unterricht vom 22/4 1912 Zl. 15905 bewilligte Betrag von 600 (sechshundert) Kronen zur Vornahme einer Schülerreise nach Oberitalien nunmehr verfügbar ist, ersucht der Unterzeichnete die k.k. Statthalterei um Flüssigmachung des obbezeichneten Betrages, um denselben, gemäß seiner Eingabe vom 4/7 1912, an die Teilnehmer an dieser Schülerreise nachträglich zur Verteilung zu bringen. Ein eingehender Reisebericht, sowie eine Bestätigung des Empfanges ihrer Subventionsquoten von Seiten der Teilnehmer an jener Reise wird innerhalb dieses Rechnungsjahres erfolgen.

Innsbruck, 10/7, 1912

ON 7:

K. k. Statthaltereierlass für Tirol und Vorarlberg

Innsbruck, 16. Juli 1912

IIIa N 613/4

An

Seine Hochwohlgeboren Herrn k.k. Universitätsprofessor

Dr. Hans Semper

in Innsbruck

Unter Einem wird Euer Hochwohlgeboren der mit Erlaß des k.k. Ministeriums für Kultus und Unterricht vom 22. April 1912 Z. 15903 bewilligte Betrag von 600 (sechshundert) Kronen als Beitrag für eine im April l. Js. unternommenen kunsthistorische Schülerexkursion nach Oberitalien im Wege der Postsparkasse gegen Verrechnung flüssig gemacht.

Hiemit erledigt sich teilweise die Eingabe Euer Hochwohlgeboren vom 1. Juli l. Js., welche im Uebrigen zur Verfügung dem Ministerium unterbreitet wird.

Für den k.k. Statthalter

ON 8:

Zum Ausweis über die Verteilung von K. 600 Reisesubvention an die Teilnehmer an der vom 22/4 – 1/5 1912 unter Leitung des Unterzeichneten ausgeführten Schülerreise nach Oberitalien.

Mit Bezug auf die Reklamation eines solchen Ausweises durch den k.k. Statthaltereierlass N. 818/3 IIIa, vom 15/12, 1913 ist zu bemerken, dass Unterzeichneter seinem Ende 1912 abgelieferten und laut Erklärung des Herrn Dekans am 28/1 1913, unter Zahl 295 an das k.k. Ministerium für Kultus und Unterricht abgesandten Reiseberichts eine Empfangsbestätigung der sechs Teilnehmer an der Schülerreise über die gleichmässige Verteilung a 100 K. Der nachträglich erst laut k.k. Statthaltereierlass IIIa.N.613/4 flüssig gemachten Reisesubvention von K. 600 beigelegt hat.

Da diese Beilage, wie es scheint auf einer der in Frage kommenden Kanzleien in Verstoss geraten ist, so hat Unterzeichneter die noch hier befindlichen Teilnehmer an der damaligen Schülerreise um eine zweite Bestätigung der bezüglichen Verteilung ersucht. Diese neue Bestätigung erfolgt hier in der Beilage.

4.4.1914

ON 9:

Innsbruck, am 15.4.1914

K.K. Statthalterei

für Tirol u. Vorarlberg

N: 804/9 – III a

Kunsthistorische Schülerexkursion

nach Toskana

An das

Dekanat der philosophischen Fakultät

in

Innsbruck.

Der Herr Minister für Kultus und Unterricht hat mit Erlass vom 3. April 1914 Zl: 15868-13 auf den gestellten Antrag für die von dem ordentlichen Professor der Kunstgeschichte an der k.k. Universität in Innsbruck, Dr. Johann Semper geplante kunsthistorische Schülerexkursion nach Toskana einen einmaligen Beitrag von 600 K. bewilligt, wenn für diese Auslage die Bedeckung innerhalb des pro 1. Halbjahr 1914 zu gewärtigenden ordentlichen Gesamtkredites der k.k. Universität in Innsbruck durch Rückstellung anderweitiger adäquater Auslagen zuverlässig sichergestellt werden kann.

Beigefügt wird, dass es keinem Anstande unterliegen wird, dass Prof. Dr. H. Semper von der obigen Subvention einen Teilbetrag von maximal 120.- K. zur Deckung seiner persönlichen Auslagen anlässlich dieser Exkursion verwende.

Ueber den Erfolg der Exkursion, die Teilnehmer und die Verwendung der Geldmittel ist gegebenenfalls ein kurzer Bericht an das Ministerium zu erstatten, wozu bemerkt wird, dass aus dem erwähnten Exkursionsbeitrag nur inskribierte Hörer der Kunstgeschichte mit Ausschluss von Hospitantinnen beteiligt werden dürfen.

Die k.k. Statthalterei ist beauftragt, von dieser nicht definitiven, sondern bedingten Bewilligung dem Dekanate behufs Verständigung des Prof. Dr. Semper Kenntnis zu geben, muss aber leider beifügen, dass sie im 1. Halbjahr 1914 nicht in der Lage ist für diese Auslage im ordentlichen Gesamtkredite die Bedeckung sicherzustellen, die Bedingung der Bewilligung mithin nicht zutrifft.

Für den k.k. Statthalter:

Grabmayr m.p.

8.3.4 Aktenkonvolut „Institutsdiener, Wissenschaftliche Hilfskraft“

ON 1:

*K.K. Statthaltereie
für Tirol u. Vorarlberg
N 42069 ex 1900*

Abschrift

Innsbruck am 1.2.1901

Das Ministerium hat mit dem Erlasse vom 31. Oktober 1900 Z:5964 hinsichtlich der Substituierung von Universitätsdienern im Verhinderungs- u. insbesondere Erkrankungsfall nachstehenden Vorgang zur Beachtung angeordnet.

Die Universitätsdiener sind soweit es sich nicht um Pedelle, Kanzlei- und Hausdiener u. dergleichen handelt, nicht allein bei der Universität, deren Behörden sie allerdings dienstlich unterstehen, sondern eigentlich bei den betreffenden Instituten der medizinischen und philosophischen Fakultät mit einem diesen Instituten entsprechenden Wirkungskreise angestellt.

Der betreffende Institutsvorstand wird sich im Falle der Erkrankung oder anderweitigen Dienstverhinderung seines Dieners zunächst womöglich ohne denselben zu behelfen, eventuell im Einvernehmen mit dem Vorstande eines benachbarten Institutes dessen Diener mitzuverwenden haben. Sollte dies nicht durchführbar sein, so wird fallweise, wie bisher, um Bestellung einer Aushilfskraft einzuschreiten sein, wobei sodann dem Rektorate Gelegenheit geboten ist, die Nothwendigkeit dieser Maßnahme zu überprüfen ... An das Rektorat der k. k. Universität Innsbruck

ON 2:

*K. k. Statthaltereie
für Tirol und Vorarlberg
A 29315*

Abschrift

Innsbruck am 2. September 1902

Wie bekannt ist, werden zahlreiche präliminarmässig speziell vorgesehene Erfordernisposten für die medizinischen und philosophischen Fakultäten der Universitäten u. zw. die Remunerationen für Assistentenstellen, die Demonstratorstipendien, dann die für die einzelnen Lehrkanzeln u. Institute bestimmten Dotationen sammt etwaigen alljährigen Zuschüssen, ferner einige Aushilfsdienerstellen stets nur auf die Dauer von je drei Jahren bewilligt, so daß um die Weiterbewilligung besonders einzuschreiten ist.

Zur Geschäftsvereinfachung hat sich das k. k. Ministerium für Kultus u. Unterricht laut Erlasses vom 17. Juni 1902 Z:16332 bestimmt gefunden, anzuordnen, daß alle derartigen Budgetposten mit den pro 1903 zur Präliminierung gelangenden Beträgen ausnamslos vorläufig als bis Ende 1903 bewilligt gelten und daß im Laufe des Jahres 1903 kumulativ um die Weiterbewilligung dieser Budgetkosten für das Triennium 1904, 1905 u. 1906 einzuschreiten sein wird; auch wird in Aussicht genommen, die Ministerial-Bewilligung etwa neu hinzukommender Posten stets zunächst für den Rest des jeweils laufenden Trienniums zu erteilen.

Bei diesen sohin jedes dritte Jahr längstens bis 1. Mai für das nächste Triennium einzuholenden Weiterbewilligungen wird das beiliegende Formular für eine übersichtliche Zusammenstellung zu benützen sein, u. zw. getrennt: I. Für die medizinische, II. Für die philosophische Fakultät, bei jeder a) Assistentenstellen, b) Demonstratorstipendien, c) Dotationen sammt ordentlichen Zuschüssen u. d) Aushilfsdienerstellen.

In diese kumulativen Ausweise werden nur die von den Institutsvorständen bzw. Dekanaten mit einer entsprechenden Motivierung versehenen Gesuche um Weiterbewilligung der bisher schon bewilligten Posten einzubeziehen sein; alle wie immer gearteten neuen Petite betreffs derartiger Posten sind wie bisher zum Gegenstand einer Einzelverhandlung zu machen u. würden solche neue Petite, falls sie dennoch in diese kumulativen Ausweise einbezogen werden würden, bei dieser Gelegenheit grundsätzlich unberücksichtigt gelassen werden.

Demgemäß ist im Jahre 1903 u. zw. längstens bis 1. März 1903 die diesbezügliche Eingabe anher vorzulegen.

Für den k. k. Statthalter

Reden m.p.

ON 3:

K. K. Statthalterei

Für Tirol u. Vorarlberg

Innsbruck am 11.4.1906

Das K. k. Ministerium für Kultus und Unterricht hat mit dem Erlasse vom 21./III. 1906 genehmigt, das der gemäs dem Ministerialerlasse vom 22./4. 1901 Z 36674 ex 1900 (h.o. Intimation vom 5. Juni 1901 Z. 17540) hauptsächlich für das Kunsthistorische Institut der Universität in Innsbruck aufgenommene Aushilfsdiener diesen Institute nunmehr zur ausschließlichen Dienstleistung zugewiesen werde.

Auf die Systemisierung einer weiteren Dienststelle aus diesem Anlasse ist das genannte Ministerium nicht eingegangen, es werden vielmehr die den obigen Aushilfs-

diener bisher nebstbei zugewiesenen Dienstobliegenheiten bei anderen Instituten in entsprechender Weise auf andere Diener aufzuteilen sein.

Hievon wird das Dekanat mit Bezug auf den dem K. k. Ministerium für Kultus und Unterricht unmittelbar vorgelegten Bericht vom 7/II. 1906 Z. 516/Ph. D. zur weiteren Verständigung in Kenntnis gesetzt.

In Vertretung

m.p. Schwind

An das Dekanat der philosophischen Fakultät in Innsbruck

ON 4:

Innsbruck, am 3. Juli 1906

N:1307/R.

Herrn Professor Dr. H. Semper

Hier

Die Statthalterei hat unpräjudizierlich bezüglich der Frage der Bewilligung eines Aushilfsdieners für das Rektorat, die aushilfsweise Verwendung des Dieners Taurer bis zum Schlusse des laufenden Kalenderjahres bzw. bis zur eventuellen früheren Dienstfähigkeit desselben für seine eigene Stelle am patholog. anatomischen Institute, an der Universität gestattet.

In Folge dessen wird der Diener Sokopf bis auf weiteres d. i. vorläufig bis zum Schlusse des laufenden Kalenderjahres von jeder Dienstleistung in der Universität enthoben und ausschließlich dem kunsthistorischen Institute zugewiesen.

Hievon beehre ich mich die Mitteilung zu machen.

Der Rektor der k. k. Universität

ON 5:

K.K. Statthalterei

für Tirol und Vorarlberg

N: 61556

Innsbruck, am 24. Nov. 1906

Abschrift

Das k. k. Ministerium für Kultus und Unterricht hat laut der Erlässe vom 7. Nov. 1906 Z:15775 für das von Professor Dr. Johann Semper geleitete kunsthistorische Institut der Universität Innsbruck vorläufig für die Dauer des Jahres 1907 zur Ordnung und Katalogisierung der Sammlungen eine wissenschaftliche Hilfskraft mit der Jahresremuneration von 600 K. bewilligt, welcher Betrag im Staatsvoranschlage pro 1907 C. Unterricht Seite 54 Post N:132 eingestellt erscheint.

Hievon wird das Dekanat der philosophischen Fakultät in Erledigung des Berichtes vom 28. Jänner 1906 Z:497 Ph.D. behufs weiterer Verständigung in Kenntnis gesetzt.

In Vertretung:

Schwind m.p.

ON 6:

An die k. k. Statthalterei für Tirol und Vorarlberg.

Unterzeichneter gestattet sich, der h.k.k. Statthalterei eine schwere Unzukömmlichkeit zur Kenntnis zu geben, welche ihn seit Beginn dieses Wintersemesters in der Bedienung der von ihm vertretenen kunsthistorischen Lehrkanzel betroffen hat und um deren baldige Beseitigung er dringend bitten möchte.

Bereits im Sommer des vergangenen Jahres fiel mir die rapid zunehmende Augenschwäche meines Institutsdieners, Ferdinand Sokopf, auf, weshalb ich ihn schon damals mahnte, sich an einen Augenarzt zu wenden.

Am 17/11,1910 legte mir der Genannte ein ärztliches Zeugnis des Herrn Dr. Kofler vor (welches ich der k.k. Statthalterei bereits einsandte), worin erklärt wird, dass Ferdinand Sokopf wegen schweren Augenleidens für mehrere Wochen berufsunfähig sei. Nachdem diese Zeit verstrichen ist, hat derselbe Arzt durch ein Zeugnis vom 30/12 1910 bestätigt, dass das Leiden und die Berufsunfähigkeit des genannten Dieners fort dauere, ohne ferner einen Termin anzugeben, wann eine Heilung desselben zu erhoffe sei.

Zunächst blieb der Diener in Folge selber Erkrankung und auf Grund des ersten ärztlichen Zeugnisses ganz weg, so dass ich einige Male sogar vor und nach der Vorlesung den Hörern die Vorhaustüre selbst öffnen und jedesmal wieder schliessen musste, um Diebstähle zu verhüten, eine Verrichtung welche bei über 20 Hörern, die einzeln kamen, für meine Vorlesung selbstverständlich sehr störend war und kaum zu meinen Berufspflichten gehören dürfte. Ausserdem musste ich alle Gänge und Besorgungen für das Institut wie ein Dienstmann selbst verrichten. Nur für die Heizung der Zimmer wurde von Dienersfrauen leidlich gesorgt.

Als ich hierauf die k.k. Statthalterei und den k.k. Universitätssekretär ersuchte, diesem unleidlichen Zustand ein Ende zu machend mir einen Aushilfsdiener, in Stellvertretung des Ferdinand Sokopf, bis zu seiner Genesung zur Verfügung zu stellen, veranlasste der Sekretär zwar den Diener, mich wieder bei den Vorlesungen als Türöffner zu bedienen, sowie sich zu Ausgängen für das Institut zur Verfügung zu stellen, allein damit ist mir nur wenig geholfen. Ausser zu den Vorlesungen erschien der Diener seitdem ab und zu auf kurze Zeit um ... (unleserlich) ... wenn er da war, brauchte

ich ihn nicht, und wenn ich ihn brauchte, war er nicht da. Auch musste ich bei meinen Aufträgen immer erst überlegen, ob ich nicht dadurch seinen Augen schädige, was selbst auch nur bei den Postaufgaben zu befürchten war. Von einem Aufräumen der nach Mappen und Schränken numerierten Photographien, Bücher, etc. nach den Vorlesungen durch den Diener musste ich seit seiner Erkrankung natürlich vollständig absehen, ebenso wie von irgendwelchen Schreibarbeiten, zu welchen ich ihn wegen Mangels eines Assistenten oder auch nur einer wissenschaftlichen Hilfskraft und weil er eine gute Handschrift führt bisher verwendet hatte. (Text fehlt)

erfüllen und in der Lage sein sollte und somit die Anstellung eines Aushilfsdieners in Wegfall kommen könnte, so geht doch aus der obigen Darstellung und aus der Tatsache, dass der Diener Sokopf zu Diensten, welche das Auge in höherem Masse in Anspruch nehmen, also zu Schreib- und Leseverrichtungen, nicht mehr verwendbar ist, so viel mit Gewissheit hervor, dass die Anstellung einer wissenschaftlichen Hilfskraft für das kunsthistorische Institut eine unabdingbare Notwendigkeit ist.

Deshalb ersucht der Unterzeichnete die h.k.k. Statthalterei, wie sich auch die Dienerfrage nach den Umständen entwickeln möge, unter allen Umständen sofort für die Anstellung einer wissenschaftlichen Hilfskraft im Sinne der oben gemachten Vorschläge, Fürsorge zu treffen.

Falls die k.k. Statthalterei glaubt, diese Angelegenheit nicht selbst brevi manu erledigen zu können, sondern dem K. k. Ministerium für Kultus und Unterricht vorlegen zu müssen, so bittet der Unterzeichnete die k.k. Statthalterei, dieses Gesuch noch rechtzeitig, im Laufe dieses Monates, an das k. k. Ministerium für Kultus und Unterricht weiterbefördern zu wollen, damit diese höchst dringende Angelegenheit noch im Anfange dieses Jahres zu einer befriedigenden Erledigung gelange.

Ergebenst:

Innsbruck, 4/1, 1911

ON 7:

An das k. k. Ministerium für Kultus und Unterricht.

Mit Bezugnahme auf den K.k. Statthaltereierlass vom 19/4, IIIa n.614/2, wonach seine Excellenz, der Herr Minister für Kultus und Unterricht, mit Erlass vom 8/4 Z. 13416 die provisorische Bestellung einer wissenschaftlichen Hilfskraft für das kunsthistorische Institut der Universität Innsbruck, mit einem monatlichen Honorar von 30 K. ab ¼ 1911, zur Kenntnis genommen und erklärt hat, dass wegen der Refundierung dieser Auslagen an den Institutsvorstand seinerzeit eine Verfügung getroffen werde, gestattet sich Unterzeichneter, das k.k. Ministerium für Kultus und Unterricht wermstens zu ersuchen, diese in Aussicht gestellte Refundierung sobald als möglich, je-

denfalls noch vor Ablauf dieses Jahres, oder doch für dieses Jahr gültig, flüssig machen zu wollen.

Dadurch, dass Unterzeichneter, zur Bestreitung des Honorars der unbedingt notwendigen wissenschaftlichen Hilfskraft, seit April dieses Jahres monatlich 30 K. vom Institutsfonds hat auslegen müssen und bis zum Ersatz dieser Ausgaben noch wird auslegen müssen, wird sich am Ende des Jahres der auf diese Weise dem Institutsfonds entzogene Betrag auf K. 270 belaufen, deren Entgang Unterzeichneter für die laufenden, notwendigen Ausgaben sehr schwer vermisst, zumal er für das beginnende Wintersemester, in welchem er bis dahin in den Vorlesungen von ihm noch nicht behandelte Gebiete der italienischen Malerei (des 17-18 Jahrhunderts) vortragen wird, größere Anschaffungen photographischen Materials in Anschlag bringen muss. In der Tat sieht er sich jetzt schon genötigt, aus seiner Privatkasse Auslagen für das kunsthistorische Institut zu bestreiten, wozu er sich in der sicheren Erwartung entschlossen hat, dass das k.k. Ministerium die Refondierung der Extraauslagen aus dem Institutsfonds für die wissenschaftliche Hilfskraft noch in diesem Jahre oder wenigsten für dieses Jahr gültig effektuieren werde,

Falls der bis Ende dieses Jahres ausgelegte, bzw. noch auszulegende Betrag von K. 270 auch nicht sofort von Seite des k.k. Ministeriums liquidiert werden kann, so ersucht Unterzeichneter Hochdasselbe doch, ehetunlichst ihm die beruhigende Versicherung zukommen lassen zu wollen, dass dieser Betrag (K. 270) noch in diesem Jahr oder doch gültig für dieses Jahr an das kunsthistorische Institut zurückerstattet werde.

Im Anschluss an die vorausgegangene Darlegung gestattet sich der Unterzeichnete ferner, mit Bezugnahme auf den Schlusssatz des k.k. Ministerialerlasses vom 8/4, Z.13416 (Intimation der k.k. Statthalterei für Tirol und Vorarlberg vom 19/4, n. IIIa 614/2), nochmals auf die dringende Notwendigkeit einer ständigen wissenschaftlichen Hilfskraft für das hiesige kunsthistorische Institut, mit der Jahresremuneration von K. 600 ab 1912 an, gütigst zu bewilligen und in Kraft treten zu lassen.

Als geeignet für diese Stelle kann Unterzeichneter seine jetzige provisorische Hilfskraft, das aus gutem Hause stammende Fräulein Grete Marchesani, welches nicht nun schon ziemlich gut eingearbeitet hat, sehr dienstwillig, gebildet und durchaus zuverlässig ist, empfehlen und in Vorschlag bringen.

14/10 1911

ON 8:

K.k. Statthalterei für Tirol und Vorarlberg

III a N 614/4

Innsbruck, am 31. Dezember 1911

Abschrift

An

den Herrn Vorstand des kunsthistorischen

Universitätsinstitutes

Professor Dr. Hans Semper

in

Innsbruck

Auf Grund einer mit dem Erlasse des k.k. Ministeriums für Kultus und Unterricht vom 15. Dezember 1911, Zl 49.580 erteilten Ermächtigung wird E u e r H o c h w o h l g e b o r e n zur Refundierung der zur Entlohnung einer wissenschaftlichen Hilfskraft ab 1. April 1911 aus der ordentlichen Jahresdotation des kunsthistorischen Institutes pro 1911 bestrittenen Auslage der Betrag von 270 K (zweihundert-siebzig Kronen) unter Einem im Wege der Postsparkasse gegen Verrechnung flüssig gemacht.

Die Weiterbelassung der Hilfskraft im Jahre 1912 unter den bisherigen Modalitäten könnte erst mit jenem Zeitpunkte in Aussicht genommen werden, in welchem die Bedeckung für das betreffende Erfordernis innerhalb des Gesamtkredites der Universität gefunden werden könnte.

Es wird demnach einem entsprechenden Einschreiten E u e r H o c h w o h l g e b o r e n etwa im April 1912 entgegengesehen.

Der k.k. Statthalter

Spiegelfeld m.p.

III a No. 981/6

Betreff; Universität, kunst-historisches Institut, wissenschaftliche Hilfskraft.

Dem

Herrn Vorstände des k. k. kunsthistorischen Institutes

in

Innsbruck

zur gefälligen Kenntnisnahme der neuerdings in Abschrift mitgeteilten h.o. Zuschrift vom 31. Dezember 1911, Zl 614/4, deren Original E u e r H o c h w o h l g e b o r e n verloren gegangen ist. Beigefügt wird, dass die Bedeckung für das Mehrerfordernis für die Hilfskraft im Jahre 1912 auch dermalen nicht festgestellt werden kann und sich erst in den Sommermonaten konstatieren lassen dürfte.

E u e r H o c h w o h l g e b o r e n wollen daher etwa Ende Juli 1912 h.o. in dieser Angelegenheit neuerdings einschreiten. Der oben erwähnte Betrag von 270 K. wurde E u e r H o c h w o h l g e b o r e n bereits flüssig gemacht.

Innsbruck, am 12. Mai 1912

Der k.k. Statthalter

ON 9:

An die k.k. Statthaltereirei für Tirol und Vorarlberg!

In meinem Gesuch vom 14/10 1911 an das k.k. Ministerium für Kultus und Unterricht habe ich bereits auf die „dringende Notwendigkeit einer ständigen wissenschaftlichen Hilfskraft für das kunsthistorische Institut der hiesigen Universität hingewiesen, zumal demselben auch von jeher kein Assistent zur Verfügung steht und der Diener zu Schreibarbeiten aus gesundheitlichen und anderen Gründen nicht verwendbar ist“. Deshalb ersuchte ich das k.k. Ministerium für Kultus und Unterricht aufs wärmste „die Anstellung einer ständigen Hilfskraft ... mit einer Jahresdotation von K. 600 ab 1912 zu bewilligen und in Kraft treten zu lassen“.

Ende Dezember war ich in Wien und erhielt im k.k. Ministerium die Versicherung, dass ein Honorar für eine wissenschaftliche Hilfskraft ab 1912 bewilligt sei, jedoch zunächst nur für das Jahr 1912 und nur im Betrage von K. 30 monatlich. Das bezügliche Dekret befindet sich eben in der Kanzlei zur Abschrift und werde Anfang des Jahres 1912 nach Innsbruck abgehen. Es trage die Zahl 49580/11 und ich solle Mitte Januar in der hiesigen k.k. Statthaltereirei vorsprechen und mich darauf berufen.

Ich tat dies und ich wurde aufgefordert, eine Hilfskraft aufzunehmen, die Liquidierung werde wahrscheinlich im April erfolgen.

Mit der im k.k. Ministerium erhaltenen Zusicherung steht einigermaßen in Widerspruch der k.k. Statthaltereierlass vom 31/12 1911, wonach die Weiterbelassung der Hilfskraft im Jahre 1912 unter den bisherigen Modalitäten erst mit jenem Zeitpunkte in Aussicht genommen werden könnte, in welchem die Bedeckung für das betreffende Erfordernis innerhalb des Gesamtkredites der Universität gefunden werden könnte.

Im Vertrauen auf die am 29/12 1911 im k.k. Ministerium und Mitte Januar in der k.k. Statthaltereirei erhaltenen Informationen, sowie unter dem Zwange der Notwendigkeit habe ich am Anfang dieses Jahres die wissenschaftliche Hilfskraft wieder aufgenommen und zunächst vom Institutsfonds, soweit diese nicht durch andere notwendige Ausgaben in Anspruch genommen war, und deshalb zum Teil auch vorschussweise aus meinen Privatmitteln, monatlich mit K. 30 honoriert.

Ich kann mich unter solchen Umständen mit der in den k.k. Statthaltereierlässen vom 31/12, 1911 und vom 12/5, 1912 enthaltenen Vertröstung auf eine in unbestimmter Zukunft möglicherweise erfolgende Liquidierung des vom K. k. Ministerium für Kultus und Unterricht bewilligten Betrages für die wissenschaftliche Hilfskraft nicht einverstanden erklären, zumal ich mein bezügliches Gesuch rechtzeitig einge-

reicht habe und die Bedeckung dafür also ebenso gut wie für andere Universitätsbedürfnisse vorhanden sein muss.

Ich stelle daher an die k.k. Statthalterei das dringende Gesuch, die mir vom k.k. Ministerium zugesagte Remuneration für die wissenschaftliche Hilfskraft im Jahre 1912 in dem gewiss geringfügigen Betrag von K. 30 per Monat, also K 360 im Jahr baldmöglichst zur Verfügung zu stellen, da die Dotation des Institutes durch die jährlichen Ausgaben für Zeitschriften, Bücher, Anschauungsmaterial, Buchbinderarbeiten etc schon so sehr in Anspruch genommen ist, dass dieselbe nicht noch den, ebenfalls durchaus notwendigen Ausgaben für die wissenschaftliche Hilfskraft belastet werden kann.

Innsbruck 23/5 1912

Dr. H. Semper

ON 10:

K. k. Statthalterei für Tirol und Vorarlberg

N 981/7 – IIIa

Innsbruck, am 14. Juni 1912

An

*den Herrn Vorstand des kunsthistorischen
Institutes der Universität in Innsbruck*

Mit Bezugnahme auf die Eingabe Euer Hochwohlgeboren vom 23. Mai 1912 beehrt sich die Statthalterei mitzuteilen, daß der Erlaß des k.k. Ministeriums für Kultus und Unterricht vom 15. Dez. 1911 Z, 49580 – den Euer Hochwohlgeboren in der Eingabe zitierten – ausdrücklich bemerkt, der Weiterbelassung der pro 1911 bewilligten Hilfskraft auch im Jahre 1912 könne erst in jenem Zeitpunkte zugestimmt werden, in welchem die Bedeckung für das bezügliche Lohnerfordernis innerhalb des pro 1912 zu gewärtigenden ordentlichen Gesamtkredites der Innsbrucker Universität sichergestellt werden kann. Das Zutreffen dieser Voraussetzung kann nun allerdings, wie bereits im h.o. Erlasse vom 12. Mai dJ. Z. 981/6 bemerkt, gegenwärtig nicht konstatiert werden; es kann mithin auch einstweilen nicht mit der Flüssigmachung des pro 1912 entfallenden Remuneration vorgegangen werden.

Sobald jedoch in Laufe des Jahres 1912 die geforderte Bedeckung gegeben sein wird, wird die Statthalterei nicht verfehlen, beim k.k. Ministerium für Kultus und Unterricht einzuschreiten, um wenn irgend möglich, die Refundierung der von Euer Hochwohlgeboren vorschußweise aus der Institutsdotation entrichteten Remuneration pro 1912 zu erreichen.

Der Statthalter

ON 11:

K.k. Statthalterei für Tirol und Vorarlberg

III a N 687/1

Innsbruck, am 16. Juli 1912

Betreff: Verrechnung der Jahres- samt Zuschuß- Dotation pro 1911 sowie des Betrages von 300 K zur Entlohnung einer wissenschaftlichen Hilfskraft für das kunsthistorische Institut. Ad, N 346/Ph.D.

An

Seine Hochwohlgeboren Herrn Professor Dr. Johann Semper, Vorstand des kunsthistorischen Institutes der k.k. Universität in Innsbruck

Laut Kultus und Unterrichts-Ministerial-Erlass vom 15. Dezember 1911 Zl 49.380 (hierortigen Intimation vom 31. Dezember 1911 Zl. 614/4) wurde der Betrag von 270 K. als Refundierung der Entlohnung einer wissenschaftlichen Hilfskraft ab 1. April bis Ende Dezember 1911 bewilligt. Laut Verrechnung wurde diese Hilfskraft vom 1. Februar bis einschließlich 30. November vermerkt und das Mehrerfordernis von 30 K. aus der ordentlichen Dotation des kunsthistorischen Institutes gezahlt, was nicht zulässig ist. Es wolle daher eine motivierte Eingabe um Anweisung der restlichen 30 Kronen anher geleitet werden.

Diesem Anstande gemäß verbleibt somit ein Aktivrest von 29 K 85 h, welcher in der Verrechnung pro 1912 als erste Eingangspost zu verrechnen sein wird.

Für den K.K. Statthalter

ON 12:

K.k. Statthalterei für Tirol und Vorarlberg

III a N 981/9

Innsbruck, am 6. August 1912

An

den Herrn Vorstand des k.k. kunsthistorischen Universitätsinstitutes

Professor Dr. Hans Semper

in Innsbruck

Das k.k. Ministerium für Kultus und Unterricht hat mit dem Erlass vom 26. Juli 1912 Zl. 31771 genehmigt, dass bei dem von Euer Hochwohlgeboren geleiteten kunsthistorischen Institute der Universität in Innsbruck auch im Jahre 1912 zur Ordnung und Katalogisierung der Sammlungen eine wissenschaftliche Hilfskraft mit einer Entlohnung monatlicher 30 (dreißig) Kronen bestellt werde.

Hievon werden Euer Hochwohlgeboren mit dem Ersuchen in Kenntnis gesetzt, den Namen der von Euer Hochwohlgeboren bereits aufgenommenen Hilfskraft sowie

den Tag des Eintrittes zwecks Anweisung der Remuneration anher bekannt zu geben und den Rückersatz der aus der Institutsdotation und teilweise aus Eigenem bisher vorgeschossenen Remunerationsbeträge unter Vorlage von Belegen hierorts anzusprechen.

Für den k.k. Statthalter

ON 13:

An die k.k. Statthalterei für Tirol und Vorarlberg.

Mit Bezugnahme auf den K.k. Statthaltereierlass vom 16. Juni 1912, IIIa N. 687/1 und den k.k. Ministerialerlass für Kultus und Unterricht vom 15. December 1911, Z. 49580, wonach durch k.k. Statthaltereierlass vom 31/12 Zl 614/4 am 8/1 1912 der Betrag von K. 270 als Refundierung der Entlohnung einer wissenschaftlichen Hilfskraft ab 1. April bis Ende December 1911 bewilligt und ausbezahlt wurde, während tatsächlich diese Hilfskraft (wie sich aus der Institutsabrechnung für 1911 ergibt) vom 1. Februar bis 30/11 1911, also 10 Monate hindurch verwendet wurde, hat Unterzeichneter Folgendes zu bemerken:

Die Angabe in seinem Gesuch an das k.k. Ministerium f. Kultus u. Unterricht vom 14. Oktober 1911 um Refundierung des Auslagen für die Hilfskraft, wonach diese erst im April ihre Tätigkeit im Institute begonnen hätte, beruhte auf einem Irrtum des Unterzeichneten, den er erst bei der Aufstellung der Institutsabrechnung für 1911 im Laufe des Januar 1912 entdeckte, nachdem inzwischen, am 8. Februar 1912, auch die Refundierung für 9 Monate im Betrag von K. 270 flüssig geworden war.

Da diese durch den k.k. Ministerialerlass vom 3.4. 1911 Z. 13416 zwar in Aussicht, aber nicht ganz sicher gestellte Refundierung bis 1. December 1911 aber immer noch nicht erfolgt war, so entschloss sich Unterzeichneter, in der Ungewissheit, ob eine solche Refundierung überhaupt verwirklicht werde, für Monat December 1911 die Hilfskraft nicht in Anspruch zu nehmen, zumal der Institutsfonds in Folge dieser Extraauslagen schon seit einiger Zeit erschöpft war und auch Unterzeichneter unter solchen Umständen sich nicht weiter getraute, die Monatshonorare für die Hilfskraft auszulegen.

DA NUN DIE Differenz zwischen den tatsächlichen Auslagen für die Hilfskraft im Jahre 1911 im Betrage von K. 300 (für 10 Monate) und dem, in Folge meiner irrigen Angabe, bloss auf K 270 bemessenen Refundierungsbetrage nur K. 30 ausmachte, so glaubte ich diesen kleinen Posten auf die Institutsrechnung übernehmen zu dürfen, um nachträgliche Weitläufigkeiten zu vermeiden, die den Sachverhalt noch verwickelter hätten gestalten und die Abrechnung für 1911 verzögern können.

Da nun aber laut k.k. Statthaltereierlass vom 16/7 1912 IIIa N 387/1 eine solche Übertragung nicht zulässig ist, so ersuche ich dieselbe, auf Grund der vorausgeschick-

ten Darlegung, den Betrag von K. 30, welcher ein Monatshonorar für die Hilfskraft vom Institutsfonds im Jahre 1911 bestritten worden ist, nachträglich diesem zu vergelten, damit er im Jahre 1912 für das kunsthistorische Institut verausgabt und verrechnet werden könne.

14/8 1912

Dr. H. Semper

ON 14:

K.k. Statthalterei für Tirol und Vorarlberg

III a N 981/10

Innsbruck, am 27. August 1912

An

*den Herrn Vorstand des k.k. kunsthistorischen Universitätsinstitutes
in Innsbruck*

Unter Einem wird dem als Hilfskraft des Institutes ab 1. Jänner 1912 bestellten Fräulein Grete Marchesani im Sinne des Erlasses des k.k. Ministeriums für Kultus und Unterricht vom 26. Juli 1912 Zl. 31771 die Monatsremuneration von 30 (dreißig) Kronen vom 1. Jänner 1912 monatlich im nachhinein im Wege der Postsparkasse nach Abzug der Stempelgebühr flüssig gemacht.

Hievon wollen Euer Hochwohlgeboren die Genannte in Kenntnis setzen.

Dem weitergehenden Ersuchen um Flüssigmachung der ganzen auf das Jahr 1912 entfallenden Remuneration konnte nicht entsprochen werden, da dieser Vorgang den einschlägigen Vorschriften widerspricht.

Für den k.k. Statthalter

ON 15:

K.k. Statthalterei für Tirol und Vorarlberg

N 687/2 – IIIa

Innsbruck, am 3. Sept. 1912

An

*den Herrn Vorstand des k.k. kunsthistorischen
Universitäts Institutes in Innsbruck*

Unter Einem wird Euer Hochwohlgeboren der Betrag von dreißig (30) Kronen als Refundierung für die aus der Institutsdotations pro 1911 ausgelegte einmalige Monatsremuneration für die wissenschaftliche Hilfskraft des Institutes im Wege der Postsparkasse flüssig gemacht. Der Betrag ist sohin an die Institutsdotations abzuführen und s.z. zu verrechnen.

*Hiemit erledigt sich die Eingabe Euer Hochwohlgeboren vom 14. Aug. d.J.
Für den k.k. Statthalter*

ON 16:

K.k. Statthaltereiregierung für Tirol und Vorarlberg

N 324/13 IIIa

Innsbruck, am 25. Februar 1913

An

*den Herrn Vorstand des kunsthistorischen Universitäts-Institutes
in Innsbruck*

Indem die Statthaltereiregierung die Eingabe Euer Hochwohlgeboren vom 17. Jänner 1913 unter Einem dem k.k. Ministerium für Kultus und Unterricht unterbreitet, muß sie betonen, daß das Ministerium die Weiterbelassung der weiblichen Hilfskraft für das von Euer Hochwohlgeboren geleitete Institut pro 1913 gleich wie in den früheren Jahren von der vorherigen Sicherstellung der Bedeckung im diesjährigen ordentlichen Gesamtkredite der Universität abhängig gemacht hat, eine Voraussetzung, deren Eintreffen ebenfalls analog den früheren Jahren erst etwa Mitte des Jahres, wenn nicht später zu konstatieren sein wird.

Für den k.k. Statthalter

ON 17:

K.k. Statthaltereiregierung für Tirol und Vorarlberg

N 324/14 IIIa

Innsbruck, am 24. April 1913

An

*den Herrn Vorstand des kunsthistorischen Univ.
Institutes in Innsbruck*

Das k.k. Ministerium für Kultus und Unterricht hat die Statthaltereiregierung mit dem Erlasse vom 14. April 1913, Zl. 6.388 ermächtigt, der wissenschaftlichen Hilfskraft am kunsthistorischen Institute die Entlohnung monatlicher dreissig (30) Kronen schon jetzt vorschriftsmäßig flüssig zu machen, was somit unter Einem veranlasst wird.

Hievon wollen Euer Hochwohlgeboren die dzt. wissenschaftliche Hilfskraft Frl. Grete Marchesani gefällig in Kenntnis setzen.

Die Bewilligung einer ständigen derartigen Hilfskraft bzw. die Präliminierung einer Jahresremuneration für dieselbe ab 1914 hat sich das k.k. Ministerium vorbehalten.

Für den Statthalter

ON 18:

Innsbruck, den 4. April 1914

An

das k.k. Ministerium für Kultus und Unterricht.

Nachdem Unterzeichneter bereits in einem Gesuch vom 3. November 1913 (mit Bezugnahme auf den Statthaltereierlass vom 14./4. 1913) um eine womöglich ständige Bewilligung eines Honorars für die wissenschaftliche Hilfskraft, Fräulein Grete Marchesani, pro 1914, und zwar womöglich im Betrage von K. 50 monatlich angesichts der vielen Arbeit jedenfalls aber zum Betrage von 30 K. per Monat an das k.k. Ministerium eingereicht hat, musste er zu seinem Bedauern wahrnehmen, erstens, dass sein Gesuch bisher nicht erledigt worden ist und zweitens, dass für dieses Jahr 1914 bisher auch keinerlei Honorarzahlung an die Hilfskraft erfolgt ist.

Da die Dienste einer solchen Hilfskraft, wie ich schon wiederholt auseinander gesetzt habe, absolut unerlässlich sind, so ersuche ich das k.k. Ministerium, das Honorar für dieselbe auch für die verflossenen Monate Januar, Februar, März baldmöglichst flüssig zu machen.

Da ich von dem Fräulein nicht verlangen kann seine Dienste monatelang ohne Honorar und ohne sichere Aussicht auf Vergütung zu leisten, so werde ich wie früher, bis zur Flüssigmachung des Honorars, soweit es die sonstigen Auslagen des Institutes gestatten, mir erlauben das Honorar des Fräuleins aus der Institutskassa provisorisch auszusahlen.

ON 19:

K.k. Statthalterei für Tirol und Vorarlberg

N 140/21 IIIa

Abschrift

Innsbruck, am 7. Mai 1914

An das

Dekanat der philosophischen Fakultät in Innsbruck

Mit Erlass vom 26. April 1914 Zl 59192 ex 1913, hat das k.k. Ministerium für Kultus und Unterricht genehmigt, dass auch für das I. Halbjahr 1914 bei dem von Professor Dr. Johann Ritter von Semper geleiteten kunsthistorischen Institute der Universität Innsbruck zur Ordnung und Katalogisierung der Sammlungen eine wissenschaftliche Hilfskraft und zwar mit einer Entlohnung im erhöhten Betrage monatlicher 50 K verwendet werde.

Die bewilligte Entlohnung wird gleichzeitig im Wege der Postsparkasse ab 1. Jänner 1914 in monatlich nachhinein fälligen Raten flüssig gemacht.

Die pro 1. Jänner 1914 bis 30. April 1914 entfallenden Monatsquoten werden zu Händen des Institutsvorstandes nach Einlangen der ungestempelten Perzipientenquittung beim Statthaltereirechnungs-Departement ausbezahlt.

Die Schlussfassung wegen der allfälligen ständigen Bewilligung der obigen Hilfskraft bezw. wegen Präliminierung einer Jahresremuneration für dieselbe ab 1914/15 bleibt vorbehalten.

Für den k.k. Statthalter:

Schwind

ON 20:

K.k. Statthaltereiregierung für Tirol und Vorarlberg

N 1444/24 IIIa

Innsbruck, am 30. Juli 1914

An

Herrn k.k. Professor

Dr. Johann Semper

Vorstand des kunsthistorischen Universitätsinstitutes in Innsbruck

Der k.k. Minister für Kultus und Unterricht hat mit Erlasse vom 16. Juli 1914, Zl 30606 genehmigt, dass bei dem von Euer Hochwohlgeboren geleiteten kunsthistorischen Institute an der Universität in Innsbruck eine wissenschaftliche Hilfskraft zur Ordnung und Katalogisierung der Sammlungen mit einer Entlohnung monatlicher fünfzig (50) Kronen vom 1. Juli 1914 bis auf weiteres verwendet werde.

Der Name der aufgenommenen Hilfskraft wolle ehestens anher bekannt gegeben werden.

Für den k.k. Statthalter

ON 21:

Innsbruck, am 18. August 1914

An

die k.k. Statthaltereiregierung für Tirol und Vorarlberg

Mit Bezugnahme auf den k.k. Statthaltereiregierungserlass vom 30. Juli 1914 N 1444/24 IIIa nimmt Unterzeichneter von dem darin mitgeteilten Erlasse des k.k. Ministeriums für Kultus und Unterricht vom 15.7. 1914 Zl 30606 betreffend die Anstellung einer wissenschaftlichen Hilfskraft für das kunsthistorische Institut von Juli 1914 ab zur Kenntnis, mit dem Ersuchen, als solche das bewährte und eingeübte Fräulein Gerete Marchesani, weiter in seiner Stellung zu bestätigen.

ON 22:

K.k. Statthaltereı für Tirol und Vorarlberg

N 983/1 IIIa

Innsbruck, am 31. Oktober 1914

Kunsthistorisches Institut, Verrechnung der ordentlichen Dotation Pro 1913 und des Betrages von 120 K zur Entlohnung der Hilfskraft vom 1.1.1913 – 30.4.1913

An

Seine Hochwohlgeboren Herrn Prof. Dr. Johann SEMPER,

Vorstand des kunsthistorischen Institutes der k.k. Universität in Innsbruck

(im Wege des Dekanates der philosophisch. Fakultät)

Beleg Nr. 32 und 40 obiger Rechnung folgen zur Veranlassung der Ergänzung durch einen 14 h bzw. 12 h Stempel gegen ebeste Wiedervorlage zurück.

Laut Kultus- und Unterrichtsministerialerlaß vom 10. Feber 1895, Zl. 29852-1894 sind die Dotationsrechnungen bis spätestens Ende Jänner des nächsten Jahres, bzw. ab 1914 bis Ende Juli der Behörde zur Prüfungsveranlassung vorzulegen.

Für den k.k. Statthalter

ON 23:

K.k. Statthaltereı für Tirol und Vorarlberg

IIIa N 1045/4

Innsbruck, am 9. November 1915

An

den Herrn Vorstand des kunsthistorischen Institutes in Innsbruck

Das k.k. Ministerium für Kultus und Unterricht hat mit Erlass vom 30. Oktober 1915, Zl 31951 genehmigt, dass am kunsthistorischen Institute für die Dauer der Einberufung des Institutsdieners Sokopf zur militärischen Dienstleistung ein Aushilfsdiener gegen den normalmässigen Taglohn von 3 K in Verwendung genommen werde. Der Dienstantritt des Aushilfsdieners unter Angabe des Namens ist anher bekannt zu geben.

Für den k.k. Statthalter

ON 24:

K.k. Statthaltereı für Tirol und Vorarlberg

IIIa N 1045/5

Innsbruck, am 6. Dez. 1915

An

den Herrn Vorstand des kunsthistorischen Institutes in Innsbruck

Die Verwendung der Frau Sokopf für Beheizung und Reinigung der Institutsräume gegen einen Taglohn von 1 K sowie die Verwendung des Dienstmannes Josef Stackl für Holzarbeit und andere Dienstleistungen wird unter der Bedingung genehmigt, dass der hierfür bewilligte Betrag von täglich 3 K nicht überschritten wird.

Die Entlohnung wird vom Rektorate vorschussweise zu besorgen sein.

Für den k.k. Statthalter

8.4 Gutachten Prof. Klingler zu Sempers Gesundheitszustand und Todesursache

Univ.-Prof. Dr. Paul J. Klingler

Wilhelm-Greil-Str. 25/1

A-6020 Innsbruck

Innsbruck, 19.7.2020

Betreff: Anfrage zur Krankheitseinschätzung und möglichen Todesursache von Prof. Semper, geb. 12.3.1845

Anfrage von: Mag. Reinhard Obermeir am 13.7.2020 für Dissertation über genannte Person

Material & Methoden:

Zur Beantwortung und medizinisch fachlichen Stellungnahme bezüglich der Anfrage wurden vier Briefe von Prof. Semper an seinen Sohn Lothar abschriftlich von Herrn Mag. Obermeir durchsichtet. Zudem ein mitgeteiltes Schriftstück von einer Aufzeichnung eines Studenten von Prof. Semper, der ihn zwei Tage vor dem Ableben privat besucht hatte. Weiter wurde in einem Schreiben der Tiroler Landesregierung Semper als belegter Trinker bezeichnet.

Zur allgemeinen Einschätzung zur befragten Person wurden Bilder von Herrn Prof. Semper auf der Internetplattform Wikipedia vor allem Fotografien zur Person gesichtet, um Habitus und Status von der Person zu erhalten.

Die Einschätzung zum Krankheitsverlauf wie auch zur möglichen Grunderkrankung kann nur anhand dieser genannten Vorlagen und Informationen einschränkend vorgenommen werden, da über den sonstigen Gesundheitszustand, eventuellen chronischen Erkrankungen, diverse Risikofaktoren (außer einer angeblichen Alkoholanamnese) keine Daten bzw. Informationen vorliegen. Die medizinische Einschätzung bezieht sich somit ausschließlich auf die letzten acht

Monate beginnend mit den ersten persönlichen Mitteilungen und Hinweisen auf mögliche Krankheiten im Rahmen des ersten Briefes an den Sohn Lothar vom 6.9.1919 und enden mit den Erwähnungen bezüglich seines Gesundheitszustandes im letzten Brief vom 12.4.1920.

Fachliche Expertise meinerseits: Doktor der Medizin seit 1986, Facharzt für Allgemeine u. Viszerale Chirurgie seit 1993, ao. Univ.-Prof. für Chirurgie seit 2000, Habilitation auf dem Gebiet der Diagnose und Therapie der komplizierten gastro-ösophagealen Refluxkrankheit; ausgewiesener Experte für funktionelle Magen- und Darmerkrankungen, Leiter der chirurgischen Ausbildung (chirurgische Propädeutik und Allgemein. Chirurgie in Innsbruck von 1998 bis 2013), über 200 Publikationen, 8 Fachbuchbeiträge auf dem Gebiet der Diagnose und der Therapie diverser Magen-/Darmerkrankungen.

Zielpunkt:

Nennung der möglichen Art der Krankheit, die schlussendlich zum Ableben von Prof. Semper geführt hat und die mögliche Todesursache.

Ich schliesse jeglichen persönlichen, medizinischen, wie aber auch kommerziellen Konflikt und Befangenheit bezüglich der Erstellung einer medizinischen Einschätzung im Rahmen der Anfrage aus. Es besteht kein persönliches wie verwandtschaftliches Naheverhältnis zur untersuchten Person.

Evaluierung:

Brief vom 6.9.1919: Neben Darstellungen der allgemein Lebenssituation (viel Arbeit, erdrückende Lebenskosten, Wohnungssituation, Essen etc.) gibt der Patient gute Belastbarkeit an und dass er gut zu Fuß sei (stundenlange Wanderungen ohne Ermüdung). Erwähnt wird, dass er über eine Woche an einer „Vergiftung“ – womöglich wegen eines Konservengulasch (Selbsteinschätzung) – gelitten habe und zwei Tage an Brechdurchfall litt, danach aber alles wieder normal gewesen sei.

Brief vom 7.2.1920: Brief mit weniger allgemeinen Darstellungen; dann im Bezug auf sein allgemeines gesundheitliches Befinden gehe es ihm leidlich gut und dass eingetretene Schluckstörungen noch nicht aufgehört hätten („Schlingbeschwerden nicht aufgehört“) und zudem heftiger Husten und Erbrechen ihn beschweren und er genötigt ist, weiche Speisen einzunehmen. Er erwähnt aber guten Appetit und dass er seit zwei Monaten aufgehört hätte Wein zu trinken.

Brief vom 12.3.1920: Abgehandelt werden zuerst die schlechten Lebensumstände und dass ihn Kälte und Schwäche mehr und mehr plagen. Die Schluckbe-

schwerden sind nun andauernd vorhanden und die Hustenanfälle wie auch eine starke Verschleimung und Katarrh schwächen ihn stark und zunehmend. Das Essen sei durch diese Umstände sehr eingeschränkt und er leide zudem an starken Verstopfungen, die mit Bittersalzkuren („Pferdekuren“) begegnet werden. Nachfolgender Druchfall schwäche ihn zusehends, sodass er nur mehr wenig ausgehe; jetzt leide er auch an zunehmender Heiserkeit.

Brief vom 12.4.1920: In diesem Brief bedankt sich Prof. Semper nur in einer Zeile beim Sohn für die Osterwünsche und geht gleich auf seine aktuelle triste Gesundheitssituation ein. Es gehe ihm seit Monaten recht schlecht, Schluckbeschwerden zwingen zu flüssig-breiigere Kost, isst kaum mehr und versucht durch Hungerkuren die Situation zu bessern, da ihn Magen- und Darmbeschwerden mit ständiger Verstopfung, wie auch Appetitlosigkeit und Bewegungsmangel arg schwächen. Er erwähnt, dass durch Abmagerung und Entkräftung er nach einigen hundert Schritten bereits todmüde sei und ihm die Verschleimung arg zusetzt, obwohl die Lunge sonst gesund sei. Vor allem friert es ihn ständig und der traurige Gesundheitszustand befinde sich in einem Circulus vitiosus, und er habe keinen Humor mehr.

Treffen mit Student 13.5.1920: Der Student findet anstatt eines ihm vertrauten ungebeugten stattlichen Mann einen bis zum Skelett abgemagerten Greis vor, der kaum Kraft hat sich aufzurichten, den das Sprechern sehr anstrengt.

Diskussion:

Soweit anhand von Bildern einzuschätzen ist, war Herr Semper ein stattlicher und voll leistungsfähiger Mann. Trotz seiner 76 Jahre arbeitete Herr Semper bis in die letzten Monate täglich, obwohl die äußeren Umstände sich ungünstig entwickelten. Aber trotz allgemeiner schlechter Zeiten, wurde er von der häuslichen Bekannten versorgt, wo es einmal zu einer wahrscheinlich gewöhnlichen Lebensmittelvergiftung gekommen ist. Von dieser erholte er sich nach etwa zwei Wochen. Bereits im Folgebrief berichtet er aber über Schluckstörungen. Die Details, die mitgeteilt werden, lassen auf eine Einengung in der Speiseröhre oder Mageneingang tippen (ev. auch progressive Refluxkrankheit mit Gleitmagen). Passend dazu sind auch der Husten (sogenannter Klärhusten) und die starke Verschleimung (erhöhter Speichelfluss im Rahmen der Schluckstörung). Die progressive Schwäche, der starke, schnelle Gewichtsverlust, lassen ein malignes (bösartiges) Geschehen eher vermuten, zumal der Gewichtsverlust dramatisch gewesen sein musste. Im Herbst 1919 noch „normal“ beschreibt Semper sich selbst als abgemagert, der Student zwei Tage vor Tod Semper als ein zum Skelett abgemagerten

Greis. Ein malignes Leiden an der Speiseröhre ohne spezifische Therapie führt in der Regel in drei bis sechs Monaten zum Tod. Eine reine refluxbedingte - wenn auch komplizierte - Störung der Speiseröhre etwa bei einem großen Gleitbruch des Magens in den Brustraum, führt zum Teil zu anderen Symptomen und aber auch nicht zu einem progressiven Abmagern in so kurzer Zeit. Offen bleibt auch eine sekundäre Erkrankung, die zu Schluckstörung bis hin zur Abmagerung und Heiserkeit führten, wie etwa ein proximales Magenkarzinom oder ein um die Speiseröhre wachsendes zentrales Lungenkarzinom.

In Zusammenschau der Art und der Dynamik der Beschwerden, die Tatsache dass Semper vermutlich Trinker war (erhöhtes Risiko für Speiseröhren- oder Magenkrebs) und dass er sonst aber ohne wesentliche spezifische Beeinträchtigung vorher lebte, lässt die Vermutung zu, dass Semper an einem primären Speiseröhrenkrebs mit progressiver Stenosierung litt, oder ein sekundäres Krebsleiden wie zum Beispiel Lungenkrebs oder oberes Magenkarzinom hatte, die zu einer progressiven Einengung der mittleren oder unteren Speiseröhre geführt haben. Wegen der Einengung (Stenosierung) kam es folglich zu einer sukzessiven Verschlechterung der Nahrung- und Flüssigkeitsaufnahme, sodann zum massiven Gewichtsverlust und allgemeinen Schwächung. Aufgrund der progressiven geringen Flüssigkeitszufuhr verstopfte Herr Semper zusehends, regelmäßige Bittersalzkuren mit nachfolglich Durchfall sowie Selbstheilversuche mit Hungerfasten führten weiter zur dramatischen Verschlechterung der Gesundheitssituation.

Die Tumorkachexie – die Abmagerung im Rahmen einer Tumorerkrankung durch eingeschränkte Nahrungszufuhr, Proteinverlust durch die Grunderkrankung – womöglich verstärkt durch eine eventuelle Leberzirrhose (wurde in den Unterlagen aber nicht erwähnt), führten schlussendlich zum allgemeine Organversagen und Herztod.

Zusammenfassung:

Herr Semper hatte mit hoher Wahrscheinlichkeit ein stenosierendes Ösophguskarzinom mit konsekutiver progressiver Tumorkachexie und Kachexie im Rahmen des konsekutiven Nahrungs- und Flüssigkeitsmangels. Dies führte zur kompletten Abmagerung mit allgemeiner Schwächung bis hin zum Organversagen.

Todesursache ist die Tumorkachexie mit nachfolgendem Herzversagen und Herzstillstand.

Allgemeiner formuliert: eine zunehmende Einengung der Speiseröhre durch einen bösartigen Tumor und nachfolgender Mangelernährung und Auszehrung.

Todesursache ist allgemeines Organversagen im Rahmen der fortschreitenden Tumorerkrankung mit Herzversagen.

Dr. Paul Klingler

8.5 Anhang Nachlässe Theodor Sickels und Gottfried Sempers

Diese Objekte, bzw. Dokumente wurden in Sempers Testament als in seinem Besitz befindlich angegeben:

Nachlass Theodor Sichel:

Diplome, Correspondenzen mit einigen Bänden Correcturen über Trienter Concil, 2 Hefte biographische Aufschreibungen. Der Nachlass komme an das historische Institut der Universität Wien

Nachlass Gottfried Semper:

- 1) *Große Mappen mit Handzeichnungen, Skizzen, Plänen von seiner eigenen Hand*
- 2) *Photographien und Reproduktionen nach solchen*
- 3) *Wissenschaftliche Originale des Vaters*
- 4) *Urkunden des Vaters, Correspondenzen desselben in Mappen*
- 5) *Druckschriften teils vom Vater, teils über ihn (Broschüren, Zeitschriften usf.)*

Auf einer anderen Seite finden sich nebst einer Beschreibung, wo die Sachen aufbewahrt werden:

In zwei Schränken Drucksachen von und über G. Semper, wissenschaftliche Manuskripte (zum Teil gedruckt) und Collegienhefte aus seiner Dresdner Zeit als Professor der Akademie

Im anderen Schrank Mappen mit Correspondenzen von seiner Jugend bis zu seinem Tode, ferner Familienpapiere, Urkunden etc.

Auf dem Schrank liegen die Mappen mit seinen Plänen und Zeichnungen

Unter dem Tisch andere Sachen. Eine sehr große Mappe mit wichtigen Entwürfen (z.B. Originalzeichnungen, fertig des Züricher Polytechnikum) befindet sich an der Rückwand.

Diese Unterlagen sollten von den Kuratoren nach Dresden geschafft werden. Ob sie dort angekommen sind, ist nicht bekannt.

8.6 Curriculum Vitae, Johannes Semper (1869)

Dieser vierseitige, handgeschriebene und undatierte Lebenslauf, sowie das dreiseitige handschriftliche Promotionsansuchen (s. Kapitel 8.7) befinden sich im Staatsarchiv Zürich, Dossier Semper, Johannes, Signatur U 109.7.26 und wurden beide von fremder Hand mit 1869 bezeichnet. Der Lebenslauf war Teil des Promotionsansuchens.

Curriculum Vitae

Am 12. März 1845 wurde ich zu Dresden geboren und genoß daselbst vom fünften bis zum siebten Jahre den ersten Elementarunterricht, den ich darauf ein halbes Jahr lang in Altona fortsetzte. In England, wo ich die folgenden Jahre bis zum Sommer 1855 lebte, besuchte ich eine Landesschule. Vom Frühling 1856 bis Herbst 1863 durchlief ich den vollständigen Kursus des Gymnasiums von Zürich um darauf mein Universitätsstudium in Berlin zu beginnen. Hier ließ ich mich im ersten Semester in die Rechtsfakultät einschreiben, besuchte aber bereits außer zwei juristischen Kollegien je ein philosophisches, historisches, kunstarchäologisches und litterarisches. Im nächsten Semester trat ich zur philosophischen Fakultät über, da ich beschlossen hatte, mich ganz dem Studium der Kunstarchäologie und - da beide Fächer eng zusammenhängen - der Philologie zu widmen. In Berlin schloß ich mich besonders Herrn Professor Friederichs an, dessen abendlichen Vorlesungen antiker Künste und Dichtung ich mit Interesse beiwohnte. Vom Herbst 1864 an setzte ich meine Studien in München fort, als derjenigen Universitätsstadt, welche gleich Berlin dem Archäologen reiche Gelegenheit bietet, seine Kenntnisse und sein Urtheil nicht nur aus Büchern und Collegien, sondern auch aus der Anschauung zu bereichern und zu befestigen. Auch in München fuhr ich fort, neben der Kunstarchäologie philosophische und philologische Studien zu pflegen; je drei Semester hindurch lag ich auch dem Sanskrit ob, um wenigstens eine Idee vom Zusammenhang und der Genesis der indogermanischen Sprachen zu gewinnen. Vom Herbst 1865 an hatte ich das Glück, unter Professor Brunn, der eben von Rom nach München berufen war, meine kunstarchäologischen Studien fortzusetzen. Auch bei letztgenanntem Herrn fand sich allwöchentlich ein kleines Kränzchen von Archäologen, zu dem auch ich gehörte, ein und gab sich wechselseitig Aufsätze über Gegenstände antiker Kunst zum Besten. Überhaupt trat ich in München mit den Professoren in ein näheres Verhältnis als in Berlin und habe sowohl Professor Brunn wie den Herren Professoren Prantl und Khrist viel Anregung und Lehre zu verdanken. Mit dem Jahr 1866 hatte ich begonnen, Material

zu sammeln für eine zur Doktordissertation bestimmten Schrift: „Über das antike Theater und dessen Einfluss auf die bildende Kunst“ und hatte schon Fortschritte in dieser Vorarbeit gemacht, als sich mir Ende des Semesters plötzlich die Gelegenheit bot nach Italien, der jetzigen Heimat klassischer Kunst, zu kommen, indem ich die Stelle eines Erziehers bei dem elfjährigen Sohn des Grafen Castiglione, Privatsekretärs und Oberstallmeisters des Königs von Italien, erhielt. Meine begonnene Dissertation legte ich in letzterem Lande vorläufig bei Seite und es trat eine neue Wendung in meinem Studiengang ein, wodurch jedoch meine vorangegangenen Bestrebungen weder vergeblich gemacht noch aufgegeben waren. In Florenz, der Wiege aller modernen Kunst, wo fortan mein Aufenthalt war, wandte ich mich nämlich speziell der christlichen Kunst (Skulptur, Malerei und Architektur) zu und begann gleichzeitig meinen Beruf mehr als den eines Historikers denn eines Archäologen aufzufassen. Deshalb wandte ich jetzt auch der neuesten Kunst und ihren Regungen mehr Aufmerksamkeit zu als früher und schrieb in diesem Sinne verschiedene Aufsätze für deutsche Blätter und Zeitschriften. Der Historiker soll nämlich nicht nur theoretischen Genuß bereiten durch die klare Darstellung einer geschichtlichen Entwicklung, sondern er soll die Überzeugung von dem innigen Zusammenhang der Gegenwart mit der Vergangenheit erwecken und verbreiten und damit zeigen, wo die Wege weiterführen und Muth zu neuem Aufschwung und Wetteifer mit der Vergangenheit erregen; denn wir sind ja doch immer die Söhne unserer Vorfahren. Schon im Frühsommer 1867 musste ich mich von meinem geliebten Zögling trennen in Folge von seines Vaters Tode. Nach einer Studienreise durch die Kunststädte Norditaliens (in Venedig blieb ich 3 Monate) kehrte ich nach Florenz zurück, um eine kunstgeschichtliche Spezialarbeit „Über Donatello und seine Zeit“ in Angriff zu nehmen, ein Werk, mit dem ich noch gegenwärtig beschäftigt bin.

Johannes Semper

8.7 Promotionsansuchen

Hochverehrter Herr Dekan !

Ihnen sowie der ganzen hochehrwürdigen philosophischen Sektion der Universität Zürich wagt Unterzeichneter, sich als Bewerber um die Doktorwürde vorzustellen, indem er dabei die bescheidene Hoffnung auf Gewährung seines Ansuchens nicht sowohl auf einen etwaigen absoluten wissenschaftlichen Werth seiner bisherigen litterarischen Leistungen setzt, (denn darüber zu urtheilen steht ihm nicht zu), als vielmehr auf das redliche Streben und die aufrichtige Begeisterung für sein Fach, die so Gott will in seinen bisherigen Leistungen zu erkennen sein mögen.

Wenn nun die wohllobliche philosophische Sektion der Universität Zürich, im Vertrauen auf Bewerbers ernsten Eifer für seine Wissenschaft, denselben der Belehmung mit der Doktorwürde für würdig erachten wollte, so würde dieser Umstand ein neuer Antrieb und eine neue Ermunterung für Genannten sein, muthig auf der Bahn fortzuschreiten, auf der er seinem Berufsideal – sollte er es auch nie erreichen – sich wenigstens nähern könnte.

Als Dissertation behufs Erlangung der Doktorwürde erlaubt sich Bewerber der hohen Kommission der philosophischen Sektion die Denkschrift unterzubreiten, die den Titel trägt „Übersicht der Entwicklung toskanischer Skulptur bis gegen das Ende des 14. Jahrhunderts.“

Zugleich bittet aber Bewerber die wohllobliche Kommission gütigst auf dessen ganzen Studiengang sowie auf seine früheren litterarischen Arbeiten Rücksicht nehmen zu wollen, weshalb sich Genannter erlaubt, von letzteren jene beizulegen, wovon ihm Exemplare zu Gebote stehen, während ein kurzer Abriß seines bisherigen Studienganges beiliegend folgen möge.

Hiemit, hochverehrter Herr, empfiehlt sich

Ihr sowie der ganzen wohlloblichen philosophischen Sektion unterthänigster Diener
J. Semper

9 Auflistung der Publikationen von Hans Semper

Diese Auflistung folgt der Literaturangabe bei Ringler im Schlern, Jg. 21, Nr. 5 (1947), 136–139. (s. Anm. 69), ergänzt und kontrolliert durch den Verf.

Altes und Neues in Rhythmus und Reim (Gedichte), Leipzig 1905

Alttirolische Kunstwerke des 15. und 16. Jahrhunderts. 16 Blätter in Lichtdruck mit Erläuterung, Innsbruck 1902

Alttirolische Malerei vom 14. bis 15. Jahrhunderts. Ein Vortrag. Im offiziellen Bericht über die Verhandlungen des 7. internationalen kunsthistorischen Kongresses in Innsbruck 1902, Berlin 1902

Beiträge zu Filippo Brunellesco, Donato Bramante, Andrea del Verrocchio, in: Robert Dohme, Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit, Leipzig 1877-1886

Carpi. Ein Fürstensitz der Renaissance, Dresden 1882

Das Fortleben der Antike in der Kunst des Abendlandes, Esslingen 1906

Die Gemäldesammlung des Ferdinandeums in Innsbruck, Innsbruck 1886

Die Sammlung Alt-Tirolischer Tafelbilder im erzbischöflichen Klerikal Seminar zu Freising. 2. Band des oberbayerischen Archivs des historischen Vereins von Oberbayern, München 1896

Die Wandgemälde in der Loggia des Löwenhofs im Castello del Buon Consiglio zu Trient von Girolamo Romanino, Innsbruck 1902

Donatello. Eine kunstgeschichtliche Studie, Wien 1873

Donatello. Seine Zeit und Schule. Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, Band 9, Wien 1875

Donatellos Leben und Werke, Innsbruck 1887

Ein eine Bildtafel der Brixnerschule im kunsthistorischen Hof-Museum zu Wien. Kleine Beiträge zur Kunstgeschichte von Tirol, Innsbruck 1902

Gottfried Semper. Ein Bild seines Lebens und Wirkens, Berlin 1880

Hervorragende Bildhauer und Architekten der Renaissance, Dresden 1880

Kunsthistorische Ausstellung in Innsbruck 1902. Verzeichnis der Aussteller und der ausgestellten Gegenstände alttirolischer Kunst aus tirolischem Besitz, Innsbruck 1902

Michael und Friedrich Pacher, Esslingen 1911

- Tiroler Kunst im 16. Jahrhundert, in: Müller-Guttenbrunn (Hg.), Deutsche Kulturarbeit in den Donaustaaten, Stuttgart und Berlin 1916
Über Monumentalbrunnen und Fontainen. Stilgeschichtlicher Überblick bis zum Ende des 18. Jahrhunderts, München 1891
Übersicht der Geschichte der toskanischen Skulptur bis gegen das Ende des 14. Jahrhunderts, Zürich 1869
Wanderungen und Kunststudien in Tirol, Sonderabdruck aus dem Boten für Tirol, Innsbruck 1894
Wandgemälde und Maler des Brixner Kreuzganges. Eine Skizze, Innsbruck 1887

Beiträge in Zeitschriften und Zeitungen

Zeitschrift für bildende Kunst

- Giovanni Dupré, Nr. 4 (1869)
Zu Schnaases Aufsatz über Niccolò Pisano, Nr. 5 (1870)
Über die Herkunft von Nicola Pisanos Stil, Nr. 6 (1871)
Zur Lebensgeschichte Donatellos. Eine Erwiderung, Nr. 12 (1877)
Vergleichende Studie über einige Kirchengrundrisse der Renaissance, Nr. 13 (1878)
Jans Schoreel, der Meister vom Tode der Maria, Nr. 21 (1886)
Zur Säkularfeier der Geburt Donatellos, Nr. 22 (1887)

Kunstchronik

- Moderne Skulpturwerke und Restaurationsarbeiten in Siena, Jg. 4, Nr. 7–9 (1869)
Kunsthistorische Korrespondenz aus Florenz, Jg. 5, Nr. 23 (1870), Jg. 6, Nr. 1 (1870)
Kunsthistorische Korrespondenz aus Rom Jg. 6, Nr. 17 (1871)

Mittheilungen der k.k. Centralkommission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale

- Die farbigen Glasscheiben im Dom von Florenz, 1872
Noch einmal Hans Schnatterbeck und das Altar-Werk in Niederlana, 1892
Ein neu aufgedecktes Frescobild im Kreuzgang der ehemaligen Dominikanerkirche zu Bozen, 1903
Reisestudien über einige Werke tirolischen Malerei im Pustertal und Kärnten, Bd. 2, 1904

Neu aufgedeckte Fresken in der Johanneskapelle am Kreuzgang des Brixner Domes, 1905

Mitteilungen des Tiroler Gewerbevereines

Eine Scagliolaplatte im Ferdinandeum zu Innsbruck, Nr. 5 (1888)

Der dritte allgemeine Kunstgewerbe Tag in München, Nr. 5 (1888)

Über Glasmosaik alter und neuer Zeit mit besonderem Hinblick auf die Tiroler Mosaik Anstalt, Nr. 6 (1889)

Über die Bronzemörser im Ferdinandeum, Nr. 7 (1890)

Beiträge zur Geschichte der Schmiedeeisen Kunst in Tirol, Nr. 7 (1890)

Ausstellung von plastischen Werken und Entwürfen des Bildhauers Heinrich Fuß, Nr. 7 (1890)

Kunstgewerbliche Schätze in Tirol, Nr. 8 (1891)

Die Restaurierung der Spitalskirche in Innsbruck, Nr. 9 (1892)

J. Hoffmann, Dekorative Vorbilder, Stuttgart 1893/94, Nr. 10 (1894), Rezension

Übersicht einer Kunstgeschichte Tirols, (Nachdruck) 1894

Kirchliche Beleuchtungsgegenstände, Nr. 11 (1894)

Zeitschrift des Ferdinandeums

Die Brixner Malerschulen des 15. und 16. Jahrhunderts und ihr Verhältnis zu Michael Pacher, 35 (1891)

Neues über Michael Pacher, 36 (1892)

Aphorismen über Dürers Einfluss auf die Malerei Tirols, 36 (1892)

Notiz über das Gemälde des heiligen Vigilius an der Klausen neben der Vigiliuskirche auf dem Kalvarienberg bei Bozen, 37 (1893)

Der Meister mit dem Skorpion, 38 (1894)

Bildschnitzer aus Michael Pachters Werkstatt, 39 (1895)

Ein unbekanntes Werk des Bildhauers Alexander Colin. Studien zur Kunstgeschichte Tirols, 39 (1895)

Das Sterzinger Altarwerk und sein Schöpfer, 39 (1895)

Neues über Alexander Colin, 40 (1896)

Über ein italienisches Beintriptychons des 14. Jahrhunderts im Ferdinandeum und diesem verwandte Kunstwerke, 40 (1896)

Ein Bildschnitzer aus Michel Pachters Schule und der Flügelaltar von Heiligenblut, 47 (1903)

Über die Wandgemälde der Sankt Vigilius Kapelle des Schlosses Weineck bei Bozen und einige verwandte Werke Südtirolischer Malerei, 48 (1904), auch in: Monatshefte der kunstwissenschaftlichen Literatur, Jg. 1, Nr. 3 (1905)

Die Altartafel der Krönung Marias im Kloster Stams in Tirol und deren kunstgeschichtliche Stellung, 50 (1906)

Die Entstehungszeit des Katharinenaltars in der Gemäldesammlung des Klosters Neustift, 52 (1908)

Bilder in der Art des Katharinenaltars im Kloster Neustift und Friedrich Pacher, 54 (1910)

Der Föhn, Innsbruck

Die Kunst Tirols um das Jahr 1809, 1909/10

Monatshefte für Kunstwissenschaft

Zur Kreuzabnahme des Bamberger Flügelaltars im Nationalmuseum von München, Vol. 3, Nr. 2 (1910)

Über einige Kompositionsentlehnungen in der niederländischen Miniatur und Tafelmalerei des 15. und 16. Jahrhunderts, Vol. 6, Nr. 11 (1913)

Monatshefte der kunstwissenschaftlichen Literatur

Agora (Eine Erwiderung auf P. M. Halms Rezension seiner Studie über die Altartafel in Stams, Jg. 1, Nr. 1/2 (1908)

Repertorium für Kunstwissenschaft

Notiz: Erwiderung (an H. von Tschudi) wegen der Priorität von neuen Feststellungen über Donatello, 11 (1888)

Sociata cooperativa Tipografica (Padua)

Ein Fresko-Bild, angeblich des Guariento im Ferdinandeum zu Innsbruck, Padua 1907

Zeitschrift für christliche Kunst Nummer

Über Rheinische Elfenbein und Bearbeiten des 11. bis 12. Jahrhunderts, Nr. 9 (1896), dazu ein Nachtrag in Nr. 13 (1900)

Über eine besondere Gruppe elfenbeiner Klappaltärchen des 14. Jahrhunderts, Nr. 11 (1898)

Eine venezianische Holztafel mit Elfenbeinreliefs im South Kensington Museum,
Nr. 14 (1901)

Helbings Monatsberichte über Kunst und Kunstwissenschaft

Michael Pacher als Bildschnitzer, Nr. 3 (1903)

Österreichisch-Ungarische Revue

Die Wand und Deckengemälde des Domkreuzgangs in Brixen und ihre Restaurierung, Bd. 15, 1893

Die Grenzboten-Zeitschrift für Politik, Literatur und Kunst, Berlin

Von Florenz nach Rom: Kunstgeschichtliche Briefe aus Italien. (1871)

I. Arezzo, I. Semester, II. Band

II. Cortona, I. Semester, II. Band

III. Perugia, II. Semester, I. Band

IV. Perugia, II. Semester, I. Band

V. Assisi, II. Semester, I. Band

VI. Terni, II. Semester, II. Band

**Aus allen Weltteilen. Illustrierte Monatshefte, Leipzig, Jg. 3–6
(1872–1874)**

Von Florenz bis Pistoja (1872)

Von Pistoja nach San Marcello (1872)

Von San Marcello nach den Bädern von Lucca (1872)

Die Bäder von Lucca und Umgebung (1872)

Bagni di Lucca, Garfagnana, Massa marittima, Carrara, Spezia (1873)

Spezia, Sarzana, Fosdinovo, Fivizzano, Castelnuovo, Bagni di Lucca, Florenz
(1873)

Die Villa Doria Pamphili zu Rom (1873)

Betrachtungen auf dem Palatin (1873)

Tivoli (1874)

Tiberbrücken (1874)

Das Forum Romanum (1875)

Neue Freie Presse, Wien

Der Ausbruch des Vesuvs, Nr. 125/126 (1872)

Rom und Neapel, Nr. 268 (1872)

In und um Neapel, Nr.283 (1872)

Das Seebad Rimini, Nr. 250 (1873)

Die Michelangelo Kneipe in Rom, Nr. 96 (1874)

Michelangelo-Feier, Nr. 255, 257, 259, 260, 262, 264 (1875)

Schlesische Presse, Breslau

Ein Ausflug in die Albaner Berge, Nr. 71, 73 (1873)

Berliner Nationalzeitung, Berlin

Aus dem römischen Leben, 186, 188, 190 (1871)

Der Bote für Tirol und Vorarlberg, Innsbruck

Studien über Maler des Kreuzganges in Brixen, Seiten 2005, 2021, 2041, 2051, 2079, 2098, 2115, 2123, 2139, 2145, 2154 (1886)

Das Grabmonument der Familie Greil (Modell), S. 377 (1886)

Zur modernen Plastik Tirols, S. 1403 (1886)

Wieder eine Restaurierung (Haller Pfarrkirche) Seiten 1189, 1225 (1886)

Vom Castel Nuovo zu Trient, Seiten 1016–1021 (1886)

Aphorismen zur Geschichte der Tiroler Malerei im 15. und 16. Jahrhundert, Seiten 1557, 1565 (1887)

Die Münchner Jahresausstellung von Kunstwerken aller Nationen, Seiten 1604, 1624, 1640, 1773, 2135, 2159, 2201, 2219, 2251 (1889)

Über eine Holzstatue des toten Erlösers von Eduard Posch, S. 547 (1893)

Die Brixner Malerschule des 15. Jahrhunderts, Seiten 2022, 2036, 2044, 2052, 2068 (1895)

Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums Nr.1, Nürnberg 1898, S. 694 (1898), Rezension

Tiroler Tagblatt

Das Modell zur Erzherzog Leopolds Fontäne in Innsbruck, Nr. 142 (1890)

Die Pfarrkirche zu Hopfgarten im Brixental, Nr. 97 (1891)

Der Leopoldsbrunnen in Tirol, Nr. 41 (1893)

Das germanische Museum in Nürnberg, Nr. 42 (1898)

Gyps Sammlungen, Nr. 122 (1899)

Innsbrucker Nachrichten

Der Umbau des Ferdinandeums, 1386 (1884)

Über eine Holzstatue des toten Erlösers von Eduard Posch, Nr. 70 (1893)

Wiener Bau und Industrie Zeitung

Die Franziskanerhofkirche in Innsbruck, Heft 11 (1899)

Deutsche Revue Breslau, Berlin

Übersicht einer Kunstgeschichte Tirols Heft 2 und 4 (1893)

Zeitschrift für allgemeine Geschichte, Kultur-, Litteratur- und Kunstgeschichte, Stuttgart

Kunsthistorische Reiseerinnerungen, I. Aus Tirol, Band 1 (1884)

Zeitschrift des bayerischen Kunstgewerbevereines München

Über drei Brixner Grabsteine und ihre Urheber, Heft 10–12 (1890)

Die historische Abteilung der Tiroler Landesausstellung von 1893, Heft 9–11 (1893)

Moderne Kunst: illustrierte Zeitschrift, Berlin

Französische Plastik auf dem Pariser Weltausstellung 1889, 1890

Allgemeine deutsche Biographie

Sebastian Scheel, Nr. 30 (1890)

Gottfried Semper Nr. 33 (1891)

Der Maler Zeller, Nr. 35 (1900)

Carl von Baas, Nr. 55 (1910)

Kunstrevue, Breslau

P. L. Jenoudet, November. Gemälde, 1883

Ludwig Passini, Il passeggio, Nr. 3 (1884)

Rezensionen

- Frey, Die Loggia dei Lanze zu Florenz, Berlin 1885, in: Mitteilungen des österr. Instituts für Geschichtsforschung Nr. 6 (1885)
- Gurlitt, Die Baukunst Frankreichs, Dresden 1896, in: Zeitschrift für Architektur und Ingenieurwesen Nr. 24/25 (1899)
- R. Gulecke, Mittelalterliche Baudenkmäler, Leipzig 1899, in: Zeitschrift für Architektur und Ingenieurwesen Nr. 31/32 (1899)
- Mich. Mayr (Hg.), David von Schönherr's Gesammelte Schriften, Innsbruck 1900, in: Literarisches Zentralblatt Nr. 31 (1900)
- Meißner, Franz Hermann, Franz von Defregger, Berlin 1900, in Literarisches Zentralblatt Nr. 40 (1900)
- Hasak, Geschichte der deutschen Bildhauerkunst im 13. Jahrhundert, Berlin 1899, in: Literarisches Zentralblatt Nr. 23 (1901)
- Haack Friedrich, Friedrich Herlin, sein Leben und seine Werke, Straßburg 1900, in: Literarisches Zentralblatt Nr. 36, 1901
- Koch David, Wilhelm Steinhausen, Heilbronn 1902, in: Literarische Zentralblatt Nr. 33 (1903)
- Joseph Popp, Martin Knoller, Innsbruck 1905, in: Monatshefte der kunstwissenschaftlichen Literatur, Jg. 1, Nr. 7 (1905)
- Berthold Riehl, Die Münchner Plastik in der Wende vom Mittelalter zur Renaissance, München 1904, in: Monatshefte der kunstwissenschaftlichen Literatur, Jg. 1, Heft 1 und 2 (1905)
- Philipp Maria Halm, Wolfgang Leb. Ein Beitrag zur Geschichte der altbayrischen Grabplastik, München 1904, in: Monatshefte der kunstwissenschaftlichen Literatur, Jg. 1, Nr. 3 (1905)
- Hans Stegmann, Meisterwerke der Kunst und des Kunstgewerbes vom Mittelalter bis zur Zeit des Rococo, Lübeck, 1904, in: Monatshefte der kunstwissenschaftlichen Literatur, Jg. 1, Nr. 11/12 (1905)
- Knapp Fritz, Andrea del Sarto, Leipzig 1907, in: Literarisches Zentralblatt Nr. 9 (1908)
- Stadler Franz, Hans Multscher und seine Werkstatt, Straßburg 1907, in: Literarisches Zentralblatt Nr. 9 (1908)

Publikationen in italienischer Sprache

- La facciata del duomo di Firenze, Teil 1, *Arte e Storia*, Anno III, Nr. 11 (1884)
- La facciata del duomo di Firenze, Teil 2, *Arte e Storia*, Anno III, Nr. 12 (1884)
- Appunti e dettagli di scultura italiana del rinascimento, *Arte e Storia*, Anno III, Nr. 24 (1884)
- Appunti e dettagli di scultura italiana del rinascimento, *Arte e Storia*, Anno VI, Nr. 2 (1887) (Kritische Ergänzung)
- I veri autori di due quadri negli Uffizi differenze attribuiti a Jan van Eyck, Ugo van der Goes, in: *Arte e Storia*, Anno V, Nr. 3 (1886)
- Cesare Guasti, Santa Maria del Fiore, Florenz 1887, in: *Archivio storico italiano*, Serie IV, Vol. 20, Nr. 161 (1887), (Rezension)
- Germania. Rassegna bibliografica dei lavori tedeschi degli Ultimi cinque anni sulla storia dell'arte italiana, in: *Archivio storico italiano*, Serie V. Vol. 5, Nr. 176 (1890)
- Germania. Rassegna bibliografica dei lavori tedeschi sulla storia dell'arte italiana, pubblicati negli ultimai anni, in: *Archivio storico italiano*, Serie V. Vol. p, Nr. 186 (1892)
- Germania. Rassegna dei lavori sulla storia dell'arte italiana pubblicati nei periodici tedeschi dal 1892 in poi, in: *Archivio storico italiano*, Serie V. Vol. 16, Nr. 200 (1895)
- Il castello del Buon consiglio a Trento. Documenti concernenti la fabbrica nel periodo Clesiano (1527–1536) in: *Pro cultura*, 1914

Publikationen in französischer Sprache

- Étude sur l'architecture autrichienne, in: *Encyclopédie de l'architecture et de la construction*, Paris 1885, 1905 erweitert als Buch erschienen
- Ivoires du X et du XI siècle au Musée national de Buda Pesht, in: *Revue de l'Art Chrétien* 1897

10 Verwendete Literatur

- Agosti, G., *La nascita della storia dell'arte in Italia*, Venezia 1996
- Bertsch, Christoph, *Zur Geschichte des Instituts für Kunstgeschichte an der Universität Innsbruck (1875–1985)*, in: *Kunsthistoriker (Mitteilungen des österreichischen Kunsthistorikerverbandes)* 1,2/1986, 29-33.
- Bertsch, Christoph, Dematté, Rosanna, Mark, Claudia (Hgg.), *Kunst-Sammlung-Universität. Kunst in Tirol nach 1945. Bestandskatalog der Sammlungen des Instituts für Kunstgeschichte an der Universität Innsbruck samt einer Dokumentation der Nachlässe und Legate sowie Kunstprojekte im universitären Raum. Band 3*, Innsbruck 2018
- Bertsch, Christoph (Hg.), *Kunst in Tirol. 20. Jahrhundert. Bestandskatalog der Sammlung des Instituts für Kunstgeschichte der Universität Innsbruck*, Bd. 2, Innsbruck 1997
- Bertsch, Christoph, Vahrson, Viola, *Gegenwelten*, in: *Gegenwelten. Begleitheft zur Ausstellung im Kunsthistorischen Museum Schloss Ambras*, Innsbruck 2013
- Bredenkamp, Horst, Labuda, Adam, (Hgg.), *In der Mitte Berlins. 200 Jahre Kunstgeschichte an der Humboldt-Universität Berlin*, *humboldt-schriften zur kunst- und bildgeschichte XII*, Berlin 2010
- Busson, Arnold, *Der Patinakrieg. Die Restaurierung des Maxdenkmals zu Innsbruck und der Streit für und wider Dieselbe. Aktenmäßig dargestellt*, Innsbruck 1883
- Caraffa, Constanza, (Hg.), *Fotografie als Instrument und Medium der Kunstgeschichte (italienische Forschungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, Bd. 9)*, Berlin 2009.
- Der Österreichisch-Kaiserliche Orden der Eisernen Krone*, (Hg.), Wien 1912, Die Leopold-Franzens-Universität zu Innsbruck 1848–1898. Festschrift aus Anlass des 50-jährigen Regierungs-Jubiläums Sr. Majestät des Kaisers Franz Joseph, hg. vom akademischen Senat, Innsbruck 1899
- Dilly, Heinrich, *Die Bildwerfer. 121 Jahre kunstwissenschaftliche Dia-Projektion*, in: *Zwischen Markt und Museum*, Göppingen 1995
- Dilly, Heinrich, *Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Disziplin*, Frankfurt, 1979

- Dilly, Heinrich, Weder Grimm noch Schmarsow, geschweige denn Wölfflin... Zur jüngsten Diskussion über die Diaprojektion um 1900, in: Constanza Caraffa (Hg.), *Fotografie als Instrument und Medium der Kunstgeschichte* (italienische Forschungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, Bd. 9), Berlin 2009
- Eitelberger von Edelberg, Rudolf (Hg.), *Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance*. Band 9, Wien 1875
- Engel, Martin, *Die Fotosammlung des Instituts für Kunstgeschichte*, in: Feigl, Claudia, (Hg.) *Schaukästen der Wissenschaft. Die Sammlungen der Universität Wien*, Wien 2012
- Engel, Martin, Polleroß, Friedrich, Widorn, Verena, *Vom Gipsabguss zum Digitalbild: Visuelle Hilfsmittel in der Kunstgeschichte*, in: Szemethy, Klemun, Fuchs, Blakolmer, Beitzl (Hgg.), *Gelehrte Objekte? Wege zum Wissen*. Aus den Sammlungen der Historisch-Kulturwissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien, Katalog des Österreichischen Museums für Volkskunde, Bd. 9, Wien 2013
- Feigl, Claudia, (Hg.), *Schaukästen der Wissenschaft. Die Sammlungen der Universität Wien*, Wien 2012
- Fellner, Fritz und Corradini, Doris, *Österreichische Geschichtswissenschaft im 20. Jahrhundert. Ein biographisch-bibliographisches Lexikon*, Veröffentlichungen der Kommission für Neuere Geschichte Österreichs, Band 99, Wien 2006
- Felmayer, Johanna, *Die profanen Kunstdenkmäler der Stadt Innsbruck außerhalb der Altstadt* (Österreichische Kunsttopografie 45), Wien 1981
- Fischer-Westhauser, Ulla, *Die Ausstellungspraxis der Photographischen Gesellschaft im Spannungsfeld von Kunst und Industrie*, in: *Die Explosion der Bilderwelt. Die Photographische Gesellschaft in Wien 1861–1945*, Beiträge zur Geschichte der Fotografie in Österreich, herausgegeben von Michael Ponsingl und Monika Faber für die Fotosammlung der Albertina, Wien, Band 6
- Fontana, Josef, *Der Kulturkampf in Tirol*, Bozen, 1978
- Ganahl, Lena, *Von der Entstehung eines universitären Bezirkes. Die baugeschichtliche Entwicklung des Campus Innrain*, in: Tragbar, Klaus, (Hg.), *Die Topographie des Wissens. Eine kleine Stadtbaugeschichte der Universität Innsbruck*, Innsbruck 2019
- Gießauf, Johannes, (Hg.): *Päpste, Privilegien, Provinzen. Beiträge zur Kirchen-, Rechts- und Landesgeschichte*. Festschrift für Werner Maleczek zum 65. Geburtstag, Wien 2010

- Grimm, Hermann, Die Umgestaltung der Universitätsvorlesungen über Neuere Kunstgeschichte durch die Anwendung des Skioptikons. 1892, in: Wolfgang Kemp, Theorie der Fotografie I, 1839–1912, München 1980
- Höflechner und Pochat (Hgg.) 100 Jahre Kunstgeschichte an der Universität Graz, Publikationen aus dem Archiv der Universität Graz, Band 26, Graz 1992
- Höflechner, Walter und Brugger, Christian, Zur äußeren Geschichte des Faches Kunstgeschichte an den österreichischen Universitäten, insbesondere an der Universität Graz, in: Höflechner, Pochat (Hgg.) 100 Jahre Kunstgeschichte an der Universität Graz
- Kammel, Frank, Der Gipsabguss. Vom Medium der ästhetischen Norm zur toten Konserve der Kunstgeschichte, in: Andrea Kluxen (Hg.), Ästhetische Probleme der Plastik im 19. und 20. Jahrhundert, Schriftenreihe der Akademie der bildenden Künste Nürnberg, Band 9, Nürnberg 2001
- Kemp, Wolfgang, Theorie der Fotografie I, 1839–1912 und II, 1912–1945, München 1980 und 1979.
- Kluxen, Andrea, (Hg.), Ästhetische Probleme der Plastik im 19. und 20. Jahrhundert, Schriftenreihe der Akademie der bildenden Künste Nürnberg, Band 9, Nürnberg 2001
- Kraus, Franz Xaver, Über das Studium der Kunstwissenschaft an den deutschen Hochschulen, Straßburg, 1874
- Labenbacher, Gertrud, Dissertationen-Verzeichnis der Universität Innsbruck Band I: Philosophische Fakultät (Tiroler Bibliographien IX, Beihefte zu Tiroler Heimat, Jahrbuch für Geschichte und Volkskunde. Herausgegeben von Franz Huter), Innsbruck-Wien 1982
- Lacoste, Anne, Boulouch, Nathalie, Logon, Olivier, Sandrin, Carole, Delcambre-Hirsch, Émilie, Ausstellungskatalog Slides. The History of projected Photography, Collection – Musée de l'Élysée Nr. 5, Musée de l'Élysée, Lausanne 2017
- Lenz, Max, Geschichte der Königlichen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin, Bd. 3, Wissenschaftliche Anstalten. Spruchkollegium. Statistik., Halle 1910
- Mallgrave, Harry Francis, Gottfried Semper. Ein Architekt des 19. Jahrhunderts, Zürich 2001
- Marinelli, Ursula, Moritz Dreger: „Ein Wiener Schüler“ der Kunstgeschichte, in: Moser/Bertsch (Hgg.) 2019, Kunst: Wissenschaft. Eine fächerübergreifende Untersuchung am Beispiel der Universität Innsbruck, Innsbruck 2019

- Moser-Ernst, Sybille und Bertsch, Christoph, *Kunst:Wissenschaft. Eine fächerübergreifende Untersuchung m Beispiel der Universität Innsbruck*, Innsbruck 2019
- Müller, Florian, *Das Archäologische Museum Innsbruck – Sammlung von Abgüssen und Originalen der Universität Innsbruck: Forschen – Lehren – Vermitteln*, in: *Archäologische Universitätsmuseen und -sammlungen im Spannungsfeld von Forschung, Lehre und Öffentlichkeit*, Wien 2013
- Müller, Florian, *Archäologische Universitätsmuseen und -sammlungen im Spannungsfeld von Forschung, Lehre und Öffentlichkeit*, Wien 2013
- Müntz, Eugène, *Les Précurseurs de la Renaissance*, Paris 1882
- Noever, Peter, Pokorny-Nagel, Kathrin, (Hgg.), *Gottfried Semper. The ideal Museum. MAK Studies 8*, Wien 2007
- Oberkofler, Georg, *Die geschichtlichen Fächer an der Philosophischen Fakultät der Universität Innsbruck Forschungen zur Innsbrucker Universitätsgeschichte, Band VI*, Innsbruck 1969
- Obermeir, Reinhard, *Anmerkungen zu Nachlass Hans Semper am Institut für Kunstgeschichte der Universität Innsbruck*, in: Bertsch/Dematté/Mark/ (Hgg.), *Kunst-Sammlung-Universität. Kunst in Tirol nach 1945. Bestandskatalog der Sammlungen des Instituts für Kunstgeschichte an der Universität Innsbruck samt einer Dokumentation der Nachlässe und Legate sowie Kunstprojekte im universitären Raum. Band 3*, Innsbruck 2018
- Obermeir, Reinhard, *Hans Semper, erster Ordinarius für Kunstgeschichte an der Universität Innsbruck*, in: Moser/Bertsch (Hgg.), *Kunst:Wissenschaft. Eine fächerübergreifende Untersuchung am Beispiel der Universität Innsbruck*, Innsbruck 2019
- Offizieller Bericht über die Verhandlungen des VII. internationalen Kunsthistorischen Kongresses in Innsbruck, Berlin 1902
- Ohlenschläger, Alexandra, *Über den Nachlass von Hans Semper*, in: Christoph Bertsch (Hg.), *Kunst in Tirol. 20. Jahrhundert. Bestandskatalog der Sammlung des Instituts für Kunstgeschichte der Universität Innsbruck, Bd. 2*, Innsbruck 1997
- Peters, Dorothea, *Fotografie als „technisches Hilfsmittel“ der Kunstwissenschaft. Wilhelm Bode und die Photographische Kunstanstalt Adolphe Braun*, in: *Jahrbuch der Berliner Museen*, 44. Band (2002)
- Polleroß, Friedrich, *Diasammlung des Instituts für Kunstgeschichte*, in: Claudia Feigl (Hg.) *Schaukästen der Wissenschaft. Die Sammlungen der Universität Wien*, Wien 2012

- Polleroß, Friedrich, Diapositive, in: Szemethy, Klemun, Fuchs, Blakolmer, Beitzl (Hgg.), *Gelehrte Objekt? Wege zum Wissen*. Aus den Sammlungen der Historisch-Kulturwissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien, Katalog des Österreichischen Museums für Volkskunde, Bd. 9, Wien 2013
- Ponstingl, Michael, Faber, Monika (Hgg.), *Die Explosion der Bilderwelt. Die Photographische Gesellschaft in Wien 1861–1945*, Beiträge zur Geschichte der Fotografie in Österreich, herausgegeben für die Fotosammlung der Albertina, Band 6, Wien 2011
- Reichle, Ingeborg, *Fotografie und Lichtbild: Die „unsichtbaren“ Bildmedien der Kunstgeschichte*, in: Zimmermann, Anja, (Hg.), *Sichtbarkeit und Medium. Austausch, Verknüpfung und Differenz naturwissenschaftlicher und ästhetischer Bildstrategien*, Hamburg 2005
- Rossi, Manuela, (Hg.), *La città del Principe. Semper e Carpi. Attualità e Continuità della Ricerca*, Pisa 2001
- Rößler, Johannes, *Erlebnisbegriff und Skioptikon. Hermann Grimm und die Geisteswissenschaften an der Berliner Universität*, in: Bredekamp, Horst, Labuda, Adam, (Hgg.), *In der Mitte Berlins. 200 Jahre Kunstgeschichte an der Humboldt-Universität Berlin*, *humboldt-schriften zur kunst- und bildgeschichte XII*, Berlin 2010
- Santifaller, Leo, *Theodor von Sickel. Römische Erinnerungen. Nebst ergänzenden Briefen und Aktenstücken*, Wien 1947
- Saxer, Daniela, *Die Schärfung des Quellenblicks. Forschungspraktiken in der Geschichtswissenschaft 1840–1914*, Oldenbourg 2014
- Schmidt, Erich, Vorwort, in: Jakob Julius David, *Gesammelte Schriften*, Band 1, München 1908, XVII
- Schmidt, Gerhard, *Die internationalen Kongresse für Kunstgeschichte*, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 23, Wien 1983
- Schmidt, Peter, *Aby Warburg und die Ikonologie. Mit einem Anhang unbekannter Quellen zur Geschichte der Internationalen Gesellschaft für Ikonographische Studien von Dieter Wuttke*, (Gratia, *Bamberger Schriften zur Renaissanceforschung* 20), Wiesbaden 1993
- Schober, Richard, *Theodor Freiherr von Kathrein, Briefe und Dokumente zur katholisch-konservativen Politik um die Jahrhundertwende*. Aus dem Nachlass hrsg., eingeleitet und kommentiert von Richard Schober, Innsbruck, 1992
- Sciolla, Gianni Carlo, *Hans Semper, Adolfo Venturi e l'Arte Italiana del Rinascimento*, in: *La città del Principe. Semper e Carpi. Attualità e Continuità della Ricerca*, Pisa 2001

- Semper und Barth, Hervorragende Bildhauer-Architekten der Renaissance. Mino da Fiesole. Andrea Sansovino. Benedetto da Rovezzano, Dresden 1880
- Semper, Gottfried, Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architectur und Plastik bei den Alten, Altona 1834
- Semper, Hans, Das Fortleben der Antike in der Kunst des Abendlandes, Führer zur Kunst, Band 3, Esslingen 1906
- Semper, Hans, Donatello, seine Zeit und Schule. Eine Reihenfolge von Abhandlungen, in: Eitelberger von Edelberg, Rudolf, (Hg.), Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance. Band 9, Wien 1875
- Semper, Hans, Donatello. Eine kunstgeschichtliche Studie, Wien 1873
- Semper, Hans, Donatellos Leben und Werke. Eine Festschrift zum fünf-hundert-jährigen Jubiläum seiner Geburt in Florenz, Innsbruck 1887
- Semper, Hans, Schulze, F. O., Barth, W. (Hgg.), Carpi. Ein Fürstensitz der Renaissance, Dresden 1882. Das Werk erschien 1999 in einer Übersetzung von A. d'Amelio und A. Werdehausen auf Italienisch
- Semper, Hans, Übersicht der Geschichte der toskanischen Sculptur bis gegen das Ende des 14. Jahrhunderts, Zürich 1869
- Semper, Hans, Wandgemälde und Maler des Brixner Kreuzganges: eine Skizze, Innsbruck 1887
- Stadlober, Margit, Sehschule, Fotothek und Diathek. Zur Geschichte einer Lehrmethode am Beispiel Graz, in: Höflechner und Pochat (Hgg.), 100 Jahre Kunstgeschichte an der Universität Graz, Publikationen aus dem Archiv der Universität Graz, Bd. 26, Graz 1992
- Stelzer, Winfried, Theodor Sickel und die Fotografie der 1850er Jahre, in: Johannes Gießauf (Hg.): Päpste, Privilegien, Provinzen. Beiträge zur Kirchen-, Rechts- und Landesgeschichte. Festschrift für Werner Maleczek zum 65. Geburtstag, Wien 2010
- Szemethy, Klemun, Fuchs, Blakolmer, Beitzl (Hgg.), Gelehrte Objekte? Wege zum Wissen. Aus den Sammlungen der Historisch-Kulturwissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien, Katalog des Österreichischen Museums für Volkskunde, Bd. 9, Wien 2013
- Tragbar, Klaus (Hg.), Die Topographie des Wissens. Eine kleine Stadtbaugeschichte der Universität Innsbruck, Innsbruck 2019
- Universitätsarchiv Innsbruck (Hg.), Matrikel der Universität Innsbruck. Abteilung: Philosophische Fakultät. Erster Band (1850/51–1904/05), bearb. von Peter Goller, Innsbruck 2012

- Verzeichnis der Aussteller und der ausgestellten Gegenstände Alttirolischer Kunst und Ausländischer Kunstwerke aus Tirolischem Besitz, Innsbruck 1902
- Volgger, Peter, Heinrich Hammer - Der Kunsthistoriker als Architekturkritiker, in: Moser/Bertsch (Hgg.), Kunst:Wissenschaft. Eine fächerübergreifende Untersuchung am Beispiel der Universität Innsbruck, Innsbruck 2019
- Warburg, Aby, Flandrische Kunst und italienische Frührenaissance. Studien I., in: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 23
- Winkelbauer, Thomas, Das Fach Geschichte an der Universität Wien. Von den Anfängen um 1500 bis etwa 1975. Schriften des Archivs der Universität Wien. Fortsetzung der Schriftenreihe des Universitätsarchivs, Universität Wien, Band 24, Göttingen, Wien 2018
- Wölfflin, Heinrich, Der Apparat für Vorlesungen über neuere Kunstgeschichte, in: Max Lenz, Geschichte der Königlichen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin, Bd. 3, Wissenschaftliche Anstalten. Spruchkollegium. Statistik., Halle 1910
- Zimmermann, Anja, (Hg.), Sichtbarkeit und Medium. Austausch, Verknüpfung und Differenz naturwissenschaftlicher und ästhetischer Bildstrategien, Hamburg 2005

11 Danksagung

Ich bin vielen Menschen für das Gelingen dieser Arbeit zum Dank verpflichtet. Bei Herrn Professor Christoph Bertsch vom Institut für Kunstgeschichte der Universität Innsbruck bedanke ich mich für die Betreuung der Dissertation, dafür, dass er stets ein offenes Ohr für meine Fragen und Anliegen hatte. Ein großer Dank gilt dem Land Tirol mit der Kulturlandesrätin Frau Dr. Beate Palfrader und dem Landesarchivdirektor, Herrn Dr. Christoph Haidacher, die die Bewilligung zum Scannen der Fotografien und der Drucke für die Datenbank erteilten. Bei der Erstellung der Bilddatenbank war Herr Rudolf Wiener, Chef der Firma mBox, Schwaz, eine große Stütze. Mit Rat zur Stelle war auch stets der Leiter des Universitätsarchives, Herr Dr. Peter Goller. Er hat öfters lange Telefongespräche mit mir geführt, dabei habe ich vieles über den Lehrbetrieb und über die prekären Bedingungen von Lehrenden und Studierenden an der Universität zu Sempers Zeiten erfahren. Dank schulde ich auch dem Leiter des Stadtarchives Innsbruck, Herr Dr. Lukas Morscher und Frau Dr. Ingrid Spitzbart, welche mir mit ihrer Erfahrung als ehemalige Leiterin des Kammerhofmuseums Gmunden bei der Auswahl der Natterbriefe aus der Natter-Sammlung behilflich war. Herzlicher Dank gebührt auch Herrn Robert Lukesch, Großenkel von Hans Semper, der mir freundlicherweise Unterlagen aus seinem Familienarchiv zur Verfügung gestellt hat. Bei den Verantwortlichen des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum konnte ich jederzeit den dort verwahrten Teil des Semper-Nachlasses einsehen und bearbeiten, vielen Dank. Herrn Dr. Manfred Rupert verdanke ich viele Entschlüsselungen der oft sehr schwer zu lesenden Handschrift des Professors. Zu guter Letzt bedanke ich mich aufrichtig bei allen Lehrenden am Institut, bei denen ich seit Beginn meines Studiums der Kunstgeschichte an der Leopold-Franzens-Universität Innsbruck Lehrveranstaltungen besuchen durfte und mir damit die Möglichkeit geboten haben, meinen Wunsch nach diesem akademischen Grad zu erfüllen.

Inhalt

12 Digitale Anhänge.....	2
12.1 Verzeichnis der Vorlesungen am Institut für Kunstgeschichte 1858–1923.....	2
12.2 Inventarbücher	29
12.2.1 Inventarbuch A	29
12.2.2 Inventarbuch B	72
12.2.3 Inventarbuch C	204
12.2.4 Inventarbuch E	326
12.2.5 Ersatz-Inventarbuch F Inventarisierung Inv. Nr. 15368, 19200, 19240.....	512
12.3 Semper und der Thieme-Becker, Beiträge über	594
12.4 Druck- und Sammelwerke.....	597
12.4.1 Druck und Sammelwerke, mit Signatur aufsteigend	597
12.4.2 Künstler, Künstlerinnenregister Sammelwerke	603
12.5 Inventarbuch Bücher.....	610
12.6 Autoren, Autorinnenregister	640
12.7 Künstler, Künstlerinnenregister Semper-Sammlung	645
12.8 Fotografische Ausrüstung	653
12.9 Liste Fotoateliers	655
12.10 Access Datenbank Semperarchiv-Register	656
12.11 Access Datenbank Semperarchiv-Drucke.....	697
12.12 Fußnoten mit Links.....	705
12.13 Beispiele aus der Bilddatenbank	712
12.13.1 Bestand Sempersammlung	712
12.13.2 Bestand Druckwerke	713
12.13.3 Bestand Bibliothek	714
12.13.4 Bestand Inventar	715
12.13.5 Bestand Varia	716

Abrufbar unter: <https://www.uibk.ac.at/iup/buecher/9783991060390.html>

Hans Semper, Sohn des berühmten Architekten Gottfried Semper, wurde 1845 in Dresden geboren. Die Untersuchung gewährt Einblicke in seine wissenschaftliche und persönliche Biographie. Semper wurde 1876 als Privatdozent an die Universität Innsbruck berufen, um dort das noch junge Fach Kunstgeschichte zu etablieren. In den Jahren seiner Lehr- und Forschungstätigkeit bis zur Emeritierung im Jahr 1916 schuf er als erster Ordinarius des Faches ein Institut, das keine Vergleiche mit den großen Universitäten in Wien, München oder Berlin zu scheuen brauchte. Dazu bediente er sich eines Lehrmittelapparates, der mit den modernsten zur Verfügung stehenden Mitteln, Fotografien, Diapositiven, Druckwerken und einer umfangreichen wissenschaftlichen Bibliothek, den Grundstock der „Semper-Sammlung“ des Instituts für Kunstgeschichte bildete.

