

## Die Autorität der Sache. Zur Wahrheit und Echtheit von Denkmälern

Thomas Will

*„Ich habe keine andere Substanz als meinen äußeren Schein, schrieb Baltasar Gracián in El Criticón. Nur die desillusionierte und gekünstelte barocke Wissenschaft sah in der diskreditierten Welt der äußeren Erscheinung eine Möglichkeit für das Verstehen. In allen essentialistischen Betrachtungen wurde dagegen das Augenscheinliche gegenüber dem Substantiellen, das Bild gegenüber dem Wesen abgelehnt. Auch in Landschaft und Architektur wurden der äußere Schein, die Bilder und das Schauspiel zugunsten des Wesentlichen, des Tiefgreifenden und des Bleibenden zurückgewiesen. Ganz im Gegensatz dazu steht die Realitätsauffassung der Medien ...“<sup>1</sup>*

Diese Beobachtung des spanischen Architekturwissenschaftlers Ignasi de Solà-Morales handelt nicht nur von der Unterscheidung zwischen Erscheinung und Substanz als zeitbedingten Lesarten des Realen. Bezogen auf die Welt der Denkmale deutet sie etwas an, was ich hier als These voranstellen möchte: Historische Wahrheit und künstlerische Wahrheit stehen in einem Spannungsverhältnis. Künstlerisch Falsches kann historische Wahrheit erlangen, und historisch Falsches kann künstlerische Wahrheit besitzen. Das ist kein Paradox und keine Beliebigkeit, sondern verweist darauf, dass ‚Wahrheit‘ als eine Wertekategorie nicht nur gesucht und verteidigt, sondern auch definiert werden muss. Bei Denkmälern kann ‚Wahrheit‘ sich sowohl auf die Originalität wie auch auf die Authentizität beziehen. Originalität bedeutet dabei, dass ein historisches Objekt identisch ist mit dem Gegenstand, auf den es in seiner Erscheinung und Struktur verweist, Authentizität hingegen meint, dass ein Werk ‚stimmt‘, in sich schlüssig ist, eine gültige Aussage macht.<sup>2</sup>

### Echte Trugbilder

*„Den Raub der Zeit durch Trugbilder zu ersetzen, ist das Gegenteil von historischer Pietät.“* Bis heute beschreibt diese kritische Mahnung Georg Dehios unser modernes Dilemma gegenüber der Geschichte: es gibt kein Zurück in die verlorene Zeit, und wer es durch bildhafte Nachahmung versucht, der verstößt gegen die historische Pietät und begeht eine Art „Geschichtslästerung“.

Dehio spricht von Trugbildern und meint damit Nachbauten und Ergänzungen von Baudenkmalen, die dem Raub der Zeit zum Opfer gefallen waren. Betrachten wir daraufhin das nächstliegende Beispiel: diesen Tagungsraum mit seinem Gewölbe. (Abb. 1) Wir befinden uns mitten in solch einem gebauten „Trugbild“, denn mit Ausnahme der Keller und eines einzigen Gewölbejoches hier im Erdgeschoß ist das im Krieg zerstörte Kanzleihaus des Dresdner Schlosses in den 1990er Jahren neu aufgebaut worden.<sup>3</sup> Als historisches Dokument verstanden ist dieser „Renaissance“-Raum mit seinen nachgebildeten Sandsteinsäulen zweifellos ein Trugbild. Als architektonischer Raum kann er aber gerade deshalb eine Art von Gültigkeit beanspruchen, weil er mit seinen neuen Säulen und Gewölben ein formal stimmiges Raumgefüge darstellt. Wären die neuen Raunteile beispielsweise durch abstrakte Stützen und flache Decken ausgebildet worden, so wäre die *Täuschung* vermieden, es könnte sich um den alten Raum handeln. Wir sähen dann deutlicher die historische „Wahrheit“ (nämlich, dass er zerstört war) – müssten uns aber auch, vielleicht *ent-täuscht*, mit einem gestörten, formal verfälschten Raum begnügen (freilich auf andere Weise dennoch schön und brauchbar sein könnte).<sup>4</sup>

Dieses Dilemma ist kein Sonderfall – es gehört zum Umgang mit einem historischen Werk, das Schaden gelitten hat: ob Konservieren, Restaurieren/Reparieren oder Rekonstruieren, immer steht da die Abwägung zwischen historischer Wahrheit (um derentwillen die Reste konserviert werden sollten als Dokumente, die den Ursprung und auch den Schaden bezeugen) und formaler Geschlossenheit bzw. Prägnanz (in deren Interesse die Reste ergänzt werden müssten). Als Zeuge der Geschichte übt das Denkmal eine aufklärerische Funktion aus, sein unverfälschter Erhalt gewährt uns eine illusionslose Wirklichkeitserfahrung.<sup>5</sup> Nur ist diese nicht alles, was Denkmal und Architektur zu vermitteln haben. Ablesbarkeit der Geschichte ist kein Wert an sich, da diese auch banal sein kann. Unser Auge sucht nicht nur nach Wahrheit, sondern auch nach Klarheit. Was dabei Vorrang erhält, ist eine Frage des eigenen Standorts inmitten der sich verändernden Kontexte. So ist bei jedem architektonischen oder restauratorischen Eingriff zu prüfen, ob es sinnvoller ist, die eigene Ergänzung „ehrlich“, also mit einer eigenen Handschrift zu illustrieren, oder eine mehr integrale Lösung zu wählen, die die Grenze zwischen Alt und Neu überspielt, aber der formalen Klarheit des Werks zugute käme.<sup>6</sup>

### Geschichte als Instanz der Wahrheit

Dehio hat sich in dieser Abwägungsfrage entschieden. Er argumentiert als Historiker, dem es auch um den Anspruch seines Faches als einer „objektiven“ Wissenschaft geht. So wird ihm folgerichtig die Geschichte zur einzig zeitgemäßen Instanz von Wahrheit, ja zum Objekt der Pietät. Wenn Glauben und Tradition, jene Sphären, denen die Pietät – auch als ein Mittel der Selbstvergewisserung – bislang gegolten hatte, durch Wissenschaft und Geschichte abgelöst sind, musste das auch für die Rolle der Denkmale Folgen haben. Sie traten nun an die Stelle des Reliquienkultes. Als materielle Zeugen einer säkularisierten Mythologie erlangten sie, unabhängig von ihrem

Kunstwert, genau das, was Walter Benjamin später als jene ‚Aura‘ beschrieben hat, die das Kunstwerk seit jeher besessen habe, nun aber im Zuge seiner technischen Reproduzierbarkeit zu verlieren im Begriff sei.<sup>7</sup>

Als eine angewandte Form der Geschichtswissenschaft erfordert Denkmalpflege seither *„die Achtung vor der historischen Existenz als solcher.“* Es ist Dehios Verdienst als moderner Wissenschaftler, seiner Generation vermittelt zu haben, dass die Geschichte nirgendwo so anschaulich und unbestechlich vor uns steht wie in den Denkmalen. Aber auch bedeutende Architekten jener Zeit bekannten sich angesichts der künstlerischen Krise am Ende des 19. Jahrhunderts zur Geschichte als einer höheren Instanz von Wahrheit. Theodor Fischer, der wie viele Architekten seiner Generation die Abkehr von der historischen Stilarchitektur vollzogen hatte, meinte: *„Wer die Form vergangener, geschichtlicher Zeiten glaubt kopieren zu können, begeht einen Irrtum. [...] Dass es eine ganz niedere Stufe der Achtung vor dem Geschichtlichen bedeutet, wenn man es nachmacht, sei nur angedeutet.“*<sup>8</sup>

Daraus spricht nicht nur die zeittypische Verachtung für den Historismus, nicht nur moderne Geschichtsidolatrie. Dehio und Fischer, Historiker und Architekt, rufen etwas in Erinnerung, was zum Fundament des menschlichen Anliegens gehört, Denkmale zu bewahren – eine Art Grundgesetz: Von ihren Anfängen her ist die Idee der Denkmalpflege an die Überzeugung gebunden, dass wir bestimmte überlieferte Werke nicht wiederholen können und deshalb schützen müssen. Ihre Pflege steht damit als eigene Tradition neben der Herstellung anderer sinn- und traditionsstiftender Objekte, die allein zeichenhaften oder ästhetischen Charakter besitzen und beliebig reproduzierbar sind (Idole und Symbole, Modelle, Repliken, Kopien).<sup>9</sup> Dieser substantiell gemeinte Schutz von Denkmalen als unwiederbringlichen Werten wurde schließlich Bestandteil eines zentralen Projekts der Aufklärung, nämlich des Schutzauftrages gegenüber dem Andersartigen, zu dem auch die Natur, die Minderheiten etc. zählen. Aus der Verlusterfahrung heraus, die mit der Industrialisierung alle Lebensbereiche umfasst hatte, wurde dieser Schutzauftrag bald mit einer praktischen Ethik ausgestattet. Ihr Kern ist das Beharren auf der Unwiederbringlichkeit der historischen Zeugen (bzw. der natürlichen Arten).

Das gilt bis heute und darf auch in die Zukunft als eine zivilisatorische Errungenschaft verteidigt werden. Wie sollten wir etwa jungen Architekten oder Handwerkern Achtung vor den Baudenkmalen, Behutsamkeit im Umgang damit beibringen, wenn wir zugleich davon redeten, dass wir diese notfalls auch neu bauen könnten, womöglich besser und schöner? Jeder Wiederaufbau, der sich über das Konzept der historischen Wahrheit, die in den Spuren der Zeit eingeschrieben ist, hinwegsetzt, - was künstlerisch und technisch immer möglich ist - untergräbt das Konzept der historischen Wahrheit und Würde des Baudenkmal und unterstützt damit eine Wegwerfmentalität, die an die beliebige Ersetzbarkeit der Dinge glaubt. Das sollte man bedenken, wenn man, mit welchen guten Argumenten auch immer, die strengen Grenzen öffnet, die Dehio in seiner Denkmaltheorie gezogen hat.

### **Wahrheit des Kunstwerks**

Für die Unbedingtheit und Einmaligkeit des Denkmals gibt es neben der von Dehio ins Feld geführten Argumentationslinie des historischen Dokuments aber weiterhin die zweite und ältere: die des unersetzlichen und unveränderlichen Kunstwerks. Es bildet nicht Wahrheit (im Sinne von historischer Realität) ab, sondern schafft seine eigene, überzeitliche Wahrheit. Max Dvořák, als Kunsthistoriker und österreichischer Generalkonservator ebenfalls ein Begründer des modernen Denkmalverständnisses, hat diese Idee, die auf die Renaissance zurückgeht, für seine Zeit bekräftigt:

*„Es gibt leider noch sehr viel Künstler, besonders Architekten, die die alte Kunst als ihren Feind betrachten, sei es, weil sie sich von ihr emanzipieren wollen, ... sei es, weil sie in ihr eine Konkurrenz für ihre eigenen Werke fürchten... All das ist eines wirklichen Künstlers unwürdig und schlägt der neuen Kunst nicht minder tiefe Wunden als der alten. Wer nicht Ehrfurcht hat vor allem, was die Kunst je geschaffen hat, muß es sich gefallen lassen, daß auch seine Kunst leicht genommen wird, wie eine Marktware, die man nur nach Preis und Bedarf schätzt, und wem die künstlerische Eigenart der Kunstwerke der Vergangenheit nicht sakrosankt ist, darf nicht verlangen, daß man einen anderen Maßstab bei seinen Werken anwende.“*<sup>10</sup>

Nun ist längst nicht jedes Kulturdenkmal ein Kunstwerk, und doch wird es zum Denkmal aufgrund von Eigenschaften, die es mit dem Kunstwerk vergleichbar machen – gerade hinsichtlich seiner substantiellen Wahrheit. Benjamins berühmter Text über das Kunstwerk zeigt in seiner Schlüsselstelle genau diese Parallele (Einmaligkeit, Echtheit, geschichtliche Zeugenschaft).<sup>11</sup> Im Kunstwerk ist, nach Hans-Georg Gadamer, *„eigentlicher [...] da, worauf verwiesen wird. Mit anderen Worten: Das Kunstwerk bedeutet einen Zuwachs an Sein.“*<sup>12</sup> Tritt uns nicht, um ein weiteres Lokalbeispiel einzufügen, in Belottos Dresden-Bildern ein bestimmtes Lebensgefühl, eine barocke Weltsicht auf die Stadt auf eigentlichere Weise entgegen als in tausend Seiten historischer Akten?

So unterscheidet sich das Kunstwerk von anderen Produkten: diese sind keine Werke, sondern Stücke, wiederholbar, ersetzbar. Das Kunstwerk dagegen ist unersetzlich, auch im Zeitalter der Reproduzierbarkeit, in dem wir stehen. *„In der Reproduktion als solcher ist nichts mehr von dem einmaligen Ereignis, das ein Kunstwerk auszeichnet... Wenn ich eine bessere Reproduktion finde, werde ich die ältere durch sie ersetzen.“*<sup>13</sup>

Diese Unterscheidung gilt auch für das Baudenkmal. Es meint immer ein spezifisches „Werk“, ein Unikat, nicht eine Idee, einen Entwurf, eine Serie. Darum ist auch ein noch so bedeutendes Serien-Produkt, wie etwa Marcel Breuers Hocker ‚B9‘ kein Denkmal – höchstens könnte ein ganz bestimmtes Exemplar, z. B. das aus dem Ensemble der Erstverwendung im Dessauer Bauhaus, Denkmalstatus erlangen, dann aber gerade mit all seinen Geschichtsspuren, die es vom Serienprodukt zum Unikat verwandeln.

### **Authentizität des Kunstwerks**

Die Authentizität eines Kunstgegenstandes wird in der Moderne nicht mehr rituell, etwa durch Weihe gesichert, sondern wissenschaftlich bewiesen, nämlich durch Nachweis seiner materiellen körperlichen Kontinuität in der Zeit.<sup>14</sup> Das trifft auch auf das Baudenkmal zu. Nun ist aber seit langem, parallel mit der industriellen Produktion, eine Auflösung des an die Originalsubstanz gebundenen Kunstbegriffs zu beobachten. Der schöpferische Prozess verlagert sich in den Entwurf, die Umsetzung ist lediglich eine Materialisierung der in allen Details ausgebildeten Vorstellung. Eine Vielfalt ethischer und ästhetischer Probleme der modernen Kunst basiert auf der Infragestellung, ja Falsifizierung des ganzen Konzepts von Authentizität.<sup>15</sup>

Damit trifft das, was oben zum Kunstwerk gesagt wurde, nicht mehr uneingeschränkt zu. Es ist nun von dem individuellen, originalen Werk des Künstlers, das seit der Renaissance durch dessen Signatur autorisiert wird und den Anspruch auf substantielle Echtheit und dauerhafte Gültigkeit erhebt, zurückgekehrt in den offeneren Raum der vorkünstlerischen ästhetischen Produktion: es umfasst längst wieder Elemente des Ephemereren, des Ereignisses, des Ritualen und des Seriellen, der Magie und der Illusion, des Inszenierung, bis hin zur Verbindung mit Äußerungen der Wissenschaft, des Sports, der Politik. Wenn jeder ein Künstler ist (J. Beuys), kann jede gesellschaftliche Äußerung ein Kunstwerk sein. Was dabei nicht länger vorausgesetzt wird, ist das substantielle Original (so wie es auch bei der mittelalterlichen Ikonenmalerei keines gab). So sind uns in der bildenden Kunst reproduzierbare Werke, die nicht an ein substantielles Original gebunden sind, längst geläufig; der Begriff des Originals und damit auch der der Kopie ist aufgehoben: Foto, Film, Serienmöbel, Multiple. Was oft noch die Aura des Originals verleiht, ist der miterworbene Name. Der Autor bürgt für das Authentische, doch ist er kaum noch der eigenhändige Täter, den das griechische *authentés* ursprünglich bezeichnete (z. B. den Mörder). Als Autor hat er das Kunstwerk oft nicht mehr von Hand produziert, sondern „konzipiert“. „*Das Original beschränkt sich auf die Idee*“, erklärt der Video-Künstler Nam June Paik, „*alle Hilfsmittel sind austauschbar.*“<sup>16</sup>

### **Authentizität des Denkmals**

Die moderne Ablösung des Kunstbegriffs vom substantiellen Originalwerk müsste die Denkmalpflege nicht sonderlich betreffen, solange es sich bei den Denkmalen um Werke aus älterer Zeit handelt. Und doch ist die Frage der Authentizität in der jüngeren Geschichte ein wesentliches Thema der Denkmalpflege als einer Praxis, die zwar seit über 100 Jahren eine elegante Theorie besitzt, aber doch immer der Empirie verbunden blieb.

Die Idee der Authentizität gehört zum klassischen Typus der Antinomien, d. h. sie enthält Urteile ebenbürtiger Art, die sich aber entgegenstehen. Einerseits impliziert Authentizität das Prinzip der Einzigartigkeit einzelner Erscheinungen (der metaphysische Ansatz). Im Bezug auf die Architektur bedeutet das den Primat der Einzigartigkeit des Monuments zur Zeit seiner Erschaffung. Dessen Authentizität kann exakt auf diesen Zeitpunkt bezogen werden. Sowohl John Ruskin, der das absolute Prinzip der Unverletzlichkeit des Denkmals vertritt, als auch Viollet-le-Duc, der mit der stilistischen Restaurierung für die Wiederherstellung des Idealzustands eintritt, nahmen diesen Blickwinkel ein. Andererseits bezieht Authentizität sich auf das Werk insgesamt, also auf dessen Werden in einem historischen Prozeß (der dialektische Ansatz). „Selbst das Fehlerhafte,“ bemerkte in diesem Sinne schon Karl Friedrich Schinkel, „wenn es aus einem besonderen Geschmack der Zeit hervorgegangen ist, wird in der historischen Reihe ein interessantes Glied sein und, an seinem Platze, manchen Wink und Aufschluß geben.“<sup>17</sup> In diesem Fall liegt das Authentische des Denkmals gerade in seiner historisch überlieferten, im gegenwärtigen Zustand analysierbaren Form.<sup>18</sup> Über Dehio führt diese Traditionslinie zur archäologischen Restaurierung und den modernen Konservierungstheorien.

Auch wenn sich die großen Antipoden des 19. Jahrhunderts im Rahmen des gleichen logischen Modells von Authentizität bewegten, zogen sie doch völlig gegensätzliche Schlüsse daraus. Ruskin geht wortgewaltig mit der Restaurierungspraxis eines Pugin oder Viollet-le-Duc ins Gericht. Er möchte die Denkmäler, gerade weil sie unersetzliche Werke sind, „unverfälscht“ erhalten in ihrer materiellen Existenz und fordert für sie wie für Patienten ehrfürchtige und behutsame Pflege, Erhaltung ihrer historischen Spuren und Alterswürde, nicht besserwisserisches Herumrestaurieren.<sup>19</sup>

Das damals noch gültige Ideal des geschlossenen Kunstwerks konnte allerdings mit Denkmalen, die Schaden gelitten hatten und ihre Alters- und Veränderungsspuren im Gesicht trugen, wenig anfangen. Die am Historismus geschulten Architekten – Pugin, Viollet-le-Duc, Heideloff und die meisten ihrer Zeitgenossen bis hin zu Karl Schäfer, dem Gegenspieler Dehios im Streit um das Heidelberger Schloss – wussten es besser: sie griffen schöpferisch ein und verwandelten die alten Reste zu neuen, zweifellos authentischen Kunstwerken, aber eben zugleich zu „fälschen“, historisierenden Geschichtsbildern. Erst die Kunstschriftsteller und -Historiker der frühen Moderne – von Ruskin und Merimée zu Dehio, Gurlitt, Riegl und Dvořák – haben diesen Vervollkommnungsdrang der Architekten, die das in seiner künstlerischen Wahrheit „beeinträchtigte“ Monument sahen, mit den neuen Vorstellungen eines möglichst authentisch zu bewahrenden Geschichtsdokuments konfrontiert und schließlich in die Schranken gewiesen.

Mit dem von Dehio 1905 formulierten Leitsatz "Konservieren nicht restaurieren" wurde jegliche Restaurierung dieses von der Geschichte autorisierten Originalzustandes als Verfälschung abgelehnt. Im Kern dieser Haltung stecken jedoch nicht nur die geschichtswissenschaftlichen Forderungen der Zeit. „Ehrlichkeit“ und „unverfälschter“ Ausdruck der Epoche durch ihre je eigenen Mittel sind Ideen, die auch die Architektur der Moderne

von ihren Wurzeln her kennzeichnen. Wenn die Denkmalpflege seit Dehio das historisierende Wiederherstellen eines vom Alter gezeichneten Baudenkmals ablehnt, geschieht das mit denselben Argumenten, mit denen die moderne Architektur ganz generell das Bauen in historisierenden Formen als falsche Kulissenkultur verwirft.<sup>20</sup> Kein Wunder also, dass gerade die fortschrittlichen Architekten in der Debatte um das Heidelberger Schloss dem strengen Denkmalpfleger Dehio beistanden.

### **Authentizität als Distanz und Differenz**

Dieser zumindest theoretisch errungene Primat für die historische Wahrheit kommt indes nicht ohne Kehrseite aus. Deutlich wird darin auch das moderne, problematisierte Verhältnis zur Geschichte, das nach den vorangegangenen Traditionsbrüchen keine Kontinuität mehr kennt. Authentisch wird immer etwas genannt, zu dem es bereits einen Bruch, eine Distanz gibt. Die Geschichte ist nun als etwas Fremdes in die Ferne gerückt.<sup>21</sup> Sie ist nicht mehr mit dem Heute identisch oder durch Tradition nahtlos verbunden, nicht mehr unmittelbar relevant für die Gegenwart, sondern bestenfalls als fremdes Erbe zu schützen – oder durch Traditionalismus nachzuahmen. Dass freilich der Traditionalismus das Verlorene nicht wiederzugewinnen vermag, sondern nur das Neue in alte Kleider hüllt, wurde gerade zur Zeit Dehios spürbar. Aus dem erstarrten Historismus heraus erscholl der Ruf nach dem Echten, Natürlichen, Gesunden. Reformbewegungen erlebten einen enormen Aufschwung. Ihre Sorge um das „Echte“ (Ausdruck, Material, Heimat, Natur, Geschichte) beschäftigte auch die künstlerische Avantgarde und so kam es vorübergehend zu einer inhaltlichen Allianz von fortschrittlichen Architekten und Denkmalpflegern. Beide Gruppen hatten erkannt, daß die aus alter Zeit stammenden Bauten sich mit den Bauweisen der eigenen Zeit nicht mehr nahtlos aneinander fügen wollten – und das auch gar nicht sollten.<sup>22</sup>

Die Denkmalpfleger sahen das alte Bauwerk in seiner historischen Einmaligkeit. Stilgleiche Ergänzungen waren damit tabu, das Neue sollte zum Schutz der Eigenart des authentisch Alten auch wirklich neu aussehen. Diese Forderung, von Cornelius Gurlitt auf dem 1. Tag für Denkmalpflege in Dresden (1900) noch als Außenseiterposition vorgetragen, wurde bald ins fachliche Credo übernommen und ist als Theorie noch in der Charta von Venedig (1964)<sup>23</sup> unangefochten enthalten.

Die Architekten hingegen, als Vertreter des bald so titulierten Neuen Bauens, forderten das Neue wie eine moralische Kategorie ein. Der Epochenbruch gegenüber den vormodernen Verhältnissen mußte sichtbar gemacht werden, und gegenüber diesen Forderungen gerieten dann bis heute praktische und klassisch-ästhetische Erwägungen in den Verdacht, Trugbilder zu fördern. So mussten fortan in den Augen vieler Architekten auch schadhafte oder fehlende Bauteile, etwa ein Türflügel oder eine Treppe, in neuen Formen ersetzt werden, auch wenn es unpraktisch war und die Aufgabe gar nichts anderes verlangte als das, was vorher auch schon da war. Die Echtheit des Neuen hatte sich in der Differenz zum Überlieferten zu beweisen.

### **Ebenbilder**

1902, also während der Debatten um die Trugbilder, zeigte der Einsturz des Campanile von Venedig unmittelbar die Problematik solcher Forderungen auf. Die Option „Konservieren statt Restaurieren“ hätte hier keine tragbare Lösung ergeben, da der Turm als unverzichtbarer Teil des noch existierenden größeren Zusammenhangs des Markusplatzes anerkannt wurde. Kurz darauf begann die am Vorbild ausgerichtete Rekonstruktion (mit Veränderungen im Inneren zum Einbau eines Aufzugs). Es gab damals auch kraftvolle Stimmen dagegen. In einer Umfrage unter den Architekten der Zeit meinte etwa Otto Wagner, „es wäre konsequenter, die neue Gestalt der Auffassung des 20. Jahrhunderts entsprechen zu lassen“. Letztlich ist aber auch die historisierende Rekonstruktion eine Auffassung des 20. Jahrhunderts, wenn auch nicht die einer avantgardistischen Elite. Schade, dass uns keine Äußerung Dehios dazu bekannt ist. Im Falle der 1906 abgebrannten Michaeliskirche in Hamburg hatte er ja ein gewisses Verständnis für den ähnlich rekonstruktiven Wiederaufbau des Hamburger Wahrzeichens gezeigt.

Als theoretische Doktrin des 20. Jahrhunderts hat sich die der differenzierten Zeitschichten durchgesetzt, die die Nachahmung älterer Epochen ablehnt und für jede Zeit eine eigene, authentische Form einfordert. Es waren die Verwüstungen des 2. Weltkriegs, die viele Denkmalpfleger veranlassten, von diesem Grundsatz abzuweichen, eine Notlage, die wohl am eindringlichsten Jan Zachwatowicz, der verantwortliche Konservator von Warschau beschrieben hat.<sup>24</sup> Die Wiedergewinnung geschichtlicher Fassaden- und Raumbilder ist dort und an manchen anderen Orten - ich denke an München - durchaus geglückt, auch wenn man getäuscht wird, sofern man die Nachbauten für historische Originale hält.

Vielleicht ist die besondere Wertschätzung des historischen oder künstlerischen Originals als etwas Unersetzliches daran gebunden, dass man es selbst erfahren hat. In Dresden, wo manche die für Warschau beschriebene Sondersituation bis heute in Anspruch nehmen möchten und sich der Wunsch nach Heilung eng mit den Zielen des Stadtmarketings verbindet, hat man anscheinend den Wert des Originals einst höher einzuschätzen gewusst als heute. „*In den Fällen*“, notierte der damalige Landeskonservator Hans Nadler 1957, „*in denen das Kunstwerk vollständig vernichtet ist, soll diesem in der Erinnerung ein gutes Andenken bewahrt werden, man sollte sich aber nicht erlauben, ein Ebenbild zu schaffen.*“<sup>25</sup> Was damals als eine klare, aus der unmittelbaren Kenntnis des historischen Erbes und seiner Einzigartigkeit gesicherte Regel galt, muss 50 Jahre später neue erklärt und verteidigt werden, weil das, worum es ging, in seiner Autorität gar nicht mehr allgemein bewusst ist. Stattdessen herrscht ein diffuses Annäherungsbedürfnis an das, was unwiederbringlich verloren ist: Historisches, Künstlerisches, Tradition. Anders als echte Tradition wird diese Annäherung das Gefühl der Leere und Erinnerungslosig

keit aber kaum kompensieren können. In Adornos strengen Worten: „*Schlechter Traditionalismus scheidet von Wahrheitsgehalt der Tradition sich dadurch, dass er Distanzen herabsetzt, frevelnd nach Unwiederbringlichem greift, während es beredt wird allein im Bewußtsein der Unwiederbringlichkeit.*“<sup>26</sup>

### **Authentizität als Erkenntnisinstrument**

In der zur internationalen Doktrin gewordenen Charta von Venedig, die eigentlich nur den konservatorisch oder restauratorisch zu lösenden Fragen gegolten hatte, wird Authentizität nicht näher definiert. Es heißt dort nur im Vorwort: „*Die Menschheit ... hat die Verpflichtung, den kommenden Generationen ... die Denkmäler im ganzen Reichtum ihrer Authentizität weiterzugeben.*“ Das Konzept des Authentischen war damals irgendwie als geklärt und selbstverständlich angenommen worden. Es hatte ja auch eine lange Geschichte, die ins Mittelalter zurückreicht, wo sie sich auf die Authentifizierung von Texten und auf die Echtheit der Reliquien bezog. Die Einigkeit darüber, was bei einem Denkmal authentisch, also echt, bedeuten sollte, war aber vor allem im internationalen Rahmen bald nicht mehr gegeben. Nach zahlreichen Debatten über diese Frage hat man schließlich 1994 in Japan mit dem „Nara-Dokument über Authentizität“ zu einer präzisierten, deutlich moderneren Definition gefunden.

Die Frage war: Ist Authentizität eine Wertkategorie – oder nicht?<sup>27</sup> In Nara war die Antwort: Nein, Authentizität soll nicht selbst als Denkmalwert betrachtet werden. Vielmehr hängt unsere Fähigkeit, Denkmalwerte zu erkennen, davon ab, inwieweit die entsprechenden Informationen und Botschaften sich als glaubhaft, wahrhaftig, gültig erweisen, d. h., als authentisch. Man hat dafür einzelne Aspekte definiert:

- Form (Design),
- Material und Substanz,
- Funktion und Gebrauch,
- Bauweisen, Herstellungsprozesse, Traditionen (Workmanship),
- Ort, Situation (Setting).

Ein entscheidender Diskussionspunkt bezog sich darauf, dass in verschiedenen Kulturen die Werturteile über Denkmale ganz unterschiedlich gegründet werden. Das historische Bewußtsein hat seit der Aufklärung zur Anerkennung der spezifischen Charaktere und Identitäten der unterschiedlichen Kulturen geführt. Auf dieser – unter anderen von Herder und Voltaire beförderten – Anerkennung gründen die modernen pluralistischen Gesellschaften mit ihrem neuen Konzept von Universalität und Wahrheit. Waren diese Begriffe bis ins 18. Jahrhundert durch einzelne Modelle und Ideale definiert, so werden sie seither in Bezug auf die kulturellen und physischen Realitäten jeder Kultur immer mehr differenziert. Das wird in dem Nara-Dokument nun auch für die internationalen Grundsätze der Denkmalpflege, die zuvor ganz eurozentrisch geprägt waren, deutlich bekräftigt.

Was authentisch ist oder als echt gelten soll, das muss immer wieder neu erfahren und bestimmt werden, heute auch unter den Bedingungen der offenen Gesellschaften, der Weltkulturen und der neuen Realitätsauffassung der Medien. Dieser offene Horizont muss aber nicht heißen, wertvolle Erfahrungen preiszugeben. Man kann es in Bezug auf die Denkmale auch umgekehrt sehen: Nicht um das Denkmal zu erkennen und zu bewerten, brauchen wir klare Begriffe von Wahrheit, Echtheit und Authentizität, sondern um von diesen Kategorien in der sich wandelnden Welt des Substantziellen und der Erscheinungen einen Begriff zu bewahren oder immer wieder zu bekommen, brauchen wir die Denkmale.

---

<sup>1</sup> Ignasi de Solà-Morales, *Mediationen – Vermittlungen in Architektur und urbaner Landschaft*, Luzern 2001, 33. – B. Gracián, span. Schriftsteller u. Jesuit d. 17. Jh., Autor des ‚Handorakel‘ (1647, dt. v. A. Schopenhauer 1862) der in seinem allegorisch-satirischen Roman ‚Criticon oder Über die allgemeinen Laster des Menschen‘ (1651-57) dem Höfling den natürlichen Menschen gegenüberstellt.

<sup>2</sup> Vgl. Alexander Klein, *Echtheit und Exponat. Die neue Aktualität des Originalen, Authentischen und Auratischen*, in: *Staatliche Schlösser, Burgen und Gärten Sachsen, Jahrb. Bd. 11* (2003), Dresden 2004, 156-160. – Vgl. dazu auch die gern gebrauchte, unterschiedlichen Autoren zugeschriebene Metapher: „Authentisch ist nicht nur die Quelle, authentisch ist auch der Strom.“

<sup>3</sup> Ob Dehio in den „Raub der Zeit“ Kriegsschäden und andere anthropogene Verluste einbezogen sah, ist allerdings ungewiss.

<sup>4</sup> Vgl. den Kommentar zu unserem Projekt zur Wiederbebauung an der Rampischen Gasse beim „Atelier Neumarkt 2000“ in Dresden: „Vor die Wahl gestellt zwischen täuschendem Nachbau und ent-täuschender Erneuerung entscheiden wir uns für Letzteres. Nicht aus Gehorsam gegenüber einer Doktrin vermeintlicher Modernität, sondern aus Achtung vor den verbliebenen Kunstwerken der Geschichte.“

<sup>5</sup> Genauer müsste man aber sagen: gewährt uns *den Anschein* einer illusionslosen Wirklichkeitserfahrung. Denn was heißt in diesem Zusammenhang „unverfälscht“?

<sup>6</sup> Th. Will, *Grenzübergänge. Weiterbauen am Denkmal*, in: *werk, bauen + wohnen*, 6/2003, 50-57, hier 56.

<sup>7</sup> „Noch bei der höchst vollendeten Reproduktion fällt *eines* aus: das Hier und Jetzt des Kunstwerks – sein einmaliges Dasein an dem Orte, an dem es sich befindet. An diesem einmaligen Dasein aber und an nicht sonst vollzog sich die Geschichte, der es im Laufe seines Bestehens unterworfen gewesen ist. Dahin rechnen sowohl die Veränderungen, die es im Laufe der Zeit in seiner physischen Struktur erlitten hat, wie die wechselnden Besitzverhältnisse, in die es eingetreten sein mag. [...] Das Hier und Jetzt des Originals macht den Begriff seiner Echtheit aus. [...] Die Echtheit einer Sache ist der Inbegriff alles vom Ursprung her an ihr Tradierbaren, von ihrer materiellen Dauer bis zu ihrer geschichtlichen Zeugenschaft. Da die letztere auf der

---

ersten fundiert, so gerät in der Reproduktion, wo die erstere sich dem Menschen entzogen hat, auch die letztere: die geschichtliche Zeugenschaft ins Wanken. Was aber dergestalt ins Wanken gerät, das ist die Autorität der Sache.“ Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936), Frankfurt a. M. 1974, 11 ff.

<sup>8</sup> Redebeitrag zu „Altstadt und Neuzeit“, in: *Tag für Denkmalpflege und Heimatschutz* (Würzburg und Nürnberg 1928), Berlin 1929, 71-79, abgedruckt in: Winfried Nerdinger (Hg.), *Theodor Fischer, Architekt und Städtebauer 1862-1938*, Ausst.-Kat., München 1988, 334-337.

<sup>9</sup> Einen Sonderfall stellen Reliquien dar, die einerseits quasi-seriell gefertigt wurden, andererseits mit ihrer Autorisierung den Status von Originalen erhielten und damit substantziellen Schutz genossen.

<sup>10</sup> Max Dvořák, *Katechismus der Denkmalpflege*, Wien 1916, 37 f.

<sup>11</sup> Vgl. Anm. 8.

<sup>12</sup> Hans-Georg Gadamer, *Die Aktualität des Schönen. Kunst als Spiel, Symbol und Fest*, Stuttgart 1977, 46 f. – Die Annäherung des bloßen Nachbaus, wie ein Kunstwerk diese Grenze zwischen Zeichen und Bezeichnetem zu überwinden, hat Umberto Eco in seinen Essays zu US-amerikanischen Nachbildungen der Realität aufgezeigt: „Im Nachbau des Oval Room steckt der Wille, ein ‚Zeichen‘ zu setzen, das seinen Zeichencharakter vertuscht: Das Zeichen will selber die Sache sein, es will die Differenz der Verweisung aufheben, ... es will nicht mehr Abbild der Sache sein, sondern ihr Abklatsch, ihr Duplikat.“ „die amerikanische Einbildungskraft [will] das Wahre und Echte haben, [‘the real thing’], und um es zu bekommen, muß sie das absolut Falsche erzeugen.“ *Reise ins Reich der Hyperrealität*, in: *Über Gott und die Welt, Essays und Glossen*, München 1987, 40f.

<sup>13</sup> Gadamer 1977, 47

<sup>14</sup> Boris Groys, *Logik der Sammlung. Am Ende des musealen Zeitalters*, München-Wien 1997, 107.

<sup>15</sup> Natalya Dushkina, *Authenticity: Towards the Ecology of Culture*, In: *Larsen, K.E. (Hg.), Nara Conference on Authenticity*. Nara, Japan 1994. UNESCO/ICCROM/ICOMOS, Trondheim 1995, 307-310, hier 307. – Als Gegen Tendenz entstand allerdings bald eine neues Interesse für das authentische Objekt. (Spurensuche, ‚Deep Storage‘)

<sup>16</sup> Ira Mazzoni, *In Schönheit sterben. Über die Rolle der Konservierung zeitgenössischer Kunst*, Südd. Zeitung v. 8. 11. 1996.

<sup>17</sup> Zit. nach Paul Ortwin Rave, *Karl Friedrich Schinkel, Lebenswerk*, Berlin 1: *Bauten für die Kunst und Kirchen*, Denkmalpflege, Berlin 1941, 366.

<sup>18</sup> Dushkina 1995, 308 f.

<sup>19</sup> John Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture*, London 1849

<sup>20</sup> In seinen „Richtlinien für ein Kunstamt“, gemeinsam verfasst mit Arnold Schönberg, fordert Adolf Loos in der Zeitschrift „Der Friede“, März 1919: „Alle fabrikmäßigen Nachahmungen alter Kulturgüter der Hausindustrie, Kleiderstoffe, Stickereien usw. sind zu bekämpfen.“

<sup>21</sup> Dazu grundlegend: David Lowenthal, *The Past is a Foreign Country*, Cambridge 1985

<sup>22</sup> Will, wie Anm. 6.

<sup>23</sup> Art. 9: „...Wenn es ... notwendig ist, etwas wiederherzustellen, von dem man nicht weiß, wie es ausgesehen hat, wird das ergänzende Werk sich von der bestehenden Komposition abheben und den Stempel unserer Zeit tragen.“ Art. 12: „Die Elemente, welche fehlende Teile ersetzen sollen, müssen sich dem Ganzen harmonisch einfügen und vom Originalbestand unterscheidbar sein.“ (Dt. Übers. von 1989)

<sup>24</sup> „Nach der Beseitigung der Ruinen der Stadt, im Jahre 1945, traf man eine mutige, aber richtige Entscheidung: Warschau blieb Hauptstadt und wurde wieder aufgebaut. Das hatte eine große Bedeutung für die Idee, die uns nicht ruhen ließ: die Idee des Wiederaufbaues historischer Baugruppen und Objekte... Angesichts der jeweiligen Zerstörungen, vor einem Meer von Ruinen und hochragenden Stümpfen der ausgebrannten Mauern der historischen Gebäude, kam uns die Idee surrealistisch vor. Ich muß eingestehen, daß ich damals einen tiefen dramatischen Zwiespalt durchlebt habe, als ich - der Architekt und Konservator, der immer nur den Wert authentischer Kulturdenkmäler... anerkannt hatte - die Konzeption einer Nachbildung der Kunstdenkmäler aufgestellt habe, und dies in einem so ungeheuren Maßstabe!... Durch die Rekonstruktion der zerstörten Objekte handelten wir zwar gegen die bisher gültigen konservatorischen Grundsätze, dagegen erfüllten wir einen Akt der Gemeinschaft, indem wir wenigstens ein Bild dessen erstellten, was durch fremden Willen ausgetilgt werden sollte aus der Karte und Geschichte unsres Volkes. Unser Verhalten betrachten wir als dramatische Ausnahme von den Regeln der konservatorischen Grundsätze, denen wir die Treue halten wollen.“ (1974, zit. nach Cord Meckseper, *Sind Architekturrekonstruktionen Baudenkmäler?*, in: *Umgang mit der Geschichte heute*. Deutsche Akademie für Städtebau und Landesplanung, Bericht 9 der Landesgruppe Niedersachsen, Bremen 1987, 165-181, hier 177 f.)

<sup>25</sup> Hans Nadler, *Die alte Handelsbörse in Leipzig und ihr Wiederaufbau*, in: *Jb. z. Pflege der Künste*, Dresden 1957, 194.

<sup>26</sup> Theodor W. Adorno, *Über Tradition* (1966), in: *Ohne Leitbild*, Frankfurt a. M. 1967, 29-41, hier 36

<sup>27</sup> Jukka Jokilehto, *Viewpoints: The Debate on Authenticity*, ICCROM-Newsletter 21, o. J.