

Zur Werktreue in der Denkmalpflege

Thomas Will

Dem Begriff der Werktreue begegnen wir vor allem in der Kritik eines Theaterbetriebs, wo er der freizügigen Aktualisierung klassischer Werke und dem polemisch aufgeladenen Begriff des Regietheaters entgegengesetzt wird. Er berührt in ähnlicher Weise die Aufführungspraxis von Musik und Oper, tritt aber auch in Urheberrechtsfragen und im Zusammenhang mit Literaturverfilmungen auf. In der Architektur spielt er keine sichtbare Rolle, und das gilt auch für die Denkmalpflege. Schon an den Ursprüngen des Denkmalschutzgedankens wird allerdings mit dem Begriff der *pietas* eine Art *Treuebeziehung* bezeichnet, heute sind andere Themen und Begriffe gebräuchlich, etwa *originalgetreu* und *Treuhänderschaft*, aber auch *Werkgerechtigkeit*. Ich möchte deshalb fragen, ob die aktuellen, teils hitzigen Diskussionen um die Werktreue, die nicht allein künstlerische, sondern auch kultur- und bildungspolitische Fragen berühren, auch für die Denkmalpflege Relevanz besitzen, ob hier Analogien bestehen oder aber Unterschiede, die man wahren sollte.

Werkbegriff und Denkmalbegriff

Der Begriff *Werktreue* wird vor allem auf die darstellenden Künste bezogen. Er hat sich dort herausgebildet in dem Maße, wie einerseits ältere Werke in ein tradierbares Aufführungsrepertoire eingingen, andererseits die traditionellen Werkbegriffe durch die Avantgarde des 20. Jahrhunderts in Frage gestellt, erweitert, gesprengt und aufgelöst wurden.¹ Zuvor war er nicht erforderlich. Und wenn in der Architektur und in der Denkmalpflege kaum von *Werktreue* die Rede ist, so ist die Baukunst von der Krise der spätbürgerlichen Kunstwerkästhetik natürlich nicht unberührt geblieben, trotz ihrer andersgearteten Werkeigenschaften. Schließlich gründet das klassische Kunstwerkkonzept selbst in der Architektur und den ihr zugehörigen Handwerken, und seine fortdauernde Infragestellung wird gerade von dort her verständlich, nämlich von der Zurückdrängung konkreter Gegenstandsbeziehungen zugunsten informationeller Prozesse in unserer Welterfahrung.²

Neben dem klassischen Begriff des *Werks*, der das umfasst, was in gegenständlicher Form zu bewahren und zu überliefern ist, sind in der neueren Kunst die Kategorien *Performanz* und *Inszenierung* gebräuchlich.³ Während erstere sich auf unmittelbare, nicht durch Notate festgelegte künstlerische Akte bezieht, Urformen des Musischen, die die Moderne gegen die Schulästhetik wieder neu entwickelt hat, resultiert die *Inszenierung* als selbständige Werkform vor allem aus einer Umbruchsphase im Theater des frühen 19. Jahrhunderts, als der Intendant-Dramaturg, der zwischen Werk und Publikum, Tradition und Gegenwart zu

¹ Vgl. Jan-Peter Pudelek, *Werk*, in: Karlheinz Barck u. a. (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe* (im Folgenden: *ÄGB*), Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Bd. 6, Stuttgart-Weimar 2005, S. 521-588, hier S. 523 ff. und Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt 1974, S. 76 ff.

² Vgl. *ÄGB*, S. 584.

³ *ÄGB*, S. 584-587.

vermitteln hat, an die Stelle verbindlicher Aufführungstraditionen trat.⁴ Eine vergleichbare Entwicklung kann man auch in der Denkmalpflege erkennen, wenn nämlich die Entscheidungen, wie mit einem wertvollen Monument umzugehen sei, von lokalen Bauherren, ihren Baumeistern und Handwerkern zunehmend in die Obhut einzelner übergeordneter Akteure übergehen, die, gleich Generalintendanten, ihre Vorgehensweisen auf künstlerische und geschichtspolitische Konzepte gründen. Das inszenatorische Element, das man dieser Arbeit der großen Restauratoren zuerkennen kann, ist seit jeher auch ein Schlüssel für die ästhetische Bestimmtheit der Architektur.

In der Denkmalpflege haben wir es aber zweifellos überwiegend mit *Werken* zu tun, auch wenn das Performative und Inszenatorische begleitend eine Rolle spielen und den Werkcharakter überlagern, in der Nutzung vor allem, in Details wie bei der Beleuchtung, aber auch in der museologisch-didaktischen Vermittlung und natürlich bei der Vermarktung. Ist jedoch, wenn Denkmale *Werke* sind, deshalb auch *Werktreue* ein sinnvoller Begriff für die Denkmalpflege? Wird er nicht gerade dort verwendet, wo – wie in der Musik – die Werke nicht anwesend sind und Treue deshalb meint, sie bei der immer neuen Aufführung im Sinne ihres Schöpfers zu interpretieren?

„Der Begriff Werktreue ist fragwürdig“, heißt es, in der grundlegenden Abhandlung zum Thema, allerdings auch schon im Hinblick auf die Musik. „Seine Verwendung“ setze „stillschweigend voraus, dass die Realität eines Kunstwerks eindeutig aus den Informationen des nicht anwesenden Werks zu ermitteln sei, aus den Schriftzeichen des musikalischen oder dramatischen Werks oder eben, bei der Übertragung auf Werke der bildenden Kunst, aus der Entwurfszeichnung oder aber aus der Abbildung verlorener Werke oder Werkteile.“⁵

In der Denkmalpflege, wie wir sie in einer ausdifferenzierten Weise heute verstehen – in Abgrenzung von Archäologie, Brauchtums- und Stadtbildpflege einerseits, von einer Memorialkultur im weiteren Sinne andererseits – müssen die Werke anwesend sein, zumindest im Kern oder als Reste. Somit bekommt der Begriff der Werktreue hier eine andere, viel konkretere Bedeutung als bei den darstellenden Künsten. Dennoch besteht keineswegs Einvernehmen darüber, wie „Treue“ gegenüber physisch überlieferten Bauwerken sich praktisch auszudrücken habe.

Hier ist nun der Begriff des *Kunstwerks* zu unterscheiden vom (Werk-)begriff des *Kulturdenkmals*, der sich mit zahlreichen Überschneidungen parallel dazu herausgebildet hat. Bei letzterem, vor allem bei Baudenkmalen, geht es weniger um objekthaft abgeschlossene *Werke als* um *werkartig* materialisierte Ergebnisse von *Prozessen*. Darin können natürlich Kunstwerke eingeschlossen sein.

Bekanntlich leidet der Denkmalschutz in seinem praktischen Vollzug oft darunter, dass wir es mit einem recht unbestimmten Rechtsbegriff zu tun haben. Es mag also sinnvoll sein, den für die Denkmalpflege maßgebenden Werkbegriff weiter zu klären und neben dem des

⁴ ÄGB, S. 586 f.

⁵ Kurt Blaukopf, *Werktreue und Bearbeitung. Zur Soziologie der Integrität des musikalischen Kunstwerks* (Schriftenreihe Musik und Gesellschaft hg. von Kurt Blaukopf, H. 3), Karlsruhe 1968, S. 7.

Kunstwerks einerseits, dem der Gebrauchsgüter andererseits zu bestimmen, teils auch abzugrenzen.

Mehr als beim reinen Kunstgegenstand ist für das Baudenkmal die Zeit bestimmend. Es entsteht erst als Produkt aus dem ursprünglich geschaffenen Werk und der von diesem konkret durchlaufenen Geschichte. Weil der Alterungsprozess und die damit einhergehende Veränderung und Verfremdung untrennbare und oftmals konstitutive Bestandteile des Denkmals sind, gibt es in der Kategorie der Denkmale keine unangetastete „Urfassung“, wie etwa bei einem Drama oder einer Partitur der klassischen Epoche, auf die man unbeschadet immer wieder neu zurückgehen könnte. Ausgehend von jenem (hermeneutischen) Denkmalbegriff, der heute überwiegend auch die Denkmalschutzgesetzgebung prägt, ist demnach auch der zugehörige Werkbegriff zu fassen. In Übertragung und zugleich Unterscheidung vom Kunstwerkbegriff könnte man formulieren: Denkmale – auch solche ohne Kunstwert – besitzen den Status von auratischen Werken, gleich Kunstwerken. Da jedoch die bleibenden Spuren der Geschichte, darunter auch performative und inszenatorische Aktualisierungsprozesse, in das Werk eingehen, entspricht jedem Denkmal einerseits eine *ideale* künstlerische (oder technische) Urfassung⁶ (oder eine Sequenz aufeinander folgender) und andererseits eine *reale*, historisch gewordene Fassung. Insofern das Denkmal damit nicht als bauzeitliches „Original“ definiert ist, sondern vielmehr als das überlieferte Werk mitsamt seinen Überformungen und Fehlstellen, ist es entweder als Denkmal ganz vorhanden oder aber, wenn zu viele Teile fehlen, gar nicht existent (und kann dann auch durch Ergänzungen nicht ohne Weiteres in den Status des Denkmals zurückgeholt werden).

Eine weitergehende Klärung des Denkmalbegriffs im Sinne der Werkeigenschaften wäre hilfreich für die Diskussion mancher Streitfragen, wie sie auch für das Kunstwerk offen sind: ob etwa die fixierte Gestalt eines Werks ausreicht, um seine Identität zu sichern, oder ob es erst durch Aufnahme in den ästhetischen bzw. kulturhistorischen Diskurs zum Kunstwerk bzw. Denkmal ‚transfiguriert‘ wird,⁷ ob der Wandel in Sprache, Rezeptionskonvention und Kunstverständnis in der Geschichte den Sinngehalt des Werks verändert und inwieweit neben seiner Struktur das Wissen um seine Entstehung für seine Bedeutung eine Rolle spielt, wieweit schließlich die physische Korruption der Werke diesen als Werkeigenschaft zuwächst oder nur die äußere Seite ihres geschichtlichen Lebens darstellt.⁸

„Wieder zum Klingen bringen“ – Aufführungspraxis in der Denkmalpflege?

In den Debatten um die Rekonstruktion verlorener Bauwerke wird gelegentlich der Ruf laut, die Architektur diesbezüglich doch wie Musik zu betrachten. Wenn ein Publizist rhetorisch fragt, warum „zeitgenössische Komponisten und Musiker nicht ebenso heftig gegen die Wiederaufführung von Werken Händels, Haydns oder Hummels [protestieren] wie zeit-

⁶ Die uns aber, da oft nur in Resten erhalten bzw. erkennbar, nur als (Re-)Konstruktion zugänglich und daher ebenfalls historischem Wandel unterworfen ist.

⁷ Den Statuswandel des einfachen Gebrauchsgegenstandes zum Kunstwerk hat Arthur C. Danto als einen bewussten Prozess der Transfiguration beschrieben (Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst, Frankfurt a. M. 1984). Beim Denkmal tritt an die Stelle des Künstlers, der diesen Prozess aktiv steuert, die Geschichte.

⁸ Vgl. ÄGB S. 527.

genössische Architekten und Architekturkritiker nicht selten gegen die Wiederaufführung von Werken Schlüters, Bährs oder Querinis am Ort verloren gegangener Bauwerke,⁹ so suggeriert er überraschend schlicht, ja geradezu im Sinne einer populistischen ‚Kulturindustrie‘ (Adorno), das eigentliche architektonische Werk sei der Plan, das Bauwerk hingegen sei nur eine Art beliebig wiederholbare Aufführung. Diese Inszenierung des architektonischen Werks bliebe dann, als „gefrorene Musik“ – Schellings Diktum wird hier gerne bemüht – eben länger „am Klingen“ als die Musik.¹⁰

Das wäre ein schöner Gedanke, ließe er nicht die fundamentalen Unterschiede, – die Schelling bestimmt nicht bestreiten wollte –, außer Acht. Nicht die schöpferische Eigenleistung der Baumeister meine ich damit. Sie wäre der individuellen Leistung der Musiker oder Schauspieler womöglich vergleichbar. Und zweifellos ist auch der Architektur-Plan ein in mancher Hinsicht der Partitur, dem Drama, dem Drehbuch, auch der Regieanweisung vergleichbares Werk.

Der kategoriale Unterschied liegt nicht in diesem als Notat zur Anleitung der Ausführenden niedergelegten Entwurf eines Kunstwerks.¹¹ Er besteht vielmehr darin, dass Architektur keine linear in der *Zeit* angelegte Darbietung ist, die mit dem letzten Ton verklingt, sondern ein im *Raum* errichtetes Werk, das als immer wieder neu rezipierbarer Ausdruck der architektonischen Idee, aber auch der Bedingungen seines Entstehens dort objektiv bestehen bleibt.¹² Die „Wiederaufführung“ des Berliner Schlosses findet eben nicht auf einer leeren Bühne statt, sondern an einem Ort, der dafür erst frei geräumt werden musste. Es ist diese Verbindung aus Werk, Ortsbindung und Dauer, die dazu geführt hat, dass gerade die Werke der Architektur – weniger die der bildenden und schon gar nicht die der darstellenden Künste – sich für das, was wir seit der Renaissance als Denkmale ansprechen, als prädestiniert erwiesen haben.

Ein kleines Zugeständnis an die irreführende Rede von der „Wiederaufführung von Architektur“ ist zu machen: Wenn wir an das geduldige Reparieren und Restaurieren beschädigter Bauwerke denken, dann birgt diese Leistung nicht nur, wie oben angesprochen, ein inszenatorisches Element. Sie hat auch etwas von einer immer wiederholten Aufführung, etwas Rituelles oder eben Performatives an sich. Der Restaurator studiert die direkte oder indirekte Vorlage des Werks so gewissenhaft wie möglich und ist dann bei seiner Ausfüh-

⁹ Friedrich Dieckmann auf der Tagung „Rhythmus, Harmonie, Proportion. Zum Verhältnis von Architektur und Musik“, Paris-Lodron Universität und Universität Mozarteum Salzburg, 18.-21. März 2010.

¹⁰ Zur Rechtfertigung des „Replizierens“ historischer Architekturwerke nach dem Muster von Musik oder auch Druckgrafik vgl. auch Dieckmann, Bedächtiges Zusammenfügen des Materials, in: *Bauwelt* 1993, H. 23, S. 121 f. – Ders., Im Umkreis zweier Stadtsymbole – Dresdens Neumarkt und Berlins Pariser Platz als Bauaufgaben, in: *Dresdner Hefte*, Jg. 13, 1995, H. 44, S. 92-99. Dieckmann geht dabei von einem vormodernen (d. h. nicht historisch-kritischen) Originalitätsbegriff aus.

¹¹ Die Unterscheidung von ausführenden und anleitenden Künsten behandelte Gerd de Bruyn: Was sind anleitende Künste? Ästhetische Verfahren in Architektur und Musik, Vortrag auf der Tagung „Rhythmus, Harmonie, Proportion“ (Anm. 9). – Vgl. auch die Unterscheidung von autographischen, multiplen und allographischen Werkkategorien in der angelsächsischen Kunstwerkästhetik (ÄGB, S. 527).

¹² „Im Gegensatz zu Performanz und Inszenierung zeichnet sich das *Werk* in erster Linie durch seine Objektivität und Beständigkeit aus: Es ist weder unmittelbarer Akt, noch ein medial vermittelter Prozess des Zeigens, sondern ein Gegenstand, den der Rezipient sich selbständig zu erschließen hat. Werke sind daher zunächst die Produkte der Künste, die dem Publikum nichts vorspielen, sondern etwas vorstellen, das es frei, im eigenen Zeitmaß und mit frei gewähltem Blickpunkt betrachten kann.“ (ÄGB, S. 587)

rung, wie der dem Text getreue Schauspieler oder Musiker, nicht so sehr bildender als interpretierender Künstler.

Baukunst als Repertoire

Werktreue und ihr Gegenpol, die Aktualisierung, setzen gleichermaßen das klassische, vollendete Werk voraus, das es durch demütige Bewahrung oder aber erfindungsreiche Neuinterpretation zu vergegenwärtigen gilt. Das eine wie das andere bedeutet allerdings Historisierung. Sie folgt aus der Erfahrung, dass uns das Werk nicht mehr in einer lebendigen Tradition zugänglich ist, sondern in das Repertoire einer abgeschlossenen Schaffensperiode eingegangen ist.

Entwicklung und Vollendung eines klassischen Repertoires auf einzigartigem Niveau sind vor allem in der europäischen Musik ablesbar. Noch Anfang des 19. Jahrhunderts bestand das Programm eines Orchesters „ausschließlich aus der Musik seiner Zeitgenossen. Dann führte Felix Mendelssohn Bartholdy 1829 die ‚Matthäuspassion‘ von Johann Sebastian Bach auf, und eineinhalb Generationen später lieferte die Vergangenheit zwei Drittel der Stücke, aus denen sich eine durchschnittliche musikalische Darbietung in der Öffentlichkeit zusammensetzte.“¹³ Heute ist der Anteil historischer Werke am klassischen Konzertprogramm noch deutlich höher. Aber auch das Repertoire des Jazz und des Blues ist weitgehend abgeschlossen.

Vielleicht ist es mit der Architektur und der europäischen Stadt ähnlich? Manches spricht dafür, dass die Moderne für die Baukunst – die avantgardistischen Positionen letztlich bestätigend – viel mehr bedeutete als einen vorrangig als Stil- und Konstruktionswandel in Erscheinung tretenden Traditionsbruch, nämlich das Ende einer bestimmten technischen und sozialen Situation, aus der heraus die bürgerliche Baukunst als Werkkategorie erst entstanden und gediehen war. Zur Vollendung wäre damit auch jene zunächst ständische, dann bürgerlich geschichtete Stadtkultur gekommen, in der die gesellschaftliche Rezeption großer, anspruchsvoller Architektur eine vergleichbare Rolle spielte wie das Konzert für die Musik des 19. Jahrhunderts.

Für viele Entwicklungen in der Baukunst gibt es keine zwingenden künstlerischen Gründe, wohl aber soziale. Als die moderne Avantgarde sich Anfang des 20. Jh. von den klassischen Architektur- und Stadtvorstellungen löst, tut sie es mit dem Gestus der Befreiung: als müsse man eine Zwangsjacke abstreifen.¹⁴ Dabei war es gerade dieses Gerüst der Stile, der konstruktiven Tektonik und ihrer formalen Regeln, dem die Architektur ihre Befähigung zur alles integrierenden künstlerischen Ausformung des neuzeitlichen europäischen Kulturraumes verdankt. Es war die Grundlage, auf der sich die bürgerliche Baukunst emanzipieren konnte, von der Entwicklung der neuen Gattungen und Bauaufgaben über die Durchbildung der Stadträume bis zur Ausdifferenzierung des kompositorischen Repertoires, mit dem die Städte bis ins 20. Jahrhundert hinein errichtet wurden.

¹³ Thomas Steinfeld, Der schöne Augenblick. Wie schlimm ist es, wenn das Klassikpublikum schwindet?, in: Süddeutsche Zeitung, 4. März 2010.

¹⁴ Vgl. ebd. im Hinblick auf die Musik.

Wenn wir diese Städte und ihre Architekturen, ähnlich wie die Werke der klassischen Musik, heute massenhaft konsumieren – auch in Form medialer Vermittlung – so entsprechen sie doch nur noch bedingt unserem eigenen Raumgefühl, unserer sozialen, ökonomischen und mentalen Situation. Bester Beleg dafür ist, dass wir sie, allen Sehnsüchten zum Trotz, unter heutigen Bedingungen nicht mehr vergleichbar schlüssig herstellen, pflegen, bedienen können – nicht den städtischen Platz, ja nicht ein einziges klassisches Fenster. Sie geben uns aber Gelegenheit, Werke auf einem Niveau zu erleben, wie es nicht zu allen Zeiten gleichermaßen erreichbar ist. So lässt sich in der Welt der Denkmale manchmal empfinden, was Bildung, was Freiheit bedeuten kann, nicht so unmittelbar und konzentriert, aber doch ähnlich wie in der klassischen Musik. Das Interesse der Öffentlichkeit an den Denkmalen zu respektieren, heißt deshalb auch, den historischen Stadträumen und Bauwerken das Zeitgebundene, die Möglichkeit des Unzeitgemäßen, ja des Befremdlichen zu belassen.¹⁵ Wenn ein Kritiker zur Verteidigung der klassischen Konzertkultur davon spricht, dass diese Musik „ein zuweilen fröhliches, aber im Zweifelsfall immer melancholisches Unterfangen“ sei, „ein Aufbäumen des Augenblicks gegen die Geschichte, und das Unwahrscheinliche schlechthin“,¹⁶ so darf man den Baudenkmalen eine ähnliche Funktion zubilligen; dazu aber auch eine gegenläufige: den Widerstand der Geschichte gegen die Flüchtigkeit der Zeit. In diesem Eindringen des Historischen in den Augenblick liegt ihr Reiz, deswegen suchen Menschen sie auf, mit Interesse, ja sogar mit Andacht, jenem Gefühl, das Alois Riegl sehr folgerichtig als das eigentlich moderne Motiv der Denkmalpflege benannt hatte. Dort, wo die Geschichte derart in unsere Zeit hereinragt als ein – oft nur mit einiger Bildungsanstrengung – lesbares Werk, sind die Grenzen deutlich zu machen für allerlei Bestrebungen, diese Werke nach Art des Regietheaters oder der postmodernen Ausstellungskuratoren freizugeben für zeitgemäße Neuinszenierungen.

Geschichte oder Kunstwerk? Werktreue in der Denkmalpflege

Was machen Denkmalpfleger mit den ihnen anvertrauten Werken? Inwiefern sind sie Treuhänder, Diener des Werks? Die Werktreue kommt ins Spiel, wenn Denkmalpflege nicht allein konserviert, sondern etwas wieder instand setzt. In welchen Stand? Hier haben sich zwei alternative, ja gegensätzliche Haltungen herausgebildet. Schon das etwas abgenutzte Motto der Modernen seit Ruskin, „Konservieren, nicht restaurieren!“ folgt diesem Schema, um allerdings eine eindeutige, geschichtsphilosophische Position zu beziehen. Praktisch erlauben jedoch die meisten Denkmale und vor allem die historische Stadt zwei alternative Lesarten: einmal als Werke der Architektur, die es *werkgerecht* instand zu halten bzw. zu setzen gilt, das andere Mal als Werke der Geschichte, die *wahrheitsgetreu* zu bewahren und weiterzugeben sind.

Im ersten Fall wird das Denkmal als Kunstwerk mit überzeitlich gültigen Qualitäten aufgefasst. Werktreue zielt dabei auf das Bewahren der überlieferten Formen und Techniken

¹⁵ Zu diesem Aspekt zuletzt: Marion Wohlleben (Hg.), *Fremd, vertraut oder anders? Beiträge zu einem denkmaltheoretischen Diskurs*, München/Berlin 2009.

¹⁶ Steinfeld (Anm. 13).

durch Studium und respektvolle Interpretation. Wie zuletzt bei der Rekonstruktion des Films ‚Metropolis‘ in seine Urfassung bedeutet eine solche Art „archäologischer Werk-treue“, das versehrte Objekt in seine künstlerische Ausgangsfassung zurückzusetzen. Die Reste sind „originalgetreu“ zu ergänzen, um die vormalige künstlerische und formale Geschlossenheit wieder herzustellen. Was neu dazukommt, soll durch Annäherung und Synthese die Integrität des Werks oder den Anschein davon wahren. Anders als beim Film oder einem Textfragment bedeutet das aber in der Regel, durch die Wiederherstellung der Urfassung deren überlieferte originale Reste zu stören, die zugehörigen Geschichtsspuren zu verwischen.

Bei derartigen Restaurierungsbemühungen, auch wenn sie an historischen Befunden orientiert sind, geht es im Grunde auch weniger um Geschichte als um die Heilung der Wunden, die diese dem Werk zugefügt hat. Dessen überlieferte Reste werden in die Gegenwart heringeholt als quasi zeitlose Zeugen einer Tradition oder, wo diese abgerissen ist, im Sinne einer forschenden historischen Aufführungspraxis. Von solcher Wiederherstellung und Weiterführung historischer Architekturformen verspricht man sich nicht Historie, jedenfalls keine wirklichkeitsnahe Dokumentation, sondern ein künstlerisch gültiges, schönes Werk. Es kann allenfalls als Erinnerungsbild auf eine bestimmte Phase der Geschichte verweisen.¹⁷

Musterbeispiel einer solchen Instandsetzung, die weniger von der historischen Entwicklung als von den architektonischen und künstlerischen Höhepunkten derselben ausgeht, ist die Instandsetzung des Dresdner Residenzschlusses seit den 1980er Jahren. Mit großer wissenschaftlicher Sorgfalt und staatlicher Repräsentationsfreude wird hier mit den Resten, die der Krieg gelassen hat, ein Museumsschloss inszeniert, das durch den formgetreuen Nachbau der bedeutendsten Teile und Stilphasen einzelne Aspekte der sächsischen Landesgeschichte symbolisch abbilden soll. Man tut der Dresdner Wiederaufbau-Schule, unter deren Obhut eine ganze Reihe bedeutender, vom Krieg zerstörter Bauwerke erfolgreich wieder hergestellt worden sind, vielleicht kein Unrecht, wenn man auf sie bezieht, was der große britische Historiker Tony Judt unlängst über seine Landsleute schrieb: Ihr „Talent [...], die Vergangenheit zu feiern und zugleich zu entsorgen – eine künstliche Historie mit echter Nostalgie zu pflegen – dürfte beispiellos sein.“¹⁸

Im andern Fall fungiert das Denkmal als Zeuge historischer Erfahrungen, deren Spuren nicht überdeckt werden sollten. Eine an der Moderne geschulte, historisch-kritische Rezeptionshaltung sucht den Bestand mit seinen Brüchen und Erinnerungsschichten weiterzuführen. Hier geht es um Geschichte: um die vergangene, deren Eigenart in den Resten spürbar bleiben soll, aber auch um die gegenwärtige, die identifizierbar bleiben soll.

Diese Werktreue im erweiterten Sinne, wie sie die moderne Denkmalpflege in ihren Gründerjahren dem erschöpften Historismus entgegensetzte, schließt eine Art von Geschichtstreue mit ein – die Vorstellung einer ungebrochenen oder wiederbelebten Tradition

¹⁷ Vgl. Thomas Will, *Geschichtsbuch oder Stadtsalon?* in: *Ungleichheiten. Wiss. Zeitschrift der TU Dresden*, Jg. 57 (2008) H. 3-4, S. 126-131.

¹⁸ Tony Judt, *Das vergessene 20. Jahrhundert*, München 2010, S. 224.

schließt sie damit freilich aus. Sie zielt auf das Anerkennen des alt, fremd und schwach Gewordenen. Diese historische Distanz des Gegenstandes verlangt dann bei seiner Instandsetzung auch künstlerische Distanz, und der resultierende Kontrast dient nicht so sehr der Aktualisierung des Denkmals als der Wahrung dieser Distanz, als eine Art Anführungszeichen, eine Pufferzone der Pietät.¹⁹ Dieser Weg, dessen Entwicklung mit der Ablösung der klassischen Werkästhetik im 20. Jahrhundert einherging, führte bekanntlich auf einen steilen Grat und in der Praxis in manche unheilbare Aporie.

Eine solche radikal dokumentierende Werktreue ist weniger dem Werk des Künstlers als dem der Geschichte verpflichtet. Sie wird derzeit wohl am besten durch das unlängst wieder eröffnete Neue Museum von Friedrich August Stüler in Berlin (1843-55) repräsentiert. Geschichte wird hier in beiden Formen sichtbar: als faktisches Geschick des Museums und als erzählte Geschichte, als Verweis auf die Kulturgeschichte im Sinne einer musealen Inszenierung des kulturellen Fortschritts, einer großen Erzählung, deren Fortschrittsglaube im 20. Jahrhundert ad absurdum getrieben wurde, so dass nun die Reste jener Inszenierung, in einem hohen Grad an Wahrhaftigkeit, mühsam zusammengeflickt wurden, ohne aber den Anschein zu erwecken, man könne diese Erzählung ungebrochen wieder aufgreifen. Die Reparatur durch David Chipperfield und Julian Harrap kommt somit Stülers künstlerischem Konzept näher als jedes andere heute mögliche Konzept. Sie arbeitet analog und illustriert als ästhetische Inszenierung, mit den Mitteln der eigenen Zeit, den Gang der Geschichte. Deren faktische Spuren bleiben vorhanden, werden aber zugleich in künstlerische Zeichen der Gegenwart verwandelt (eine Form der Spurensicherung, der sich Künstler wie Nikolaus Lang, Jochen Gerz oder Christian Boltanski in ihren Werken bedienen). Im Verzicht auf die Vervollständigung des architektonischen Werks im ursprünglichen Sinne entstehen Freiräume, auch die Geschichte des Werks ernst zu nehmen und als sinnliches Erlebnis zu begreifen.

Für die Wahl dieser beiden Wege – Restaurierung des Kunstwerks oder Konservierung des Geschichtswerks – kann es keine eindeutige Antwort geben, nicht einmal eine Tendenz. Zweifellos haben beide Reaktionen ihre Berechtigung. Sie sind gleichermaßen vom Werk selbst und von den Bedingungen seiner Rezeption her zu entscheiden. Werktreue in der Denkmalpflege ist deshalb, wie in den darstellenden Künsten, ganz wesentlich ein Frage der Bildung und der Rezeptionsbereitschaft des Publikums.

Erschienen in: Bildung und Denkmalpflege, 78. Tag für Denkmalpflege. Jahrestagung der Landesdenkmalpfleger in der Bundesrepublik Deutschland, Brandenburg an der Havel 2010 (Forschungen und Beiträge zur Denkmalpflege im Land Brandenburg Bd. 12, hg. von Detlev Karg), Worms 2010, S. 102-106.

© Thomas Will 2010

¹⁹ Diese Distanz ist Folge dessen, was Walter Benjamin mit dem Begriff der Aura als die „einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag“ beschrieb. (Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit [1936], Frankfurt a. M. 1981, S. 15).