

## Sichtbare Reparaturen – eine alternative Form des Restaurierens

Restaurieren umfasst in seiner fachspezifischen Bedeutung auch heute ein großes Spektrum an grundsätzlichen Möglichkeiten, nicht nur die komplette Wiederherstellung eines früheren Zustands. Zweifellos erlauben die Fortschritte der Bauforschung und der Restaurierungswissenschaften zunehmend perfektere Wiederherstellungen. Aber nicht immer ist die wissenschaftlich und technisch mögliche Lösung auch die beste. Ich will deshalb an eine besondere, alternative Form der Restaurierung erinnern: an die Reparatur, der es nicht um spurenlose ‚Heilung‘, sondern um praktische Instandsetzung geht.<sup>1</sup>

### *Aktualität des Reparierens*

Versteht man Denkmalpflege als Bestandteil der zeitgenössischen Baukultur und erst in zweiter Linie als angewandte Geschichtswissenschaft, so stellen sich bei jeder Instandsetzung zwei Forderungen: einerseits Schonung der alten Substanz, andererseits dort, wo Ersatz nötig wird, individuell zu verantwortende Entscheidung für die Art der Erneuerung, ob sie nun formale Anpassung oder Neugestaltung bedeutet. Beide Aspekte sind überraschend gut in dem alten und alltäglichen Begriff der Reparatur ausgedrückt: Die Reparatur verbindet Alt und Neu auf der Basis von praktischen Erfahrungen, nicht von Theorien oder Ideologien. Sie steht sowohl gegen eine denkmalfeindliche Wegwerfmentalität als auch gegen die leichtfertige Tendenz des vordergründigen Historisierens.

Die Notwendigkeit, mit dem Baubestand sparsamer umzugehen, hat dem Konzept der Reparatur über die Denkmalpflege hinaus neue Aktualität verschafft. Für die meisten Aufgaben, die sich durch gestörte bauliche Situationen ergeben, lassen sich damit vernünftige Lösungen entwickeln, vom handwerklichen Detailschaden bis zur Stadtstruktur. Reparatur in diesem Sinn ist kein defensives Konzept

einer antiquarischen Geschichtspflege. Manchmal wirkt sie traditionell und konventionell, manchmal übt sie konstruktive Kritik an einem Fortschrittsmythos, der sich im Konsum und Verschleiß erschöpft hat. Eine emanzipierte Denkmalpflege stellt schon lange dem normativen Modernisierungsdruck eine „Strategie des kleinstmöglichen Eingriffs“ (L. Burckhardt) entgegen. Ein solcher aber – Sicherung, gegebenenfalls einfache Reparatur – ist nicht immer im Sinne einer ‚perfekt‘ restaurierenden Denkmalpflege, bei der zwar mehr geschieht, nachher aber weniger davon zu erkennen ist. Bei der Reparatur hingegen fallen notwendige Ergänzungen oft sichtbar ‚neu‘ aus, jedoch nicht als Ziel, sondern als Ergebnis einer praktischen Lösung. Dabei ist das Reparieren von Architektur mehr als ein technischer Vorgang: es bewertet den Schaden in vielfacher Hinsicht und fällt die Entscheidung, welche Lehre daraus zu ziehen ist. Ein Blick auf die Geschichte des Fragments und der Rezeption von Altersschäden soll dazu dienen, die sichtbare Reparatur als eine modernitätsspezifische Methode des Umgangs mit historischem Material zu erkennen. In einer Phase, in der sich ein Wandel der künstlerischen Sensibilität abzeichnet, ist an die Bedeutung dieses Konzepts sowohl für die Architektur wie für die Denkmalpflege zu erinnern, von den ernstesten Notmaßnahmen der Nachkriegsjahre bis zu den erzählfreudigen, archäologisch inspirierten ‚Fugenwerken‘, die den ‚verstummten‘ Altbau neu zum Sprechen bringen wollen, auch wenn sie manchmal Gefahr laufen, belanglose Schäden zum historischen Ereignis zu stilisieren.

### *Wunden und Narben – Schäden und Reparaturen*

#### Schadensformen

Vor der Reparatur steht der Schaden. Seine Ursache formt unser Urteil und unseren Handlungsspielraum. Unterscheiden wir die vier wesentlichen Fälle:

1. Der Schaden aus Vernachlässigung oder aus mangelhaften Konstruktionen. Er will behoben sein, hat keine ‚Würde‘, auch billigen wir ihm kaum geschichtlichen Zeugniswert zu. Man wird ihn in Ordnung bringen, möglichst so, dass es nicht auffällt, aber auch so, dass er nicht so bald wieder auftritt. Alle vorindustriellen Epochen, auch die selbstbewussten, wie der Barock, haben in diesem Sinne anpassend, also möglichst ‚unsichtbar‘, repariert. (Das Äquivalent in der industriellen Wegwerfgesellschaft wäre der Ersatz des schadhaften Teils durch ein baugleiches neues.)
2. Bei sehr kurzlebigen Bauten oder Bauteilen ist der Schaden eine Dauererscheinung. Die Reparatur kommt dann einer Wartung gleich oder dem Stoffwechsel, der Lebendiges unter fortwährendem Materialaustausch am Leben hält. Das eigentlich Lebendige ist hier nicht das Bauwerk, sondern die Tradition, die allein durch ständige Reparatur, durch kopierenden Ersatz der Teile den Erhalt des Denkmals ermöglicht. Bricht die Tradition ab, endet auch der Reparaturvorgang. Das Bauwerk verschwindet, ein Konservieren gibt es nicht. So sind alle Zeugnisse kurzlebiger mittelalterlicher Bauweisen Europas untergegangen, die Lehmbauten Afrikas werden wohl folgen.
3. Der Altersschaden des tatsächlich alt gewordenen Bauwerks ist etwas anderes. Hier nobilitiert die Zeit den Verfall und verleiht der Gebrechlichkeit Würde. Dieser Alterswert reicht von der Patina, einem Schaden im Mikrobereich, bis zum zerfallenen Relikt, der Ruine. Die praktische Seite des Reparierens erhält hier zusätzliche Komponenten: ethische und ästhetische. Darf man die Altersspuren wegparieren? Um Aussage und Würde eines Baus nicht zu beeinträchtigen, wird man Schäden im Kleinen belassen oder eine Reparatur auch zeigen, wie eine hilfreiche Krücke.
4. Schließlich der Schaden, der aus einem Unglück resultiert: die plötzliche Verletzung des Bauwerks. Auch hier kann der Schaden selbst einen Wert gewinnen – zunächst weniger ästhetischen wie bei der Patina, wohl aber historisch-dokumentarischen oder moralisch-symbolischen. Je traumatischer die Zerstörung, desto schwerer die Entscheidung für die angemessene Form der Reparatur. Dem vitalen Drang nach möglichst schmerz- und spurenloser Heilung steht das Wis-

sen um die Grenzen solchen Bemühens entgegen. Die sichtbare Reparatur, die die Funktionsfähigkeit wiederherstellt, aber den Schadensfall bezeugt, wird dann zur ernsthaften Alternative.

Was hier zunächst wie eine vorrangig moralische Frage aussieht – Geschichtsbewältigung, mahnende Erinnerung –, hat eine ästhetische Komponente, die mit wachsender Distanz zur Katastrophe an Bedeutung zu gewinnen scheint. Wo der Schmerz über die Zerstörung gewichen ist, wird das in den Narben überlieferte Schadensbild neu wahrgenommen. Es kann den Reiz des Ungewöhnlichen, die Aura des ‚Gezeichneten‘ annehmen, das Alter und sogar die erfahrenen Schicksalsschläge als faszinierende Spur der Zeit sichtbar machen (Tafel XV,1).

Jedoch ist auch das Gegenteil zu beobachten: Mit zeitlichem Abstand werden heute Kriegsschäden, die beim Wiederaufbau als (an)klagende Zeugen sichtbar belassen worden waren, aus ästhetischen Gründen in Frage gestellt. Die ‚Trauerarbeit‘ scheint geleistet, der Denkmalstatus bietet meist keinen ausreichenden Schutz gegen restaurative Veränderungswünsche.

#### Formen der Reparatur

Grundsätzlich gab es in der Geschichte der Gebäudereparatur, wie auch bei der Ergänzung, immer zwei Richtungen:

- ein harmonisierendes Vorgehen, integral, also anpassend an den Bestand, weil auf die Geschlossenheit der Erscheinung bedacht,
- und ein differenzierendes Vorgehen, das Alt und Neu unterscheidet, aus praktischen Erwägungen oder auch, um den Bruch zu zeigen und den Wandel zu formulieren, um die Stufen und Brüche kultureller Entwicklung zu zeigen.

Auch die jüngere Geschichte der fachlichen Denkmalpflege kennt beide Konzeptionen von Anfang an. Suchte man angesichts der gründerzeitlichen Traditionsbrüche die beschädigten Altertümer nachahmend zu komplettieren, so wurde schon früh, zum Beispiel 1900 auf dem ersten Tag für Denkmalpflege in Dresden, die Forderung erhoben, dass zur Ergänzung fehlender Teile von Baudenkmalen aktuelle Architekturformen zu wählen seien. Beide Tendenzen werden

in der Moderne spezifisch ausgeformt. Das Bemühen um harmonische Angleichung ist eine Erscheinungsform des modernen Purismus, der von der Forderung nach Materialechtheit bis zu allerlei – auch verhängnisvollen – Reinheitsbestrebungen reicht. Schließlich tritt in der Moderne aber doch das andere Prinzip in den Vordergrund. Der Kontrast, der die Ergänzung demonstrativ vom Alten scheidet, ist nicht nur äußerliche Geste, sondern Ausdruck des inneren Bruchs, den auch die Baukunst durch die mit der Aufklärung und Industrialisierung verbundenen Rationalisierungsschübe erlitten hat.

Dieser Traditionsbruch ist kaum umkehrbar, so sehr mancher das auch wünschte. Handwerklich-baumeisterliche Traditionen werden nicht dadurch wieder lebendig, dass man ihre historischen Produkte äußerlich nachahmt. Hier bedarf es anderer Formen des Umgangs mit traditionellen Bautechniken: Existierende Traditionen sind, soweit möglich, zu bewahren, gefährdete lassen sich unter Umständen sublimieren, zum Beispiel durch Übernahme in den Bereich der Kunst (ein Vorgang, der uns vom Schicksal des Volkslieds vertraut ist). Schließlich bleibt der positive Umgang mit der Tradition des Bruchs selbst. Dazu gehört, dass bei der Restaurierung von Werken vorindustrieller Handwerkskunst nicht oberflächlich der Anschein erweckt wird, man könne zu dieser Tradition zurückkehren. Hier kann behutsam differenzierende Reparatur der beste Weg sein.

### *Kleine Geschichte des Fragments und der sichtbaren Reparatur*

Es heißt oft, früher hätte man unbefangener die Spuren von Beschädigungen getilgt. Der Verzicht auf vollständige Reparatur ist jedoch nicht neu, und auch das Zeigen der Fragmente bei der Aneignung eines zerstörten Baus ist eine Konstante in der Architekturgeschichte. Dennoch hat die Konzeption der Schadensbekundung in der Denkmalpflege einen spezifisch modernen, nämlich analytischen Charakter.

Ruinöse, unvollkommen überlieferte Geschichtszeugnisse hatten in der Vergangenheit tatsächlich oft wenig Chancen der ungestörten Weiterexistenz, sofern sie nicht den Status der Reliquie erlangt hatten. Ein idealistischer Kunst- und Denkmalbegriff suchte solche Fragmente durch Wiederaufbau oder umfassende Restaurierung in einen akzeptablen, und das

heißt möglichst vollkommenen Zustand zurückzusetzen. So wurden bis zum Ende des 18. Jahrhunderts alle beschädigt aufgefundenen klassischen Antiken ergänzt, und im 19. Jahrhundert erfuhren Burgruinen und die meisten der großen Dome, ob unfertig geblieben oder durch die Zeitläufte verändert, ihre vereinheitlichende Komplettierung. Niemand wäre auf die Idee gekommen, die Ergänzungen bewusst gestalterisch abzusetzen (dass diese dennoch ihre Entstehungszeit verraten, steht auf einem anderen Blatt).

Es gab aber seit der Renaissance Ansätze in der anderen Richtung.<sup>2</sup> Die künstlerische Idee des *non-finito*, des bewusst unvollendeten Werks, findet sich erstmals bei Michelangelo.<sup>3</sup> Die Störung der Form als Intensivierung des Ausdrucks war ein manieristisches Wirkungsprinzip. Später tritt es in der Ruinenbegeisterung auf. Die Romantik erkennt die Qualitäten des Fragments (Dissonanz, Nichtvollendung, offene Struktur) und legt damit Grundlagen für die künstlerische Form der Moderne. Das Interessante und Überraschende tritt an die Stelle des ebenmäßig vollendeten Schönen. „Viele Werke der Alten“, schrieb der Dichter-Philosoph Friedrich Schlegel 1798 dazu, „sind Fragmente geworden, viele Werke der Neuern sind es gleich bei der Entstehung.“<sup>4</sup>

Schließlich begründen John Ruskin und William Morris die moderne Wertschätzung des Denkmals nicht trotz, sondern wegen seiner Altersspuren. Ende des 19. Jahrhunderts führt Rodin den Torso als eigenständiges Kunstwerk in die Plastik ein. „Das künstlerische Ganze“, formulierte Rilke dazu, „muß nicht mehr notwendig mit dem gewöhnlichen Ding-Ganzen zusammenfallen.“

Die ein Kunstwerk sanft verändernde Patina hatte immer schon einen ästhetischen Wert dargestellt. Die moderne Kunst bezog nun aber auch gewaltsamere Spuren des Alterns und der Vergänglichkeit mit ein, und sie ist in dieser Beziehung bis heute immer radikaler geworden.<sup>5</sup>

So lässt sich eine Übereinstimmung feststellen: die Verfremdung, welche eine Ruine, ein schadhaftes Bauwerk, ein architektonisches Fragment in unserer Wahrnehmung hervorrufen, die Irritation des Zerstörten und Gestörten, des Zusammengestückelten oder offensichtlich Geflickten, alle diese mit ungeschöner, authentischer Denkmalsubstanz verbundenen Erscheinungen finden sich auch als Charakteristika in der Kunst der Moderne. (Abb. 1, 2).



Abb. 1 Johann Heinrich Füssli, „Der Künstler verzweifeln vor der Größe der antiken Trümmer“, 1778/80

Was hier für die Kunst beschrieben wurde, scheint nun für den Umgang mit den Dingen des alltäglichen Gebrauchs zunächst kaum zu gelten. Ist nicht für die Moderne die reparaturfeindliche Wegwerfmentalität geradezu kennzeichnend? Dem Mythos des Fortschritts folgend ist alles Neue besser als das Alte, eine Reparatur ist deshalb immer nur die zweitbeste Lösung. „Ending is better than mending“ heißt ein Slogan in Aldous Huxley's „Brave New World“, ein anderer „The more stitches, the less riches“.

Obwohl diese Regel weiterhin die industrielle Warenproduktion bestimmt, besitzt sie in Zeiten des Recyclings und der Appelle für nachhaltiges Wirtschaften nicht mehr unbeschränkte Gültigkeit, vor allem aber gilt dies in Bezug auf anspruchsvollere Gebrauchsgüter und auf die Architektur. Die Reparatur ist zwar oft tatsächlich aufwendiger und damit teurer als ein neues, mit weniger Handarbeit hergestelltes Ersatzprodukt. Reparatur verliert damit aber nun in den hoch industrialisierten Gesellschaften – wie alles Handgefertigte – tendenziell den Ruf des Minderwertigen, des notdürftig Geflickten. Sie kann zum Merkmal besonderen Qualitätsbewusstseins



Abb. 2 Raoul Hausmann, „L'esprit de notre temps“, 1919

werden, das den Alterswert über die formale Geschlossenheit stellt: ein Zeichen verfeinerter Kultur, ja, des Luxus. Das gilt für den liebevoll gepflegten Vierzylinder ebenso wie für die neu besohlenen, da rahmengenähten (teuren) Schuhe. Es sollte auch für das Barockfenster gelten.

Ergänzen wir diesen Befund mit einem Blick auf Phänomene der Denkmalpflege und Architektur, bei denen die Darstellung des Schadens und des fragmentierten Werks eine zentrale Rolle spielt (Abb. 3). Das kann aus ethischen, ästhetischen oder wissenschaftlichen Gründen geschehen.

In den barocken Architekturveduten wird zerstörte Architektur zur wichtigsten Metapher für die Vergänglichkeit des irdischen Daseins. Dazu tritt der malerische Reiz des Nicht-mehr-Ganzen. Der Blick auf die Reste der Antike, der bei den Humanisten der Ganzheit der ursprünglichen Werke gegolten hatte, wandelt sich mit dem Fortschreiten der Wissenschaften zum analytisch-archäologischen. Er richtet sich nun zunehmend auf die Querschnitte, auf das geschichtet Gleichzeitige der sich überlagernden Relikte.

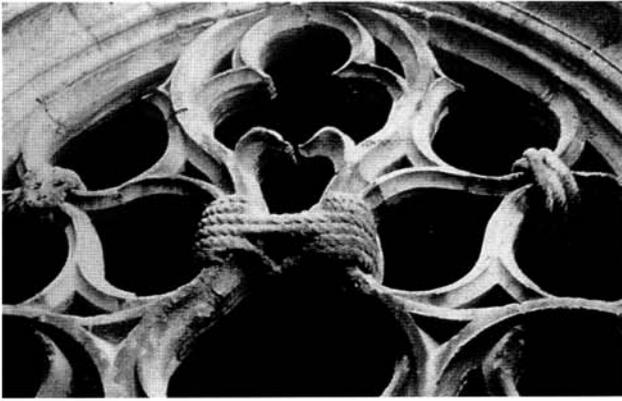


Abb. 3 Reparatur als Metapher der Gefährdung und Vergänglichkeit der Werke. Maßwerk im Kreuzgang der Kathedrale von Utrecht

Gerade am Schadensbild wird das Alter als eine beredte Spur der Zeit erfahrbar. „Da bin ich nun oft recht froh darüber,“ notierte Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorf, der Baumeister von Wörlitz, 1790 vor dem Kolosseum in Rom, „daß von allem diesem so viel ruiniert ist. Denn wäre es vollständig erhalten, ich würde mir nicht den zehnten Teil soviel selbst dabei denken können.“<sup>6</sup>

Die Praxis der möglichst nahtlosen, unsichtbaren Ergänzungen begann damals zumindest bei der Bauplastik in Frage gestellt zu werden. Canova lehnte 1803 die Restaurierung der Parthenon-Skulpturen ab, ohne sie gesehen zu haben, aus grundsätzlichem Respekt vor der Leistung des Phidias.<sup>7</sup> Aber noch 1815 fügte Thorwaldsen den Äginetenfragmenten in der Münchner Glyptothek seine klassizistischen Ergänzungen hinzu. Erst ab etwa 1820 beteiligen sich die bedeutenderen Künstler nicht mehr an der Ergänzung von plastischen Originalen. Unsere Zeit setzte dann an Stelle von Thorwaldsens Ergänzungen ihre eigene Präsentation der Ägineten als frei im Raum montierte Torsi. Beide Male geht dabei das wissenschaftliche Ethos einer um historische Korrektheit bemühten Präsentation einher mit dem jeweiligen künstlerischen Zeitgeschmack. Im 20. Jahrhundert folgt dieser längst der verfremdenden Fragmentierung der modernen Erfahrung. Intensiver als die stilgetreue Ergänzung soll uns jetzt das Fragment auf das (verlorene) Ganze verweisen, indem wir hinter dem Unvollendeten oder Zerbrochenen die Idee in ihrer Vollendung erkennen.

Einen ähnlichen Vorgang finden wir bei der modernen, archäologisch vorgehenden Denkmalpflege:



Abb. 4 Analytische Restaurierung. Freilegung mittelalterlicher Reste in Barockhäusern, Bad Radkersburg (Steiermark)

sowohl bei der Anastylose, der Wiederaufrichtung gestürzter Bauteile, wie bei der ‚analytischen Restaurierung‘, wenn diese unterschiedliche historische Befunde aus didaktisch-ästhetischen Motiven heraus gleichzeitig sichtbar macht (Abb. 4). Beide Verfahren – konstruierend das eine, dekonstruierend das andere – arbeiten nach dem Prinzip, unvollständige Teile in einem wissenschaftlichen Präparat erkennbar zu belassen. So wie die moderne Kunst die entstellende Arbeit der Zeit, die Zerfallserscheinungen des Materials inszeniert, so bildet die sichtbare Form der Restaurierung den Zerfallsprozess, dem sie entgegenarbeitet, zugleich ab. Indem auch sie voraussetzt, dass das Eigentliche des Kunstwerks in seinem geistigen Gehalt liegt, folgt sie einem idealistischen, transzendentalen Kunstbegriff und steht damit in der Tradition großer Teile der modernen Avantgarde.<sup>8</sup>

Von der Spolienarchitektur, dem uralten Prinzip der Wiederverwendung dislozierter Bruchstücke, führt eine Spur zu den modernen Verfahren der Assemblage und Collage (Abb. 5). Im überraschenden Nebeneinander der Materialfragmente, deren heterogene Herkunft noch spürbar bleibt, erfahren diese eine stimulierende Verfremdung. Von der Geschichtsschreibung fast vollständig übergangen, gab es auch in der modernen Architektur immer wieder solche Versuche, die Aura des Alten durch am Ort bewahrte Bruchstücke zu überliefern, historische Tiefe aus der Distanz der Scherben zu gewinnen: ein profanierter Rest von Pietät, manchmal durchsetzt von Ironie. Schließlich der im gleichen Material reparierte, aber sichtbar belassene Schaden: der klassische Fall materialgebundener, aber behutsam dokumentierender



Abb. 5 Denkmalsockel mit antiken und mittelalterlichen Fragmenten, Breganze (Venetien)

Abb. 6 Friedrich von Gärtner, Siegestor in München, 1843 – 47. Nach Kriegsbeschädigung dokumentierende Instandsetzung durch Josef Wiedemann



Reparatur. Wenn Paul Klee ein beschädigtes Bild seines gefallenen Freundes Franz Marc auf ‚ehrliche‘ Weise restauriert, wählt er die gleiche differenzierende Methode, die ursprünglich von Restauratoren und Archäologen in Italien entwickelt worden war<sup>9</sup> und später in der Charta von Venedig (1964, § 12) als einzig richtige Form der Restaurierung in der Denkmalpflege postuliert wird.

Die moderne Tendenz, den materiellen Bruch an einem älteren Werk als historischen, das heißt als einen unwiderruflichen zu begreifen, lässt dann häufig zum demonstrativen Materialwechsel bei der Reparatur greifen: die didaktisch-symbolische Lösung. Ein klassischer Fall des (von Joseph Beuys in anderem Kontext formulierten) Prinzips „Zeige deine Wunde“ findet sich am Münchner Siegestor (Abb. 6). Die Reparatur der Kriegsschäden mit der weithin sichtbaren Kalksteinplombe unterstützt erfolgreich den auch in der neuen Inschrift benannten Funktionswandel vom Siegesmal zum Mahnmal. In ähnlicher Weise erinnert ein nur mit Glas überbrückter Riss im Wartesaal des Bahnhofs von Bologna heute an die Opfer des Bombenattentats von 1980.

#### *Heilsame Enttäuschungen*

In den fünfziger Jahren des 20. Jahrhunderts fanden sich vereinzelt Ansätze in Deutschland, die selbst verschuldeten Kriegsschäden aus der Not, aber auch zum Zeichen der Mahnung bei der Reparatur der Bauten sichtbar zu belassen. Arbeiten von Emil Steffan, Rudolf Schwarz und Willy Weyres im Rheinland oder die Instandsetzung der Dresdner Kreuzkirche durch Fritz Steudtner sind wichtige Beispiele (Abb. 7). Aus der Not wurde hier eine Tugend gemacht, wie uns die bis heute weitgehend erhaltene, zunächst als provisorisch eingestufte Raumfassung der Kreuzkirche zeigt.<sup>10</sup> Fragmente und Spuren der Zerstörung fügten sich in das Konzept des Architekten, der den praktischen Erfordernissen der Sparsamkeit im Lauf seiner Arbeit ästhetische und ethische Bedeutung abzugewinnen vermochte. So bemerkt er zu den Resten des Engelfrieses über dem Eingang: „Beschädigte Steine (...) stehen geschunden im Raum und klagen über die Vergangenheit.“<sup>11</sup> Mit zunehmendem Abstand zu jenen Tagen der Not schwindet heute das Bewusstsein für die Tugend der Sparsamkeit. Mancher zieht inzwischen der kargen



Abb. 7 Rudolf Schilling und Julius Gräbner, Innenraum der Dresdner Kreuzkirche, 1900. Instandsetzung nach Kriegszerstörung durch Fritz Steudtner, 1946 – 1956

modernen Gestaltung eine Rekonstruktion oder eine gefälligere Neufassung vor – Grund für die Denkmalpflege, auf die Erhaltung solcher Schöpfungen hinzuwirken, die ihre Bedeutung aus der heute nicht mehr wiederholbaren authentischen Einfachheit erlangen.

Im zerstörten München war nach dem Krieg die rekonstruktive Richtung dominant, so dass es heute schwer fällt, den Anteil älterer historischer Bausubstanz noch zu erkennen. Die Wiedergewinnung geschichtlicher Bilder und Räume ist durchaus geglückt, auch wenn man vielleicht getäuscht wird, wenn man die Nachbauten für historische Originale hält. Aber auch in der auf Heilung (und Fremdenverkehr) bedachten Münchner Baukultur der Nachkriegszeit gab es die andere Richtung: das notdürftige Schließen der Wunden zu sichtbaren Narben. Die Resultate dieser Richtung, für die in eminenter Weise der Name Hans Döllgast steht, sind bis heute bedeutend, lehrreich und: enttäuschend. Sie heben die ringsum entstandene Täuschung auf und versuchen, die historischen Relikte in den Dienst einer illusions-

losen Wirklichkeitserfahrung zu stellen. (Ein Verfahren, das an Bertolt Brechts Vorschläge für das Theater erinnert.)

Auch wenn es Parallelen in anderen Städten gibt, so hat doch kein Architekt zu einer derart überzeugenden wie selbstverständlichen Haltung der Reparatur gefunden wie Hans Döllgast.<sup>12</sup> Mit einfachsten, nicht nur traditionellen Materialien ergänzte er bei seinen großen Rettungsaktionen für die Basilika St. Bonifaz (1945 – 1950), die Alte Pinakothek (1946 – 1956), den Südlichen und Nördlichen Friedhof (1953 – 1955) und als Spätwerk die Allerheiligen-Hofkirche (1971) die zerstörten Partien so, dass sie zwar als repariert, nicht aber als restauriert gelten konnten. Als er die Lücken der klassizistischen Ziegelbauten mit Trümmerziegeln, also mit gröberer Oberflächenstruktur schloss, entstand ein in Deutschland bislang unbekannter Zusammenklang von originalen und erneuerten Fassadenteilen. Ähnliche Lösungen hatte es zuvor nur in der archäologischen Denkmalpflege in Italien gegeben (Abb. 8, 9).<sup>13</sup> Die Regel bei allen früheren architektonischen Restaurierungsmaßnah-

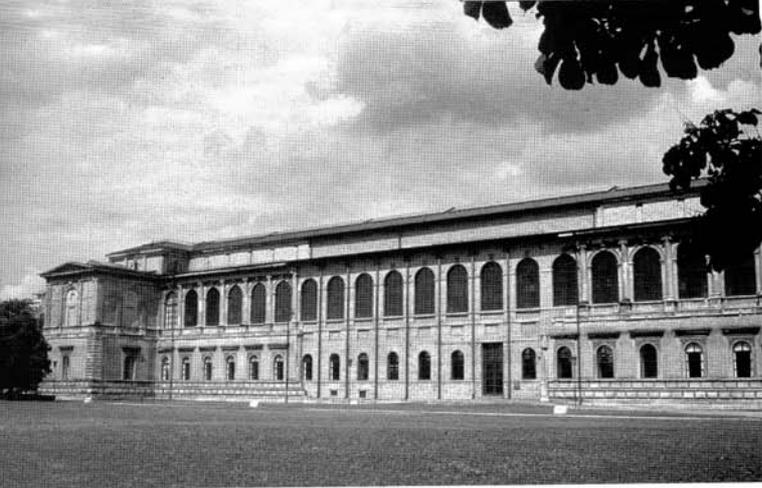
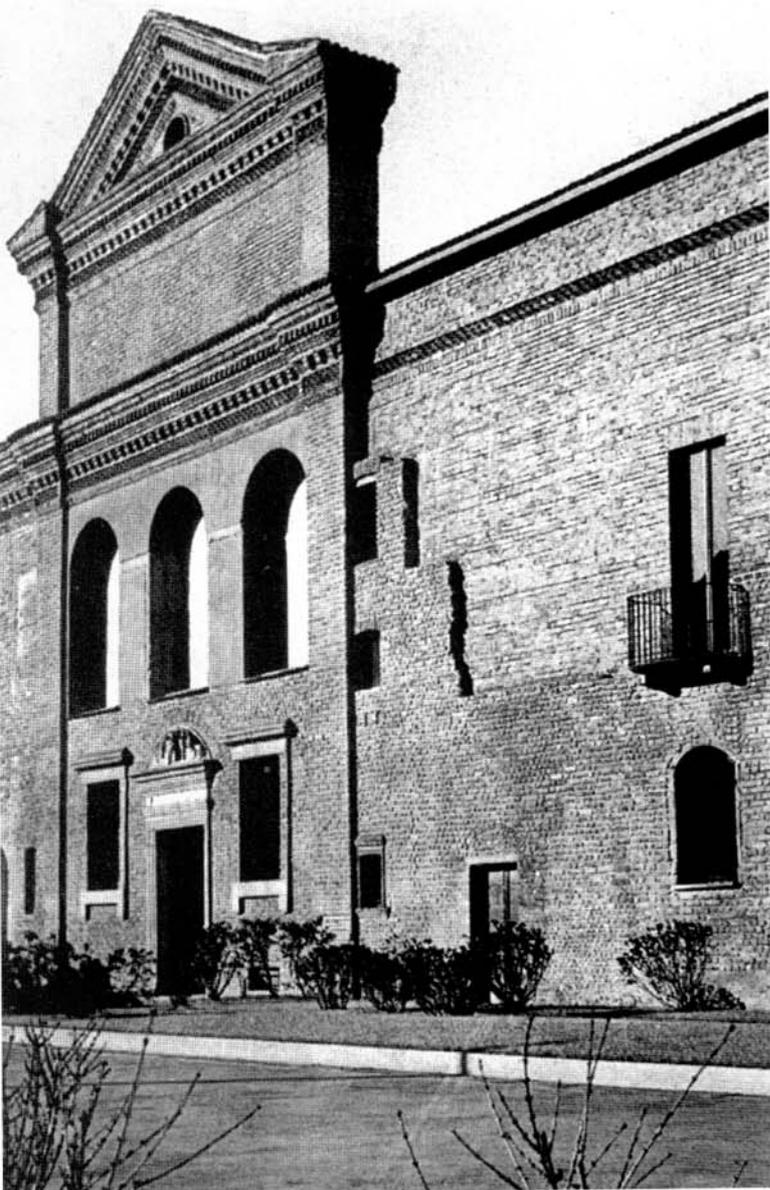


Abb. 8 Leo von Klenze, Südfassade der Alten Pinakothek in München, 1826 – 1836. Instandsetzung durch Hans Döllgast, 1946 – 1957

Abb. 9 Filarete, Ospedale Maggiore in Mailand, 1460 – 1465. Instandsetzung durch Liliana Grassi, 1954



men war ja gewesen, dass das neue Mauerwerk das alte an Perfektion übertraf. Diese Arbeiten stellen deshalb die radikalste Anwendung moderner Prinzipien auf das Verfahren der Gebäudereparatur dar – eine ‚Architettura povera‘, deren epochaler Anspruch erst später erkannt wurde.

#### *Ästhetik des Fragments – Schönheit des Wahren?*

Von den Notreparaturen Hans Döllgasts führte der Weg bald zur ästhetischen Sublimierung des Schadens. In der Münchner Glyptothek und im ehemaligen Odeon hat Josef Wiedemann die Ruinen zu einer neuen Harmonie verwandelt, in der die Zerstörungen nur noch unterschwellig durch die entkleideten Oberflächen oder die verfremdete Situation der Bauglieder (Säulen beim Odeon, Fenster der Glyptothek) spürbar sind (Abb. 10 a–c).<sup>14</sup>

Das Konzept der demonstrativ sichtbaren Reparatur gewinnt in der Folge jenseits aller ethischer Schadensbekundung an Bedeutung. Altersschichten und Schadensbilder werden belassen, ja gesucht im Sinne einer Ästhetik des Rohen und ungeschönt Authentischen. Von einem schmerzhaft mahnenden Verweis auf den Schaden kann nicht mehr die Rede sein. Man mag das kritisieren als Ästhetisierung des Verfalls, es ist aber, ähnlich wie die Verwendung vorpatinierter Materialien, eine völlig logische künstlerische Auflehnung gegen die Glätte, die Überfeinerung und technisch-hygienische Sterilität des modernen Alltags, eine ‚primitivistische‘ Tendenz, die sich seit den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts in vielen Bereichen artikuliert (Arte povera, Punk, „Dirty Realism“).<sup>15</sup>

Der Reparaturprozess dient den Architekten nun dazu, das Gebäude als komplexe historische Konstruktion zu zeigen und in ein archäologisch-analytisches Präparat zu verwandeln. An den aufgebrochenen Stellen des Bauwerks werden seine historischen Schichten gleich Jahresringen bloßgelegt. Vor allem das Prinzip der sorgsam gestalteten und formal überhöhten Reparaturaht zwischen Alt und Neu wird zum allgemeinen Architekturthema. Gewiss ist es kein Zufall, dass hierfür zunächst Italien so bestimmend wurde, wo die historischen und archäologischen Vorbilder im Alltag allgegenwärtig sind. Was bei den Arbeiten von Carlo Scarpa ein ernsthaftes, sehr überlegt eingesetztes Mittel der abbildenden architektonischen Analyse und Synthese ist, das

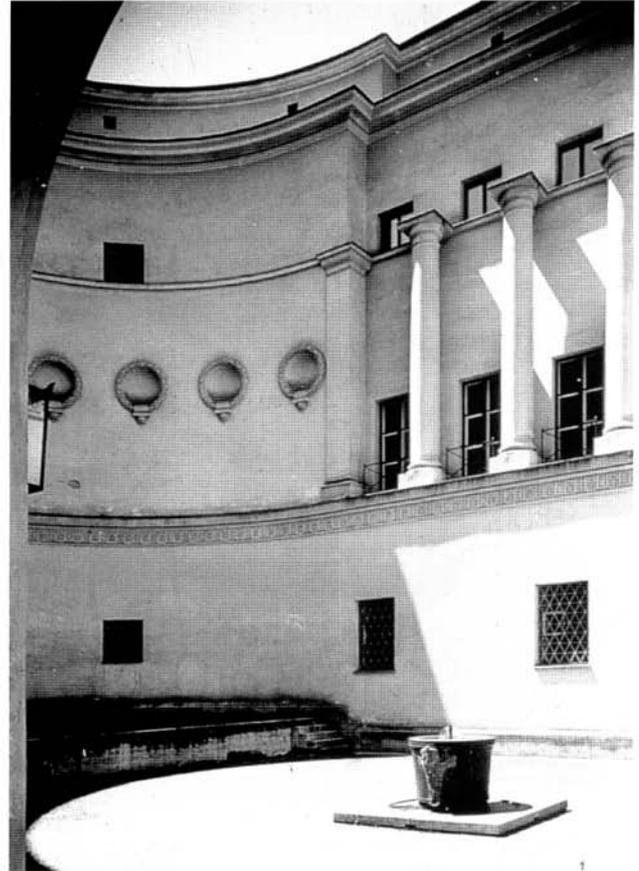


Abb. 10 a-c Leo von Klenze, Odeon in München, 1824 – 1828. a-b) Konzertsaal vor und nach der Kriegszerstörung von 1944. c) Teilreparatur und Verwandlung zum Innenhof durch Josef Wiedemann, 1950 – 1955

entging in der Folge, gerade aufgrund seiner faszinierenden Anmutung, nicht der Gefahr, sich zu verselbstständigen und dabei auch die tatsächlichen historischen Befunde zu banalisieren oder auch zu verfälschen. Zahlreich sind die Beispiele, in denen Oberflächenschäden durch eine konservierende Reparatur vor allem eins wurden: dekorativ.

Aber muss man sich über die große Verbreitung dieser sinnlichen Oberflächen- und Detailsehnsucht wundern angesichts einer zeitgenössischen Architektur, in der das Ornamentverbot der Avantgarde weiterlebt? Es wird doch auf unverdächtige, aber wirkungsvolle Weise umgangen, indem die Altersspuren und Bruchstellen der Altbauten als Ornamentersatz eingesetzt werden, als dekorative und erzählerische Episoden inmitten einer ansonsten eher schnörkellosen, ja umso ‚konsequenter‘ abstrahierten Neugestaltung.

Ein letzter Schritt im Konzept der Reparatur, die auf die Ästhetik des Fragments zielt, ist der bewusst

zugefügte Schaden, die Verletzung der tektonischen Form als Zeichen neuer Aneignung und Nutzung. Der Bau wird fragmentiert oder ausgeschabt wie ein Palimpsest. Was dem Restaurator und Archäologen die Freilegung der ‚Ursprünge‘, das ist dem Architekten die Sichtbarmachung neuartiger oder ‚eigentlicher‘ räumlich-konstruktiver Strukturen. Diesem Interesse folgend, wendet sich das konstruktive Reparieren in sein Gegenteil, ins Ruinieren als Methode der Dekonstruktion, „ein Verfahren, [um] die für jede Erkenntnis notwendige Differenz zwischen Erscheinung und Wesen, von Gegenwart und Vergangenheit, von Wunsch und Wirkung (...) herzustellen.“<sup>16</sup>

Damit sind wir zurück bei der Ruine als dem Inbegriff des Zerstörten. Einzelne Architekten haben nach dem Zweiten Weltkrieg den Weg gewählt, eindrucksvolle Ruinen überhaupt nicht zu reparieren, sondern sie im zerstörten Zustand neu zu nutzen. Eine solche Form der Ingebrauchnahme des Zerstör-

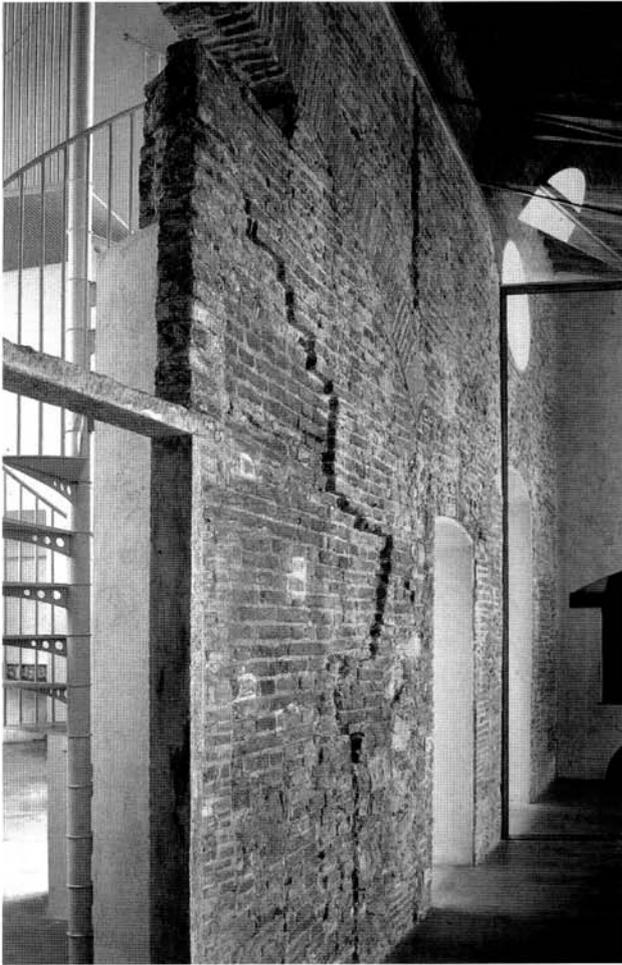


Abb. 11 Massimo Carmassi, Casa Balbarini, Pisa, Wohnungseinbau

ten schlechthin wurde erst möglich durch die von der modernen Kunst geweckte Sensibilität für den Wert eines fragmentarischen Werks. Was nach dem Krieg für den Extremfall der Ruinen galt, hat seither eine Entwicklung genommen, die auch für Denkmale im Allgemeinen von Vorteil sein kann. Das Bewusstsein für den Alterswert – eine ästhetische Kategorie – ist in der Öffentlichkeit gestiegen: Das Büro und die Loft-Wohnung im mittelalterlichen Palazzo oder in der frühindustriellen Fabrik gelten gerade dann als attraktiv, wenn die historischen Hüllen nicht wie neu restauriert, sondern nur für den Gebrauch repariert wurden (Abb. 11). Der moderne Mensch kann, wo er sich sicher und auf der Höhe der Zeit fühlt, alt und fremd Gewordenes als Bereicherung in seine Lebenswelt einbeziehen.

### *Grenze und Übergang*

Beide Tendenzen der Gebäudeinstandsetzung, die Integration und die Differenzierung, sind grundsätzlicher Art, so dass es müßig wäre, über ihre allgemeine Berechtigung zu streiten. In der Praxis hängt die Wahl sowieso von der individuellen Situation ab. Doch gibt es Schulbildungen und Vorlieben, die vom Geist der Zeit und des Ortes mitgeprägt werden. Nach längerer Neigung der Fachwelt zu einer analytischen Ästhetik scheint sich heute das Interesse von Architekten und Denkmalpflegern wieder mehr der Synthese, der Verschmelzung und Harmonisierung zuzuwenden, einer Einfühlungsästhetik, der die Öffentlichkeit ohnehin näher steht. Die Technik der dokumentierenden Reparatur scheint uns mit ihren zahllosen, auch virtuosen Etüden einer ‚Kunst der Fuge‘ etwas erschöpft zu haben. Die Sorge auch der Architekten gilt deshalb heute weniger der Differenzierung als der Kontinuität, „nicht so sehr der Grenze als dem Übergang“.<sup>17</sup>

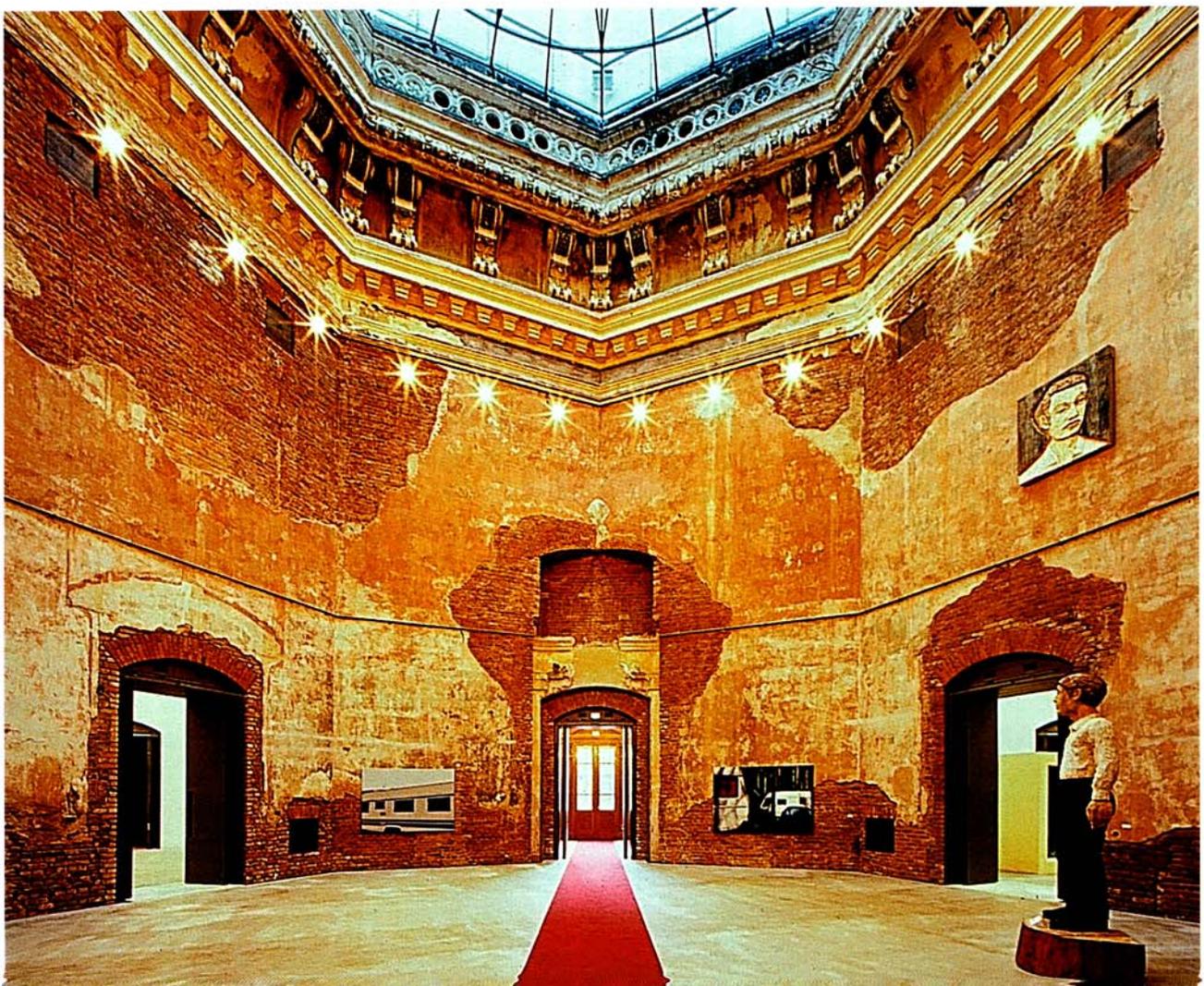
Wenn ich hier Beispiele der Denkmalreparatur vorwiegend unter dem Gesichtspunkt der sichtbaren Schadensbekundung betrachtete, so nicht als Vorzugslösung, aber doch als Zeugen einer Konzeption, die angesichts der zunehmend restaurativen oder synthetischen Ansätze weiterhin zu bedenken ist (Tafel XV,2). Eine solche Konzeption verhält sich dem Historischen gegenüber nicht abbildend, sondern als Reflexion auf die Tatsache des Verfalls und der Verluste. Das setzt voraus, dass diese akzeptiert werden. Warum sollte man das? Weil man den Prozess des Alterns zumindest an den Baudenkmalen verteidigen möchte gegen die technisch-kosmetische Illusion ewiger Jugend. Oder aber, weil man dem Ereignis, das den Schaden verursacht hat, bleibende Bedeutung zumisst. Schließlich auch deshalb, weil man die vollständige Wiederherstellung verlorener Raumschichten in vielen Fällen für eine das Original entwertende Fälschung halten wird.<sup>18</sup> Das ist nicht immer zwingend und nicht immer sinnvoll. Aber es gibt Situationen, in denen man aus gutem Grund oder ganz unbekümmert oder sogar mit Stolz die Spuren des Alters oder des Schicksals zeigen möchte. Die Methode der sichtbaren Reparatur kann dann eine wirtschaftlich sparsame, denkmalpflegerisch verantwortungsbewusste und künstlerisch überzeugende sein.



Tafel XV,1 Lucca, Piazza San Marco

Vorhergehende Seite: Tafel XIV Greiz, Sommerpalais, Blick in den Orangerie- und Gartensaal im Erdgeschoss

Tafel XV,2 Georg Lipsius, Oktogon der Kunstakademie Dresden, 1887–1894. Instandsetzung nach Teilerstörung von 1945 durch Pfau Architekten, 2001



## Anmerkungen

- <sup>1</sup> Der Beitrag stützt sich in Teilen auf Thomas Will, *Der Schaden als Ereignis. Über das Reparieren von Baudenkmalen*, in: *Baumeister. Zeitschrift für Architektur*, H. 12, 2002, S. 51–55; das Thema wurde grundlegend und breiter behandelt auf dem ICOMOS-Kongress 1998 in Leipzig, siehe Hartwig Schmidt (Hg.), *Das Konzept „Reparatur“. Ideal und Wirklichkeit* (ICOMOS Hefte des Dt. Nationalkomitees, XXXII), München 2000; siehe auch: *Reparatur in der Baudenkmalpflege* (Arbeitsheft des Bayerischen Landesamts für Denkmalpflege, 101), München 1999.
- <sup>2</sup> Vgl. Joseph Gantner, *Formen des Unvollendeten in der neueren Kunst*, in: Josef Adolf Schmoll gen. Eisenwerth (Hg.), *Das Unvollendete als künstlerische Form*, Bern/München 1959, S. 47–67.
- <sup>3</sup> Raimund Wünsche, *Die Zeit – der große Bildhauer. Das antike Fragment im Wandel der Auffassungen*; in: *Kunst und Antiquitäten*, H. 11, 1994, S. 20–23; Herbert von Einem, *Unvollendetes und Unvollendbares im Werk Michelangelos*, in: J. A. Schmoll, 1959, S. 69–81.
- <sup>4</sup> *Athenäum*, Bd. 1, St. 2, Berlin 1798, zitiert nach Friedrich Schlegel, *Kritische und theoretische Schriften*, Stuttgart 1978, S. 79.
- <sup>5</sup> Nikolaus Himmelmann, *Utopische Vergangenheit. Archäologie und moderne Kultur*, Berlin 1976, S. 163; vgl. auch Linda Nochlin, *The Body in Pieces. The Fragment as Metaphor of Modernity*, London 1994; Boris Groys, *Logik der Sammlung. Am Ende des musealen Zeitalters*, München 1997, S. 198f. und S. 218f.
- <sup>6</sup> August Rode, *Leben des Herrn Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorf*, Dessau 1801 (Reprint Wörlitz 1994), S. 122, zitiert nach Rolf Toyka (Hg.), *Patina*, Hamburg u. a. 1996, S. 30.
- <sup>7</sup> N. Himmelmann, 1976, S. 159f.
- <sup>8</sup> Vgl. B. Groys, 1997, S. 198f.
- <sup>9</sup> Hierfür ist in erster Linie Camillo Boito zu nennen, der mit seiner modernen Synthese aus der interventionistischen Tradition Viollet-le-Ducs und der entgegengesetzten Haltung von John Ruskin und William Morris die Lehrmeinung zur Restaurierung maßgeblich und langdauernd beeinflusst hat. Sein dialektisches Vorgehen beschreibt er in: Camillo Boito, *Conservare o restaurare*, in: derselbe, *Questione pratiche dei belli arti*, Mailand 1893; vgl. dazu Françoise Choay, *Das architektonische Erbe, eine Allegorie. Geschichte und Theorie der Baudenkmale*, Braunschweig/Wiesbaden 1997, S. 122–124.
- <sup>10</sup> Thomas Will, *Aus der Not eine Tugend. Die Dresdner Kreuzkirche und ihr ‚provisorischer‘ Wiederaufbau nach dem Krieg. Eine Denkschrift aus aktuellem Anlaß*, Dresden 1998, und derselbe, *Provisorien des Wiederaufbaus. Probleme ihrer Bewertung, mit einer Fallstudie zur Dresdner Kreuzkirche*, in: Valentin Hammerschmidt; Erika Schmidt und Thomas Will (Hg.), *Dokumente und Monumente. Positionsbestimmungen in der Denkmalpflege* (Veröffentlichungen des Arbeitskreises Theorie und Lehre der Denkmalpflege e.V., Bd. X), Dresden 1999, S. 59–80.
- <sup>11</sup> Fritz Steudtner, *Steine reden*, in: Gerhart Wendelin (Hg.), *750 Jahre Kreuzkirche zu Dresden*, Berlin 1965, S. 45.
- <sup>12</sup> Siehe Hans Döllgast 1891 – 1974, *Ausst.-Kat.*, München 1987; Erich Altenhöfer, *Die Alte Pinakothek*, in: *Aufbauzeit. Planen und Bauen*. München 1945 – 50, hg. von Winfried Nerdinger, München 1984, S. 63–76; Franz Peter und Peter Wimmer, *Von den Spuren. Interpretierender Wiederaufbau im Werk von Hans Döllgast*, Salzburg 1998; Th. Will, 1999.
- <sup>13</sup> Zu der dabei erfolgten Übertragung der Prinzipien der Retusche und der *Tratteggiotechnik* von der Gemäldereinstaurierung auf die Bauplastik vgl. Hartwig Schmidt, *Wiederaufbau* (Denkmalpflege an archäologischen Stätten, Bd. 2), Stuttgart 1993, S. 115f., S. 245–265, besonders S. 263–265; zur sichtbaren Lückenschließung in der (italienischen) Baudenkmalpflege vgl. auch Stefano Gizzi, *Elogio e condanna del „sottosquadro“*, in: *Quaderni ARCo. Restauro Storia e Tecnica. Associazione per il recupero del costruito*, Rom 1998, S. 19–36.
- <sup>14</sup> Josef Wiedemann, *Bauten und Projekte*, Katalog zur Ausstellung an der Technischen Universität München, München 1981.
- <sup>15</sup> Eine vergleichbare Auflehnung hatte es auch zuvor immer wieder gegeben, so in der frühen Neugotik, vor allem aber mit den ‚werkgerechten‘, quasi-rustikalen Oberflächen (Rauputz, Steinsichtigkeit), mit denen die frühe Moderne sich gegen die Perfektion des Späthistorismus gewendet hatte.
- <sup>16</sup> Bazon Brock, zitiert in: Reiner Bader, *Spiel der Differenz*, Ausstellung ‚Lesesaal‘ – Hild und K, Architekturgalerie, München 2001, Begleitheft, S. 27.
- <sup>17</sup> David Chipperfield, *Kommentar zu seinem Projekt für die Instandsetzung und Erweiterung des Neuen Museums in Berlin*, in: *Bauwelt*, H. 41, 2000, S. 25.
- <sup>18</sup> Wolfgang Wolters erklärt dies überzeugend für die Restaurierungsmöglichkeiten des Neuen Museums in Berlin. Das Ergebnis einer Rückführung in den „alten Glanz (...) wäre eine monumentale Fälschung, eine Zielsetzung, die in einem Museum kaum denkbar ist, das Fälschungen gegenüber wach und empfindlich ist (...).“ Als Lösung bleibt demzufolge: „Zerstörung, Alterung, Verfall und das Fragmentarische werden thematisiert, so wie es im Museum oder in den Werkstätten der Denkmalpflege bei Exponaten der Fall ist, die niemand ergänzen oder gar überfassen würde. (...) Ein nachdenklich machender Rahmen für ebenfalls beschädigte Ausstellungsstücke, die aus ihrem eigenen ursprünglichen Zusammenhang gerissen, vom Betrachter durch Reflexion in den verlorenen Kontext zurückgedacht werden müssen.“ Abschließend plädiert Wolters deshalb „beim Neuen Museum aus tiefem Mißtrauen gegen das blühende Restaurierungsgeschäft für Abstinenz, für einen konsequenten Verzicht auf Vertuschung und für das in Museen übliche ungeschönte Inszenieren des Überlieferten. Nicht mehr, aber auch nicht weniger.“ Wolfgang Wolters *Historische Innenräume: Restaurieren? Inszenieren? Konservieren?*, in: *Kunstchronik*, Jg. 50, 1997, S. 672–678, hier S. 677f.