

II. Integrität in theoretischen Texten über den Umgang mit kulturellem Erbe

In diesem Teil bespreche ich nacheinander Texte von John Ruskin, Alois Riegl, Eugène-Emmanuel Viollet-Le-Duc und Cesare Brandi. Alle vier Autoren stellen kanonisierte Persönlichkeiten der europäischen Denkmalpflege dar. In den Texten werden zwei unterschiedliche Formen der Integrität thematisiert: Ruskin und Riegl verhandeln das Fragmentarische in Abgrenzung zum vollständigen historischen Objekt beziehungsweise zum erneuerten historischen Objekt. Viollet-Le-Duc und Brandi diskutieren die Grenzen und Möglichkeiten, die eine ideelle Einheit als Richtschnur für Restaurierungen bieten kann.

Hervorzuheben ist die Beobachtung, dass für jede Theorie der vier Autoren einschneidende historische Ereignisse relevant waren. Alle Autoren erfahren soziale Umbrüche und Verluste – seien sie materieller Natur wie Kriegszerstörungen oder ideeller Art wie durch die Erosion tradierter Wertsysteme. Daher interpretiere ich die Konzepte von Integrität, die in den Texten der ausgewählten Autoren vorkommen, nicht nur als abstrakte Theoriegebilde, sondern auch als Reaktionen auf Erfahrungen sozialer Veränderungen. Ihre Antworten orientieren sich daran, überkommene Strukturen, Institutionen und Werte zu bewahren oder zu aktualisieren.

Paradoxerweise werden die Formen von Integrität, die in den Theorien eingeführt werden, nicht unbedingt als Reaktionen auf gesellschaftliche Umstände begründet, sondern als Werte eingeführt, die einem historischen Objekt oder einer historischen Architektur innewohnen. Das Ausklammern der Desintegrationserfahrungen liegt bei Ruskin, Viollet-Le-Duc und Brandi vor allem daran, dass sie davon ausgehen, den historischen Objekten wohne eine Wirkmächtigkeit inne, die von den Objekten selbst ausgeht und die ihnen nicht von außen, von der Gesellschaft, zugeschrieben wird. Durch diese Grundannahme wird das Soziale von vornherein als Kategorie der Reflexion unterdrückt, weil nicht die Menschen den Objekten Werte zuschreiben, sondern die Werte den

Objekten inhärent sind. Einzig Riegl stellt die Rezeption historischer Objekte und die damit einhergehende Bedeutungszuschreibung in den Vordergrund. Ein zentrales Ergebnis, das ich im ersten Teil belege, ist, dass der Wunsch nach Integrität in Texten der europäischen Denkmalpflege aus einem Gefühl der sozialen Entwurzelung erwächst. Allerdings wird dieser Zusammenhang in den Texten selbst nicht immer offensiv adressiert, sondern bleibt häufig im Hintergrund.

II.1 Das Fragment im Spannungsverhältnis zu Vorstellungen von Ganzheit

Auf den ersten Blick scheint es offensichtlich zu sein: Ein Fragment kann niemals integer sein. Schließlich entzieht sich das Fragmentarische bereits äußerlich einer Vorstellung von Integrität. Um als historisch gelten zu können, müssen Objekte über ein gewisses Alter verfügen und einen Verfall oder Alterungsprozess erfahren haben. Somit scheint insbesondere das historische Objekt unwiderruflich mit dem Fragmentarischen verknüpft zu sein und entzieht sich dadurch einer materiellen Vollständigkeit. Im Folgenden werden Texte von Ruskin und Riegl analysiert, die die Bedeutung des Alterns für historische Objekte diskutieren und die Würdigung von Denkmälern als fragmentierte Objekte in der Denkmalpflege erst theoretisch verankert haben.¹ Bei beiden Theoretikern ist nämlich eine zentrale Voraussetzung für die Inwertsetzung einer historischen Architektur oder eines Denkmals, dass diese Objekte nicht vollständig sind, sondern uns als Fragmente wahrnehmbar sind. Gleichzeitig sind in Ruskins und Riegls Texten vielfältige – teils implizite – Bezüge zur Integrität historischer Objekte – beispielsweise im Sinne einer materiellen Vollständigkeit oder als Projektionsfläche für eine angenommene ganzheitliche Ordnung der Dinge – enthalten, die sich aus dem jeweiligen Verständnis von Alterung und Fragmentierung ergeben.²

1 Hubel 2011, S. 44–47; Meier 2008, S. 356; Scheurmann 2018, S. 225.

2 Einzelne Aspekte meiner Analyse zur Rolle von Integrität in den Schriften von John Ruskin und Alois Riegl wurden 2021 bereits veröffentlicht: Stackmann 2021.

John Ruskin: The Seven Lamps of Architecture (1849)

Nach sieben Jahren Manuskriptarbeit veröffentlichte der Brite Ruskin (1819–1900) 1849 sein Werk *The Seven Lamps of Architecture*. Zu diesem Zeitpunkt hatte er sich durch das Erscheinen des ersten Bands seines Werks *Modern Painters* (1843) bereits einen Namen als Kunst- und Kulturkritiker erworben.³ 1869 wurde Ruskin auf die Slade-Professur der Schönen Künste an der Universität in Oxford berufen.⁴ Sein Gesamtwerk umfasst insgesamt 39 Bände und belegt seine lebenslange publizistische Tätigkeit.⁵ Seine wichtigsten Werke zur Architektur, *The Seven Lamps of Architecture* (1849) und *The Stones of Venice* (1851–1853), markieren mit ihrem Erscheinen eine Periode in Ruskins Leben, in der er sich intensiv mit der gebauten Umwelt befasste.⁶ Allgemein fallen beide Werke in eine Zeit, in der in Großbritannien zahlreiche Abhandlungen zur Architekturgeschichte erschienen – vor allem von Architekten des *Gothic Revivals* wie Augustus Welby Northmore Pugin.⁷ Allerdings setzte Ruskin den Schwerpunkt seiner Ausführungen auf die moralische und ästhetische Bewertung von Architektur, die auch für interessierte Laien verständlich sein sollte – im Gegensatz zu seinen Zeitgenossen, die überwiegend Fachliteratur schrieben. Ruskin richtete sich mit seinen Schriften zu Kunst und Architektur weniger an das Fachpublikum als an eine im England des 19. Jahrhunderts neu entstandene ehrgeizige Mittelschicht, die sich für Kunst und Kultur zwar interessierte, aber der es noch an Bewertungskriterien fehlte. So verstand Ruskin seine Publikationen als Möglichkeit für deren Rezipient*innen, ihr eigenes Geschmacksurteil zu schärfen.⁸ Dadurch und auch durch den Namen, den sich Ruskin schon zuvor als Kunstkritiker gemacht hatte, fand *The Seven Lamps of Architecture* schon kurz nach seinem Erscheinen regen Anklang in der Öffentlichkeit.⁹ Für Andrew Ballantyne und Gill Chitty liegt Ruskins Leistung

3 Chitty 2003, S. 40.

4 Hewison 2007, S. 87.

5 Sämtliche Schriften John Ruskins können online abgerufen werden: University of Lancaster 2021.

6 Chitty 2003, S. 30.

7 Birch 2020, S. 4; Chitty 2003, S. 32–33; Glendinning 2013, S. 117. Ruskin selbst las architekturhistorische Werke von englischen Autor*innen aus dieser Zeit mit Interesse: Ballantyne 2015, S. 118–119.

8 Chitty 2003, S. 30.

9 Ebd., S. 40–43.

in *The Seven Lamps of Architecture* gerade darin, eine Idee davon zu entwickeln, wie Architektur mit moralischen Maßstäben bewertet werden konnte.¹⁰

Die Abhandlung zu den *Lamps (Leuchtern)* ist seit ihrer Veröffentlichung ein in der Denkmalpflege viel gelesenes und viel zitiertes Werk, weil Ruskin sich darin unter anderem mit der Restaurierung von historischen Gebäuden befasst.¹¹ Ein weiteres Thema des Buchs, das auf die Denkmalpflege bezogen werden kann, ist die Angst vor dem Verlust wertvoller historischer Architektur durch die Industrialisierung, vor allem aus dem Mittelalter.¹² Die Rezeption der Schriften Ruskins im Kontext der Denkmalpflege begann schon kurz nach ihrer Veröffentlichung – auch aufgrund von Ruskins Beziehung zum *Arts and Crafts Movement*. So stand er in Kontakt mit William Morris, der 1877 die Society for the Protection of Ancient Buildings gründete und sein Gründungsmanifest für die Organisation auf Ruskins Beitrag zur Architekturtheorie bezog.¹³ In der denkmalpflegerischen Rezeption wird Ruskin bis heute als jemand hervorgehoben, der den fragmentarischen Charakter und das Altern historischer Architektur als wertvoll begriff.¹⁴

Im Folgenden werde ich mich damit auseinandersetzen, ob das gealterte und fragmentierte Objekt bei Ruskin immer auch in Beziehung zu einer moralischen Integrität und Formen einer ideellen Ganzheit steht. Meine These lautet: Das Fragmentarische bei Ruskin erhält insbesondere dadurch seine Bedeutung, indem er es in Bezug zu einer festen moralischen und weltanschaulichen Ordnung setzt – auch wenn es zunächst so scheinen mag, als ob er vor allem die Unregelmäßigkeiten, die Unvollständigkeit und die kontingenten Altersspuren eines Objekts wertschätzt.

Inhaltlich beschäftigt sich Ruskin in *The Seven Lamps of Architecture* mit den seiner Ansicht nach grundlegenden Prinzipien guter Baukunst, die er als Leuchter bezeichnet.¹⁵ Er widmet daher jedem Leuchter einen langen Textab-

10 Ballantyne 2015, S. 141–142; Chitty 2003, S. 50.

11 Chitty 2003, S. 37–44.

12 Ballantyne 2015, S. 118.

13 Chitty 2003, S. 44; Fagence Cooper 2020, S. 4; Hubel 2011, S. 44. Ausführlich zeichnet Stephanie Herold die Rezeption John Ruskins im Kontext der Architekturtheorie nach und befasst sich mit Ruskins Wahrheitsbegriff: Herold 2018, S. 181–186. Außerdem stellt Herold die Rezeption Ruskins und William Morris' im Kontext der Kunstpädagogik dar: Herold 2018, S. 318–330.

14 Fagence Cooper 2020, S. 4; Mager 2016, S. 65–66; Meier 2008, S. 356; Scheurmann 2018, S. 225.

15 Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture* 1903, S. 20–23.

schnitt, der mit dem Namen des Leuchters überschrieben ist, der thematisiert wird:

- The Lamp of Sacrifice
- The Lamp of Truth
- The Lamp of Power
- The Lamp of Beauty
- The Lamp of Life
- The Lamp of Memory
- The Lamp of Obedience

Vor allem in der *Lamp of Memory* begründet Ruskin die Bedeutung des Alterns für historische Architektur und seine Ablehnung der Restaurierung. Bevor ich darauf eingehe, analysiere ich zunächst die *Lamp of Truth*, weil Ruskins Ablehnung der Restaurierung und seine Wertschätzung für das gealterte Gebäude sich über einen Anspruch nach Wahrhaftigkeit legitimieren, der dort erläutert wird.

In der *Lamp of Truth* schildert Ruskin »Wahrhaftigkeit« als grundlegendes Prinzip der Baukunst, das vorsieht, dass alle Künstler*innen und Handwerker*innen beim Bau eines Gebäudes wahrhaft handeln sollen.¹⁶ Dabei gibt es seiner Meinung nach zwei Kategorien falschen Handelns: wenn ein Fundament oder ein Material vorgetäuscht werde, das eigentlich nicht verwendet worden sei, sowie das Verbauen von maschinell gefertigten Ornamenten.¹⁷ Vor allem das falsche Ornament ist für Ruskin Ausdruck einer Lüge:

»Down with it to the ground, grind it to powder, leave its ragged place upon the wall, rather; you have not paid for it, you have no business with it, you do not want it. Nobody wants ornaments in this world, but everybody wants integrity. All the fair devices that ever were fancied, are not worth a lie. Leave your walls as bare as a planed board, or build them of baked mud and chopped straw, if need be; but do not rough-cast them with falsehood.«¹⁸

Wie das Zitat belegt, ist bei Ruskin ein zentraler Aspekt in Zusammenhang mit Wahrheit die Integrität. Integrität steht in seiner Beschreibung für eine Reinheit und Ehrlichkeit im Handeln. Für die mittelalterliche Architektur

16 Ebd., S. 57.

17 Ebd., S. 60.

18 Ebd., S. 83.

führt Ruskin aus, was seiner Meinung nach geschieht, wenn das Bauen nicht mehr integer ist:

»So fell the great dynasty of mediaeval architecture. It was because it had lost its own strength, and disobeyed its own laws – because its order, and consistency, and organization, had been broken through – that it could oppose no resistance to the rush of overwhelming innovation. And this, observe, all because it had sacrificed a single truth. From that one surrender of its integrity, from that endeavour to assume the semblance of what it was not, arose the multitudinous forms of disease and decrepitude, which rotted away the pillars of its supremacy.«¹⁹

Ruskin nennt in dieser Textpassage mehrere Gründe, weshalb die mittelalterliche Architektur unterging. Kern seiner Aussage ist, sie missachtete ihre eigenen Gesetze und habe sich einem überwältigenden und gewaltsamen Fortschritt hingegeben. Das Ergebnis dieser Entwicklung bezeichnet Ruskin als krankhaft. Dieser Anspruch nach Wahrhaftigkeit, den er in der *Lamp of Truth* formuliert, übte Einfluss auf seine Überlegungen in der *Lamp of Memory* aus. Denn in der *Lamp of Memory* prangert er die Restaurierung an, weil sie die unehrlliche Abkehr von der wahrhaftigen Architektur sei: »Do not let us talk then of restoration. The thing is a lie from beginning to end.«²⁰

Ruskin versteht die Restaurierung als Lüge, weil sie in seiner Vorstellung die Spuren der Erbauer*innen der Originalarchitektur aus der Materialität des Gebäudes verdrängt: »That which I have above insisted upon as the life of the whole, that spirit which is given only by the hand and eye of the workman, can never be recalled.«²¹ Restaurierung bedeutete für ihn demnach, ein Originalwerk zu verfälschen, indem die Spuren der ursprünglichen und unwiederbringlichen Handarbeit beseitigt werden. An anderer Stelle im Text betont Ruskin, die Menschen hätten kein Recht, Architektur aus der Vergangenheit anzufassen, weil sie nicht deren Urheber*innen seien. Eine Restaurierung lösche die Arbeit der eigentlichen Urheber*innen aus. Man könne historische Architektur lediglich durch Reparaturen erhalten.²² Somit bezieht sich Ruskin bei seiner Kritik an der Restaurierung in der *Lamp of Memory*, ähnlich wie bei seiner Ablehnung falscher Ornamente, darauf, es

19 Ebd., S. 98.

20 Ebd., S. 244.

21 Ebd., S. 242.

22 Ebd., S. 245–246.

handele sich nicht um echte Handarbeit, sondern um ein unrechtmäßiges Übertünchen des Originals.

Außerdem lehnt Ruskin die Restaurierung ab, weil sie das Alter einer historischen Architektur kaschiere. Er argumentiert die Bedeutung des Alterns für historische Gebäude folgendermaßen:

»For, indeed, the greatest glory of a building is not in its stones, or in its gold. Its glory is in its Age, and in that deep sense of voicefulness, of stern watching, of mysterious sympathy, nay, even, of approval or condemnation, which we feel in walls that have long been washed by the passing waves of humanity.«²³

Er beschreibt hier, wie das Alter einem Gebäude erst seine Lebendigkeit verleiht. Dieser Lebendigkeit eines gealterten Gebäudes spricht er eine besondere Qualität zu:

»Whereas, even when so sought, it [the picturesque] consists in the mere sublimity of the rents, or fractures, or stains, or vegetation, which assimilate the architecture with the work of Nature, and bestow upon it those circumstances of colour and form which are universally beloved by the eye of man.«²⁴

Das Altern integriere historische Architektur wieder in die Natur und aus diesem Aufgehen in der Natur entstehe eine anregende ästhetische Erscheinung. Ruskin nennt diesen Prozess auch »parasitäre Erhabenheit« (»parasitical sublimity«).²⁵ Die parasitäre Erhabenheit komme dann zustande, wenn der Zufall walte und sich etwa durch die zufälligen Spuren des Alterns eine ästhetische Erscheinung ergebe.²⁶

Somit steckt laut Ruskin eine besondere Qualität im (zufälligen) Zerfall der Architektur. Dies ist dem Bauen von Gebäuden entgegengesetzt, indem das Vergehen eines Gebäudes nicht menschengemacht ist, sondern sich aus dem Wirken der Natur ergibt. Ruskin geht von zwei unterschiedlichen Sphären aus: dem Werden eines Gebäudes, das an ehrliche und kunstvolle Handarbeit gebunden ist, und dem Vergehen eines Originalwerks, das durch das (göttliche)

23 Ebd., S. 233.

24 Ebd., S. 241.

25 Ebd., S. 236.

26 Ruskin erklärt das Phänomen der parasitären Erhabenheit anhand von verschiedenen Kunstwerken: ebd., S. 236–237.

Wirken der Natur herbeigeführt wird und sich der Kontrolle des Menschen entzieht.²⁷ Die Restaurierung hintergeht bei Ruskin die unumstößlichen Prinzipien der Baukunst, indem sie historische Architektur erneuert und somit in das Altern eingreift. Die Zusammenschau der vorgestellten Textpassagen legt die Folgerung nahe, dass ein ›richtiger‹ Umgang mit dem gealterten Objekt bei Ruskin moralische Überlegenheit und Integrität bedeutet. Dabei sind die Voraussetzungen für Integrität das wahrhafte Handeln und die Akzeptanz eines gesetzlichen Kreislaufs von Werden und Vergehen. Historische Architektur als Fragment erhält aus meiner Sicht bei Ruskin erst dann ihre Bedeutung, wenn sie ins Verhältnis zu einer ganzheitlichen Ordnung gesetzt wird.

Nicht nur in der *Lamp of Memory* beschäftigt sich Ruskin mit der Rolle der Natur und ihrem Verhältnis zur Kultur. Die genaue Beobachtung der Natur ist ein wiederkehrendes Element in seinen Schriften und Kunstwerken – auch vor dem Hintergrund seiner Religiosität, wie ich im nächsten Punkt noch ausführlicher darlege.²⁸ Ruskin kritisiert die Zerstörung der Natur durch die Industrialisierung und die Dekadenz des modernen Kapitalismus.²⁹ Allgemein ist die Verwüstung europäischer Städte, die von der Industrialisierung im 19. Jahrhundert ausgeht, eine wichtige Motivation für Ruskin, sich in seinem Schreiben überhaupt mit Architektur zu befassen.³⁰ Dieser Zerstörung gegenüber verteidigte er historische Architektur, die aus seiner Sicht genauso schützenswert ist wie die Natur und in ihren Eigenschaften mit dieser vergleichbar.³¹ Beispielsweise gewinnt eine historische Architektur bei Ruskin durch Altersspuren eine parasitäre Erhabenheit, die die Architektur wieder der Natur annähert und ihr Lebendigkeit verleiht. Auf diese Weise unterscheidet er historische Architektur implizit von der Leblosigkeit des Maschinellen.

27 Aus folgendem Zitat geht zusätzlich hervor, dass Ruskin das Wirken der Menschen beim Bau eines Gebäudes eng mit dem Anspruch der Wahrhaftigkeit verknüpft: »[...] so i would have the Spirit or Lamp of Truth clear in the hearts of our artists and handicraftsmen, not as if the truthful practice could far advance the cause of truth, but because I would fain see the handicrafts themselves urged by the spurs of chivalry: and it is, indeed marvellous to see what power and universality there is in this single principle, and how in the consulting or forgetting of it lies half the dignity or decline of every art and act of man.« Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture* 1903, S. 57.

28 Barringer 2019, S. 13–15.

29 Ebd., S. 16–17.

30 Chitty 2003, S. 30–31.

31 Ebd., S. 43–45.

Außerdem verunsicherten Ruskin die politischen Unruhen in Europa, die von den Aufständen um 1848 ausgelöst wurden. In der Folge verstand er *The Seven Lamps of Architecture* auch als einen Versuch, angesichts der Gefährdung historischer Architektur an deren Wert zu erinnern. So sind die *The Seven Lamps of Architecture* zugleich ein Ergebnis der Zukunftsängste Ruskins, die sowohl die Zerstörung des historischen Erbes durch Restaurator*innen als auch durch Revolutionär*innen betreffen.³² Im letzten Abschnitt der *Lamp of Memory* spricht er von der Trauer, die der Mob verursacht habe, der die Kathedrale von Avranches zerstörte, und nimmt direkt Bezug auf die Aufstände.³³ Somit haben *The Seven Lamps of Architecture* in mehrfacher Hinsicht einen zeitgenössischen Bezug, indem Ruskin aus seiner Sorge um die gesellschaftlichen und politischen Umbrüche heraus argumentiert und Wertordnungen bewahren möchte. Das Gebot der Integrität entspringt bei ihm daher nicht nur einer Angst um die authentische historische Architektur, sondern einer Überforderung mit den sich ändernden gesellschaftlichen Verhältnissen. In der Folge projiziert Ruskin in die fragmentierte Architektur eine ganze Reihe von Erwartungen, die mit einem Wunsch nach der Unberührtheit der tradierten Werte und Objekte verbunden sind.

Die Jungfräulichkeit des Fragments

»Unlike the detailed enquiries of modern philosophers into the existence or non-existence of natural law as a viable doctrine, Ruskin acknowledged the term in a straightforward way. Natural law was something shaped by the larger and incomprehensible workings of the Divine Wisdom.¹¹ The principle was self-evidently at work in both social and scientific spheres and it amounted to a given in the underpinnings of all worlds of experience. To acknowledge the reality of natural law was to acknowledge the persistence of a universal ordering of things in the midst of perpetual states of change, of that ›being and passing away‹ so well understood by many of the ancients.«³⁴

Der Historiker Graham A. MacDonald beschreibt in diesem Zitat Ruskins Glaube an allgemeingültige Naturgesetze. In *The Seven Lamps of Architecture* arbeitet Ruskin ebenso mit allgemeingültigen Prinzipien, die er Leuchter nennt und die nicht gebrochen werden dürfen. In dem vorher angeführten Zitat

32 Ebd., S. 36–38.

33 Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture* 1903, S. 245–246.

34 MacDonald 2018, S. 224.

zum Untergang der mittelalterlichen Architektur spricht Ruskin etwa davon, der Bruch der eigenen Gesetze und der Verlust der eigenen Integrität habe in den Untergang des Mittelalters geführt.³⁵ Seine Ausführungen zum Altern historischer Objekte verweisen zugleich auf die Notwendigkeit, die universale Ordnung vom Werden und Vergehen als unveränderliches Naturrecht aufrecht zu erhalten. Dabei hängt das Naturrecht mit Ruskins Glauben an eine höhere göttliche Ordnung zusammen. Zugleich zweifelte er sein ganzes Leben lang an seinem christlichen Glauben. Insbesondere in der Zeit der Niederschrift von *The Seven Lamps of Architecture* haderte er mit seinem Glauben, wie ein Brief von 1848 an seinen Vater belegt.³⁶ Schon in frühen Jahren hatte sich Ruskin für Geologie und Erdgeschichte interessiert. Sein Studium der Wissenschaft beeinflusste ab den späten 1830er-Jahren zusätzlich seinen Glauben.³⁷ Ruskin erscheint die Bibel angesichts der erdgeschichtlichen Erkenntnisse Charles Darwins oder Charles Lyells nicht mehr als glaubwürdige Quelle. Dennoch blieb die Bibel eine zentrale Orientierung für Ruskins ethisches Denken.³⁸ Auch in *The Seven Lamps of Architecture* erscheinen christliche Motive, wie ich im Folgenden argumentiere. In der *Lamp of Memory* schreibt er:

»Of more wanton or ignorant ravage it is vain to speak; my words will not reach those who commit them, and yet, be it heard or not, I must not leave the truth unstated, that it is again no question of expediency or feeling whether we shall preserve the buildings of past times or not. *We have no right whatever to touch them.*«³⁹ [Herv. i. Orig.]

Ruskin spricht darin der Gegenwart das Recht ab, historische Architektur zu berühren, und legt fest, die historische Architektur gehöre ihren Urheber*innen und den zukünftigen Generationen, die die Gebäude erben. Die Menschen der Gegenwart werden nicht in dieser Art und Weise miteinbezogen oder zumindest dürfen sie die historische Architektur nur verwahren und nicht aktiv mit ihr umgehen.⁴⁰ Ruskin gesteht seinen Zeitgenoss*innen lediglich die Rolle von Treuhänder*innen zu. Der Kulturkritiker umschreibt immer wieder Wünsche nach Reinheit, Unbeflecktheit und Unantastbarkeit: »but truth forgives

35 Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture* 1903, S. 98.

36 MacDonald 2018, S. 61–62.

37 Ebd., S. 10.

38 Ebd., S. 2–3.

39 Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture* 1903, S. 245.

40 Ebd.

no insult, and endures no stain.«⁴¹ In dieser Formulierung lehnt er Eingriffe in das Innere der Dinge oder die Anwendung von Prinzipien ab und argumentiert dafür, Integrität im Sinne einer Unversehrtheit zu wahren.

MacDonald bescheinigt Ruskin eine ausgeprägte Tendenz, Dinge von außen zu betrachten, weniger von innen:

»A man famous for extolling the virtues of ›seeing correctly‹ and of using the eye, rather oddly avoided the lessons of the microscope. This reluctance to look at ›the creature within‹ remained a permanent part of his disposition and is explained in part by what Quentin Bell justifiably implied was a domestically conditioned ›fear of the flesh‹, a trait well recognized in his art criticism.«⁴²

Auch in Bezug auf die fragmentierte Architektur schreibt Ruskin über die Beobachtung eines Vergehens aus einer Distanz heraus und nicht über ein physisches beziehungsweise haptisches Erleben. Daraus ergibt sich eine Assoziation mit einer zumindest christlich inspirierten Trennung von Körper und Geist. Ruskin projiziert in gewisser Weise eine angestrebte Jungfräulichkeit in die historische Architektur.

Aus der etymologischen Herleitung des Worts »Integrität« geht hervor, dass es eng mit christlichen Vorstellungen von Jungfräulichkeit verwoben ist.⁴³ So bedeutet das lateinische *integritas* in Verbindung mit *virginalis* auch »Jungfernschaft«.⁴⁴ Aus einer feministischen Sicht hängt am Ideal der Jungfräulichkeit eine patriarchale Unterscheidung zwischen der körperlich gebärenden Frau, die ihren Körper aufsparen muss, und dem Mann, der das exklusive Recht hat, diesen Körper zu versehren. Mit diesen Gedanken verstrickt sich eine christlich geprägte Unterscheidung – aufbauend auf der Erbsünde – zwischen Körper und Geist sowie zwischen Mann und Frau. So ist in der Unterscheidung von berührten und unberührten Körpern nach christlich geprägten Vorstellungen auch eine moralisierende Hierarchisierung angelegt, die Genderfragen aufwirft.⁴⁵ Den unmittelbaren Zusammenhang zwischen der Integrität der Architektur und Jungfräulichkeit bei Ruskin verdeutlicht der Beitrag der Literaturwissenschaftlerin Linda M. Austin, die sich mit

41 Ebd., S. 55.

42 Ebd., S. 62.

43 Pollmann 2005, S. 124.

44 Stichwort »integritas« 2013.

45 Warner 2016, S. 74–76.

der Bedeutung von Konstruktionen von Weiblichkeit in Ruskins Schreiben auseinander setzt.

Austin zeichnet in ihrem Aufsatz nach, wie Ruskin sich ab den 1860er-Jahren zunehmend mit jungen Frauen beschäftigte und sich in seinem Werk mit einer idealen Frau beschäftigte, auf die er seine ethischen und ästhetischen Ansprüche projizierte. Einerseits sei diese Frau übermächtig und moralisch überlegen, andererseits mache Ruskin sie für alle Ungerechtigkeit auf der Welt verantwortlich.⁴⁶ Austin analysiert die Eigenschaften, die Ruskin in *Queen of the Air* (1869) auf seine Figur Athena überträgt:

»With her white skin, blue eyes, helmet and crest of gold, and robe of crocus draped by an aegis of purple, Athena is another medieval triptych, Pre-Raphaelite visage, and Turnerian landscape. Dazzlingly regaled, she signifies prudence, justice, fortitude, temperance, and force, the traditional virtues represented on countless buildings Ruskin admired in *The Stones of Venice*.«⁴⁷
[Herv. i. Orig.]

Demnach übertrug Ruskin in seinen Schriften ständig ein Idealbild in die Themen, die er analysiert, unabhängig davon, ob es sich um Gebäude oder Menschen handelte. Dieses Idealbild ist aus meiner Sicht aufgeladen mit einer Fantasie von Ordnung und Reinheit – mit der Vision einer weiblich konnotierten Integrität.

Deutlich wird die Gleichsetzung einer idealen Weiblichkeit mit einer idealen Architektur in dem Kapitel in *Stones of Venice*, in dem Ruskin die Tugenden der Architektur beschreibt. Einleitend bemerkt er, er erwarte dieselben Tugenden von Menschen wie von Gebäuden.⁴⁸ Dazu zählen ihm zufolge drei Eigenschaften:

- »(1.) That it act well, and do the things it was intended to do in the best way.
- (2.) That it speak well, and say the things it was intended to say in the best words.
- (3.) That it look well, and please us by its presence, whatever it has to do or say.«⁴⁹

46 Austin 1987, S. 33.

47 Ebd., S. 35.

48 Ruskin, *The Stones of Venice* I 1903, S. 60.

49 Oxford English Dictionary 2017.

Demnach muss ein Gebäude in jeder Hinsicht moralisches Wohlgefallen auslösen: egal, ob es sich um sein Verhalten, seine Sprache oder seine Erscheinung handelt. Ohne das Wissen um den Kontext könnte man annehmen, Ruskin spreche nicht von Gebäuden, sondern von seinen Erwartungen an eine ›wohlerzogene‹ Frau. Austin fasst Ruskins Erwartungshaltung an die ideale Frau folgendermaßen zusammen:

»In other words, typical beauty begins with the static outward forms – a woman's dress and visage. Vital beauty entails action. In addressing young women, Ruskin consistently translates the fulfillment of function into a notion of duty amounting to the exercise of imaginative sympathy. It is the chief attribute of the exemplary artist, which the ideal woman displays through acts that fuse (or confuse) aesthetics and ethics. The selflessness, submission, strength, energy and charity of the model woman and great artist emanate from an imagination synonymous with moral instinct.«⁵⁰

Frauen und Architektur vermitteln im Bestfall die moralische Integrität der Baumeister und Künstler, indem sie als formbare Medien fungieren, die die Handschrift des Baumeisters oder des Künstlers tragen. In beiden Fällen sind Frauen bei Ruskin zu Passivität und Konformität verurteilt, indem sie empfangen und vermitteln.

Vor diesem Hintergrund lässt sich die bereits zitierte Passage zum Untergang mittelalterlicher Architektur neu interpretieren:

»So fell the great dynasty of mediaeval architecture. It was because it had lost its own strength, and disobeyed its own laws – because its order, and consistency, and organization, had been broken through – that it could oppose no resistance to the rush of overwhelming innovation. And this, observe, all because it had sacrificed a single truth. From that one surrender of its integrity, from that endeavour to assume the semblance of what it was not, arose the multitudinous forms of disease and decrepitude, which rotted away the pillars of its supremacy.«⁵¹

Ruskin formuliert seine Ausführungen hier so, als ob die mittelalterliche jungfräuliche Architektur regelrecht durch den Fortschritt vergewaltigt werde. Laut Austin erinnert sein Frauenideal an Jungfrauen an Figuren in Tizians

50 Austin 1987, S. 31.

51 Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture* 1903, S. 98.

und Tintoretto's Werken, die über Heim und Herd wachen.⁵² In ähnlicher Weise erwartet Ruskin auch von Architektur eine jungfräuliche Unverdorbenheit. Tatsächlich begab Ruskin sich in Waisenhäusern und Schulen auf die Suche nach dem beschriebenen weiblichen Idealbild. Diese groteske Suche scheiterte an der Realität, die seinen Ansprüchen nicht gerecht werden konnte.⁵³

1848, ein Jahr vor dem Erscheinen der *Lamps*, heiratete Ruskin Effie Gray. Die Ehe wurde nach sechs Jahren geschieden, weil sie nicht vollzogen wurde.⁵⁴ An dieser unglücklichen Ehe arbeitete sich die Literatur immer wieder ab.⁵⁵ Auf der Hand liegt zunächst, dass Ruskins persönliche Eheprobleme in seiner Einstellung zu historischer Architektur als Unberührtes eine unmittelbare Entsprechung gefunden haben könnten. Wie Wolfgang Kemp ausführlich schildert, war Ruskin mit seiner Sexualität überfordert, wie es symptomatisch für die viktorianische Zeit war. Die moralisch übersteigerte Erwartungshaltung an die Geschlechterverhältnisse, die Ruskin in das Fragment hineinprojiziert, ist aus Kems Sicht nicht nur seinem persönlichen Schicksal geschuldet, sondern den Wertvorstellungen einer ganzen Gesellschaft.⁵⁶

Ruskin betont mit dem Konzept der parasitären Erhabenheit, dass die zufälligen Spuren des Verfalls eine ästhetische Qualität hervorbringen und historische Architektur an die Natur annähern. Einerseits scheint es sich daher um eine Ästhetik zu handeln, die insbesondere von einer kontingenten Unvollständigkeit abhängig ist. Andererseits bezieht sich Ruskin auf eine natürliche Ordnung vom Werden und Vergehen einer Architektur, um die fragmentierte Architektur ideell aufzuwerten. So können seine Aussagen in *The Seven Lamps of Architecture* als frühe Aufrufe zum Schutz des Individuums und zur Sorge um Nachhaltigkeit und Umweltschutz gelesen werden, weil er Missstände in der Gesellschaft früh erkannte und kritisierte.⁵⁷ Wenn man sich aber mit seinem Verständnis von Wahrheit und Integrität beschäftigt, wird deutlich, dass Ruskin andererseits eine normative Ordnung verteidigte und zu einem unantastbaren Idealbild stilisierte, das auf einem unumstößlichen Naturrecht basierte

52 Austin 1987, S. 29.

53 Ebd., S. 36–38.

54 Kemp 1987, S. 129–131.

55 Ebd., S. 128–129.

56 Ebd., S. 135–136.

57 Chitty 2003, S. 50–52.

und einer tiefen Verunsicherung gegenüber der Moderne entsprang. Tim Barringer erläutert zu Ruskins Weltanschauung:

»We acknowledge that Ruskin is, perhaps, more important for the questions he raises than for the solutions he proposed for them. The answers Ruskin offered for social problems often seem prescribed in the limitations of the Victorian world which they were conceived: his notions of the codings and the comportments of gender and the restrictions of social class chafe against hard-won freedoms of our time. His instincts were sometimes authoritarian; his approach to questions of race, slavery, and colonialism is frankly repulsive to the modern reader. The nature of his emotional attachments and, perhaps, sexual desires, as far as we can understand them, is profoundly disturbing.«⁵⁸

Diese Probleme und Herausforderungen, die in Ruskins Theorien angelegt sind, gilt es zu reflektieren. Analysiert man sein Werk auf die seiner Meinung nach bestehende Bedeutung gealterter Architektur, muss seine Wertschätzung für historische Architektur als Unvollständiges und vielleicht sogar Unperfektes hervorgehoben werden. Zugleich ist diesem Unvollständigen eine tiefe und stellenweise toxische Sehnsucht nach Unversehrtheit und Vollständigkeit einbeschrieben, die weiblich kodiert ist.

Alois Riegl: Der moderne Denkmalkultus (1903)

In deutscher Übersetzung erschien Ruskins *The Seven Lamps of Architecture* im Jahr 1900.⁵⁹ In der Folge beeinflussten seine Positionen die zeitgenössischen Debatten um eine moderne Denkmalpflege in Deutschland.⁶⁰ Drei Jahre später erschien 1903 die Schrift *Der moderne Denkmalkultus – Sein Wesen und seine Entstehung* von Alois Riegl (1858–1905). Er definiert darin unterschiedliche Denkmalwerte, um die Werte eines Denkmals zu ermitteln. Eines dieser Kriterien ist der Alterswert, der sich auf die Wahrnehmung von Altersspuren an einem Denkmal bezieht. Angesichts der zeitlichen Nähe zur Übersetzung Ruskins und der inhaltlichen Überschneidung – beide Autoren setzten sich mit der Relevanz des Alterns für Architektur beziehungsweise Denkmäler auseinander – werden der *Denkmalkultus* und die *Lamps* etwa bei Mager und

58 Barringer 2019, S. 15–16.

59 Ruskin 1900.

60 Euler-Rolle 2005, S. 28; Hubel 2011, S. 43–44.

Ingrid Scheurmann in einen Zusammenhang gestellt.⁶¹ Tatsächlich gibt es inhaltliche Überschneidungen zwischen Riegl und Ruskin. Dennoch unterscheiden sich beide darin, wie sie das Denkmal beziehungsweise historische Architektur in ihren Schriften als bedeutungsvoll begründen. Während Ruskin von unumstößlichen moralischen Werten bei der Einordnung von historischer Architektur ausgeht, entwickelt Riegl auf kluge Weise unterschiedliche Werte, die ein Denkmal ausmachen und gegeneinander abgewogen werden können. Entscheidend ist außerdem, dass Riegl nicht wie Ruskin annimmt, dass die Denkmalwerte intrinsisch in Objekten angelegt sind, sondern, dass die Werte von außen zugeschrieben werden. Bevor der *Denkmalkultus* im Detail analysiert wird, werden einführend grundlegende Aspekte zur großen Relevanz von Riegl in den Denkmalwissenschaften und in der Kunstgeschichte erläutert.

Riegl war ab 1894 Professor für Kunstgeschichte an der Universität Wien.⁶² Er übernahm 1902 das Amt als Generalkonservator der Zentralkommission für die Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale der k.-u.-k.-Monarchie.⁶³ Die Zentralkommission war nur eine von mehreren Institutionen, die sich ab Mitte des 19. Jahrhunderts im Habsburger Reich mit dem gebauten Erbe auseinandersetzte. Allerdings war die Zentralkommission die einzige Institution, die sich mit sämtlichen Denkmälern im Habsburger Reich befasste und keinen regionalen Schwerpunkt hatte.⁶⁴ Hintergrund des *Denkmalkultus* war die Planung eines österreichischen Denkmalschutzgesetzes. Die Bemühungen um eine rechtliche Festlegung begannen 1894. Riegl beabsichtigte mit seiner Schrift eine Begründung für die Notwendigkeit eines Denkmalschutzgesetzes zu liefern und einen Vorschlag für dessen Ausformulierung zu machen. *Der moderne Denkmalkultus* war daher Bestandteil einer längeren Schrift zur Begründung eines österreichischen Denkmalschutzgesetzes.⁶⁵

In der Kunstgeschichte gilt Riegl bis heute als einer der wichtigsten Akteur*innen der Wiener Schule. Ab Mitte des 19. Jahrhunderts etablierte sich in Wien das Österreichische Institut für Geschichtsforschung. Im Umkreis

61 Mager 2016, S. 78; Scheurmann 2018, S. 225.

62 Feichtinger 2010, S. 191–192. Das genaue Datum der Ernennung ist nicht eindeutig. Bacher schreibt, dass Riegl im Frühjahr 1903 Generalkonservator wird (Bacher, Vorwort 1995, S. 14). Reichenberger geht von 1904 aus (Reichenberger 2003, S. 69).

63 Feichtinger 2010, S. 191–192.

64 Rampley 2013, S. 193.

65 Bacher, Vorwort 1995, S. 16–17.

dieses Instituts lehrte eine Reihe von Kunsthistorikern, die als Begründer einer wissenschaftlich orientierten Kunstgeschichtsforschung gelten. Bis heute wird dieser Gelehrtenkreis als entscheidender Impulsgeber für die Verwissenschaftlichung und Professionalisierung der Kunstgeschichte angesehen.⁶⁶ Dabei wird die Wiener Schule überwiegend als fortschrittliche Richtung der Kunstgeschichte rezipiert. Insbesondere Riegl gilt als »kosmopolitisch«, »progressiv« und ästhetisch aufgeschlossen.⁶⁷ Zu Riegls zentralem Projekt der Verwissenschaftlichung der Kunstgeschichte und Denkmalpflege gehörte, nicht im Sinne einer normativen Ästhetik zu argumentieren, sondern Ästhetik als ein sich wandelndes historisches Phänomen zu begreifen, das sich empirisch erforschen lässt.⁶⁸

In der denkmalwissenschaftlichen Forschung und von Akteur*innen der Denkmalpflege wird Riegl ebenfalls stark rezipiert. Norbert Huses Anthologie von 1984 *Denkmalpflege. Deutsche Texte aus drei Jahrhunderten* gibt den *Denkmalkultus* verkürzt in dieser knappen Auswahl kanonischer Texte wieder.⁶⁹ 1988 veröffentlichte Marion Wohlleben eine ausführlicheren Auszug aus dem *Denkmalkultus* und belebte die Riegl-Rezeption in der deutschsprachigen Denkmalpflege zusätzlich.⁷⁰ Schließlich edierte Bacher 1995 Riegls Schriften zur Denkmalpflege und integrierte darin auch den ungekürzten *Denkmalkultus*.⁷¹ Heute fehlt in jeder größeren Abhandlung zur Geschichte der Denkmalpflege im deutschen Sprachraum nie ein Verweis auf Riegls *Denkmalkultus*.⁷² In der vierbändigen Anthologie *Cultural Heritage – Critical Concepts in Media and Cultural Studies*, herausgegeben von Smith, wurde eine längere Passage des *Denkmalkultus* in englischer Sprache abgedruckt.⁷³ Somit ist Riegl der einzige Autor

66 Feichtinger 2010, S. 189; Rampley 2010, S. 237–238.

67 Rampley 2010, S. 237–238.

68 Feichtinger 2010, S. 189–190.

69 Huse 1984.

70 Georg Dehio und Alois Riegl 1988.

71 Vgl. Kunstwerk oder Denkmal? 1995. Vor diesen beiden Quelleneditionen wurde vor allem eine gekürzte Version des *Denkmalkultus* von 1928 rezipiert, die Karl Maria Swoboda mit einem Vorwort von Hans Sedlmayr herausgab (Höhle 2010, S. 64): Riegl, Gesammelte Aufsätze 1928.

72 Herold 2018, S. 48–57; Mager 2016, S. 14–15; Scheurmann 2018, S. 218–228.

73 Riegl 2007.

aus der Gründungszeit der deutschsprachigen Denkmalpflege, der auch in der Heritage-Forschung kanonisiert wurde.⁷⁴

Inhaltlich steht in der denkmalwissenschaftlichen Forschung Riegls theoretische Aufwertung des Subjektiven im Vordergrund und seine Systematik zur Bewertung von Denkmälern. Huse begreift etwa Riegls zentrale Leistung als die Subjektivierung der Denkmalebewertung.⁷⁵ Allerdings betrachtet er Riegls Ansätze kritisch, weil dieser das Denkmal zu einem bloßen Auslöser für die Gefühle des Subjekts gemacht habe. Das Denkmal als Objekt verliere bei Riegl fast gänzlich seine Relevanz.⁷⁶ Aus ähnlichen Gründen sieht Tino Mager Riegl kritisch: Sein Subjektfokus blende die authentischen Eigenschaften aus, die dem Denkmal intrinsisch und objektiv innewohnen.⁷⁷ Georg Mörsch betrachtet Riegl zumindest mit Vorsicht, weil dieser das Denkmal mit einem Naturwerk habe gleichsetzen wollen und in der Folge das Denkmal nicht mehr als vom Menschen geschaffenes Werk betrachtet habe.⁷⁸ Kritiker*innen befürchten also, Riegls Alterswert beziehungsweise sein vermeintlicher Fokus auf das subjektive Wahrnehmen des gealterten Denkmals könne zu einer Diskreditierung eines objektbezogenen Denkmalsbegriffs führen.

Vor allem in jüngerer Zeit gibt es eine positive Rezeption, die Riegls Leistung dahingehend würdigt, einen zentralen Beitrag zur Theoriebildung in der Denkmalpflege geleistet zu haben, und sie begründet dies mit seiner rezeptionsästhetischen Perspektive.⁷⁹ Außerdem betonen diese Beiträge das Potenzial des *Denkmalkultus* für eine zeitgemäße Denkmalpflege beziehungsweise die ungebrochene Aktualität der Schrift. Gabi Dolff-Bonekämper beschreibt etwa, es gebe einen ganzen Kreis in der Denkmalwissenschaft, der weniger an einer historischen Einordnung Riegls interessiert sei als vielmehr an dessen Aktualisierung und der Anwendung des *Denkmalkultus* in der Gegenwart.⁸⁰

In der Kunstgeschichte sind also Riegls Wissenschaftlichkeit und seine Überlegungen zur Wahrnehmung von Kunst zentrale Themen der Rezeption. In den Denkmalwissenschaften wird die Frage nach der Subjektivität bei der

74 Detaillierte Ausführungen zu Heritage und zur Heritage-Forschung: vgl. Teil IV in der vorliegenden Arbeit.

75 Huse 1996, S. 126.

76 Ebd., S. 126–128.

77 Mager 2016, S. 15.

78 Mörsch 2010.

79 Eine Auswahl an Beiträgen, die auf Riegl verweisen: Dolff-Bonekämper 2010; Euler-Rolle 2005; Glendinning 2003; Lamprakos 2014; Petzet 1994; Vinken 2017.

80 Dolff-Bonekämper 2010, S. 28.

Wahrnehmung eines Denkmals eingehend rezipiert und Riegls Erkenntnis gewürdigt, dass den Denkmälern ihre Werte von außen zugeschrieben werden. Vielfach wird sein *Denkmalkultus* zudem auf seine Anschlussfähigkeit für aktuelle Fragestellungen hin überprüft. Weniger stark wird in den Denkmalwissenschaften auf Riegls Rolle als Wissenschaftler eingegangen, der nach objektivierbaren Kriterien für die Einordnung historischer Objekte suchte. Die denkmalwissenschaftlichen und kunsthistorischen Perspektiven zeigen auf, dass Riegls Schriften viel Raum für Interpretation bieten, weil er sich in seinen Schriften sowohl auf die Objektivierbarkeit der Geschichte als auch auf die Subjektivität der Wahrnehmung berief. Vor allem im *Denkmalkultus* argumentiert Riegl teils gleichzeitig in unterschiedliche Richtungen.⁸¹

Im *Denkmalkultus* beschreibt Riegl zwei verschiedene Wertkategorien: die Gegenwartswerte und die Erinnerungswerte. Dabei sind den Gegenwartswerten der Gebrauchswert und der Kunstwert zugeordnet. Als Erinnerungswerte definiert er den Alterswert, den historischen Wert und den gewollten Erinnerungswert. Für den Gegensatz Fragment und Einheit sind insgesamt vier Kategorien aus Riegls Wertesystem relevant: der Alterswert, der historische Wert, der Gebrauchswert und der Kunstwert. Bei der Beschreibung dieser vier Werte wägt Riegl zwischen dem Wert der materiellen Integrität für ein Denkmal und dem sichtbaren Altern des Denkmals als Fragment ab. Allerdings verwendet er nicht den Begriff Integrität, sondern umschreibt mit dem Begriff der »Geschlossenheit« eine ganze Reihe von Eigenschaften, die semantisch mit Integrität zusammenhängen und stets im Spannungsverhältnis zum Alterswert des Denkmals stehen.

In einer längeren Textpassage beschreibt Riegl den Alterswert folgendermaßen:

»[...] aber der Erinnerungswert haftet da nicht an dem Werke in seinem ursprünglichen Entstehungszustande, sondern an der Vorstellung der seit seiner Entstehung verflossenen Zeit, die sich in den Spuren des Alters sinnfällig verrät. [...] das Denkmal bleibt nun mehr ein unvermeidliches sinnfälliges Substrat, um in seinem Beschauer jene Stimmungswirkung hervorzubringen, die in modernen Menschen die Vorstellung des gesetzlichen Kreislaufs von Werden und Vergehen, des Auftauchens des Einzelnen aus dem Allgemeinen und seines naturnotwendigen allmählichen Wiederaufgehens im Allgemeinen erzeugt. Indem diese Stimmungswirkung keine

81 Wohlleben 1988, S. 26.

wissenschaftlichen Erfahrungen voraussetzt, sondern insbesondere zu ihrer Befriedigung keiner durch historische Bildung erworbenen Kenntnisse zu bedürfen scheint, sondern daraus sofort als Gefühl äußert, glaubt sie den Anspruch erheben zu können, sich nicht allein auf die Gebildeten, auf die die historische Denkmalpflege notgedrungen beschränkt bleiben muss, sondern auf die Massen, auf alle Menschen ohne Unterschied der Verstandesbildung zu erstrecken. In diesem Anspruch auf Allgemeingültigkeit den er mit den religiösen Gefühlswerten gemeinsam hat, beruht die tiefe und in ihren Folgen noch nicht übersehbare Bedeutung dieses neuen Erinnerungs-(Denkmal) Wertes, der im Folgenden als ›Alterswert‹ bezeichnet werden soll.«⁸²

Riegl nennt mehrere Eigenschaften, die den Alterswert ausmachen: Zunächst zeigen Altersspuren ein »naturnotwendiges« Werden und Vergehen. Außerdem stellt er fest, der Alterswert könne unabhängig von der sozialen Klasse erfahren werden, und vergleicht ihn mit religiösen Gefühlswerten. Er bezeichnet den Alterswert im *Denkmalkultus* sogar als »ästhetisches Heil«⁸³. Somit hält Riegl wie auch Ruskin das gealterte historische Objekt für etwas, das einen emotionalen Zugang zur Vergänglichkeit der Dinge und dem Kreislauf des Lebens ermöglicht. Dabei bezieht sich Riegl explizit auf die »modernen Menschen«, die den Alterswert wahrnehmen. Ruskin hingegen distanzierte sich betont von der Moderne (vgl. John Ruskin: *The Seven Lamps of Architecture* (1849)). Somit begründet Riegl den Wert des Denkmals zunächst vor allem aus dessen sichtbarer Zersetzung und Fragmentcharakter heraus und nicht aufgrund der materiellen Integrität eines Denkmals. Im Gegenteil: Riegl grenzt den Alterswert als privilegierten Erinnerungswert in dem Zitat gleich zu Beginn von der Ursprünglichkeit, von der materiellen Vollständigkeit des Denkmals ab.

Als Gegensatz zum Alterswert führt Riegl nämlich den Begriff »Geschlossenheit« ein, der eine materielle Integrität umschreibt. Jede »bildende Tätigkeit der Menschen« zeichne sich durch das Zusammenfassen von Elementen zu »einem geschlossenen, durch Form und Farbe begrenzten Ganzen« aus.⁸⁴ Entgegen dieses »Geschlossenheitscharakters« verlange der Alterswert einen »Mangel an Geschlossenheit«, weil für den Alterswert ein Zerfall, also

82 Riegl 1995, S. 59–60.

83 Riegl 1995, S. 73.

84 Riegl, *Der moderne Denkmalkultus* 1928, S. 160.

eine Unvollständigkeit konstituierend sei.⁸⁵ Riegl beschreibt Geschlossenheit (Integrität) in seinen Überlegungen zum Kunstwert ausführlicher. Dabei unterteilt er den Kunstwert in den Neuheitswert und den relativen Kunstwert. Riegl hält einleitend zum Neuheitswert fest: »Da jedes Denkmal je nach seinem Alter und der Gunst oder Ungunst anderer Umstände in höherem oder minderem Maße die auflösende Wirkung der Natureinflüsse erfahren haben muß, ist die Geschlossenheit in Form und Farbe, welche der Neuheitswert fordert, dem Denkmal schlankweg unerreichbar.«⁸⁶ Somit sieht Riegl das Denkmal als etwas stets Unvollständiges und Fragmentarisches, das einen Gegensatz zu einem neuwertigen zeitgenössischen Kunstwerk bildet. Unklar bleibt an dieser Stelle, in welchem Verhältnis der Kunstbegriff zum Denkmalsbegriff steht. Auch der Neuheitswert kann laut Riegl von allen Menschen wahrgenommen werden:

»Die Abgeschlossenheit des Neuen, frisch Gewordenen, die sich in dem einfachsten Kriterium ungebrochener Form und reiner Polychromie – äußert, kann von jedermann beurteilt werden, wenn er auch jeglicher Bildung bar ist. [...] Die Menge hat seit jeher dasjenige erfreut, was sich offenkundig für neu gab; sie begehrte somit allezeit an den Werken der Menschenhand bloß das schöpferische siegreiche Wirken der Menschenkraft und nicht das zerstörende Wirken der dem Menschenwerk feindlichen Naturkraft zu sehen.«⁸⁷

In dieser Aussage charakterisiert Riegl die materielle Integrität des Neuen als Fetisch der Menge. Dagegen grenzt er das zerstörende Wirken als etwas ab, das von den Menschen nicht unbedingt genauso wie das Neue anerkannt werde, weil der Verfall die menschliche Arbeit zerstöre. Somit behauptet Riegl an dieser Stelle paradoxerweise, das Neue erfahre von den Massen Anerkennung, während das Vergehen weniger von Interesse sei. In Bezug auf den Alterswert unterstellt Riegl aber auch, der Alterswert und das Vergehen der Dinge sei ein Genuss für alle. Er löst diesen Widerspruch auf, indem er erläutert, der Alterswert sei erst im 19. Jahrhundert aufgekommen. Die Konsequenz sei ein Konkurrenzverhältnis zwischen dem Alterswert, der sich seitdem ausbreite, und dem bereits bestehenden Neuheitswert. Riegl beschreibt diese Konkurrenz als

85 Ebd.

86 Ebd., S. 178.

87 Ebd., S. 179.

einen regelrechten Kampf um eine Vorherrschaft in der Gesellschaft.⁸⁸ Allerdings hält er den Neuheitswert und den Alterswert nicht für unvereinbar. Da in der »modernen Anschauung« Kunst eine »tadellose Geschlossenheit« aufweisen müsse, ergebe sich eine klare Trennung zwischen dem Alterswert eines historischen Denkmals und dem Neuheitswert zeitgenössischer Kunst. Beide Werte seien also insbesondere durch ihre Unterschiedlichkeit miteinander vereinbar.⁸⁹

Außerdem erkennt Riegl an, es sei bei manchen Denkmälern nachvollziehbar, wenn sie aufgrund der »Würde des Eigentümers« eine gewisse Unversehrtheit bzw. Integrität verlangen würden – hier nennt er Schlösser, Rathäuser und Kirchen.⁹⁰ Diesen Gedanken greift er auch bei seiner Beschreibung des Gebrauchswerts auf, der wie der Kunstwert Element der Gegenwartswerte ist. Der Gebrauchswert umschreibe die Funktionalität eines Denkmals. Denkmäler müssen nach Riegl instand gehalten werden, damit sie ohne Gefahr von Bewohner*innen oder Besucher*innen genutzt werden können. Riegl meint, es sei unmöglich, Denkmäler von ihrem Gebrauch zu entbinden, weil es nicht realistisch sei, für jedes teils aufwendig hergestellte Denkmal einen Ersatz anzufertigen.⁹¹ Allerdings sei dies nicht der ausschlaggebende Grund für die Notwendigkeit einer Nutzung:

»Nehmen wir aber nun selbst an, daß für alle gebrauchsfähigen Denkmale wirklich ein moderner Ersatz geschaffen werden könnte, so daß die alten Originale ohne Restaurierung, aber allerdings infolgedessen auch ohne jede praktische Brauchbarkeit und Benutzung ihr natürliches Dasein ausleben dürften, – wäre damit den Anforderungen des Alterswerts gedient? Die Frage ist nicht allein berechtigt, sondern sogar schlankweg zu verneinen; denn ein wesentlicher Teil jenes lebendigen Spiels der Naturkräfte, dessen Wahrnehmung den Alterswert bedingt, würde mit dem Hinwegfall der Benutzung des Denkmals durch den Menschen in unersetzlicher Weise verloren gehen.«⁹²

Demnach plädiert Riegl nicht für eine radikale Musealisierung der Denkmäler, um dem Alterswert gerecht zu werden. Vielmehr differenziert er, ein Neben-

88 Ebd., S. 181.

89 Ebd., S. 181.

90 Ebd., S. 180. Für Kirchen legt Riegl dies ausführlich dar: ebd., S. 184–187.

91 Riegl 1995, S. 81–82.

92 Ebd., S. 83.

einander von Nutzung und Vergehen ermögliche es erst, den Alterswert wahrzunehmen. Eine gewisse (materielle) Integrität und Nutzbarkeit der Denkmäler ist in diesem Sinne Voraussetzung für die Wertschätzung des Alterswerts.

Insgesamt unterscheidet Riegl ebenso wie Ruskin das Werden der Dinge, das in Menschenhand liegt, vom Vergehen der Dinge, das die Natur bewirkt. Diesen Gegensatz erläutert Riegl über den Neuheitswert und den Alterswert. Allerdings differenziert er dieses Verhältnis stärker und beschreibt das Aufkommen des Alterswerts als Ergebnis eines zivilisatorischen Prozesses, der im 19. Jahrhundert stattfand. Durch diesen Prozess wird das Fragment als Relikt einer verlorengegangenen Zeit im Gegensatz zur Aktualität und Integrität moderner Kunst wahrgenommen. Außerdem erläutert Riegl in Bezug auf den Gebrauchswert, es sei eine lebendige Umgebung nötig, um den Alterswert überhaupt wahrzunehmen. Somit stehen Fragmentierung und materielle Ganzheit (Integrität) bei seinen Denkmalwerten in einem steten Wechselverhältnis und bedingen einander.

Kritik äußert Riegl an der Restaurierungspraxis des 19. Jahrhunderts, die eine Stileinheit von Denkmälern zugunsten einer Geschlossenheit angestrebt habe.⁹³ Außerdem nennt er neben der Stileinheit eine zweite Bestrebung, die die Restaurierungspraxis im 19. Jahrhundert dominiert habe, nämlich eine Stilursprünglichkeit herzustellen, die mit dem historischen Wert zusammenhinge.⁹⁴ Denn in seiner Theorie betrifft Integrität nicht nur den Neuheitswert und die Gegenwartswerte, sondern auch den historischen Wert als Bestandteil der Erinnerungswerte:

»Der historische Wert eines Denkmals ruht darin, daß es uns eine ganz bestimmte, gleichsam individuelle Stufe der Entwicklung irgendeines Schaffensgebietes der Menschheit repräsentiert. Von diesem Standpunkte interessieren uns am Denkmal nicht die Spuren der auflösenden Natureinflüsse, die sich in der seit seiner Entstehung verflossenen Zeit geltend gemacht haben, sondern sein einstiges Werden als Menschenwerk. Der historische Wert ist ein umso höherer, in je ungetrübterem Maße sich der ursprüngliche geschlossene Zustand des Denkmals, den es unmittelbar nach seinem Werden besessen hat, offenbart: die Entstellung und teilweisen Auflösungen sind für den historischen Wert eine störende, unwillkommene Zutat.«⁹⁵

93 Ebd., S. 86.

94 Ebd., S. 88–89.

95 Ebd., S. 74.

Der historische Wert bemesse die Lesbarkeit eines Denkmals als »unverfälschte Urkunde«.⁹⁶ Deshalb benötige der historische Wert eine gewisse Integrität des Denkmals – auch für die Möglichkeit einer zukünftigen (kunst-)historischen Erforschung.⁹⁷ Anders als beim Neuheitswert und beim Alterswert handelt es sich beim historischen Wert um eine Kategorie, die weniger von einer allgemein wahrnehmbaren Ästhetik abhängt als von historischem Wissen. Riegl geht jedoch davon aus, dass der historische Wert und der Alterswert sich in der Rezeption noch vermischen:

»Fürs erste werden sich selbst die radikalsten Anhänger des Alterswertes, die heute noch überwiegend den gebildeten Klassen angehören, eingestehen müssen, daß das Wohlgefallen, das sie angesichts eines Denkmals empfinden, nicht allein aus dem Alterswerte entspringt, sondern zu einem guten Teil doch auch noch aus der Befriedigung, die sie daraus schöpfen, das Denkmal einem in ihrem Bewußtsein vorhandenen Stilbegriffe einordnen, als antik oder gotisch oder barock usw. erklären zu können. Das historische Wissen wird ihnen somit noch immer ebenfalls zur ästhetischen Quelle, mit und neben jenem Alterswertsgefühle.«⁹⁸

Somit ist für Riegl noch keine völlige Trennung von Wissen und ästhetischem Eindruck eingetreten. Dem gealterten und fragmentierten Denkmal schreibt er auch eine Bedeutung zu, weil seine Ästhetik formal in einen Kanon eingeordnet werden kann.

Riegl geht davon aus, dass der historische Wert und der Alterswert häufig miteinander vereinbar seien. So sei der Alterswert bei solchen Denkmalen hoch, bei denen der historische Wert durch den Verfall kaum noch gegeben sei. Bei Naturkatastrophen erforderten der Alterswert und der historische Wert, das Denkmal zu schützen, denn auch der Alterswert sei gegen eine »abnorm rasche Auflösung« des »Denkmalorganismus«.⁹⁹ In Bezug auf den Gebrauchswert wiederholt Riegl, die Zerstörung von Denkmälern, etwa durch einen Blitzschlag, sei nur verstimmend.¹⁰⁰ Nach diesen Aussagen soll der Verfall eines Denkmals kontrolliert verlaufen. Riegl argumentiert also nicht für einen

96 Riegl, *Der moderne Denkmalkultus* 1928, S. 166.

97 Ebd.

98 Ebd., S. 168.

99 Ebd., S. 170.

100 Riegl 1995, S. 83.

willkürlichen Verfall eines Denkmals, sondern für ein Vergehen, das einer bestimmten Logik folgt und vorhersehbar ist. In diesem Sinne argumentiert er für ein ganzheitliches Zusammenwirken von Werden und Vergehen, das auch mit den Gegensätzen Integrität und materielle Auflösung beschrieben werden könnte.¹⁰¹

Das Fragment zwischen psychologischer und objektivierbarer Erkenntnis

Im Fall des historischen Werts schreibt Riegl von einem Wunsch nach materieller Integrität, um das Originalwerk als Geschichtszeugnis möglichst allumfassend erschließen zu können. Bei diesem Gegensatz zwischen der für eine Lesbarkeit notwendigen Vollständigkeit eines Denkmals und einem verunklarenden Verfall spielt nicht ausschließlich die Gegensätzlichkeit ästhetischer Eindrücke eine Rolle, sondern der Gegensatz zwischen der materiellen Vollständigkeit und der Lückenhaftigkeit des Fragments. Mit dieser Gegenüberstellung verdeutlicht Riegl zugleich die Unterschiede zwischen der rationalen Einordnung eines Werks in eine Einheit, einen Kanon, und dem intuitiven Genuss des Fragmentarischen. Dabei geht Riegl davon aus, dass die Erinnerungswerte nacheinander entstanden sind und einer gewissen Logik folgen.¹⁰² In der Moderne müsste der Alterswert sich erst gesellschaftlich durchsetzen, bevor ihn alle uneingeschränkt wahrnehmen können. Riegl schreibt zudem, dass die Denkmalwerte untereinander in Konkurrenz treten. Besonders deutlich wird dies bei seiner Beschreibung des Neuheitswerts: »Hier eröffnet sich also die Möglichkeit eines Konfliktes mit dem Alterswert, der alle früher zur Sprache gebrachten Konflikte an Schärfe und Unversöhnlichkeit übertrifft. Der Neuheitswert ist in der Tat der formidabelste Gegner des Alterswertes.«¹⁰³ Wie sich im Zitat andeutet, beschreibt Riegl im *Denkmalkultus* die Denkmalwerte als Phänomene, die zu unterschiedlichen Zeiten auftauchen und mit den bereits vorhandenen Werten in Konflikt stehen. Vor allem der Alterswert, den er als spezifisch modern charakterisiert, verursache »Widerspruch und Kämpfe«.¹⁰⁴ Latent impliziert er eine evolutionäre Entwicklung

101 Laut Margaret Iversen fügt sich der Alterswert in Riegls Ästhetik der Desintegration ein (»Aesthetics of Desintegration«): Iversen 1993, S. 32–47.

102 Riegl, *Der moderne Denkmalkultus* 1928, S. 144–160.

103 Ebd., S. 178–179.

104 Ebd., S. 179.

der Denkmalwerte, die in bestimmten historischen Zusammenhängen auftreten, zu denen sie passen und um eine Vorherrschaft über die bestehenden Werte kämpfen. Daher deutet sich darwinistisches Gedankengut in Riegls Entwicklungsgedanken an. Riegl unterstellt mindestens latent, es gebe eine bestimmte Entwicklung der Geschichte als Ganzes, nach der sich auch die Denkmalwerte richten. Deshalb gibt es bei Riegl aus meiner Sicht noch eine zweite Form von Integrität, die sich nicht auf die materielle Vollständigkeit eines Objekts bezieht, sondern auf die Annahme Riegls, es gebe eine feste Entwicklung der Geschichte und jedes historische Objekt sei Teil dieser Entwicklung und lasse sich in diese wissenschaftlich einordnen. Insofern steht das Denkmal als fragmentiertes Objekt genauso wie die Denkmalwerte bei Riegl immer in einem Verhältnis zu einer Integrität der Geschichte, die einen einheitlichen Verlauf der Historie meint, der wissenschaftlich ergründbar ist. Diese Vorstellungen Riegls begründen sich sowohl in seinen Bezügen zum Positivismus als auch zu Georg Wilhelm Friedrich Hegel, die ich noch darlegen möchte. Dieses Modell einer objektivierbaren Geschichte verbindet Riegl mit psychologisierenden Beschreibungen der Wahrnehmung, etwa im Fall des Alterswerts. Aus dieser Kombination von Objektivierbarkeit und Gefühlen entstehen im *Denkmalkultus* teils Widersprüche, die auch in der aktuellen Rezeption diskutiert werden. Befürworter*innen betonen weniger Riegls positivistische Tendenzen als vielmehr seine Bezüge zur Rezeptionsästhetik. Diese Position der Befürworter*innen möchte ich zunächst differenzieren, um anschließend die Ganzheitlichkeit der Geschichte und den darin enthaltenen Integritätsbegriff zu erklären.

Aus meiner Sicht konzentriert sich die denkmalwissenschaftliche Rezeption nämlich vor allem auf den Alterswert und das immense Potenzial, das Riegl mit seiner rezeptionsästhetischen Perspektive auf die Bewertung von Denkmälern freisetzte. Allerdings zeigt eine Lektüre, die Riegls geschichtsphilosophischen und positivistischen Tendenzen miteinbezieht, dass Riegls psychologisierende und rezeptionsästhetische Ansätze auf eine komplexe Art und Weise mit seiner Annahme von einer ganzheitlichen und regelmäßigen Entwicklung der Geschichte verknüpft sind. Diese Verknüpfungen lassen sich im Besonderen sichtbar machen, wenn man die Lektüre weniger auf den Alterswert und dessen Bedeutung ausrichtet als vielmehr auf Umschreibungen von Integrität, die bei Riegl auftauchen und auch auf ein bestimmtes Weltbild bezogen werden können, das Riegl in seinen Schriften vertrat. Daher können durch einen Fokus auf Integrität bei Lektüre des *Denkmalkultus* auch wertvolle ergänzende Perspektiven auf den Alterswert entwickelt werden.

In der Rezeption des *Denkmalkultus* wird unter anderem hervorgehoben, Riegl habe Denkmalpflege als eine Sache der Wahrnehmung verstanden und es ermöglicht, Denkmäler als Ergebnisse sozialer Aushandlungsprozesse zu betrachten. Beispielsweise würdigt Bernd Euler-Rolle den *Denkmalkultus* als nach wie vor wegweisende Theorie der Denkmalpflege, weil Riegl darin die zentrale Rolle von Gefühlen und das Potenzial erkenne, Lebenszusammenhänge über das Denkmal zu reflektieren.¹⁰⁵ Dolff-Bonekämper interpretiert den *Denkmalkultus* auch als eine Theorie zur »sozialen Inwertsetzung« von Denkmälern durch die Gesellschaft.¹⁰⁶ Gerhard Vinken, Stephanie Herold, Dolff-Bonekämper und Hans-Rudolf Meier bekräftigen ebenso Riegls Leistung, weil er im *Denkmalkultus* festhalte, der Wert eines Denkmals werde von außen zugeschrieben werde.¹⁰⁷ Denn Riegl verorte die Bedeutung des Denkmals eben nicht in Eigenschaften, die dem Denkmal immanent seien. Darin unterscheidet er sich von Ruskin, aber auch von Viollet-Le-Duc oder Brandi (vgl. Kap. II.3).¹⁰⁸ Der Alterswert und die Wahrnehmung des Fragmentarischen sind aus meiner Sicht die Aspekte im *Denkmalkultus*, die das Denkmal am deutlichsten als Gefühls- und Rezeptionsphänomen beschreiben. Deshalb hängen die Komplexe Gefühl, Rezeption, fragmentiertes Denkmal und die Frage nach den Anknüpfungspunkten sozialer Werte in Riegls Theorie eng zusammen. Einerseits, weil er dies so anlegt, und andererseits, weil die Rezeption diese Aspekte miteinander verbindet.

Riegl nimmt in seiner Definition des Alterswerts einen Standpunkt ein, der als rezeptionsästhetisch beschrieben werden kann, indem er davon ausgeht, die Ästhetik eines Denkmals und dessen Bewertung werde zu verschiedenen Zeiten unterschiedlich von den Betrachter*innen wahrgenommen. Wie erläutert tritt der Alterswert beispielsweise als spezifisch moderne Erscheinung auf. Gleichzeitig ergeben sich Bezüge zu einer psychologischen Beschreibung von Denkmälern oder Kunst. So konstatiert der Historiker Johannes Feichtinger, Riegl könnte als ein Vorreiter einer relativierenden Kunstgeschichtsschreibung gelten kann, die sich von überzeitlichen Werturteilen distanzieren und stattdessen eine »historisch-psychologische« Sicht entwick-

105 Euler-Rolle 2005, S. 34.

106 Dolff-Bonekämper 2010, S. 27.

107 Dolff-Bonekämper 2010, S. 27; Herold 2018, S. 50–51; Meier 2008, S. 356; Vinken 2017, S. 162–163.

108 Vinken 2017, S. 162–163.

le.¹⁰⁹ Zwischen 1885 und 1905 gab es in der Kunstgeschichte einen allgemeinen Trend zur psychologischen Empirie. Sauerländer verweist hier unter anderem auf Heinrich Wölfflin.¹¹⁰

Wenn Petzet den Alterswert als ein universales Gefühl beschreibt, das der Angst des Menschen vor dem Tod entstamme, erinnert die Rezeption Riegls an psychologische oder psychoanalytische Ansätze.¹¹¹ So vergleicht auch Kemp Riegls Kunstwollen mit der Tendenz des frühen Sigmund Freud, auch »heikel-subjektive Phänomene« wissenschaftlich zu ergründen.¹¹² Allerdings bleiben die genauen theoretischen Bezugspunkte, die Riegls Theoriebildung prägten, in der Forschung umstritten.¹¹³ Er selbst war Mitglied im Leseverein der deutschen Studenten Wiens. In dem mitgliederstarken Verein, in dem die Schriften Friedrich Nietzsches intensiv rezipiert wurden, war auch Freud Mitglied.¹¹⁴ Demnach gehörten Freud und Riegl zumindest für eine gewisse Zeit demselben intellektuellen Milieu an. Entsprechend könnte die folgende Passage mit einer psychoanalytischen Perspektive assoziiert werden:

»Jedes Menschenwerk wird hierbei aufgefaßt gleich einem natürlichen Organismus, in dessen Entwicklung niemand eingreifen darf; der Organismus soll sich frei ausleben und der Mensch darf ihn höchstens vor vorzeitigem Absterben bewahren. So erblickt der moderne Mensch im Denkmal ein Stück seines eigenen Lebens.«¹¹⁵

Riegl legt also nahe, der Mensch erkenne sein eigenes Leben und seine eigene Vergänglichkeit im Denkmal wieder. Meines Erachtens kann diese Aussage in ihrer Konsequenz auf psychoanalytische Herangehensweisen bezogen werden. Die Soziologin Avery Gordon analysiert, die Psychoanalyse sei in ihrer Konzeption als Wissenschaft darauf angelegt, die Ursache psychischer Krankheiten stets in der eigenen Kindheit der Patient*innen zu suchen. In der Folge unterdrücke die Psychoanalyse in ihren Diagnosen das gegenwärtige soziale Umfeld und fokussiere sich ausschließlich auf das Eigene der Patient*innen.¹¹⁶ Riegl begreift in der zitierten Stelle das Denkmal ebenso psychologisierend

109 Feichtinger 2010, S. 188–189.

110 Sauerländer 1999, S. 214–217.

111 Petzet 1995, S. 96–98.

112 Kemp 1999, S. 47.

113 Reichenberger 2003, S. 69–71.

114 Reynolds Cordileone 2014, S. 261.

115 Riegl, *Der moderne Denkmalkultus* 1928, S. 162.

116 Gordon 2008, S. 60.

als Projektionsfläche, in der der Mensch »ein Stück seines eigenen Lebens« erkennt. Demnach erhält das Denkmal als gealtertes Fragment seine Bedeutung, weil es auf das eigene Ich bezogen wird. Die Literaturwissenschaftlerin Sonja Klein interpretiert das Fragment als eine Projektionsfläche, die immer an einen (utopischen) Wunsch nach Ganzheit geknüpft ist und über die sich Menschen ihrer eigenen Identität vergewisserten.¹¹⁷ Somit beinhaltet die Bedeutungszuschreibung von außen bei Riegl ein psychologisierendes Moment des sich Auf-das-eigene-Ich-Beziehens und zieht nicht zwingend nach sich, dass Riegl durch seine rezeptionsästhetische Herangehensweise eine Theorie entwirft, die das soziale Umfeld differenziert.¹¹⁸

Aus Riegls Aussagen kann man schließen, dass er nicht an einer nationalistischen Geschichtsschreibung interessiert war, sondern eine verbindende Wahrnehmung von Objekten darstellen wollte. In der Habsburger Monarchie setzte man Ende des 19. Jahrhunderts verstärkt auf Kulturpolitik und (Kunst-)Wissenschaft, um sich als »buntes Völkergemisch« und fairen Kulturstaat zu inszenieren, wie Diana Reynolds anhand des Kolonialismus Österreichs in Bosnien-Herzegowina beschreibt.¹¹⁹ Michael Falser und Rampley interpretieren den *Denkmalkultus* als ein Ergebnis des kulturpolitischen Umfelds, in dem sich Riegl befand, und seiner Nationalidentität.¹²⁰ Vor diesem Hintergrund kann seine Ablehnung des Nationalismus auch so gelesen werden, dass er als Einwohner der Großmacht Österreich in einem Staat sozialisiert wurde, der sich aufgrund seiner kolonialistischen Ansprüche als international verstand. Konsequenterweise arbeitet Riegl auch nicht die sozialen Unterschiede zwischen Menschen in seiner Theorie heraus, sondern möchte ein universales Gefühl in seiner Theorie verankern, wie auch die Kulturpolitik darauf ausgelegt war, eine Einheit in der Vielfalt darzustellen. So kommen keine Fragen nach sozialen Unterschieden und deren Ursachen im Denkmalkultus vor. Selbst wenn Riegl Phänomene oder Objekte als historisch bedingt betrachtet, ist die einzig angesprochene soziale Unterscheidung, ob Menschenmengen gebildet oder ungebildet seien. Woher Bildung kommt

117 Klein 2008, S. 21.

118 Labadi 2007, S. 149.

119 Reynolds 2003, S. 252–253.

120 Falser 2006, S. 5; Rampley 2013, S. 199.

oder weshalb Menschen einen bestimmten Bildungsgrad haben, analysiert Riegl nicht.¹²¹

Die Verweise auf Bildung lassen sich damit erklären, dass Riegl im *Denkmalkultus* von einem Entwicklungsgedanken ausgeht.¹²² Denn er nimmt an, die Denkmalwerte entstehen in einem bestimmten historischen Kontext und ergeben in der Summe eine historische Entwicklung, die in eine bestimmte Richtung tendiert:

»Konnte vorhin die Auffassung der ›historischen‹ Denkmale gegenüber jener der ›gewollten‹ bereits als eine subjektive bezeichnet werden, die es aber gleichwohl noch immer mit der Betrachtung eines festen Objekts (des ursprünglichen, individuell abgeschlossenen Werkes) zu tun hatte, so erscheint nunmehr in dieser dritten Klasse von Denkmalen das Objekt vollends bereits zu einem bloßen notwendigen Übel verflüchtigt; das Denkmal bleibt nun mehr ein unvermeidliches sinnfälliges Substrat, um in seinem Beschauer jene Stimmungswirkung hervorzubringen, die in modernen Menschen die Vorstellung des gesetzlichen Kreislaufs von Werden und Vergehen, des Auftauchens des Einzelnen aus dem Allgemeinen und seines naturnotwendigen allmählichen Wiederaufgehens im Allgemeinen erzeugt.«¹²³

Riegl unterstellt, es gebe eine Entwicklung des Denkmalbegriffs, die in Richtung einer Subjektivierung und Entmaterialisierung der Denkmäler geht. Für ihn spielt Bildung in dieser Entwicklung eine zentrale Rolle:

»[...] aber ähnlich wie dies von der analogen Rolle der Philosophie im Altertum schon an früherer Stelle (S. 165) angedeutet wurde, sehen wir in der neueren Zeit seit vier Jahrhunderten das historische Interesse unablässig

121 Beispielsweise erklärt Riegl, dass der Alterswert aktuell noch Sache der Gebildeten sei: »Fürs erste werden sich selbst die radikalsten Anhänger des Alterswertes, die heute noch überwiegend den gebildeten Klassen angehören, eingestehen müssen, [...]« (Riegl, *Der moderne Denkmalkultus* 1928, S. 167). Genauer charakterisiert er die »gebildete Klasse« nicht. Oder Riegl spricht allgemein von »der Menge«: »[...] um der Menge die erlösende Bedeutung des Entwicklungsbegriffs zu erschließen [...]« (Riegl, *Der moderne Denkmalkultus* 1928, S. 169). Ein weiteres Beispiel: »Die Menge hat seit jeher dasjenige erfreut, was sich offenkundig für neu gab; sie begehrte somit allezeit an den Werken der Menschenhand bloß das schöpferische siegreiche Wirken der Menschenkraft und nicht das zerstörende Wirken der dem Menschenwerk feindlichen Naturkraft zu sehen.« (Riegl, *Der moderne Denkmalkultus* 1928, S. 179).

122 Ebd., S. 148.

123 Ebd., S. 150.

und in stets steigendem Maße an der Arbeit, um der Menge die erlösende Bedeutung des Entwicklungsbegriffs zu erschließen, wofür freilich wohl auch im Alterswert die letzte und endgültige Formel noch lang nicht gefunden sein dürfte. Deshalb der fortlaufende Hunger nach Bildung, die heute durchaus im Zeichen des historischen Entwicklungsbegriffs steht, wiewohl es an Stimmen nicht gebricht, die in der historischen Bildung selbst weder das Ziel der menschlichen Kultur noch das zuverlässigste Mittel, um zu diesem Ziele zu gelangen, erblicken möchten.«¹²⁴

Demnach ist Riegl der Meinung, das historische Interesse und die Bildung nähmen bisher kontinuierlich zu. Er verbindet mit diesen Beobachtungen aber keine konkreten sozialen Fragestellungen und sieht im *Denkmalkultus* die Bildung oder Unbildung der Massen als gegeben an.

Außerdem spricht Riegl in dem Zitat von einem »Ziel der menschlichen Kultur«. Aus solchen Formulierungen ergibt sich die Vermutung, dass er von einer Art Fortschrittsgeschichte ausgeht. Gleichzeitig relativiert er etwa die Rolle des Alterswerts als mögliches Ziel der Entwicklung des Denkmalbegriffs und führt im obigen Zitat an, es gebe Stimmen, die Zweifel an der Bildung als geeignetstes Instrument haben, um das Ziel der Kultur zu erreichen. In anderen Schriften setzt sich Riegl mit dem Positivismus auseinander oder gibt sich als Anhänger einer Universalgeschichte zu erkennen, wie in *Kunstgeschichte und Universalgeschichte* (1898) oder *Naturwerk und Kunstwerk II* (1901).¹²⁵ In der Forschung wird er daher auch als Positivist bezeichnet, wobei diese Zuordnung umstritten ist.¹²⁶ Das liegt einerseits an den psychologisierenden Elementen, die Riegl in seine Theorien einführt, und andererseits daran, dass er in seinen Formulierungen stets vage bleibt oder Aussagen relativiert. Deshalb gibt es sowohl Argumente für eine Einordnung Riegls als Positivist als auch Hinweise entgegen eines solchen Urteils. Feichtinger ordnet ihn als einen »Vorreiter positivistischer Wissenschaft mit reflexiver Ausrichtung« ein, weil er zwar die subjektive Wahrnehmung des Individuums in seinen Theorien thematisiere, diese aber in ein übergeordnetes positivistisches Modell einbette.¹²⁷ Meine Überlegungen zum *Denkmalkultus* und anderen Schriften Riegls stützen diese Aussage.

124 Ebd., S. 169.

125 Riegl, *Kunstgeschichte und Universalgeschichte* 1928; Riegl, *Naturwerk und Kunstwerk II* 1928.

126 Reichenberger 2003, S. 70.

127 Feichtinger 2010, S. 189.

In dem Beitrag *Kunstgeschichte und Universalgeschichte* vergleicht Riegl die historische Forschung mit einer Wellenbewegung: Eine empirische Spezialforschung wechsele sich mit einer universalgeschichtlichen Perspektive ab. Dort plädiert er für eine Kombination beider Methoden.¹²⁸ Er deutet so eine Nähe zum Positivismus an, weil er annimmt, man könne über eine empirische Erforschung der Geschichte Rückschlüsse auf die Geschichte als Ganzes ziehen. Das entspricht der Grundannahme des Positivismus, der im 19. Jahrhundert als geistige Strömung entstand und sich naturwissenschaftliche Methoden zum Vorbild nahm. Seine Vertreter*innen gehen davon aus, aus der Erforschung der Einzelteile der Geschichte Erkenntnisse über die Gesetzmäßigkeiten der Geschichte als Ganzes gewinnen zu können.¹²⁹ Allerdings schreibt Riegl in *Kunstgeschichte und Universalgeschichte* auch, es gebe keinen »aufsteigenden Entwicklungsgang« in der Geschichte der Kunst.¹³⁰ Insofern distanziert er sich von der Annahme einer Fortschrittsgeschichte. Überhaupt tauchen im *Denkmalkultus* und in anderen Texten Riegls immer wieder Aussagen auf, die sich mit positivistischen Positionen verbinden lassen. Allerdings schränkt er diese Aussagen häufig ein und bezieht in seine Überlegung die subjektive Wahrnehmung als wichtige Instanz mit ein.

Riegl beschreibt in *Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst* (1899), die Stimmung sei das »Ziel aller modernen Malerei«. Er schildert die Geschichte der Kunst in verschiedenen Stadien, die zu einer stimmungsvollen Malerei geführt haben. Dabei beginnt Riegl im »primitiven Stadium«, in dem jede*r gegen jede*n kämpft. Darauf folgt als zweites Stadium das Altertum, das sich durch »das Recht des Stärkeren« auszeichnet habe.¹³¹ Schließlich erreicht er das dritte Stadium, das »christlich-mittelalterliche«, das folgendermaßen endet:

»Alles hängt aber dabei [bei dieser Weltanschauung, Anm. d. Verf.] vom Glauben ab. Solange ich das unbedingte Vertrauen habe, daß Gott mich als einen gerechten Menschen vor dem Blitzschlag schützen wird, schafft mir die christliche Weltanschauung vollkommene Harmonie. Dies ändert sich aber, sobald ich einen Blitzableiter auf meinem Hause aufrichte: denn jetzt vertraue ich mehr meinem Wissen, das mich von jener Vorrichtung den begehrten Schutz erwarten läßt, als meine, Glauben, der mir den Blitzableiter

128 Riegl, *Kunstgeschichte und Universalgeschichte* 1928, S. 7–9.

129 Oexle 1996, Band 116, S. 219–226.

130 Riegl, *Kunstgeschichte und Universalgeschichte* 1928, S. 9.

131 Riegl, *Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst* 1928, S. 31–32.

entbehrlich erscheinen lassen müßte. [...] Die christliche Weltanschauung erscheint mir hiermit gerade in demjenigen Teile, der für die bildende Kunst von entscheidender Bedeutung ist – in der Auffassung des Naturgesetzes – verlassen und überwunden. Es kann nur das Wissen sein, von dem ich fortan Harmonie zu erwarten habe.«¹³²

Tatsächlich werde im vierten Stadium, der Moderne, laut Riegl eine große Harmonie möglich, weil die Naturwissenschaft ein nie dagewesenes Wissen und Verstehen der Natur ermögliche.¹³³ Außerdem bedeute die Moderne eine Emanzipation von Wissen und Glauben. In der Konsequenz tritt laut Riegl in der Moderne eine derartige Ruhe ein, sodass die Landschaft in der Kunst stimmungsvoll abgebildet werden könne. Stimmung in der Malerei sei »im letzten Grunde nichts anderes als die beruhigende Überzeugung vom unverrückbaren Walten der Kausalitätsgesetze«.¹³⁴ Im *Denkmalkultus* bezeichnet Riegl den Alterswert ebenso als eine Form der Stimmungswirkung, die religiöse Gefühle erwecke.¹³⁵ Dagegen grenzt er den historischen Wert ab, der auf Wissen basiere. Seinem Entwicklungsgedanken folgend werde der Alterswert erst in der Moderne erweckt, nachdem der historische Wert bereits existiert hätte. So bezeichnet er den historischen Wert als Vorstufe des Alterswerts.¹³⁶ Riegl unterlegt den *Denkmalkultus* und den Beitrag zur Stimmung mit einem Geschichtsmodell, das von einer Art heilsamen Wirkung der Naturwissenschaft ausgeht. Diese ermöglicht meiner Meinung nach erst ein subjektives Empfinden oder eine Stimmung, weil das Wissen der Menschen über ihre Umgebung durch die Naturwissenschaft zunimmt und daher eine Distanz und Ruhe im Umgang mit der Natur eintritt, weil die Natur abgrenzbar gegenüber der Kultur, kontrollierbar und vorhersehbar geworden ist. Auch Andrew Saunders erläutert, Riegl habe sein Stimmungskonzept an eine evolutionäre Entwicklung der Wahrnehmung geknüpft.¹³⁷ Riegls Narrativ zur Entwicklung von Stimmung lehnt sich aus meiner Sicht an Erzählungen an, die nachzeichnen, wie auf Chaos Kosmos folgt. Gleichzeitig bedient er sich darwinistischer

132 Ebd., S. 33.

133 Ebd., S. 34.

134 Ebd., S. 34–35.

135 Riegl 1995, S. 59–60.

136 Riegl, *Der moderne Denkmalkultus* 1928, S. 168.

137 Saunders 2016, S. 36–38.

Motive, indem er sich bei seiner Erläuterung des Altertums auf einen *Survival of the Fittest* bezieht.¹³⁸

Somit setzte Riegl sich intensiv damit auseinander, welche Folgen ein zunehmendes empirisches Wissen und »weiche« Faktoren wie Glauben oder Emotion für die Gesellschaft haben können. Daher können seine Aussagen zur Entwicklung von Stimmung auch in einen geschichtsphilosophischen Diskurs eingeordnet werden. Dieser setzt sich damit auseinander, wie Geschichtsphilosophie beziehungsweise die Geschichte als Ganzes die Sinnstiftung übernehmen kann, die die christliche Religion vor der Aufklärung geleistet hat.¹³⁹ Riegls Narrativ zeichnet sich dadurch aus, dass das zunehmende Wissen über die Natur eine Form der Ruhe auslöst, die er als »Stimmung« bezeichnet. Somit projiziert er in die Geschichte den übergeordneten Sinn, die Geschichte belege den Fortschritt der Menschheit und wecke Hoffnung auf eine Art der Erlösung in Form der Stimmung.¹⁴⁰ So geht Riegl in seinem Beitrag über Stimmung darauf ein, wie durch Fortschritt eine Ruhe einkehre, die aus dem Verstehen der Kausalitätsgesetze resultiert.¹⁴¹ Daher schreibt Riegl der Geschichte eine Form der Integrität zu, indem sie als Großes und Ganzes geregelt verläuft und zu Ruhe wie Harmonie führt. Das Denkmal und sein historischer Wert sind immer Teil der Geschichte als Ganzen, zu der sie sich verhalten und in die sie umgekehrt eingeordnet werden können. Dabei bedeutet das zunehmende Wissen über den Verlauf und die universelle Ordnung (Integrität) der Geschichte Sicherheit und Beruhigung. Diese Sicherheit und Beruhigung über die Geschichte als große Ordnung ermöglicht erst die Wahrnehmung des Alterswerts in der Moderne und ist dessen Grundlage.

In der Rezeption werden Riegl mitunter Bezüge zum hegelschen Geschichtsmodell unterstellt, die sich mit positivistischen Ansätzen mischten.¹⁴² Kemp spricht etwa von einem »Hegelianismus des 10. Aufgusses«.¹⁴³ Dagegen führt Sauerländer Riegls Orientierung an einer Universalgeschichte auf seine Studienzeit bei dem Historiker Max Büdinger zurück. So erschien Riegls

138 Riegl, *Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst* 1928, S. 31–32.

139 Ausführlich zum geschichtsphilosophischen Diskurs: Miklós 2016, S. 24–31.

140 Euler-Rolle sieht in seinem Beitrag zu Riegl die Geschichte ebenso als eine Sinnstifterin, die das Vakuum der Religion füllen sollte. Geschichte, Natur und Religion gehen für ihn eine Einheit ein, die vor allem im Denkmal ihre materielle Entsprechung fand. Vgl. Euler-Rolle 2005, S. 27–28.

141 Riegl, *Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst* 1928, S. 34–35.

142 Reichenberger 2003, S. 70; Kemp 1999, S. 52–56.

143 Kemp 1999, S. 40.

Aufsatz *Kunstgeschichte und Universalgeschichte* etwa 1898 in einer Festschrift für Büdiger.¹⁴⁴ Selbst wenn Riegl seine Aussagen immer wieder relativiert, kann zumindest eine Tendenz zum Determinismus bei ihm festgestellt werden. Allerdings sind die Bezüge nicht eindeutig, zumal er in seinen Texten auch nicht direkt von einem vorherbestimmten Verlauf der Geschichte spricht.¹⁴⁵

Das Verhältnis von Fragment und Einheit lässt sich bei Riegl nicht auf eine Interpretation reduzieren, sondern ist komplex und vieldeutig. Durch die Einführung des Alterswerts begründet Riegl für jedes Denkmal in der Moderne das Fragmentarische als konstituierend, indem die Unvollständigkeit und die Vergänglichkeit des Denkmals die Voraussetzungen für die Wahrnehmung des Alterswerts sind. Das Denkmal wird durch den Alterswert als ein Fragment gelesen. Gleichzeitig beschreibt Riegl die Wertschätzung der Altersspuren an Denkmälern als eine allgemein menschliche Empfindung in der Moderne und scheint auf diese Weise zunächst vor allem einen emotionalen Zugang zum Denkmal als Fragment in den Vordergrund zu stellen. Allerdings knüpft sich die Wahrnehmung des Alterswerts an verschiedene Voraussetzungen, die nach Riegl erst eintreten, wenn ein gewisses Maß an gesellschaftlichem Fortschritt erreicht ist. Denn der Alterswert als ein Phänomen der Moderne wird bei ihm im eigentlichen Sinn erst möglich, sobald es ein bestimmtes Maß an Wissen über die Geschichte und die Natur gibt. Erst dann tritt eine Ruhe beziehungsweise eine Harmonie ein, sodass das gealterte Denkmal und die Landschaft aus einer aufgeklärten Distanz heraus betrachtet werden können. Die genussvolle Wahrnehmung von Alterung und Vergänglichkeit ist daher bei Riegl nicht voraussetzungslos, sondern abhängig von einem bestimmten Maß an zivilisatorischem Fortschritt und Wissen über die Welt. Denn erst, wenn genügend Wissen über die Kultur und die Natur angehäuft wurde, erscheint die Welt als kontrollierbar und kalkulierbar. Diese Kalkulierbarkeit ermöglicht das Rezipieren des verfallenden Denkmals oder der Natur aus einer Distanz heraus. Riegl beschreibt diesen notwendigen Fortschritt – sicherlich beeinflusst von Hegelianismus und Positivismus – auch als den natürlichen Gang der Geschichte, in dessen Verlauf die unterschiedlichen Denkmalwerte entstehen. Das Fragment und seine Wahrnehmung stehen aus meiner Sicht

144 Sauerländer 1999, S. 217–218. Ausführlich zu Büdiger schreibt: Gubser 2006, S. 89–96.

145 Wolfgang Kemp illustriert in seinem Beitrag zu Riegl, welche große rhetorische Anstrengungen Riegl unternimmt, um einerseits kein Metaphysiker zu sein und andererseits mit dem Kunstwollen eine übergeordnete Instanz in seine Kunstgeschichte einführt: Kemp 1999, S. 46–49.

bei Riegl folglich immer auch im Verhältnis zu einer übergeordneten historischen Ordnung, um die der*die Betrachter*in des Denkmals wissen muss. Durch das Wissen über diese historische Ordnung und deren Integrität tritt bei der*dem Betrachter*in nämlich die notwendige Ruhe ein, um das Denkmal als gealtertes Fragment wahrzunehmen.

Weiterhin besteht Riegl auf eine Kunstgeschichte und eine Denkmalpflege, die Objekte historisch vergleichend einordnen. In dieser Hinsicht steht das Denkmal als Fragment bei ihm auch in einem Verhältnis zu einer wissenschaftlichen Ordnung des Kanons. Dabei ist das Denkmal materieller Ausgangspunkt, um die Geschichte zu erforschen und das Denkmal im Sinne des historischen Werts lesen sowie verstehen zu können. Das Denkmal erhält seinen Wert auf der Ebene des historischen Werts immer auch dadurch, dass es als Quelle gedanklich vervollständigt und in den Kanon der Geschichte eingeordnet wird. Das Denkmal und seine Wahrnehmung als Fragment stehen also im doppelten Sinn in einem permanenten Spannungsverhältnis zur Integrität: diese scheint einerseits in der bis zu einem gewissen Grad notwendigen materiellen Vollständigkeit historischer Objekte und andererseits in einer ideellen Ganzheitlichkeit der Geschichte auf, deren Teil und Repräsentant das Denkmal ist.

Die Sehnsucht nach der Integrität des Fragments bei Ruskin und Riegl

Inhaltlich besteht eine Nähe zwischen Ruskin und Riegl, weil beide von einem natürlichen Werden und Vergehen der Dinge ausgehen. Sie messen beide dem fragmentierten Denkmal einen Wert bei, weil das gealterte Objekt einen natürlichen Verfall vorführt und über eine besondere Ästhetik verfügt. Dabei grenzen sie diesen Verfall gegenüber unnatürlichen Abweichungen ab. In der Folge schreibt sich in beide Ansätze ein Bedürfnis ein, Verlust und Verfall als vorhersehbaren Prozess zu kontrollieren. Allerdings lässt sich das jeweilige Bedürfnis nach einem kontrollierten Verfall in unterschiedliche Kontexte einordnen.

Ruskin positioniert sich in seiner Schrift als Kritiker der Moderne und schreibt gegen den rapiden Verlust historischer Architektur durch politische Aufstände, die Industrialisierung und die moderne Restaurierung an. Grundlage für seine Argumentation ist der Glaube an ein Naturrecht und überzeitliche Prinzipien wie Wahrheit, Schönheit und Erhabenheit. Riegl schreibt den *Denkmalkultus* im Kontext einer sich als empirische Wissenschaft verstehenden Kunstgeschichte, die nach einer sachlichen Methodik

in Abgrenzung zu allgemeingültigen metaphysischen Werturteilen sucht.¹⁴⁶ Deshalb schreibt er den *Denkmalkultus* nicht als Kulturkritiker, sondern aus einer wissenschaftlichen Sicht, die die Geschichte relativierend analysiert und als Entwicklung begreift. Daher bezieht Riegl die Rolle der individuellen Wahrnehmung mit ein, die an die jeweiligen historischen Umstände gebunden ist. Er versucht nicht, die Moderne in ihrer Ganzheit zu kritisieren, sondern sie zu verstehen. Aus der isolierten Betrachtung von Alterswert und parasitärer Erhabenheit ergibt sich diese Unterscheidung nicht zwangsläufig. Sie wird erst evident, wenn man das Fragmentarische als etwas interpretiert, das stets auf unterschiedliche Formen einer ideellen Ganzheit und einer materiellen Vollständigkeit verweist, die zusammenfassend als Integrität bezeichnet werden können.

Nigel Walter vertritt die Position, die Denkmalpflege sei als spezifisch modernes Projekt entstanden. Voraussetzung für die Entstehung der Denkmalpflege sei ein modernes Geschichtsverständnis gewesen, das eine radikale Diskontinuität zwischen der Gegenwart und der Vergangenheit annehme. Daher sei die Idee aufgekommen, die Vergangenheit von außen zu betrachten, um ihre Relikte zu kategorisieren und ordnen zu können. Im Ergebnis sei ein Drang nach der Reinheit des authentischen historischen Geschichtszeugnisses entstanden, der der Entstehung der europäischen Denkmalpflege einbeschrieben sei.¹⁴⁷ Ruskin betont in *The Seven Lamps of Architecture* eine wahrgenommene Diskontinuität zwischen der Vergangenheit und der Moderne. Auch Riegl grenzt die Ästhetik der zeitgenössischen Kunst gegenüber der Ästhetik des gealterten Objekts in ihrer jeweiligen Wirkung voneinander ab. Beide Autoren unterscheiden das Werden der Dinge von ihrem Vergehen und trennen auf diese Weise Gegenwart und Vergangenheit voneinander. Dabei bezieht sich Riegl auf die Wirkung der Objekte und Ruskin geht von Werten aus, die den Objekten intrinsisch innewohnen. Insofern bestätigt sich Walters These zunächst in Bezug auf Ruskin und Riegl.

Allerdings handelt es sich bei *The Seven Lamps of Architecture* auch um den Versuch, überzeitliche Prinzipien der Architektur zu begründen. Im *Denkmalkultus* entwirft Riegl zwar einen Denkmalbegriff, der der stetigen Veränderung unterliegt, gleichzeitig versucht er aber, eine kontinuierliche Entwicklung der Geschichte zu beschreiben. Daher meine ich, dass sich in die vorgestellten Texte einerseits eine Diskontinuität zwischen Vergangenheit und Gegenwart ein-

146 Feichtinger 2010, S. 192–194.

147 Walter 2020, S. 48–49.

schreibt. Diese eröffnet beispielsweise vermeintlich eine Unterscheidung zwischen authentischem Original und Fälschung. Andererseits findet jedoch die Fortschreibung einer Historie statt, die sich über Kontinuitäten konstituiert. Das bestätigt, dass das fragmentierte Objekt immer in einem Spannungsverhältnis zu einer Einheit steht. Klein erläutert ein Phänomen, das sie die »Entzeitlichung« des Fragments nennt:

»Denn das Fragment verweist entweder in die Vergangenheit, welche durch die Vorstellung und Sehnsucht nach der einstmaligen, aber jetzt verlorenen Ganzheit hervorgerufen wird, oder in die Zukunft, indem das unvollendete Bruchstück aus der Perspektive einer noch herzustellenden, ebenfalls ersehnten Totalität betrachtet werden kann.«¹⁴⁸

So mag das Fragment zunächst sinnbildlich für eine Musealisierung und Verwissenschaftlichung der Vergangenheit stehen, aber gleichzeitig wirkt es als Projektionsfläche für mystifizierende Fantasien und Hoffnungen auf einen Zustand der Vollkommenheit. So erhält das fragmentierte Denkmal bei Ruskin seine Bedeutung, weil es für ein christlich geprägtes Idealbild von Unberührtheit steht. Riegl stilisiert den Alterswert zu einem »ästhetisches Heil«¹⁴⁹ und bringt damit zum Ausdruck, dass es sich bei der Würdigung des Denkmals als Fragment zugleich um eine Glaubensfrage handelt. Insofern vermischen sich in den unterschiedlichen Interpretationen des Fragments Wünsche und Hoffnungen auf Unversehrtheit mit einem Drang nach Ordnung und Kontrolle, die sich nicht nur in der Musealisierung und Isolierung einzelner historischer Relikte in der Gegenwart begründen, sondern auch in einem Wunsch nach Kontinuität.

II.2 Die Herstellung von Integrität durch den Akt der Restaurierung

Das folgende Kapitel widmet sich zwei bekannten Theoretikern und Restauratoren und ihrem Verständnis von Integrität: Viollet-Le-Duc und Brandi. Dabei soll es nicht allein darum gehen, welche Auffassungen die Autoren davon entwickelten, wie man einem historischen Objekt seine materielle oder ästhetische Integrität durch eine Restaurierung wiedergeben kann. Es soll auch aufgezeigt werden, wie Viollet-Le-Ducs und Brandis Vorstellungen von Integrität

148 Klein 2008, S. 18.

149 Riegl 1995, S. 73.

sich auf Erfahrungen von Verlust und den Umgang mit diesen Verlusten beziehen. Der Akt des Restaurierens kann aus meiner Perspektive als eine Ermächtigung über die historische Überlieferung und ihrer Interpretation verstanden werden, indem der*die Restaurator*in als Expert*in die Legitimation erhält, ein Objekt zu vervollständigen. Integrität stellt den idealen Endzustand dieser Vervollständigung dar. In diesem Sinne veranschaulicht Integrität als Anliegen der Restaurierung auch, wie Deutungshoheiten über ein historisches Objekt begründet werden, um es rechtmäßig zu verändern. Die Funktionen dieser Ermächtigung werden im Folgenden mit Bezug auf die genannten Restauratoren und ihre Theorien herausgearbeitet und dadurch weitere Bedeutungen von Integrität in den Denkmalwissenschaften freigelegt.

Eugène-Emmanuel Viollet-Le-Duc: Dictionnaire raisonné de l'architecture (1854-1868)

Viollet-Le-Duc (1814–1879) wird bis heute als einer der erfolgreichsten Restauratoren überhaupt rezipiert. Schon in jungen Jahren kam er in Kontakt mit zwei Männern, die die frühe Geschichte der Denkmalpflege in Frankreich prägten: Ludovic Vitet (1802–1873) und Prosper Mérimée (1803–1870). Beide hatten nacheinander das Amt des Inspecteur général des monuments historiques inne. Nicht zuletzt durch diese Bekanntschaften begann Viollet-Le-Duc bereits früh, bedeutende Gebäude aus dem Mittelalter zu restaurieren, etwa die Kathedrale von Vézelay ab 1840.¹⁵⁰ 1853 wurde er zum Inspecteur général des édifices diocésains ernannt.¹⁵¹ Neben seiner umfangreichen Tätigkeit als Restaurator und Architekt veröffentlichte er zahlreiche Schriften, die nicht nur historische Architektur, sondern auch archäologische und geologische Themen behandeln.¹⁵²

In seiner Monografie *The Restorative Poetics of a Geological Age* erläutert Timothy Attanucci, wie Viollet-Le-Duc zunächst Berühmtheit erlangte, indem seine Art der Restaurierung in der Rückschau harsch kritisiert wurde. Schon im 19. Jahrhundert habe ein Reigen an Publikationen eingesetzt, der Viollet-Le-Duc als Geschichtsfälscher und naiven Restaurator abgestempelt habe. Seine Restaurierungen seien mit Vandalismus gleichgesetzt worden.¹⁵³ Als Wende-

150 Attanucci 2020, S. 129.

151 Attanucci 2020, S. 134; Mager 2016, S. 69.

152 Brevern, Zeichnen, um zu wissen 2012, S. 93–94.

153 Attanucci 2020, S. 129–130.

punkt in der Rezeption gilt eine Ausstellung im Jahr 1980 im Pariser Grand Palais über das Leben und Werk Viollet-Le-Ducs. Seitdem bemühe sich die Forschung um eine differenzierte Aufarbeitung seiner Arbeiten.¹⁵⁴ Attanucci weist darauf hin, dass dennoch kein*e Restaurator*in oder Denkmalfleger*in als Befürworter*in seines Theorems der Stileinheit gelten wolle.¹⁵⁵ Somit bezieht sich die Rehabilitation eher auf eine historische Differenzierung und nicht unbedingt auf eine praxisorientierte Aktualisierung, wie es etwa bei Riegl der Fall ist (vgl. Alois Riegl: *Der moderne Denkmalkultus* (1903)).

Als Beleg für Viollet-Le-Ducs fragwürdigen Umgang mit historischen Monumenten dient oftmals das folgende Zitat: »Le mot et la chose sont modernes. Restaurer un édifice, ce n'est pas l'entretenir, le réparer ou le refaire, c'est le rétablir dans un état complet qui peut n'avoir jamais existé à un moment donné.«¹⁵⁶ Die Aussage belegt für die Kritiker*innen, dass er sich bei einer Restaurierung auf einen willkürlichen »vollkommenen Zustand« bezieht, der der Fantasie entspringe.¹⁵⁷ Der Satz stammt aus dem *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, das zwischen 1854 und 1868 in neun Bänden erschien. Das Wörterbuch gilt als Viollet-Le-Ducs zentrales Großwerk.¹⁵⁸ In der zitierten Passage versteht Viollet-Le-Duc die Restaurierung als eine Aufgabe, die die Integrität eines Gebäudes wiederherstellt. Dabei bezieht sich die Integrität darauf, das Prinzip einer historischen Architektur zu entschlüsseln und eine Restaurierung durchzuführen, die dieses Prinzip fortführt.¹⁵⁹ Dieses Prinzip könnte man auch mit dem Wort Stileinheit umschreiben. Allerdings geht es Viollet-Le-Duc bei Stileinheit nicht um das Kopieren von Äußerlichkeiten, die einem bestimmten kanonisierten Stil entsprechen, sondern um ein Ideal, das die Summe seiner Teile übersteigt. Um diese Überlegung nachzuvollziehen, helfen die Artikel »Einheit« (*unité*) und »Stil« (*style*) im *Dictionnaire* weiter.¹⁶⁰ Unter Einheit versteht er im *Dictionnaire* das zentrale Prinzip der Ar-

154 Attanucci 2020, S. 130; Brevern, Zeichnen, um zu wissen 2012, S. 94–95.

155 Attanucci 2020, S. 130–131. Ausführlich zu Riegls Rezeption und Aktualisierung in der vorliegenden Arbeit: vgl. Alois Riegl: *Der moderne Denkmalkultus* (1903).

156 Viollet-Le-Duc, *Restauration 1854–1868*, S. 14.

157 Herold 2018, S. 206; Mager 2016, S. 69.

158 Attanucci 2020, S. 134.

159 Ähnlich interpretieren es auch Herold und Mager: Herold 2018, S. 206; Mager 2016, S. 69–70.

160 Für die Artikel Stil und Einheit gibt es eine deutsche Übersetzung, die zusätzlich zum französischen Original zitiert wird: Viollet-le-Duc, *Definitionen* 1993. Für den Artikel »Restauration« liegt bisher keine deutsche Übersetzung vor. Außerdem gibt es eine

chitektur. Einheit entstehe, wenn die Architektur einerseits funktionalen sowie ökonomischen Bedürfnissen nachkomme und andererseits der eigenen Kultur entspreche.¹⁶¹ Eine weitere wichtige Voraussetzung für Einheit seien die Naturgesetze:

»De fait, l'unité ne peut exister dans l'architecture que si les expressions de cet art découlent du principe naturel. L'unité ne peut être une théorie, une formule; c'est une faculté inhérente à l'ordre universel, et que nous voyons adaptée aussi bien aux mouvements planétaires qu'aux plus infimes cristaux, aux végétaux comme aux animaux.«¹⁶²

Somit entsteht Einheit nach Viollet-Le-Duc erst, wenn der Architekt versteht, wie die Umwelt funktioniert. Er verdeutlicht seine Vorstellung von Einheit, indem er sie mit der Untersuchung von Kristallen vergleicht. Alle Kristalle seien Ergebnis eines bestimmten Kristallisationsgesetzes. Es sei undenkbar in der Naturwissenschaft, die Kristalle einfach zu kopieren. Vielmehr müsse man die Naturgesetze aufdecken, nach denen sich Kristalle bildeten. Genauso müsse man in der Architektur vorgehen. Dann entstehe »ein schöpferisches Moment im Dienst der menschlichen Intelligenz« (»la création au service de l'intelligence humaine«).¹⁶³ Demnach unterscheidet Viollet-Le-Duc zwischen einer einfachen Kopie einer Architektur nach ihrem Äußeren und dem eigentlichen Verstehen eines Prinzips und dessen Fortführung. Seine Definition von Stil bezieht sich ebenfalls auf dieses Architekturverständnis:

»Nous ne parlerons donc que du style qui appartient à l'art pris comme conception de l'esprit. De même qu'il n'y a que l'art; il n'y a que *le style*. Qu'est-

englische Übersetzung der Artikel »Architektur«, »Konstruktion«, »Restaurierung« und »Stil«: Viollet-le-Duc 1990.

161 Viollet-Le-Duc, *Unité 1854–1868*, S. 343; Viollet-le-Duc, *Einheit* 1993, S. 13.

162 Viollet-Le-Duc, *Unité 1854–1868*, S. 341. Übersetzung aus Viollet-le-Duc, *Einheit* 1993, S. 10: »So viel steht fest: Einheit in der Architektur gibt es nur, wenn die Ausdrucksformen dieser Kunst sich von Naturgesetzen ableiten. Einheit ist nicht nur eine Theorie oder Formel. Sie ist eine mit der Ordnung des Universums unzertrennlich verbundene Kraft, die wir im Lauf der Gestirne ebenso erkennen vermögen wie beim winzigsten Kristall, in der Tierwelt ebenso wie in der Welt der Pflanzen.«

163 Viollet-Le-Duc, *Unité 1854–1868*, S. 345; Viollet-le-Duc, *Einheit* 1993, S. 15.

ce donc que le style? C'est, dans une œuvre d'art, la manifestation d'un idéal établi sur un principe.»¹⁶⁴ [Herv. i. Orig.]

Stil ist bei Viollet-Le-Duc die Umsetzung eines Prinzips und unterscheidet sich von der Einordnung formaler Charakteristika in den kunsthistorischen Kanon.¹⁶⁵ Er setzt Stil mit einer künstlerischen Handschrift gleich, die einem bestimmten Prinzip folgt und wiedererkennbar ist. Nur, wenn ein*e Künstler*in Stil habe, stelle sich in dem*dem Betrachter*in eines Kunstwerks eine wahre Empfindung ein. Nur wenn eine Kunst Stil habe, lebe sie auch.¹⁶⁶ Ruskin verweist bei seinem Konzept von Integrität ebenfalls darauf, dass die Integrität einer Architektur in einer wiedererkennbaren Handschrift und ehrlicher Handarbeit stecke (vgl. John Ruskin: *The Seven Lamps of Architecture* (1849)).

Nach Viollet-Le-Duc muss die Kunst sich einer vernünftigen und harmonischen Ordnung unterwerfen.¹⁶⁷ Deutlich klingt seine Kritik am zeitgenössischen Historismus an, wenn er schreibt, dass eine fantasievolle Aneinanderreihung historischer Versatzstücke, um einen architektonischen Entwurf zu dekorieren, kein Stil sei.¹⁶⁸ Er beschäftigt sich am Ende seines Artikels ausführlich mit den verschiedenen Säulenordnungen und schlussfolgert über die Säulenreihe in der Vorhalle der Tuileries:

»Mais que l'on reprenne aujourd'hui ce charmant motif, sans tenir compte des raisons qui l'ont fait adopter, alors le style disparaît. Il ne reste qu'un pastiche sans l'intelligence de l'original, une traduction vague et confuse d'un langage simple, logique et clair. Pour posséder le style, l'œuvre de l'ar-

164 Viollet-Le-Duc, *Style 1854–1868*, S. 474. Übersetzung nach Viollet-le-Duc, *Stil 1993*, S. 17: »Stil ist, bei einem Kunstwerk, das Sichtbarwerden eines Ideals auf der Grundlage eines Prinzips.«

165 Viollet-Le-Duc, *Style 1854–1868*, S. 474; Viollet-le-Duc, *Stil 1993*, S. 17.

166 Viollet-Le-Duc, *Style 1854–1868*, S. 475–476; Viollet-le-Duc, *Stil 1993*, S. 18–19.

167 Viollet-Le-Duc, *Style 1854–1868*, S. 490–491; Viollet-le-Duc, *Stil 1993*, S. 36–37.

168 Viollet-Le-Duc, *Style 1854–1868*, S. 490–491; Viollet-le-Duc, *Stil 1993*, S. 36.

chitecte ne peut se passer d'idées pendant sa conception, et de l'intervention de la raison pendant son développement.«¹⁶⁹

Das Zitat verdeutlicht noch einmal, dass Viollet-Le-Duc Stil und Einheit an das Sichtbarwerden eines abstrakten Prinzips, einer Systematik bindet. Er unterscheidet Einheit und Stil dabei von einer bloßen Kopie, weil Einheit und Stil mehr als die bloße Summe der Teile seien. Aus dieser Perspektive bedeutet Integrität beziehungsweise »ein vollständiger Zustand« (»un état complet«), den er bei einer Restaurierung anstrebt, mehr als nur eine formale Wiederherstellung, sondern das Erkennen und Ergänzen »des« architektonischen Stils.

Konsequenterweise schreibt Viollet-Le-Duc, dass es in den Jahrhunderten vor der Moderne keine Restaurierung gegeben habe, weil damals nur willkürlich und den Moden der Zeit folgend mit historischer Architektur umgegangen worden sei. Restaurierung sei erst möglich geworden, nachdem Vitet die Denkmäler Frankreichs inventarisiert und eine Verwissenschaftlichung im Bereich der Restaurierung eingesetzt habe. Voraussetzung für jede Restaurierung sei eine sorgfältige Dokumentation des Bestands. Anschließend müsse ein erfahrener Baumeister abwägen, ob man das historische Gebäude ergänzen und dabei alle Zeitschichten berücksichtigen wolle oder ob man die Stileinheit anstrebe.¹⁷⁰ Dabei muss sich der Baumeister in die Vergangenheit hineinversetzen:

»Dans des circonstances pareilles, le mieux est de se mettre à la place de l'architecte primitif et de supposer ce qu'il ferait, si, revenant au monde, on lui posait les programmes qui nous sont posés à nous-mêmes. Mais on comprend qu'alors il faut posséder toutes les ressources que possédaient ces maîtres anciens, qu'il faut procéder comme ils procédaient eux-mêmes. Heureusement, cet art du moyen âge, borné par ceux qui ne le connaissent pas à quelques formules étroites, est au contraire, quand on le pénètre, si souple, si subtil, si étendu et libéral dans ses moyens d'exécution, qu'il n'est pas de programme qu'il ne puisse remplir. Il s'appuie sur des principes, et

169 Viollet-Le-Duc, *Style 1854–1868*, S. 497. Übersetzung nach Viollet-le-Duc, *Stil* 1993, S. 45: »Aber wenn man heute dieses reizende Motiv einfach übernimmt, ohne sich darüber Rechenschaft abzulegen, wie und warum es so verfremdet wurde, dann zerstört man seinen Stil. Es wird zur Nachahmung ohne den geistigen Witz des Originals, zur ungenauen und wirren Übersetzung einer einfachen, logischen, klaren Sprache. Eine Architektur mit Stil kann bei der Konzeption auf Ideen nicht verzichten und bei der Ausführung nicht auf die Mitwirkung der Vernunft.«

170 Viollet-Le-Duc, *Restauration 1854–1868*, S. 14–25.

non sur un formulaire; il peut être de tous les temps et satisfaire à tous les besoins, comme une langue bien faite peut exprimer toutes les idées sans faillir à sa grammaire. C'est donc cette grammaire qu'il faut posséder et bien posséder.«¹⁷¹

Wie auch im Artikel zum Stil vergleicht Viollet-Le-Duc das Restaurieren mit dem Sprechen einer Sprache und meint damit, dass eine Restaurierung ebenso wie Stil voraussetze, dass man eine Architektur durchdringe.

Viollet-Le-Duc versteht unter Restaurierung, die Integrität eines Gebäudes wiederherzustellen. Allerdings bedeutet dies nicht unbedingt eine materielle Wiederherstellung, sondern die Wiederherstellung eines Prinzips. Daher befürwortet er, dass man die historische Konstruktion möglichst nach modernen Maßstäben verbessert, indem man beispielsweise die Statik eines Gebäudes restauriert. Die Expertise des Baumeisters legitimiere diese Eingriffe in das Gebäude.¹⁷² Viollet-Le-Duc ergänzt seine theoretischen Überlegungen immer wieder mit konkreten praktischen Beispielen und gibt genau vor, wie ein Architekt bei der Planung einer Restaurierung vorgehen solle.¹⁷³ Denn er versteht das Restaurieren zuallererst als eine praktische Tätigkeit, die von Architekten an der Schnittstelle zwischen Wissenschaft und Kunst ausgeführt wird. So bezieht Viollet-Le-Duc Einheit auf das aktive Wirken von Architekten und macht die Wirkung eines Kunstwerks allein von der Kompetenz des jeweiligen Architekten abhängig. Dementsprechend versteht er die Erforschung der Vergangenheit nicht als eine Musealisierung, sondern als eine Tätigkeit, die die Menschen auf die Zukunft vorbereitet:

»Notre temps n'aurait-il à transmettre aux siècles futurs que cette méthode nouvelle d'étudier les choses du passé, soit dans l'ordre matériel, soit dans l'ordre moral, qu'il aurait bien mérité de la postérité. Mais nous le savons de reste; notre temps ne se contente pas de jeter un regard scrutateur derrière lui: ce travail rétrospectif ne fait que développer les problèmes posés dans l'avenir et faciliter leur solution. C'est la synthèse qui suit l'analyse.«¹⁷⁴

Demnach erachtet Viollet-Le-Duc das fragmentarische historische Objekt nicht als etwas, das Vergänglichkeit vorführt, sondern als eine Möglichkeit,

171 Ebd., S. 31–32.

172 Ebd., S. 26–27.

173 Ebd., S. 27–28.

174 Ebd., S. 16.

die Zukunft zu gestalten – beispielsweise durch eine historisch informierte Restaurierung.¹⁷⁵

Restaurierung als Kehrseite des Verlusts

Gleich zu Beginn seines Artikels über Restaurierung nennt Viollet-Le-Duc den Geologen Georges Cuvier und hebt dessen wissenschaftliche Leistung hervor.¹⁷⁶ Allgemein begeistert Viollet-Le-Duc sich für die Geologie und veröffentlicht sogar ein eigenes Buch über den Mont Blanc.¹⁷⁷ Cuviers Erkenntnisse zur Erdgeschichte inspirierten neben Viollet-Le-Duc weitere Persönlichkeiten wie Honoré de Balzac. Besonders anregend ist für die Zeitgenoss*innen und Viollet-Le-Duc, dass Cuvier die These aufstellte, eine genaue Untersuchung von Fossilien biete die Möglichkeit, verschiedene Erdzeitalter bildlich zu rekonstruieren.¹⁷⁸ Außerdem sieht Cuvier die Geschichte als eine Aneinanderreihung katastrophischer Ereignisse an. Die Überreste dieser Katastrophen wie etwa Fossilien dienten als Ausgangspunkte, um sich die Welt in früheren Zeiten vorzustellen.¹⁷⁹ Allgemein gibt es in der Geologie eine Sichtweise, die Berge als Ruinen beschreibt.¹⁸⁰ Viollet-Le-Duc begeisterte sich sowohl für den Gedanken, dass Berge eine Form des Ruinösen seien als auch für den Gedanken der Katastrophe. Beide Erkenntnisse überträgt er auf seine Betrachtung von Architektur. Im Ergebnis imaginiert er den vollständigen Zustand, den es möglicherweise so nie gegeben hat, bei seinen Restaurierungen und Zeichnungen immer dichotom als die Kehrseite des Ruinösen und des katastrophischen Verfalls.¹⁸¹

In einer längeren Passage im Artikel »Restaurierung« (»restauration«) beschreibt Viollet-Le-Duc den katastrophalen Zustand der historischen Architektur in Frankreich, die während der Französischen Revolution verwüstet und dann dem Verfall preisgegeben worden sei.¹⁸² An anderer Stelle beklagt er, die Zentralisierung in Frankreich habe zu einer Verödung der Provinz geführt.

175 Gegen Ende seines Artikels zu Restaurierung erläutert Viollet-Le-Duc noch einmal ausführlich die Erforschung von Fragmenten als Grundlage für eine Restaurierung: ebd., S. 33–34.

176 Viollet-Le-Duc, *Restauration* 1854–1868, S. 15.

177 Brevern, *Zeichnen, um zu wissen* 2012, S. 93–94.

178 Attanucci 2020, S. 134–141.

179 Ebd., S. 140.

180 Brevern, *Zeichnen, um zu wissen* 2012, S. 98–100.

181 Attanucci 2020, S. 149–160; Bressani 2016, S. 73–80.

182 Viollet-Le-Duc, *Restauration* 1854–1868, S. 17–18.

Dies betreffe beispielsweise die Allgemeinbildung oder die Ausbildung der Arbeiter*innen. Als möglichen Lösungsweg betont er das Potenzial der Denkmalpflege, ländliche Strukturen zu stärken.¹⁸³ Diese Beschreibungen verdeutlichen, dass Viollet-Le-Duc Denkmalpflege und Restaurierung auch im Kontext der politischen Verhältnisse betrachtet. Vor allem die Französische Revolution erscheint ihm als die Katastrophe, die – in Übereinstimmung mit seinem geologischen Geschichtsmodell – den Anlass bietet, die Geschichte neu zu imaginieren und zu restaurieren. Er konzipierte das *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle* zu einer Zeit, als er sich auf dem Höhepunkt seiner Karriere als Restaurator und Architekt befand. Parallel dazu ereignete sich in Frankreich eine Phase der politischen Restauration.¹⁸⁴ Martin Bressani erläutert in seiner Biografie über Viollet-Le-Duc, dass die Französische Revolution und das Chaos, das die politischen Umbrüche auslösten, sowie eine existenzielle Erfahrung von Verlust im 19. Jahrhundert im Umkehrschluss einen Drang nach Vergangenheit heraufbeschwor, der die Erkenntnisse über die Fragmente der Geschichte mit den Fantasien von einer idealen Vergangenheit vermischte.¹⁸⁵ Bressani bezieht darüber hinaus einen persönlichen Verlust Viollet-Le-Ducs mit ein. So versteht Bressani den Tod der Mutter als entscheidenden Impuls für Viollet-Le-Ducs Auseinandersetzung mit der Vergangenheit und kompensatorischen Akten.¹⁸⁶ Aus dieser Perspektive stellt sich Restaurierung als ein Akt dar, der eine Form der Integrität wiederherstellt und zugleich als Praxis, die sich unmittelbar auf ein Gefühl des Verlusts, der politischen Entwurzelung sowie den Drang nach Heilung und Reinigung bezieht.

Restaurierung als Ermächtigung

Attanucci interpretiert Viollet-Le-Ducs Aussage, dass Restaurierung einen Zustand wiederherstelle, den es so vielleicht niemals gegeben habe, auch als einen Satz, den er auf seine eigene historische Leistung als Restaurator beziehe.¹⁸⁷ Denn er bezeichnete sich in dem Artikel selbst als die Person, die das nationale Projekt ›Restauration‹, mit dem Vitet begonnen hatte, vollendet habe.¹⁸⁸

183 Ebd., S. 28–31.

184 Attanucci 2020, S. 134. Dabei meine ich hier explizit die Wiederherstellung früherer politischer Verhältnisse mit Restauration. Dieses Konzept ist von Restaurierung, also der Wiederherstellung historischer Objekte, zu unterscheiden.

185 Bressani 2016, S. xxiv–xxv.

186 Ebd., S. 45–46.

187 Attanucci 2020, S. 135.

188 Viollet-Le-Duc, Restauration 1854–1868, S. 20.

Dabei fühle sich Viollet-Le-Duc Vitet letztlich überlegen.¹⁸⁹ Um seine historische Rolle noch zu stärken, werte er andere Kulturen und deren Umgang mit historischem Erbe ab.¹⁹⁰ Nach Attanucci nutzte Viollet-Le-Duc seinen Artikel über Restaurierung im *Dictionnaire*, um sich selbst als Restaurator zu würdigen und seiner Person eine übersteigerte Integrität im Sinn einer Unantastbarkeit als genialem Künstler und Restauratoren zu verleihen. Dabei hing sein Streben nach Autorität mit der lebenslangen Ablehnung zusammen, die er durch die elitäre akademische Architektenschaft an der École des Beaux-Arts erfuhr. Im Folgenden möchte ich belegen, inwiefern Restaurierung über das Kompensieren eines Verlusts hinausgehend bei Viollet-Le-Duc bedeutet, sich selbst als die Person zu inszenieren, die über die Autorität verfügt, einem historischen Objekt wieder seine ›wahrhafte‹ Vollständigkeit beziehungsweise Integrität zu verleihen. Deshalb ist Restaurierung bei ihm gleichbedeutend mit einer Erhebung oder Ermächtigung über das historische Objekt.

Viollet-Le-Duc lehnte sein Leben lang das akademische Establishment an der École des Beaux-Arts und die formale Ausbildung als Architekt ab.¹⁹¹ Dennoch nahm er das Angebot, eine Professur am École zu übernehmen, an. Von 1856 bis 1857 leitete er ein Studio am École und unterrichtete Architekten. Diese Episode endete jedoch nach kurzer Zeit, weil er an der École nicht akzeptiert wurde. Frustriert kündigte Viollet-Le-Duc in einem dramatischen Abgang.¹⁹² 1862 publizierte er einen Artikel über die Ausbildung an der École des Beaux-Arts und nutzte die wachsende öffentliche Kritik an dieser Institution aus. In dem Artikel *Leinseignement des Beaux-Arts: il y a quelque chose* beschäftigte er sich mit dem Zeichenunterricht, also einem wichtigen Fach für Architekten. Anliegen der Schrift war es, die Bedeutung von Originalität und Kreativität in Abgrenzung zu einem Entwerfen nach akademischen Regeln hervorzuheben: »But for him, the academic doctrine was merely a set of dead formulae, not a living source of ideas for the present. His proposal in contrast, was entirely directed to releasing the artist's own personality.«¹⁹³

In Anschluss an die öffentliche Beanstandung der École kam es zu einer Reform der Ausbildung und Viollet-Le-Duc wurde von 1863 bis 1867 als Professor für Ästhetik an die Akademie berufen. Allerdings unterstellte die Kritik

189 Attanucci 2020, S. 138.

190 Ebd., S. 135–136.

191 Bergdoll 1990, S. 3–4.

192 Bressani 2016, S. 313–315.

193 Attanucci 2020, S. 316.

ihm, er arbeite nur historisch und habe daher keine Kompetenzen, um Ästhetik zu unterrichten.¹⁹⁴ Das *Dictionnaire* erschien von 1854 bis 1868 und somit genau in den Jahren, in denen sich Viollet-Le-Ducs Schlacht¹⁹⁵ mit der École des Beaux-Arts abspielte. Laut Barry Bergdoll kann das *Dictionnaire* auch als ein Höhepunkt in Viollet-Le-Ducs publizistischer Kampagne gegen das Monopol der École des Beaux-Arts auf die Ausbildung von Architekten interpretiert werden.¹⁹⁶ Aus dieser Perspektive betrachtet schreibt sich in das *Dictionnaire* Viollet-Le-Ducs Streben ein, sich aus der Position eines vermeintlichen ›Außen-seiters‹ heraus als genialer Architekt und Restaurator zu inszenieren.

Viollet-Le-Duc verortete sich selbst als rationaler Architekt, der wissenschaftliche Erkenntnisse berücksichtigte und funktionale wie ökonomische Belange in seine komplexen Planungen miteinbezog. Gleichzeitig unterschied er seinen Stilbegriff und seinen Einheitsbegriff von einem reinen Ausführen oder Kopieren von Entwürfen und stilisierte sich zu einem Vertreter des wahrhaften Verständnisses der Naturgesetze. Dieses Verständnis erforderte sowohl wissenschaftliche Kenntnisse als auch intuitive Eingebung. Auf diese Weise verteidigte Viollet-Le-Duc das Restaurieren und den architektonischen Entwurf als künstlerische Leistung, um seinen Status als einzigartiges Genie aufrechtzuerhalten. So nutzte er das Medium der Zeichnung konsequenterweise einerseits für eine präzise Dokumentation eines Gebäudes, andererseits diente ihm die Zeichnung der Imagination eines vollständigen Zustands.¹⁹⁷ Auf diese Weise spiegelt sich in seinem Umgang mit dem Entwurf die angestrebte Kombination von Rationalität, Wissenschaftlichkeit und Kreativität wider.

In der Zusammenschau spielte Integrität für Viollet-Le-Ducs Restaurierungspraxis und sein Selbstverständnis als Restaurator in mehrfacher Hinsicht eine Rolle. Zunächst erwartete er von einer Restaurierung, dass sie formale Analogieschlüsse übertreffen sollte, indem die Wiederherstellung das Prinzip einer Architektur durchdringt und fortsetzt. Damit meinte er, dass er die Architektur als System begreift – ähnlich wie eine Sprache über eine eigene Grammatik verfügt. Diese Vorstellung entsprang seinem streng rationalistischen Anspruch, den er an eine Restaurierung stellte. Für ihn bedeutete

194 Ebd., S. 315–323.

195 Attanucci verweist darauf, dass Viollet-Le-Duc die Auseinandersetzung mit der École des Beaux-Arts anhand von Kriegsmetaphern beschreibt. Vgl. Attanucci 2020, S. 324.

196 Bergdoll 1990, S. 3–4.

197 Brevern, Zeichnen, um zu wissen 2012, S. 106.

Integrität in Bezug auf die Restaurierungspraxis, ein Gebäude entsprechend einer architektonischen Logik zu vervollständigen, die es zu begreifen galt. Deshalb konzipierte er den Restaurator als eine Person mit besonderen Kompetenzen, indem dieser eine Architektur ›durchschauen‹ kann und dadurch die Legitimation sowie die Autorität gewinnt, sie zu vervollständigen oder fortzuschreiben.

Cesare Brandi: *Teoria del Restauro* (1963)

Brandi (1906–1988) kann wohl als der bekannteste italienische Restaurator gelten, der durch viele Tätigkeiten und veröffentlichte Schriften Einfluss auf die italienische Schule der Restaurierung ausübte. Bis in die Gegenwart wird er international rezipiert, wobei der Schwerpunkt der Rezeption laut Muriel Verbeeck in Europa liegt.¹⁹⁸ Über seine zahlreichen Schriften hinweg entwickelte Brandi eine ästhetische Theorie, die sich mit Kunstwerken aller Gattungen befasste.¹⁹⁹ Mit der *Teoria del restauro*, die erstmals 1963 erschien, nahm Brandi das Großprojekt in Angriff, eine allgemeine Restaurierungstheorie zu formulieren. Die *Teoria* gilt als seine bekannteste und einflussreichste Schrift.²⁰⁰ In dieser formulierte er die potenzielle Einheit als wichtige theoretische Grundlage für Restaurierungen. Mit der potenziellen Einheit als einer zumindest ideellen Vervollständigung eines historischen (Kunst-)Werks entwickelte er eine weitere Vorstellung, die als eine Form der Integrität interpretiert werden kann.

Sowohl Brandis Wirken als auch dessen Rezeption sind umfassend und kaum überschaubar. Für ein besseres Verständnis der *Teoria* ist es notwendig, zunächst einen Einblick in seine professionelle Laufbahn zu geben und auf seine umfassende Rezeption einzugehen. Denn sein Werk und seine Begründung einer ganzen Restaurierungsschule verdeutlichen, inwiefern seine Theorien großen Einfluss auf die Frühphase des internationalen Kulturgüterschutzes ausübten und in der Folge auch Konzepte im Welterbeprogramm mitprägten, die unter anderem Integrität als Kriterium für das Welterbe betreffen.²⁰¹

Brandi promovierte in Jura und Kunstgeschichte. Ab 1960 übernahm er nacheinander Lehrstühle für Kunstgeschichte in Palermo (1960) und Rom

198 Basile/Suardo 2011, S. 13; Muñoz Viñas 2015, 41; Verbeeck 2019, S. 211.

199 Basile 2006, S. 13–15.

200 Zum großen Einfluss der Restaurierungstheorie Brandis ausführlich: Muñoz Viñas 2015.

201 Glendinning 2013, S. 392–395.

(1967).²⁰² Von 1939 bis 1960 war er der Gründungsdirektor des Istituto del Restauro in Rom. Zuvor hatte er sich in unterschiedliche Positionen in der Verwaltung der italienischen Denkmalpflege einen Namen gemacht.²⁰³ Sein Amtsantritt begann 1943 – vier Jahre vor dem Ende des italienischen Faschismus. Der Historiker Lucio Villario schreibt, Brandi sei ein unpolitischer Mensch gewesen, der sich mit dem italienischen Faschismus nicht auseinandergesetzt habe.²⁰⁴ Es stellt sich dennoch die Frage nach Brandis politischen Positionen, wenn er während des italienischen Faschismus das Istituto del Restauro leitete und damit ein offizielles Amt bekleidete. In der Literatur bleibt Brandis Verhältnis zum italienischen Faschismus allerdings unklar. Zur Entstehung des Istituto del Restauro führt Borrelli Vlad aus, dass die teils regional sehr unterschiedlichen Restaurierungsschulen in Italien, die sich voneinander abgrenzten, im Istituto zu einer zentralen Institution vereint worden seien.²⁰⁵ Brandis Ausarbeitung der *Teoria* fand im Entstehungskontext der römischen Institution statt.²⁰⁶ Die Entwicklung der *Teoria* erfolgte also parallel zu einer Institutionalisierung und Zentralisierung des italienischen Restaurierungswesens. Welche Rolle der italienische Faschismus in diesem Prozess gespielt hat, erörtert Borrelli Vlad nicht. Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs nutzte die italienische Regierung die behördlichen Strukturen, die der italienische Faschismus in der Denkmalpflege aufgebaut hatte und führte sie fort, wie Glendinning ausführt. Glendinning bezieht diese Beobachtung besonders auf das Istituto del Restauro.²⁰⁷

Das Istituto del Restauro übte jedoch nicht nur großen Einfluss auf die italienische Restaurierung, sondern auch auf den internationalen Kulturgüterschutz aus. So steht das Istituto der 1959 gegründeten Organisation ICCROM (International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property) nahe.²⁰⁸ Einer von Brandis Schüler*innen ist Paul Philippot, einer der Gründer von ICCROM.²⁰⁹ ICCROM wiederum berät die UNESCO (United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization)

202 Brandi, Cesare Brandi 2006, S. 201–202; Jokilehto 1986, S. 429.

203 Brandi, Cesare Brandi 2006, S. 201–202; Jokilehto 1986, S. 429.

204 Villari 2007.

205 Borrelli Vlad 2011, S. 25.

206 Ebd., S. 26.

207 Glendinning 2013, S. 262.

208 Damit hängt auch die Gründung von ICCROM in Rom, dem Sitz des Istituto del Restauro, zusammen: Gfeller/Eisenberg 2016, S. 281.

209 Verbeeck 2019, S. 211.

seit 1960 im internationalen Kulturgüterschutz.²¹⁰ Brandi selbst unterstützte die UNESCO auch in fachlichen Fragen zur Restaurierung und hatte maßgeblichen Einfluss auf die *Carta del restauro* von 1972.²¹¹

Besondere Aufmerksamkeit bei der Betrachtung seines Wirkens für den internationalen Denkmalschutz verdient die Charta von Venedig, die 1964 auf dem I. Internationalen Kongreß Architekten und Techniker in der Denkmalpflege (2nd International Congress of Architects and Technicians of Historic Monuments) verabschiedet wurde – ein Jahr nach dem Erscheinen der *Teoria del Restauro*.²¹² Teilnehmer*innen aus 17 Staaten signierten die Charta unter dem Vorsitz Piero Gazzolas.²¹³ Auf dem Kongress selbst dominierte die »italienische Tradition« der Restaurierungstheorie als Orientierung für den Entwurf der Charta von Venedig. Speziell Brandis Restaurierungstheorie diente immer wieder als Ausgangspunkt für Formulierungsvorschläge, und dies nicht nur vonseiten der italienischen Mitglieder des Komitees. So beriefen sich auch Mitglieder der rumänischen Denkmalpflege auf Brandi.²¹⁴ Dessen Einfluss auf die Charta von Venedig ist deshalb so bedeutsam, weil sie viele nationale Gesetze zum Denkmalschutz in ihren Ansätzen mitgeprägt hat und im internationalen Schutz von gebautem Erbe bis heute ein zentraler Referenzpunkt ist.²¹⁵ An Brandi lässt sich der Einfluss europäischer Denkmaltheorien auf den internationalen Kulturgüterschutz daher unmittelbar nachvollziehen. Auch für die Anwendung von Integrität auf das Weltkulturerbe blieb diese Prägung nicht folgenlos, wie Kapitel III.2 zeigt.

Die Rezeption der *Teoria del Restauro* (1963)

Der Restaurator Salvador Muñoz Viñas betont die große Bedeutung der Restaurierungstheorie Brandis für Lateinamerika und Südeuropa. Er beschreibt den Text als »Fetisch« und »fast biblisch«, allerdings werde seine intellektuelle Kohärenz häufig vernachlässigt.²¹⁶ Brandis Theorie sei in Teilen völlig unverständlich, weil Begriffe erfunden würden oder Terminologien willkürlich gebraucht. Kaum jemand thematisiere die Unverständlichkeit des Texts offen.²¹⁷

210 Gfeller/Eisenberg 2016, S. 281.

211 Brandi, Cesare Brandi 2006, S. 201; Schädler-Saub 2006, S. 32.

212 Langini 2012, S. 46–47.

213 Glendinning 2013, S. 392; Janis 2005, S. 155.

214 Scarrocchia 2010, S. 74–77.

215 Janis 2005, S. 158; Scarrocchia 2010, S. 71.

216 Muñoz Viñas 2015, Absatz 43.

217 Muñoz Viñas, Absatz 3–9.

Muñoz Viñas fasst in provokanter Weise eine Debatte zusammen, deren Fragen es sind, ob die Restaurierungstheorie Brandis überhaupt sinnvoll sei, ob Menschen, die nicht in Italien geboren wurden, sie überhaupt verstehen könnten, und warum der Text überhaupt noch rezipiert wird, obwohl ästhetische Maßstäbe in der Restaurierung im Grunde längst überholt seien.

Insbesondere der vermeintliche Fokus Brandis auf die Ästhetik bei Restaurierungsmaßnahmen löste Kritik, aber auch Anerkennung aus. Beispielsweise hält Glendinning Brandis Theorie mit ihrem engen Fokus auf Ästhetik für überbewertet. So meint er, dass andere Theoretiker*innen wie Riegl wesentlich komplexere Theorien geschrieben hätten.²¹⁸ Verbeeck ordnet die *Teoria* wie Muñoz Viñas als einen Text ein, der in der jungen Restaurierungswissenschaft einen bibelhaften Status erlangt habe. Allerdings kritisiert Verbeeck die Ausbeutung der *Teoria* in der Rezeption. Hier nennt sie beispielhaft die Charta von Venedig und die Carta del restauro. Zu Beginn des 21. Jahrhunderts sei die Interpretation der *Teoria* zunehmend oberflächlich geworden. Verschiedene Symposien zum 20. Todestag Brandis hätten zu einer regelrechten Flut von Publikationen geführt, die seine Bedeutung übertrieben. Trotz allem beurteilt Verbeeck Brandis Denken als fundamental für die Restaurierungswissenschaft.²¹⁹ Francesco Scoppola unterstreicht ebenso, dass Brandi oft falsch verstanden werde und bedauert die vielen Fehlinterpretationen der *Teoria*.²²⁰

In der Rezeption zeichnet sich also ein zwiespältiges Bild ab. Auf der einen Seite wird eine Überhöhung der Restaurierungstheorie und Brandis Fokus auf eine ästhetisch geleitete Restaurierung kritisiert. Auf der anderen Seite steht eine Rezeption, die die wegweisende Leistung Brandis würdigt, bis heute gültige Kriterien für die Restaurierung geschaffen zu haben.

Inhaltlich scheint die Restaurierungstheorie zunächst unpolitisch, wie es Brandi scheinbar persönlich war.²²¹ In der *Teoria* spricht er weder soziale Voraussetzungen für das Erkennen eines Kunstwerks noch historische beziehungsweise politische Umstände bei der Entstehung von Kunst an. Daher entsteht der Eindruck, als ob eine gewisse Form der Verdrängung politischer und sozialer Verhältnisse in die *Teoria* selbst und ihre Rezeption

218 Glendinning 2013, S. 264.

219 Verbeeck 2019, S. 212.

220 Scoppola 2011, S. 71.

221 Laut Glendinning lehnte Brandi den Marxismus beispielsweise ab und konzentriert sich allein auf das historische Objekt als Kunstwerk: Glendinning 2013, S. 264.

eingeschrieben ist. Dafür spricht auch, dass Brandis Verhältnis zum italienischen Faschismus in der Rezeption keine Rolle spielt. Dieser Gedanke lässt sich außerdem auf seine Impulse für die Restaurierungspraxis und seinen Integritätsbegriff übertragen.

In seiner Restaurierungstheorie spricht Brandi unter anderem praktische Richtlinien an. Eine von ihnen ist, dass Fehlstellen sich in das Kunstwerk einfügen müssten, wobei Brandi Neutralretuschen ablehnt. Seinen Vorschlag, für Retuschen möglichst grelle Farben zu verwenden, hat er aus der Gestaltpsychologie übernommen.²²² Borrelli Vlad lobt Brandis große Expertise im Umgang mit Fehlstellen. Diese habe aufbauend auf der Gestaltpsychologie eine bessere Möglichkeit als die Neutralretusche aufgezeigt.²²³ Auch Scoppola geht auf Brandis Umgang mit *Lacunae*, also mit Fehlstellen, ein und hebt hervor, dass dieser Umgang nach Brandi diskret sein müsse.²²⁴ Laut Scoppola hat Brandi eines »der brennenden Probleme der Restaurierung« nach den Zerstörungen des Zweiten Weltkriegs gelöst, indem er einen Umgang mit fragmentierten Fresken und ruinierten Gebäuden ermöglicht habe. Denn aus Brandis Perspektive erhalte das Fragment potenziell noch das Ganze. Mithilfe seiner Methoden, die auf der Gestaltpsychologie aufbauten, hätten wichtige Fresken wiederhergestellt werden können, die durch Bombenangriffe zerstört worden seien.²²⁵ Im Kontext des Zweiten Weltkriegs und des Wiederaufbaus stellte Brandi mit der *Teoria* laut Frank G. Matero eine Begründung bereit, zerstörte historische Objekte und Architektur wiederherzustellen.²²⁶ Brandis Theorie wird insofern gelobt, dass er die Wiederherstellung der Integrität eines historischen Objekts theoretisch legitimierte.

222 Brandi, *Theorie der Restaurierung* 2006, S. 57–59. Brandi verwendet im italienischen Original der *Teoria* das deutsche Wort »Gestalt-psychologie« und bezieht sich hier sehr wahrscheinlich auf die in Deutschland entstandene Schule der Gestaltpsychologie (Brandi 1977, S. 20). Die Schule der Gestaltpsychologie, die die individuelle Wahrnehmung in seiner Wechselwirkung mit dem Ganzen betrachtete, wurde in den 1920er-Jahren in Deutschland begründet. Die bekanntesten Mitglieder der Schule, Kurt Koffka, Max Wertheimer, Wolfgang Köhler, emigrierten 1927, 1933 beziehungsweise 1935 in die USA. Im Nationalsozialismus wurde die Gestaltpsychologie propagandistisch vereinnahmt (Velden 1983, S. 2–14).

223 Borrelli Vlad 2011, S. 26–27.

224 Scoppola 2011, S. 77.

225 Borrelli Vlad 2011, S. 26–27.

226 Matero 2011, S. 81.

Schädler-Saub, die gemeinsam mit Jakobs die deutsche Übersetzung der *Teoria* herausgegeben und sich mit ihr dezidiert auseinandergesetzt hat, erläutert Brandis Umgang mit Fehlstellen, der in Italien teils kontrovers diskutiert wurde. Seine Vorschläge für die Ergänzung von Kunstwerken seien ein produktiver Beitrag zum Umgang mit fragmentierten Kunstwerken gewesen, der vor allem außerhalb Italiens zu oft auf eine einfache *Tratteggio*-Retusche reduziert worden sei.²²⁷ Allerdings habe Brandi bei seiner eigenen Restaurierungspraxis insbesondere bei Wandmalereien öfter eine problematische Praxis und Theorie verfolgt, selbst wenn er andere Objekte hervorragend restauriert habe.²²⁸ Sein kontrovers diskutiertes Vorgehen, als er zahlreiche Wandmalereien etwa habe abnehmen lassen und sie so aus ihrem historischen Kontext gerissen habe, sei mit der damaligen prekären Situation der italienischen Denkmalpflege zu erklären und habe zu einem großen Verlust an historischer Denkmalsubstanz geführt. Brandi habe in dieser Notsituation möglichst viel retten wollen, habe diese Ausnahmsbedingungen jedoch in eine häufigere, teils fragwürdige Praxis übertragen.²²⁹

Im Mittelpunkt der Rezeption steht also, dass Brandi zahlreiche Objekte vervollständigte beziehungsweise ihnen ihre materielle Integrität wiedergab. Dabei wird diese Praxis sowohl kritisiert als auch als besondere Leistung hervorgehoben. Auf den ersten Blick könnte es scheinen, als ob Brandi mit seiner Restaurierungstheorie eine unpolitische Begründung lieferte, um nach dem Zweiten Weltkrieg Kunstwerke ungeachtet der Zerstörungen ästhetisch wiederherzustellen und sich dabei nicht näher mit deren historischer Bedeutung zu befassen. Allerdings zeigt ein genauer Blick auf seine Restaurierungstheorie, dass Brandi in seine Theorie einen komplexen Kunstbegriff einführt und so erläutert, inwiefern Restaurierung mehr als nur eine praktische Tätigkeit ist, sondern eine Form intellektueller Kunstkritik. Diese Kunstkritik stellt keine unreflektierte materielle Vervollständigung eines Kunstwerks dar, sondern die Herausarbeitung einer komplexen Integrität, die an das Erkennen der Idee eines Kunstwerks gekoppelt ist. Die wiederherzustellende Idee des Kunstwerks beschreibt Brandi mit dem Begriff »potenzielle Einheit«. Somit ist Integrität bei ihm gleichbedeutend mit seinem Verständnis von Einheit. Im Folgenden werde ich die *Teoria* genau analysieren, um zu zeigen, wie Brandi in dem Text

227 Schädler-Saub 2006, S. 30.

228 Schädler-Saub 2010, S. 86–87.

229 Schädler-Saub 2006, S. 30–31.

eine komplexe ästhetische Theorie entwickelt, die um seinen Einheitsbegriff herum angelegt ist.

Analyse der Terminologie der *Teoria del Restauro* (1963)

In seinen Publikationen und auch in der *Teoria del restauro* macht Brandi zahlreiche Anleihen bei der Philosophie. Einerseits ist hier der italienische Philosoph Benedetto Croce zu nennen und andererseits der deutsche Idealismus sowie die Phänomenologie. Der italienische Philosoph Paolo D'Angelo zählt unter anderem Bezüge zu Immanuel Kant, Edmund Husserl und Martin Heidegger auf. Als Brandi 1963 seine Theorie der Restaurierung publizierte, kam er zudem mit dem französischen Strukturalismus und Jacques Derrida in Kontakt.²³⁰ Daraus erschließt sich die Komplexität der Schriften Brandis, die auf eine breite Lektüre unterschiedlicher philosophischer Texte basieren. Hinzu kommt, dass er eine ganz eigene Terminologie erfand, die ein Verständnis seiner Restaurierungstheorie erschwert.²³¹ Darin liegt wohl der Grund für die späte Publikation der *Teoria* in deutscher Sprache, die erst 2006 erfolgte. Zuvor war der Text in weiteren Sprachen erschienen: Spanisch (1988), Rumänisch (1996), Französisch (2001), Englisch (2005) und Japanisch (2005).²³² Zunächst werden einige Grundbegriffe aus Brandis Restaurierungstheorie erläutert: Restaurierung, die potenzielle Einheit, die ästhetische Instanz und die historische Instanz. In einem letzten Analyseschritt werden die unterschiedlichen Zugriffe erläutert, die Brandi auf Integrität eröffnet.

Brandis Begriff der »Restaurierung« und der konservatorische Imperativ

Allgemein versteht Brandi die Restaurierung als eine Form der Kunstkritik. Daher unterscheidet er zwischen der vorbegrifflichen Restaurierung und dem eigentlichen Begriff »Restaurierung«. Mit vorbegrifflich meint er jede Maßnahme der Restaurierung, die einen von Menschenhand geschaffenen Gegenstand funktional ertüchtigt. Vorbegriffliche Konzepte lassen sich für Brandi mit Zeichen (Symbolen) oder Gesten ausdrücken, während begriffliche Konzepte sprachlich gefasst sind und eine spezifischere oder kenntnisreichere Idee ausdrücken. Für ihn gab es daher zwei Formen der Restaurierung: diejenige, die sich mit industriell gefertigten Produkten befasst, und diejenige,

230 D'Angelo 2006, S. 18–20.

231 Muñoz Viñas 2015, S. 3.

232 Brandi, Cesare Brandi 2006, S. 7; Muñoz Viñas 2015, S. 13–14.

die sich mit Kunstwerken auseinandersetzt.²³³ Bei Kunstwerken könnten funktionale Kriterien allenfalls eine sekundäre Rolle übernehmen. Im Kern gehe es bei Kunstwerken um die Möglichkeit, diese als Kunst zu erkennen.²³⁴ Diese Definitionen veranschaulichen bereits, dass Brandi den Schwerpunkt seiner Restaurierungstheorie auf Kunst und Ästhetik legt.

Bei der Frage, wie man eine Restaurierung durchführe, seien zwei gegensätzliche Instanzen zu berücksichtigen: die »historische Instanz« (*istanza storica*), die das Kunstwerk in seinem zeitlichen Kontext verortet, und die ästhetische Instanz, die das Kunstwerk als solches manifestiere.²³⁵ Brandi definiert den Begriff »Restaurierung« über diese Terminologie wie folgt: »Die Restaurierung stellt das methodische Moment des Erkennens eines Kunstwerkes dar, in seiner materiellen Beschaffenheit und in seiner ästhetischen und historischen Bipolarität, in Hinsicht auf seine Vermittlung an die Zukunft.«²³⁶ Restaurierung wird bei ihm also zur praktischen Kunstkritik, indem erkannt wird, dass das Kunstwerk über ästhetische, materielle und historische Eigenschaften verfügt. Dabei ist das Erkennen des Kunstwerks auf dessen Weitergabe an die Zukunft bezogen. Man könnte also sagen, dass Brandi von einer Vererbung der Kunstwerke spricht.

Allerdings sind die ästhetischen und historischen Eigenschaften nicht unbedingt als gleichwertig zu betrachten. Besonders deutlich wird diese unterschiedliche Gewichtung, wenn Brandi davon spricht, bei der Opferung materieller Substanz eines Kunstwerks habe die ästhetische Instanz Vorrang. Die Besonderheit eines Kunstwerks hänge nicht von seiner Geschichtlichkeit, sondern von seiner künstlerischen Gestalt ab, sonst bleibe das Kunstwerk nur ein »Relikt«.²³⁷ Bei der Restaurierung sei zu beachten, in den Fragmenten eines Kunstwerks Gestaltungsspuren zu erhalten und die Möglichkeit einer potenziellen Einheit des Kunstwerks herauszuarbeiten.²³⁸ Das Fragmentarische ist für ihn keine eigene ästhetische Qualität eines Kunstwerks, sondern ein Beleg für dessen historische Authentizität. Aus einer ästhetischen Perspektive betrachtet, sei das Fragment die Grundlage für die Wiederherstellung einer Einheit. Bereits hier wird deutlich, dass eine Form der Integrität für Brandi

233 Brandi, *Theorie der Restaurierung* 2006, S. 43.

234 Ebd.

235 Ebd., S. 44.

236 Ebd.

237 Ebd., S. 45.

238 Ebd., S. 55–56.

bedeutet, dass ein Kunstwerk potenziell seine ästhetische Bedeutung beziehungsweise seine Einheit noch oder wieder vermitteln kann. Restaurierung als Kunstkritik orientiert sich bei ihm maßgeblich am Erkennen dieser Einheit. Integrität bezieht sich nach seiner Definition also auf die Idee des Kunstwerks (Einheit) und deren ästhetische Vermittlung.

Brandi weiß jedoch wohl, dass das gealterte Objekt verschiedene Spuren einer »zweifachen Geschichtlichkeit« enthält. Diese Geschichtlichkeit umfasst einerseits die Erschaffung eines Kunstwerks unter bestimmten historischen Umständen und andererseits die sich wiederholende Wahrnehmung des Objekts zu einem bestimmten Zeitpunkt.²³⁹ Somit gibt es eine historische Perspektive, die sich auf den ursprünglichen Zustand eines Kunstwerks bezieht und eine weitere historische Perspektive, die die Rezeption des Kunstwerks meint. Aus dieser zweifachen Geschichtlichkeit ergibt sich die historische Instanz eines Kunstwerks, die laut Brandi neben der ästhetischen Instanz und der Materialität zu berücksichtigen ist.

Die Restaurierung selbst teilt Brandi in zwei Schritte ein, die zeitlich nicht voneinander zu trennen seien: zunächst die Rekonstruktion des authentischen »Texts« und dann der Eingriff in die Materie. Sie seien beide Bestandteile einer fortlaufenden Vergegenwärtigung des Kunstwerks während der Restaurierung.²⁴⁰ Bei der praktischen Restaurierung habe der materielle Erhalt eines Kunstwerks Priorität. Für Brandi gibt es einen »konservatorischen Imperativ« (*l'imperativo di conservazione*), der es zwingend notwendig mache, das Kunstwerk in seiner vollständigen Struktur²⁴¹ zu erhalten.²⁴² Die Umsetzung des konservatorischen Imperativs beziehe sich vor allem auf die

239 Ebd., S. 45.

240 Ebd., S. 85.

241 Hierbei beziehe ich mich auf Brandis Begriff *struttura* (dt. Struktur). Für Brandi gibt es zwei unterschiedliche Eigenschaften, die die Materie eines Kunstwerks ausmachen: *struttura e aspetto* (Struktur und Aussehen). Demnach betrifft die Struktur des Kunstwerks vor allem den materiellen Träger und das Aussehen die Vermittlung der Bildbotschaft. Zu beachten ist jedoch, dass *struttura* und *aspetto* nicht immer klar voneinander zu unterscheiden sind, wie Brandi es am Beispiel einer porösen Tafelmalerei erläutert. Scheinbar könne man das Aussehen in Form der Malerei klar von der Struktur des Kunstwerks, nämlich der Holztafel, als Trägerin trennen. Allerdings bedinge die Tafel möglicherweise bestimmte Eigenschaften der Malerei, sodass ein Abnehmen des Bilds auch Auswirkungen auf das Aussehen haben könnte (Brandi, Theorie der Restaurierung 2006, S. 47).

242 Ebd., S. 45.

Materie des Kunstobjekts. Dementsprechend lautet Brandis erster Grundsatz: »Man restauriert nur die Materie eines Kunstwerks.«²⁴³ Außerdem sei die Wiederherstellung eines Objekts über Analogien zu anderen Kunstwerken abzulehnen, weil dies einem empirischen Vorgehen entspreche, die Kunst verhielte sich in ihrer Wahrnehmung jedoch anders als die Welt der Erfahrung. Deshalb könnten nur die Fragmente selbst oder authentische Zeugnisse des Originalzustands für eine Restaurierung leitend wirken.²⁴⁴ Brandi versteht die Restaurierung jedoch nicht als Wiederherstellung einer bestimmten Ästhetik, wie es Viollet-Le-Duc anstrebt, sondern verweist nachdrücklich auf den Erhalt der historischen Substanz. Und dies, obwohl er das Restaurieren als Kunstkritik betrieb und diese Kunstkritik darauf ausgerichtet war, die ästhetische Idee eines Kunstwerks zu erkennen, ähnlich wie Viollet-Le-Duc das Dechiffrieren des architektonischen Prinzips zur Grundlage der Restaurierung machte.

Der Grund dafür mag sein, dass laut Brandi Wiederherstellungen grundsätzlich die Ästhetik eines Kunstwerks gefährdeten, weil sie den Unikatcharakter eines Kunstwerks infrage stellten.²⁴⁵ Die Einzigartigkeit jedes Kunstwerks ist eine zentrale Grundannahme in Brandis *Teoria*, die verschiedene methodische Konsequenzen für das Restaurieren nennt. So lehnt er Analogieschlüsse ab oder möchte Eingriffe vermeiden, die das Kunstwerk als Unikat infrage stellen. Gleichwohl steht diese Grundannahme latent im Widerspruch zu der Tatsache, dass Brandi allgemein Eingriffe in das Kunstwerk befürwortet. Dieser Schluss ergibt sich daraus, dass er Restaurator ist. Um das Problem zu umgehen, definiert er bestimmte Eingriffe, die das Kunstwerk und seine Einzigartigkeit nicht infrage stellen, sondern – im Gegenteil – diese wieder klarer zum Vorschein bringen, wie noch aufgezeigt werden wird. Gleichwohl bleibt der Einwand bestehen, dass im Grunde jede Veränderung das Kunstwerk in seiner Bedeutung wandelt, weil jeder Eingriff eine Neuinterpretation des Kunstwerks darstellt – unabhängig davon, wie gering er auch ausfallen mag. Dieser Widerspruch wird in der gesamten *Teoria* nicht aufgelöst oder diskutiert, sondern tendenziell ausgeklammert.

Brandi sieht mehrere Richtlinien für die Restaurierung vor. Unter anderem müssten Restaurierungen zukünftige Eingriffe in das Kunstwerk möglichst erleichtern. Dementsprechend sollten Fehlstellen so behandelt

243 Ebd.

244 Ebd., S. 56.

245 Ebd., S. 83.

werden, dass sie das Zusammenspiel von Form und Farbe nicht störten. Neutralretuschen verfälschten die Wahrnehmung zu sehr. Um möglichst wenig in das »Kontinuum« des Gemäldes einzugreifen, sollten Retuschen sich möglichst grell von den Farben des Kunstwerks absetzen, damit sie wie Flecken vor oder hinter dem Gemälde erschienen.²⁴⁶ Demnach macht Brandi in seiner Restaurierungstheorie konkrete Vorschläge, wie man bei einer Restaurierung vorgehen könnte, um Eingriffe möglichst harmonisch in das Kunstwerk zu integrieren. Daran wird deutlich, wie er seinen Grundsatz, demzufolge man nur die Materie eines Werks restauriert, meint: Restauratorische Eingriffe sollen sich so in das Kunstwerk einfügen, sodass sie die ästhetische Wirkung eines Kunstwerks nicht beeinflussen.

An dieser Stelle wird der beschriebene Widerspruch in Brandis Theorie noch einmal deutlich. Denn er unterstellt, es sei möglich, in ein Kunstwerk einzugreifen, ohne es in seiner Bedeutung zu verändern. Außerdem erscheint der konservatorische Imperativ in seinem Verständnis des Begriffs irreführend. Denn dieser meint nicht, dass das Kunstwerk nach Möglichkeit überhaupt nicht verändert werden solle, sondern vielmehr, dass nur die Materie und nicht die Wirkung des Kunstwerks verändert werden dürfe. Brandi suggeriert mit seiner Aussage, dass man nur die Substanz restaurieren könne, ohne die historische oder ästhetische Bedeutung zu verändern. Dies ist aus meiner Sicht eine fragwürdige Aussage, weil jeder Eingriff die Bedeutung eines Objekts verändert – ob gewollt oder nicht. Ähnlich kritisch argumentiert auch die Restauratorin Katrin Janis.²⁴⁷

Der erste Schritt einer Restaurierung ist laut Brandi das Erkennen eines Kunstwerks in seiner ästhetischen Idee, seiner historischen Genese und seiner Materialität. Im zweiten Schritt erfolgt das eigentliche Restaurieren. Bei der Überlegung, wie man eine Restaurierung durchführt, unterscheidet Brandi, wie schon genannt, zwei Pole, zwischen denen die Restaurierung vermitteln müsse: die »historische Instanz« (*istanza storica*) und die »ästhetische Instanz« (*istanza estetica*).²⁴⁸ Diese beiden Instanzen sollen nun nacheinander untersucht werden.

246 Ebd., S. 57–59.

247 Janis 2005, S. 26.

248 Brandi, Theorie der Restaurierung 2006, S. 44.

Die potenzielle Einheit und die ästhetische Instanz

Die Restaurierung bezieht sich wie bereits ausgeführt auch auf die potenzielle Einheit eines gealterten Kunstwerks. Diese Einheit ist mit der Integrität eines historischen Objekts bei Brandi gleichzusetzen. Die Idee der Einheit hängt damit zusammen, das Kunstwerk in seiner künstlerischen Idee zu erkennen. Denn die potenzielle Einheit des Kunstwerks (*l'unità potenziale dell'opera d'arte*) reicht für Brandi über die Summe seiner (materiellen) Einzelteile hinaus. Sie sei nicht einfach organisch oder funktional zu verstehen, vielmehr beziehe sie sich auf die Auffassung des Kunstwerks als »Ganzes« (*intero/unità dell'intero*).²⁴⁹ Im Gegensatz dazu beschreibe die *totale* nur die Summe der Einzelteile. Bei einer Addition einzelner Bestandteile werde vorausgesetzt, dass Kunst nur durch das Aneinanderreihen der Einzelteile seine Wirkung entfalte. Kunst funktioniere aber nicht wie die organische Natur.²⁵⁰ Eine komplexe Architektur lässt sich laut Brandi beispielsweise nicht einfach als Summe ihrer Teile begreifen, weil Architektur durch ihre abstrakte räumliche oder atmosphärische Wirkung ein Ganzes bildet, das sich nicht linear zerlegen lässt.²⁵¹ Somit bezieht sich Integrität bei Brandi nicht unbedingt auf eine materielle Vollständigkeit, sondern auf eine ideelle Vervollständigung.

Brandi erklärt ausführlich, weshalb das Kunstwerk mehr als die Summe seiner Teile ist. Unsere Erfahrung der Umwelt verrate uns, dass das Blatt zu einem Zweig gehöre und der Zweig zu einem Baum, genauso wie zu einem abgetrennten Tierkopf beim Metzger ein Körper passe. Dabei ist das Herstellen von Zusammenhängen zwischen den Dingen für Brandi die eigentliche Aufgabe des Bewusstseins und der Beginn der Wissenschaft, die daraus Gesetzmäßigkeiten erkenne und Vorhersagen treffen könne.²⁵² Im Kunstwerk »löse sich jedoch jedes Postulat auf organische Unversehrtheit auf«.²⁵³ Die Welt der Erfahrung helfe uns lediglich das Figurative im Bild zu erkennen:²⁵⁴

»Die phänomenologische Reduktion, die dazu dient, das Bestehende zu erfassen, wird in der Ästhetik zum eigentlichen Grundsatz, aus dem sich das Wesen des Bildes erklärt. Daher besitzt das Bild von einem Menschen, von dem man im Gemälde nur einen Arm sieht, auch nur einen Arm. Aber man

249 Ebd., S. 53.

250 Ebd., S. 53.

251 Ebd., S. 53–54.

252 Ebd., S. 54.

253 Ebd., S. 55.

254 Ebd., S. 55.

kann den Menschen deswegen nicht für verstümmelt halten, weil er in Wahrheit gar keinen Arm besitzt, vorausgesetzt, dass der »Arm-den-man-gemalt-sieht« kein Arm ist, sondern nur eine semantische Funktion für den figurativen Zusammenhang hat, den das Bild entwickelt. Die Annahme des *anderen*, nicht gemalten Arms, gehört nicht mehr zur Betrachtung des Kunstwerks, sondern zu dem umgekehrten Vorgang, jenem, aus dem heraus das Kunstwerk entstanden ist. Das heißt, das Kunstwerk fällt auf die Wiedergabe eines natürlichen Objekts.²⁵⁵ [Herv. i. Orig.]

Selbst wenn man ein Porträt geistig um den Körper eines Menschen ergänze, würde man seinen semantischen Wert nur auf das Gezeigte beschränken, so Brandi. Beispielsweise rufe eine einzelne Hand im Kunstwerk weder Erschrecken noch das Bedürfnis hervor, sich zu vergegenwärtigen, dass diese einmal Komponente eines Organismus gewesen sei.²⁵⁶ Demnach verweist er mit dem Begriff der potenziellen Einheit darauf, dass die Abgeschlossenheit des Bilds, das zwar aus der Natur abgeleitet sein mag, für sich jedoch eine eigene Wahrnehmungswelt eröffne. So gerate der Mensch in die Position, in der Kunst etwas tatsächlich Eigenes zu erschaffen. Dabei bewegen sich die Künstler*innen in meiner Interpretation außerhalb der Wissenschaft in einem eigenen erkenntnistheoretischen Feld. Integrität gewinnt bei Brandi daher eine metaphysische Konnotation, indem die Idee der Einheit hier auf die Möglichkeit verweist, über die Kunst ein Erkenntnis zu erhalten, die die Natur in dieser Weise nicht bereithalten kann.

Hinsichtlich der ästhetischen Instanz (*istanza estetica*) unterscheide sich eine Ruine in ihrer Wahrnehmung von einem Kunstwerk. Sei das Objekt so verfallen, dass die Wiederherstellung zu einer potenziellen Einheit unmöglich sei, habe die Ruine keine ästhetische Instanz mehr. Allerdings gebe es zudem die Möglichkeit, eine Ruine durch ihren Verfall in die Umgebung zu integrieren und in dieser Rolle eine neue ästhetische Einheit zu bilden. Aber auch in diesem Fall sei das Primat der Konservierung ausschlaggebend, um die »Versehrtheit« der Ruine als neue Gestaltqualität zu wahren.²⁵⁷ Wenn es sich nicht um Ruinen handele, könne man sich jedoch nach einer Abwägung gegen eine reine Konservierung entscheiden, um dem Kunstwerk seine Einheit wiederzugeben. Ein solcher Eingriff in den »lebenden Organismus« des Kunstwerks sei

255 Ebd., S. 55.

256 Ebd.

257 Ebd., S. 75–78.

genau zu dokumentieren.²⁵⁸ Die ästhetische Instanz beschreibt also bei Brandi ein Vorgehen, das sich an der potenziellen Einheit (Integrität) eines Kunstwerks orientiert und vorsieht, die ästhetische Botschaft eines Kunstwerks wiederherzustellen oder zu erhalten. Diese Botschaft erlischt jedoch, wenn das Kunstwerk in seiner Erscheinung zu stark zerstört wurde. Wo diese Grenze genau verläuft, bleibt in der *Teoria* jedoch unklar.

Die Einheit eines Kunstwerks bleibt laut Brandi bei dessen Fragmentierung weiterhin potenziell erhalten. Im Grunde sei das Kunstwerk nicht teilbar.²⁵⁹ Meiner Meinung nach ist der Hintergrund dieser Überlegung, dass das Kunstwerk, wenn es nicht aus Teilen besteht, sondern eine abstrakte Einheit bildet, das mehr als seine Summe ist, zum unteilbaren Ganzen wird. In der Folge enthält auch das fragmentierte Objekt potenziell die Einheit. Obwohl es zunächst paradox erscheinen mag, legitimiert Brandi über die ideelle Einheit das materielle Fragment als etwas Bedeutendes, indem auch das fragmentierte Kunstwerk latent eine Einheit enthält. Auf diese Weise wird die Beschaffenheit des Fragments zum Potenzial. Demnach konzipiert er mit der potenziellen Einheit eines Kunstwerks eine Form der Integrität, die sich auf die (ästhetische) Idee eines Objekts bezieht und durch eine materielle Beschädigung oder Alterung nicht verschwindet, sondern unterschwellig erhalten bleibt. Es handelt sich nicht um eine Vorstellung von Integrität, die mit der materiellen Vollständigkeit eines historischen Objekts gleichzusetzen ist, sondern um eine Integrität, die sich auf die Möglichkeit eines geschlossenen Erkenntnisraums bezieht, den das individuelle Kunstwerk potenziell öffnen kann.

Die historische Instanz

Als Beispiel für seine Überlegungen zur historischen Instanz wählt Brandi die Ruine. Wenn deren Verfall so weit vorangeschritten sei, dass sie nicht mehr als Kunstwerk zu betrachten sei, sondern als historisches Objekt, dann sei die Ruine nur noch ein Geschichtszeugnis, und somit habe die historische Instanz bei ihrer Erhaltung Vorrang.²⁶⁰ Die Konsequenz sei, dass eine Restaurierung sich nur auf den Ist-Zustand beziehen könne und nicht auf die potenzielle Einheit, die allein auf Kunstwerke zutreffe. Schwierig sei jedoch zu beurteilen, wann ein Kunstwerk nur noch eine Ruine sei.²⁶¹ Demnach reduziert Brandi die

258 Ebd., S. 78–79.

259 Ebd., S. 55–56.

260 Ebd., S. 67.

261 Ebd., S. 68–69.

historische Bedeutung eines Kunstwerks bei der Restaurierung allein auf dessen Materialität, während die ästhetische Instanz aufs Engste mit der ideellen Bedeutung eines Kunstwerks verwoben ist. Entfaltet das Kunstwerk keine ästhetische Wirkung mehr, musealisiert er das Fragment, indem es konserviert wird. In diesem Sinne bleibt er seinem Grundsatz treu, nach dem er die eigentliche Restaurierung nur auf Kunstwerke bezieht.

Hinsichtlich des Verhältnisses von Zeit und Restaurierung im Allgemeinen stellt Brandi verschiedene Thesen auf. Eine Restaurierung, die sich auf den Schöpfungsakt eines Kunstwerks beziehe, sei abzulehnen. Genauso kritisch beurteilt er eine Restaurierung, die darauf abziele, das »Intervall« zwischen Vollendung des Kunstwerks und dessen bewusster Wahrnehmung rückgängig zu machen. Eine solche »archäologische Restaurierung« sei nur dann sinnvoll, wenn die Überreste des Objekts nichts Anderes zuließen. Daraus schließt er, die Restaurierung könne sich einzig auf die »historische Gegenwart« beziehen. Geschichte sei nicht reversibel, daher müsse die Restaurierung als historischer Eingriff sichtbar sein. Patina und historisches »Gewordensein« seien zu respektieren, jedoch gebühre der ästhetischen Erscheinung des Kunstwerks immer Vorrang. Die Restaurierung solle außerdem versuchen, das Zeitzeugnis ohne Einbeziehung des subjektiven Geschmacks anzuerkennen.²⁶²

Da Brandi nach der historischen Instanz restauriert, sieht er keine Möglichkeit, eine Form der Einheit oder Integrität wiederherzustellen. Stattdessen soll das historische Objekt in seiner Fragmentarität erhalten bleiben und jeder restauratorische Eingriff als Veränderung des Geschichtszeugnisses nachvollziehbar sein. Dabei unterstellt er, dass die historische Rezeption ein abgeschlossener Vorgang ist. Bei einer Restaurierung entziehe sich der*die Restaurator*in der historischen Rezeption, weil Geschichte sich nicht rückgängig machen lasse. In dieser Hinsicht unterscheidet sich die historische Rezeption von der ästhetischen Instanz, die darauf ausgerichtet ist, die ästhetische Wirkung trotz Veränderung wiederherzustellen. Geschichte verliert bei Brandi daher in gewisser Weise ihre Lebendigkeit und ihre Bedeutung, weil er das historische Objekt als lebloses Relikt begreift, das lediglich konserviert werden kann. Riegl etwa beschreibt den wechsellvollen Verlauf von Geschichtsbildern und Weltanschauungen als überaus bedeutsam für den Umgang mit historischen Objekten und deren Bewertung – auch hinsichtlich ihrer Wirkung, wie am Alterswert deutlich wird. Das historische Objekt ist bei Brandi im Gegen-

262 Ebd., S. 63–64.

satz zum Kunstwerk die Summe seiner Teile und hat als solches für die Restaurierung keine tiefere Bedeutung jenseits des Substanzschutzes.

Ästhetische Integrität?

Integrität bezieht sich bei Brandi auf die Annahme, jedes Kunstwerk sei ein Unikat, dessen Bedeutung sich nicht allein aus seiner Materialität ergibt, sondern aus dem Zusammenwirken aller Elemente eines Kunstwerks zu einem Ganzen, das mehr als die Summe seiner Teile ist. Integrität bezieht in diesem Sinne neben der materiellen Vollständigkeit auch beispielsweise die Atmosphäre ein, die ein Werk umgibt. Jedes Kunstwerk ist für Brandi ein eigener Erkenntnisort, der sich von der empirisch beschreibbaren Natur unterscheidet. Demnach ist das Kunstwerk nicht einfach ein Abbild der Natur, sondern erzeugt ein eigenes Bild. Konsequenterweise setzt er die Integrität des Kunstwerks in seiner *Teoria* nicht mit dessen Materie gleich, sondern bezieht die Integrität auf das Kunstwerk als abstrakte und einzigartige Einheit. Diese einzigartige Integrität des Kunstwerks muss mit der Betrachtung des Kunstwerks als historisches Objekt vereinbart werden. Denn nach Brandi bedeutet eine Restaurierung, die sich an der historischen Instanz orientiert, dass der Ist-Zustand erhalten bleibt, während eine Restaurierung nach der ästhetischen Instanz oder der potenziellen Einheit auch bedeuten kann, aktiv in das Kunstwerk einzugreifen und beispielsweise Retuschen vorzunehmen.

Der Ästhetik des Kunstwerks gibt Brandi in der *Teoria* anhand seiner längeren Erläuterungen zur potenziellen Einheit mehr Raum. In der Literatur wird sein Fokus auf die Ästhetik ebenso positiv hervorgehoben wie kritisiert.²⁶³ Die ästhetische Instanz ist in der *Teoria* eng mit der potenziellen Einheit eines Kunstwerks verwoben. Dabei ist die potenzielle Einheit ein ideelles Konstrukt, das auf dem Gedanken aufbaut, ein Kunstwerk könne etwas vermitteln, das über die Erfahrung der Umwelt hinausgehe. In der Folge wird nicht ganz klar, wie eine praktische Restaurierung mit der ästhetischen Instanz umgehen kann. Schließlich ist die Praxis in gewisser Weise immer auch mit der Umwelt verwoben, weil die Praxis sich an unserer Umgebung orientiert und nicht ausschließlich aus einer ideellen Größe heraus entsteht. Vor allem beim

263 Meraz 2008, S. 23–24; Muñoz Viñas 2015, S. 42. Jokilehto schreibt, dass Brandis Theorie oftmals aufgrund ihres Schwerpunkts auf ästhetische Fragen zu Unrecht kritisiert werde, weil Brandi eigentlich alle Fragen in der Restaurierungstheorie beantworten würde. Allerdings spricht Jokilehto selbst im Folgenden vor allem von der Wiederherstellung eines Bilds (>image<) (Jokilehto 1999, S. 237–241).

Abwägen zwischen historischer und ästhetischer Instanz wiederholt Brandi widersprüchliche Aussagen. An einigen Stellen überwiegen die ästhetische Instanz und die potenzielle Einheit, an anderen Stellen schreibt er wiederum, man müsse das Historische stärker beachten, in anderen Fällen beide Instanzen abwägen.²⁶⁴ Diese Widersprüche werden umso deutlicher, wenn man analysiert, wie Brandi den Umgang mit historischer Architektur und deren Umgebung beschreibt.

Ein sinnvolles Mittel, um die räumliche Wirkung von Architektur zu schützen, sei der Ensembleschutz. Er spricht sich in diesem Zusammenhang gegen moderne Architektur in der Umgebung wertvoller, historischer Ensembles aus, weil diese den Raum kontrastieren und somit die Rahmenbedingungen negativ beeinflussen.²⁶⁵ Insofern argumentiert Brandi in Richtung eines räumlichen Schutzes der Architektur, der Veränderung grundsätzlich als negativ ansieht. Er bezeichnet moderne Architektur in historischen Städten auch als »Krebs«.²⁶⁶ In dem beschriebenen Fall vertritt er eine starre Ansicht, die davon ausgeht, dass eine Veränderung des Gesamtbilds grundsätzlich von Nachteil ist, während er in anderen Fällen dafür plädiert, dass Restaurierungen sich als Hinzufügungen immer absetzen müssten, um den Unikatcharakter eines Kunstwerks nicht zu gefährden.²⁶⁷ Dabei begründet Brandi diese unterschiedlichen Vorgehensweisen nicht damit, dass in dem einen Fall nach der historischen Instanz restauriert wird, indem das Objekt als Relikt erhalten bleibt, und in dem anderen Fall Eingriffe die potenzielle Einheit herausgearbeitet wird (ästhetische Instanz). Zumindest beschreibt Brandi das Ensemble durchaus als Kunstwerk und nicht als formloses historisches Objekt. Diese Unklarheiten mögen auch darin begründet sein, dass er Restaurierung als Kunstkritik begreift.²⁶⁸ Es handelt sich also nicht um eine wissenschaftliche Methodik, die vergleichbare Ergebnisse produziert, sondern um das individuelle Reflektieren eines Kunstwerks.

Laut Licia Borrelli Vlad verbindet Brandi Viollet-Le-Ducs wissenschaftliche Restaurierung mit Ruskins Plädoyer für die Konservierung.²⁶⁹ Auf diese

264 Muñoz Viñas 2015, S. 17–33.

265 Brandi, *Theorie der Restaurierung* 2006, S. 92.

266 Meraz 2008, S. 23.

267 Glendinning hebt ebenso Brandis strenge Sicht auf den Ensembleschutz hervor: Glendinning 2013, S. 268.

268 Borrelli Vlad 2011, S. 25.

269 Ebd., S. 24.

Weise habe er die »beiden Seelen der Restaurierung« vereinigt.²⁷⁰ Tatsächlich versteht sich Ruskin auch als Kunstkritiker, ähnlich wie Brandi. Dessen ungeachtet bauen Ruskins Analysen darauf auf, dass er die Dinge von außen betrachtet und das fragmentierte historische Objekt zu etwas Unantastbarem stilisiert (vgl. John Ruskin: *The Seven Lamps of Architecture* (1849)). Für Brandi hingegen ist die Kunstkritik Grundlage für eine Restaurierung und für einen Eingriff in das Kunstwerk. Verbeeck erläutert die große Bedeutung von Brandis theoretischen Grundlagen und beschreibt die Aufgabe der Restaurator*in folgendermaßen: »The conservator-restorer is not an entomologist, pinning a dead butterfly – the past experience of a past work of art: he is the one who watches over the preservation of the cocoon, of the chrysalis of the aesthetic experience.«²⁷¹ In dieser Aussage zeigt sich noch einmal, dass Brandis Theorie den Fokus vor allem auf eine ästhetische Erfahrung richtet. Diese ästhetische Erfahrung erhält er, indem er zum Kern, zur Chrysalis, des Kunstwerks vordringt. Verbeeck verdeutlicht in ihrem Zitat, dass Brandis Restaurierungstheorie keine Musealisierung eines Objekts aus der Vergangenheit bedeute, es halte das Kunstwerk lebendig. Allerdings möchte ich einwenden, dass Brandi in seiner Theorie eine historische Instanz einführt, die insbesondere auf eine Musealisierung des Objekts zielt und mit der ästhetischen Instanz vereinbart werden muss. Verbeeck schließt ihre Analyse mit der Aussage, dass Brandis wichtigste Hinterlassenschaft sei, Restaurierung als kritischen und reflektierenden Akt zu verstehen.²⁷² Dennoch erscheint an seiner *Teoria* problematisch, dass er kaum gesellschaftliche oder soziale Faktoren berücksichtigt und stets von einer Einzigartigkeit des Kunstwerks ausgeht. Daher besteht die Gefahr, bei Restaurierungen nach Brandi den historischen oder sozialen Kontext auszublenken, wie es seine Kritiker*innen anprangern.²⁷³ In Bezug auf Integrität zeigt sich jedoch Brandis Leistung, mit seiner Restaurierungstheorie zu belegen, dass Restaurierung mehr als ein nur faktenbasierter und technischer Akt ist, sondern darüber hinaus eine kritische und erkenntnistheoretische Auseinandersetzung erfordert.

270 Ebd., S. 26.

271 Verbeeck 2019, S. 221.

272 Ebd., S. 219.

273 Glendinning 2013, S. 264.

Die Herstellung von Integrität bei Viollet-Le-Duc und Brandi

Viollet-Le-Duc und Brandi verankern in ihren Theorien eine Form der Einheit, die ein abstraktes Ideal darstellt. Für Viollet-Le-Duc handelt es sich dabei um das Ideal einer Architektur als Kunst. Für Brandi stellt Einheit den Kern eines Kunstwerks dar, der über die Abbildung der Realität hinausreicht. Im Gegensatz dazu ist bei Viollet-Le-Duc eine Voraussetzung für Einheit, dass sich Architektur an den Gesetzen der Natur orientiert. Beispielsweise vergleicht der Architekt Stil als Prinzip mit einem Kristallisationsprozess. Sowohl in der *Teoria* als auch im *Dictionnaire* ist Einheit ein überzeitliches Prinzip, das anhand von gealterten Kunstwerken nachvollzogen werden kann. Viollet-Le-Duc räumt dem*der Restaurator*in die Freiheit ein, die Stileinheit eines Kunstwerks wiederherzustellen, wobei sichtbare Eingriffe in die historische Architektur gestattet sind. Brandi sieht jedes Kunstwerk als einzigartig an und macht es zur Aufgabe der Restaurator*innen, das Kunstwerk und dessen potenzielle Einheit zu verstehen. Dabei sollen Restaurierungen sich dem individuellen Kunstwerk einfühlsam nähern und die Einheit des Kunstwerks wieder herausarbeiten. Deshalb schließt Brandi Analogieschlüsse als Grundlage für eine Restaurierung aus. Viollet-Le-Duc lehnt das bloße Kopieren von Äußerlichkeiten ebenfalls ab. Allerdings argumentiert er nachdrücklich für eine Verwissenschaftlichung der Restaurierung und nennt als Voraussetzung eine genaue Kenntnis von Stilschulen, um Architektur einordnen zu können und eine Restaurierung zu planen. So sind formale Analogieschlüsse für Viollet-Le-Duc zumindest eine Grundlage für die Expertise der*des Restaurator*in.

In beiden Texten spielt der Verlust implizit oder explizit eine Rolle. So versteht Viollet-Le-Duc Restaurierung als die Kehrseite der Geschichte, die in Katastrophen verläuft und Ruinen erzeugt. Die Französische Revolution und ein allgemeines Verlustgefühl im 19. Jahrhundert bilden bei ihm den historischen Hintergrund. Für Brandi ist die Unterscheidung zwischen einer Ruine und einem vollständigen Kunstwerk ein entscheidendes Kriterium, um eine Restaurierung entweder auf die historische oder die ästhetische Instanz zu beziehen. Gleichzeitig zeigt seine nach dem Zweiten Weltkrieg herausgegebene *Teoria* eine Möglichkeit auf, um den Wiederaufbau und die Restaurierung von Kunstwerken theoretisch zu legitimieren. In beiden Fällen erweist sich, dass die angestrebte Integrität über die bloße Restaurierung der Materie hinausreicht und in Beziehung zu sozialen und politischen Bedürfnissen steht. Viollet-Le-Ducs Auffassung von der Restaurierung ist dabei nicht nur Motivation

für eine vervollständigende Wiederherstellung, sondern Element einer Selbstinszenierung. Brandi betreibt Restaurierung auch als eine Form der Kunstkritik oder Kunstphilosophie. Insofern ist die Restaurierung in eine erkenntnistheoretische Auseinandersetzung integriert. Brandi erwartet von Restaurator*innen besondere Fähigkeiten, indem sie die Idee eines Kunstwerks erkennen müssen und diese freilegen sollen. Diese Voraussetzungen machen Restaurierung nicht nur zu einer technischen oder historisch-informierten Aufgabe, sondern zu einer intellektuellen und elitären Leistung. In beiden Fällen spielt Integrität eine besondere Rolle, weil Integrität in Form der Stileinheit oder der potenziellen Einheit das Ziel und die Legitimation der Restaurierung darstellt.

II.3 Die Vermittlung von Einheit und Fragment

In den beiden vorangegangenen Kapiteln wurden Texte von Ruskin, Riegl, Viollet-Le-Duc und Brandi besprochen. Im Fall von Ruskin und Riegl gingen die Texte vom Thema des Verfalls als zentralem Phänomen aus, um die Bedeutung einer historischen Architektur beziehungsweise eines Denkmals zu bestimmen. Ruskin nimmt diese Standortbestimmung aus der Perspektive eines Kunst- und Kulturkritikers vor, während Riegl aus einer Rolle als wissenschaftlich arbeitender Kunsthistoriker argumentiert. Viollet-Le-Duc und Brandi verstehen sich hingegen beide als aktiv handelnde Restauratoren. Sie richten ihre Argumentationen auf die Frage aus, was die ästhetische Einheit eines kulturellen Erbes als Kunstwerk ausmacht. Dabei versteht sich Viollet-Le-Duc als ein wissenschaftlich arbeitender Künstler-Architekt und Brandi sich als ein vielseitig gebildeter Restaurator und Kunstkritiker. Gemeinsam ist allen Autoren, dass ihre Argumentationslinien in einem Spannungsverhältnis zwischen dem historischen Objekt als Urkunde und den Bedürfnissen eines ästhetischen Ideals agieren – sei es die Vergänglichkeit der Dinge oder die Möglichkeit eines vollkommenen Kunstwerks. Außerdem sind alle Texte durch eine intensive Rezeption in den Kanon der Denkmal- beziehungsweise der Restaurierungswissenschaft eingegangen, selbst wenn nicht alle Autoren von Denkmälern sprechen.

Viollet-Le-Duc und Ruskin werden in der Rezeption als unmittelbare Antipoden verhandelt. Allerdings wird dieser Gegensatz von der neueren

Forschung relativiert.²⁷⁴ Beispielsweise haben Viollet-Le-Duc und Ruskin die Zeichnung als epistemologisches Medium genutzt.²⁷⁵ Außerdem beschäftigten sich beide mit der Geologie und den Naturgesetzen.²⁷⁶ Demnach bauen Viollet-Le-Duc und Ruskin auf einem ähnlichen intellektuellen Hintergrund auf. Außerdem ziehen sie unterschiedliche Schlüsse, die jedoch in einem Zusammenhang stehen:

»Ruskin's ›total destruction‹ and Viollet-Le-Duc's ›complete condition‹ are two sides of the same coin. Ruskin's critique is so devastating because it identifies the central paradox of restoration: in the act of saving a historical monument, restoration destroys the aura of authenticity that made it valuable in the first place. By contrast, Viollet-Le-Duc's definition transforms the impossibility of restoration into an ideal. It transforms irretrievable loss into a virtual state of perfection, which may never have existed and may or may not be achievable.«²⁷⁷

So setzen sich Viollet-Le-Duc und Ruskin mit dem Verlust als einem Phänomen auseinander, das tief in die Erfahrung der Moderne im 19. Jahrhundert eingebrannt ist – sei es im Zuge der Industrialisierung, politischer Umbrüche, der historistischer Restaurierung oder wissenschaftlicher Erkenntnisse, die Weltanschauungen infrage stellen.

Riegl setzt sich im *Denkmalkultus* unter anderem mit dem Verlust von historischer Substanz aufgrund der Restaurierungen von Denkmälern im Historismus auseinander. Sein Fokus richtet sich darauf, gemeinsame Denkmalwerte zu begründen.²⁷⁸ Dabei wendet er sich von überzeitlichen Kategorien wie Schönheit ab und versucht, eine objektivierbare Entwicklung der Denkmalwerte aufzuzeigen, die er mit rezeptionsästhetischen und psychologischen Überlegungen unterfüttert. Riegl erschafft mit diesem Ansatz das leistungsfähigste Modell, um eine universale Theorie von der Bedeutung der Denkmäler zu begründen, wie es im Grunde auch Viollet-Le-Duc und Ruskin anstreben. Zumindest erhebt Viollet-Le-Duc den Anspruch einer verwissenschaftlichten

274 Mager 2016, S. 69.

275 Brevorn, Zeichnen, um zu wissen 2012, S. 95–96.

276 Zu Ruskins und Viollet-Le-Ducs Beschäftigung mit der Geologie und den Naturgesetzen vgl. die Abschnitte in der vorliegenden Arbeit: John Ruskin: The Seven Lamps of Architecture (1849) sowie Eugène-Emmanuel Viollet-Le-Duc: Dictionnaire raisonné de l'architecture (1854-1868).

277 Attanucci 2020, S. 137.

278 Reichenberger 2003, S. 71–72.

Restaurierung und Ruskin beschreibt in *The Seven Lamps of Architecture* die seiner Ansicht nach allgemeingültigen Prinzipien der Baukunst. Brandi versucht mit der *Teoria* ebenfalls, eine allgemeine theoretische Grundlage für die Restaurierungswissenschaft zu schreiben und publiziert diese vor dem Hintergrund der Verluste nach dem Zweiten Weltkrieg.

Generell begreift Harrison Verlust oder Bedrohung von Verlust als ein dominierendes Narrativ in Erbediskursen, um kulturelles Erbe überhaupt erst als solches zu legitimieren.²⁷⁹ Dieses Narrativ ist tief in den kanonisierten Texten der europäischen Denkmalpflege verankert, wie die vorstehende Text- und Kontextanalyse gezeigt hat. In den besprochenen Texten finden sich immer wieder vergleichbare Motive und Begründungen, die versuchen, eine Form der Integrität als Antwort auf Desintegration anzustreben. Sei es, indem eine einheitliche Methode oder Begründung für den Schutz historischer Objekte geschaffen werden soll. Sei es, indem in die Akzeptanz einer Vergänglichkeit das Aufrechterhalten einer Ordnung projiziert wird. Oder sei es, indem die Möglichkeit einer wahrhaften Kunst verhandelt wird. Demnach bezieht sich der Akt des Konservierens oder Restaurierens nicht nur auf einen materiellen Erhalt eines historischen Objekts oder dessen Veränderung, sondern latent auch auf Ansprüche nach gesellschaftlicher Ordnung und deren Integrität im Sinne einer Unversehrtheit und dies vor dem Hintergrund von Verlusterfahrungen.

Die Kategorien, die in den besprochenen Texten selbst herangezogen werden, betrachten kulturelles Erbe einerseits hinsichtlich ihrer historischen Bedeutung und andererseits in ihrer ästhetischen Wirkung. So spricht Brandi von einer historischen und ästhetischen Instanz, zwischen denen bei einer Restaurierung abgewogen werden muss. Riegl ordnet den Kunstwert zwar den Gegenwartswerten zu, doch führt er mit dem Alterswert eine Kategorie ein, die dem Denkmal aufgrund seiner ästhetischen Wirkung Bedeutung verleiht. Dabei muss der Alterswert gegenüber dem historischen Wert abgewogen werden, der das Denkmal als historische Urkunde beschreibt. Ruskin verteidigt die wahrhafte Ästhetik eines Gebäudes gegenüber einer verfälschenden Restaurierung. Viollet-Le-Duc schreibt, der Architekt müsse bei einer Restaurierung zwischen einer Wiederherstellung im Sinne einer Stileinheit oder im Sinne aller Zeitschichten entscheiden. In allen diesen Überlegungen geht es um eine Unterscheidung zwischen wahr und falsch, Original und Fälschung sowie historischem Zeugnis und ästhetischer Erscheinung. Dabei werden konkrete soziale Kriterien wie Herkunft oder Bildungsstand der Rezipient*innen

279 Harrison 2013, S. 26–27.

nicht als Kategorien herangezogen, die in direktem Zusammenhang mit der Bedeutung eines kulturellen Erbes stehen. Riegl ist der einzige der vorgestellten Autoren, der nicht davon ausgeht, dass der Wert der Objekte intrinsisch in diesen angelegt ist und eine Bedeutungszuschreibung von außen annimmt, auf die seine Theorie aufbaut. Ruskin, Viollet-Le-Duc und Brandi fokussieren sich vor allem auf die Werte, die den Objekten innewohnen, und blenden den sozialen Kontext als Produzenten von Denkmal- oder Kunstwerten aus.

Integrität als Vollständigkeit, Geschlossenheit oder Ganzheitlichkeit scheint eine paradoxe Rolle einzunehmen. Einerseits rufen soziale Veränderungen und Desintegrationserfahrungen ein Bedürfnis nach Integrität hervor.²⁸⁰ Andererseits verankern die vier Autoren ihre Formen der Integrität nicht als soziale Fragen in ihren Texten, sondern als Wünsche nach einem wahren Kern der Kunst oder einer natürlichen Vergänglichkeit der Denkmäler. In der Folge verschwindet die soziale Frage weitestgehend im Subtext der Theorien und wird nicht ausbuchstabiert. Zugleich zeigt eine Beschäftigung mit Integrität, dass das Denkmal als fragmentiertes Objekt seine Bedeutung nie einfach nur aus seinem Status als authentisches historisches Objekt bezieht, stattdessen verbergen sich in allen vier vorgestellten Theorien Formen von Integrität, die einen tieferen Sinn in den Umgang mit kulturellem Erbe projizieren.

280 Pollmann 2005, S. 12–13.

