

AUTHENTISCHES MATERIAL

zu erhalten gilt als die aktuelle, gesellschaftlich breit abgestützte und in der Restaurierungsethik universell verbriefte Maxime. Sie löste die Wahrheitssuche des 19. Jahrhunderts ab, die über die Entwicklung der wissenschaftlich orientierten Konservierung und Restaurierung bis in die 1980er-Jahre prägend war. Die Maxime der Bewahrung der materiellen Authentizität und ebenso die vorab thematisierten maltechnischen Entwicklungen des 20. Jahrhunderts sind bedeutsam für die Neubewertung der Fragilität. Der Wandel der Restaurierungsauffassungen und ihr Potenzial für ideologisch geprägte Haltungen, die immer wieder aufs Neue verworfen und entwickelt wurden, sind nicht nur diskursiv dokumentiert, sondern hinterliessen ihre Spuren am materiellen Kunstwerk selbst. Die zahlreich dokumentierten Ikonoklasmus-Vorwürfe liegen als logische Konsequenz auf der Hand.

Altersspuren zwischen Wahrheit und Lüge

Mit der Essaysammlung *The Seven Lamps of Architecture*,¹ erstmals erschienen 1849, verfasste John Ruskin die wohl schärfste

1 Ruskin 1849.

je publizierte Kritik an der komplettierenden und interpretierenden Restaurierung.

Seine kritische Haltung, die er hauptsächlich im Kontext der Erhaltung von Bauwerken entwickelte, manifestierte sich zudem in seinem Engagement für das gemeinsam mit William Morris initiierte *Anti-Restoration Movement*.² Ruskin verurteilte die Restaurierungspraxis der Zeit als Lüge, Fälschung und Zerstörung:

„Die sogenannte Restaurierung ist die schlimmste Art der Zerstörung von Bauwerken.“³

In seiner Schrift, die 1900 mit dem Titel *Die sieben Leuchter der Architektur* ins Deutsche übersetzt wurde, entwickelte Ruskin eine ethisch-ästhetische Position zur Erhaltung von Baudenkmälern.

In allen Bereichen, von der handwerklichen Ausführung bis zur Architektur und von der Restaurierung bis zu den Entscheidungsträgern, stellte Ruskin den Verlust an Wahrheit und Wahrhaftigkeit fest, dem er entschieden entgegentrat:

„Es ist die glitzernde und sanft ausgesprochene Lüge; die freundliche Ungenauigkeit; der einschmeichelnde Trugschluss; die patriotische Lüge des Historikers; die vorsorgliche Lüge des Staatsmannes; die eifernde Lüge des Parteipolitikers; die barmherzige Lüge des Freundes und die leichtfertige Lüge jedes Menschen gegen sich selbst, die den schwarzen geheimnisvollen Trauerflor über die Menschheit breiten. Jedem, der ein Loch in diesen Schleier reißt, sind wir dankbar, wie wir dem danken, der einen Brunnen in der Wüste gräbt. Wohl uns, dass noch der Durst nach Wahrheit uns geblieben, nachdem wir eigenwillig uns von ihren Quellen abgewandt haben.“⁴

Die hier zitierte erste deutsche Übersetzung von Ruskins Werk war nicht in erster Linie denkmalpflegerisch motiviert. Im Vorwort lobte der Übersetzer Wilhelm Schölermann Ruskins Redlichkeit, die er auch rücksichtslos gegen sich selbst gerichtet habe. Die Fülle an überraschenden und erhellenden Gedanken, so Schö-

2 Gemeinsam mit William Morris gründete Ruskin die „Society for the Protection of Ancient Buildings“ („SPAB The Manifesto – conservation principles, philosophical basis, William Morris in 1877“ o. J.).

3 Ruskin 1900, 363.

4 „7. Leuchter der Wahrheit, Lehrspruch, Schuld und Schaden der wohlgemeinten Lüge.“ In der englischen Originalausgabe heisst es: „But it is the glistering and softly spoken lie; the amiable fallacy; the patriotic lie of the historian, the provident lie of the politician, the zealous lie of the partisan, the merciful lie of the friend, and the careless lie of each man to himself, that cast that black mystery over humanity, through which any man who pierces, we thank as we would thank one who dug a well in a desert; happy in that the thirst for truth still remains with us, even when we have wilfully left the fountains of it.“ (Ruskin 1849, 26)

lermann, sollte die deutschen Architekten in ihrer eigenen schöpferischen Tätigkeit inspirieren. Die aktuelle Rezeption hebt Ruskins Begriff „Voicefulness“ hervor. Er transportiere, so Mansfield Kirby Talley Jr.⁵, treffend seine Überzeugung, dass die Altersspuren eines historischen Bauwerks neue Wertebenen generierten und die Informationsfülle steigerten. Die erfahrbare Geschichte sei der eigentliche kulturelle Wert der historischen Bauwerke. Die Spuren der Zeit liessen sich, so Ruskin, nur über den allmählichen, sichtbaren Zerfall des Materials erfahren und ablesen. Diese damals in ihrer Radikalität neue Sichtweise gilt bis heute als ausserordentlich, scharfsinnig und wegweisend und findet erst mit dem *Alterswert* von Alois Riegl eine begriffliche Systematik.⁶

In der Publikation *Modern Painters*, erstmals erschienen 1843, thematisierte Ruskin den Wahrheitsbegriff weniger im Kontext der Erhaltung, sondern entwarf in einem komplexen mehrstufigen Verfahren vielmehr Kriterien für die Wahrnehmung und Bewertung der Qualität der Malerei. 1846 ergänzte Ruskin die Ausgabe mit einer überraschend kritischen Haltung zu William Turner, dessen Malerei er sonst in den höchsten Tönen lobte. Interessanterweise bezog er seine Kritik auf Turners Maltechnik. Anlass waren Materialveränderungen wie Risse und Trübungen, die Ruskin an Werken des Künstlers wenige Tage nach deren Fertigstellung festgestellt hatte. Er monierte die technische Ausführung des Künstlers und betonte, diese fehlerhafte malerische Umsetzung wäre der Qualität der Werke abträglich.⁷ Ruskin verknüpfte die Wertschätzung von Kunst allgemein mit Werten wie solide handwerkliche Ausführung und auf Haltbarkeit ausgerichtete Materialwahl.⁸ Künstlerische Produktionsverfahren, bei denen bewusst das eingeübte Handwerk zugunsten vermehrt experimenteller Techniken verworfen und Materialveränderungen toleriert wurden, galten für den Modernisierungsgegner als nachlässig und dementsprechend verwerflich. Diese Haltung deckt sich mit seinem Plädoyer gegen künstlich und maschinell hergestellte Artefakte, die er als unehrlich bezeichnete. Der Wert eines Kunstwerks liegt nach Ruskin nicht im Materialwert, sondern in der Zeit, die der Handwerker und Künstler für seine Herstellung aufbringt. Seine These ist selbstverständlich im Kontext des zeitgenössischen Kunstdiskurses zu verstehen und zu interpretieren. Dennoch lässt die Kompromisslosigkeit eine Präzisierung und Eingrenzung seiner Einschätzung der zerfallsbedingten sichtbaren Materialmutationen

5 Talley Jr. 1996, 9f; 18–21.

6 Riegl 1996.

7 Ruskin 1903, 134f.; Bomford/Leonard/Getty Conservation Institute 2004, 24.

8 Ruskin 1996, 108.

zu. Verwitterten Oberflächen deutete er als Ausdruck von Schönheit und Vollkommenheit, gereinigte hingegen empfand er als stumpf und nichtssagend, denn genau die Schichtstärke des Materials, die bei Restaurierungen entfernt worden sei, sei Träger der künstlerischen Qualität. Ruskin ging sogar so weit, den guten Steinbildhauern zu unterstellen, sie würden den Stil in Abhängigkeit des Materials den spezifischen zukünftigen Verwitterungsercheinungen anpassen.⁹

Im Kontext der historischen Verankerung des Begriffs der Fragilität scheint es wesentlich, dass Ruskin das Prozesshafte der Materialdegradation am Beispiel des relativ stabilen mineralischen Materials Stein bejahte. Materialmutationen, die auf künstlerisch motiviertes Experimentieren zurückzuführen sind, einschliesslich der erst im 20. Jahrhundert relevanten intendierten Materialveränderungen, verwarf Ruskin.

Kunstwerke „im vollen Reichtum ihrer Authentizität“

Die Ablehnung von maltechnisch bedingten Materialveränderungen bei Gemälden, wie sie Ruskin bei William Turner kritisiert hat, verändert sich im Laufe des 20. Jahrhunderts hin zur Wertschätzung der individuellen maltechnischen Ausdrucksweisen der Künstler als Zeichen für Authentizität. Die Dokumentation eines sorgfältig bedachten Konzepts zur Konservierung und Restaurierung eines Gemäldes von Edouard Manet (Abb. 7.8) aus dem Jahr 1934 zeigt diesen Wandel und die einhergehende Verunsicherung der Entscheidungsträger für die restauratorischen Massnahmen eindrücklich auf.

„I was very pleased to hear that the ‚Bar‘ is proceeding so satisfactorily and hope you will overcome the difficulty of impure chemicals [...]“¹⁰,

schrieb der englische Kunsthändler Percy Moore Turner dem Londoner Restaurator Stanley Kennedy North 1931. Die Konservierung und Restaurierung des Gemäldes *Un Bar aux Folies Bergère*¹¹ von Edouard Manet aus der Sammlung von Samuel Courtauld ist in einem 21-seitigen Bericht dokumentiert. Anlass dafür war die Entdeckung des Kunsthändlers Turner 1931, dass das Gemälde in einem alarmierend schlechten Zustand war.

9 Ruskin 1849, 161.

10 Transkribierter Brief von Percy Moore Turner (1905–1952), Kunsthändler und Berater von Samuel Courtauld, an Kennedy North (1887–1942), Künstler und Gemälderestaurator in London, vom 06.06.1932 (Turner 1934, 12).

11 96,0 x 130 cm, 1882, The Courtauld Gallery, London. (Abb. 7.8.)

„So frail and precarious was its condition, that even the transport of the picture across London was fraught with grave peril.“¹²

Mitverantwortlich für den fragilen Zustand des Gemäldes seien maltechnische Besonderheiten, bestätigte der als Experte beigezogen Stanley Kennedy North. Das Gewebe sei von schlechter Qualität, zu fein und stark degradiert.¹³ Zudem verursache eine Krapplackschicht auf der dünnen Grundierung die mangelnde Haftung und die gegenwärtigen Farbablösungen – also technische Probleme, die North mit der Formulierung „difficulty of impure chemicals“ subsumierte. „I think we all agree that in a large measure we are in uncharted seas“;¹⁴ kommentierte Turner die neue Herausforderung. Zur Entscheidungsfindung der geeigneten Massnahme holte Percy Moore Turner Rat in der gesamten Londoner Fachwelt. Die hohe Wertschätzung des Gemäldes mag der Auslöser für diese exemplarische Vorgehensweise gewesen sein. „I have inspected this picture which is of first rate importance in the history of modern painting“;¹⁵ schreibt James B. Manson, damaliger Direktor der Tate Britain (1930–1938), in seinem Bericht. Alle Beteiligten waren darauf bedacht, die materialtechnischen Probleme nachhaltig zu beheben, ohne Manets Malweise und seine künstlerische Intention zu beeinträchtigen. Percy Moore Turner fasste das Ziel der Massnahme wie folgt zusammen: Die Malschicht und das Gewebe würden mit einer dünnen Wachsmatrix umschlossen und so vor Feuchtigkeit, vor schädlichen Gasen und Schädlingen aller Art geschützt.¹⁶ In seinen Worten hallt noch die im 18. Jahrhundert begründete Haltung nach, eine gelungene Restaurierung solle das Kunstwerk vor der Vergänglichkeit schützen und quasi mumifizieren.¹⁷ Aus restauratorischer Perspektive stand die materielle Authentizität noch nicht im Vordergrund. Sonst hätte man eine Imprägnierung eines Gemäldes mit Wachs vermieden. Zu gross ist dabei die Gefahr, unerwünschte Farbsättigungen, Verdunkelungen sowie nachträgliche Verschmutzungen und Trübungen zu riskieren. Die Begründung der Experten für die Wahl einer Wachsfestigung und Wachsdoubletierung – sie sahen darin eine Alternative zu wässrigen Klebemitteln, die sie in diesem spezifischen Fall wegen des hohen Feuchtigkeitseintrags als kontraproduktiv bewerteten – galt für die Zeit als fortschrittlich, da sie individuell auf die Prob-

¹² Turner 1934, 21.

¹³ Ebd., 1f.

¹⁴ Ebd., 10.

¹⁵ Transkribierter Brief von James B. Manson an Kennedy North vom 4. Mai 1932, ebd., 5.

¹⁶ Ebd., 21.

¹⁷ Talley Jr. 1998; Massing 1998.

lematik abgestimmt werden konnte. Grosse Bedeutung hingegen mass man der Bewahrung der künstlerischen Authentizität bei:

„Not a particle of the impasto has been lost, the original paint film is entirely intact, the cracks have been closed and there has been no re-painting whatsoever. The picture today presents the paint of Manet (and none other) in all its pristine freshness and brilliance, as when it first left his easel.“¹⁸

Percy Moore Turner entschärfte vorsorglich jeglichen Verdacht auf komplettierende Übermalung durch den Restaurator und betonte, dass keine fremde Hand die Malerei Manets verändert habe. Der formulierte Anspruch der Bewahrung der originalen Bildwirkung entspricht einer fortschrittlichen Haltung der Zeit, die sich von komplettierenden Ergänzungen distanziert. Gleichermassen hat sie sich in den ersten internationalen Empfehlungen für Museumsrestauratoren niedergeschlagen.

Das *Manuel de la conservation et de la restauration des peintures*, 1939 herausgegeben vom Office internationale des musées,¹⁹ nennt drei zentrale Faktoren, die bei der Konzeption einer Restaurierungsmassnahme bedacht werden sollen:

„[...] trois facteurs essentiels jouent leur rôle dans ce domaine: l'importance de l'œuvre, le lieu même de la détérioration dans le sujet, et le doigté du restaurateur“²⁰.

An dem Zitat wird die grosse Rolle deutlich, die die Bedeutung des Kunstwerks spielt. Die Frage nach der Lokalisierung des Schadens verweist darauf, dass eine Beschädigung im Hintergrund anders bewertet würde als in einem zentralen Bildteil, etwa im Gesicht einer Porträtierten. Dies hat offenbar Konsequenzen hinsichtlich des Anspruchs an die Ausführung und bestätigt, wie hoch die Bewahrung der künstlerischen Authentizität – zumindest in den zentralen Bildteilen – gewichtet wurde. Die materielle Authentizität wird noch nicht explizit thematisiert. Verwiesen wird weiter auf die duale Rolle eines Gemäldes im Museum, das sowohl eine wissenschaftliche wie auch eine soziale Funktion innehat. Die Wissenschaft, insbesondere die Kunstgeschichte, sei interessiert am dokumentarischen Charakter des Kunstwerks, das breite Publikum hingegen konzentrierte sich auf die ästhetischen Qualitäten,

¹⁸ Turner 1934, 21.

¹⁹ Das Office internationale des musées OIM/International museum office war die erste internationale Museumsvereinigung 1926–1946 („UNESCO Records of the Office international des musées [OIM]“ 2011).

²⁰ Office International des Musées 1939, 17. Für die fachliche Redaktion zeichnet eine namhafte internationale Expertengruppe bestehend aus Museumsdirektoren, Professoren und Restauratoren verantwortlich.

es möchte ein intaktes Gemälde sehen, ohne dabei von materiellen Defekten abgelenkt zu werden. Im Vordergrund stand jedenfalls die künstlerische Bedeutung. Die Reversibilität von Retuschen wird gefordert und Übermalungen auf das Original explizit abgelehnt.²¹

Die praktischen Anleitungen des *Manuels* gewichteten in hohem Masse die präventive und naturwissenschaftlich orientierte Konservierung. Die Betonung des dokumentarischen Charakters, die wissenschaftliche Herangehensweise und die Gewichtung der präventiven Konservierung sind in ihrer Deutlichkeit neu und veranschaulichen den Paradigmenwechsel hin zur naturwissenschaftlich basierten Konservierung und Restaurierung. Die Bedeutung der materiellen Authentizität als Evidenz- und Nachweismaterial für die Wissenschaft nimmt zu. In der Nachkriegszeit führten Cesare Brandis²² theoretische Grundlagen zu einer weiteren Verdichtung und Präzisierung der Vorgabe, die duale Wertigkeit des Kunstwerks vor der Konservierung und Restaurierung methodisch aufzubereiten.

Empfehlungen im Umgang mit materiellen Altersspuren finden sich im *Manuel* im Kontext der Craquelés.

„En règle générale, les craquelures doivent être tenues pour un phénomène naturel des peintures anciennes, et comme souvent elles ne nuisent que très peu à l'aspect général, on ne devrait rien entreprendre pour les restaurer.“²³

Craquelés nehmen also eine besondere Funktion ein, da die Form ihrer Ausbildung eng mit der Maltechnik verbunden ist und sie auf diese Weise eine wissenschaftliche Bedeutung erlangen. Generell aber werden Altersspuren toleriert, so lange sie ästhetisch nicht störend wirken, eine besondere Bedeutung wird ihnen nicht zuteil. Diese Einschätzung verändert sich im Laufe der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts erneut und lässt sich anhand der prominenten Einbindung der *Authentizität* und insbesondere anhand ihrer begrifflichen Ausweitung besonders in offiziellen Grundlagenpapieren gut darlegen.

Das zunehmend positiv bewertete Konzept der Bewahrung der Authentizität und seine Verknüpfung mit der Erhaltung materieller Relikte fand mit der *Charta von Venedig* 1964 erstmals Eingang in ein internationales Richtlinienpapier, mit der Konsequenz,

²¹ Ebd., 15–17.

²² Brandi 1977.

²³ Office International des Musées 1939, 58, 167–173.

dass die materielle Authentizität in der Folge deutlich höher gewichtet wurde.²⁴

Die *Charta von Venedig* entwickelte sich im Kontext der Denkmalpflege. Die zugrunde liegenden Maximen liessen sich bestenfalls auf andere Kulturgüter übertragen. Davon zeugen für die Zeit überraschend deutliche Ergebnisse der *Greenwich Conference on Comparative Lining Techniques* 1974. Sie forderten erstmals eine zurückhaltende Anwendung der seit dem 18. Jahrhundert routinemässig angewandten Doublierung. Der originale textile Bildträger wurde als erhaltenswerter Bestandteil des Kunstwerks anerkannt und erlangte somit eine höhere Wertschätzung. 1975 sprachen sich die Spezialisten auf der *ICOM-CC Konferenz* in Venedig gar für ein Moratorium für Doublierungen aus.²⁵ Die Bildträgermaterialien Gewebe, Karton oder Holz waren nicht mehr austauschbar. Sie übernahmen nicht mehr nur die Funktion eines geeigneten Substrats für die Ausführung der höher bewerteten Malerei. Die Bewahrung der Authentizität des Gemäldes umfasste neu die gesamte Materialität, auch die der Bildträger mitsamt ihrer Geschichte. Über die Gründung des ICOMOS 1965 in Warschau und ihre wichtige Rolle für die Definition der Aufnahmekriterien für die Weltkulturerbe-Nominierungen der UNESCO erlangte die *Charta von Venedig* internationale Verbreitung.²⁶

Der erste Satz des Vorworts der *Charta von Venedig* lautet:

„Imbued with a message from the past, the historic monuments of generations of people remain to the present day as living witnesses of their age-old traditions. People are becoming more and more conscious of the unity of the human values and regard ancient monuments as a common heritage. The common responsibility to safeguard them for future generations is recognized. It is our duty to hand them on in the full richness of their authenticity.“²⁷

Die Präzisierung, was „im vollen Reichtum ihrer Authentizität“ einschliesse, blieb damals aus. Raymond M. Lemaire, der damalige Schriftenführer in Venedig, erläuterte später, die Präzisierung des Authentizitätsbegriffs sei damals nicht notwendig gewesen, da sich die europäischen Experten über dessen Bedeutung einig gewesen seien. Michael Falser verbindet den im europäischen Umfeld offensichtlich kanonisierten Begriff mit dem historisch überlieferten, nach Alters- und Zeitschichten ästhetisch zu fassenden,

24 ICOMOS 2012, 47–51.

25 Villers 2003.

26 UNESCO 1977.

27 ICOMOS 2012, 231.

auf das Originalmaterial ausgerichteten Dokumentar- und Aussage-wert.²⁸ Standen in den 1930er-Jahren mit der *Charta von Athen* historische Werte des Originals im Vordergrund, so führte die Einbindung des Begriffs Authentizität in die Grundlagenpapiere zu einer verbrieften Ausweitung auf die Gesamtheit aller sichtbaren Materialveränderungen, die nicht nur die Zeit der Entstehung, sondern auch die Zeitspanne seit ihrem Entstehen dokumentieren. Diese Vorgabe schlug sich via *Charta von Venedig* – in ihrer Bestimmung als Gründungspapier von ICOMOS 1965 – in die *Operational Guidelines des UNESCO World Heritage Committee* nieder:

„The property should meet the test of authenticity in design, materials, workmanship and setting; authenticity does not limit consideration to original form and structure but includes all subsequent modifications and additions, over the course of time, which in themselves possess artistic or historical values.“²⁹

Falsers überzeugende Darlegung der durchlaufenden Begriffstransformation der *Authentizität* in den nachfolgenden 30 Jahren umfasst die Entwicklung von einer vorerst europäischen Konzeption der Venedig-Konferenz (1964) hin zu einem globalen Referenzbegriff der Kulturgütererhaltung, von einer vormals eher statisch-materiellen hin zu einer mehr dynamisch-prozessualen Perspektive.³⁰ Die Folge war die Ausweitung des Konzepts der *Authentizität* auf wissenschaftliche und soziale Faktoren.³¹ 2001 wurden die ersten immateriellen Kulturgüter in die Liste des Weltkulturerbes aufgenommen.³²

Als einer der Verfasser des Nara-Dokuments zur Authentizität von 1994 nimmt Herb Stovel, Professor und Koordinator des Heritage Conservation Programme, Carleton University, Ottawa, 2008 in seinem Artikel „Origins and Influence of the Nara Document on Authenticity“³³ Stellung zu der, aus seiner Sicht, nicht haltbaren Kritik am Konzept der Authentizität als universell geltendes Kriterium für die Evaluation von Weltkulturerbe.³⁴ Authentizität könne nur unter Berücksichtigung des kulturellen Kontextes der

28 Falser 2011, Pos. 3.

29 UNESCO 1995, 9.

30 Falser 2011, Pos.4.

31 UNESCO 1977, c, b, i.

32 Nas 2002.

33 Stovel 2008; ICOMOS 2012, 141.

34 Herb Stovel führt aus, dass der Begriff *Integrity*, der 1953 in Amerika als Identifikationskriterium für Kulturgüter eingeführt worden ist, um ein Haar von der ICOMOS übernommen worden wäre. Unter Einfluss von Lemaire habe sich jedoch der Begriff der *Authenticity* durchgesetzt. Dieser Begriff habe, so Stovel, den Vorteil, dass sie nicht absolute Geltung beanspruche, offener sei und nur in Teilbereichen zutreffen könne (Stovel 2008, 12).

Entstehung des Kulturgutes beurteilt werden, so Stovel. Sie stelle selbst keinen *kulturellen Wert* dar, sondern fungiere als Kriterium, um die verschiedenen Werte des Kulturgutes und ihre Relevanz einzuordnen. Obwohl in vielen Kulturen der Begriff Authentizität nicht existiere, liesse sich nach Stovel das Konzept unter Berücksichtigung des jeweiligen kulturellen Kontextes übertragen.

Stovel präsentierte somit einen pragmatischen Trick, die global und in alle Bereiche der Kulturgütererhaltung diffundierende Wertekategorie der Authentizität einzugrenzen: Authentizität als übergeordnete Kategorie dient als Kriterium für die Zuordnung von kulturell relevanten Werten und wird so von einem definierbaren Wert hin zu einer Prüfkategorie überführt. Das Oszillieren zwischen diesen beiden Funktionen – sowohl als Wertekategorie wie auch als Bedingung für die Relevanz aller kulturellen Werte, Geltung zu haben –, ist eine wichtige Voraussetzung des heute globalen Einflusses der Authentizität.

Eine grundlegende Kritik an der bedingungslosen Anbindung der Konservierungsethik an die Authentizität – hier verstanden als Auftrag zur möglichst objektiven Erforschung der Werke und Monumente hinsichtlich ihrer materiellen Transformationen und der damit einhergehenden Bedeutungszuweisungen – formulierte David Lowenthal, emeritierter Professor für Geographie und Geschichte am University College in London. Er war Teilnehmer der UNESCO/ICOMOS-Weltkulturerbe-Workshops in Bergen und Nara und legte bereits 1985 mit seinem wegweisenden und 2015 neu aufgelegten Buch *The Past is a Foreign Country* eine umfassende Kritik am zeitgenössischen Authentizitätsverständnis vor.³⁵ Er konstatierte eine Verbindung zwischen den Weltkriegen und Plünderungen in Europa und dem offensichtlichen Verlangen der Gesellschaft nach fassbarer und erfahrbare Geschichte als Quelle und Auslöser für nostalgische Erlebnisse. Als Autor kritisierte Lowenthal diese Praxis, verortete sie aber zugleich als Realität der gegenwärtigen gesellschaftlichen Entwicklung. Die Verankerung der *Authentizität* als übergreifendes Prinzip in den internationalen Chartas der Kulturgütererhaltung verursache, so Lowenthal, ein Dilemma. Die Motivation für Erhaltung sei eben gerade nicht das Prinzip der „Wahrheitssuche“, sondern immer die Konstruktion von Geschichte. Lowenthal bezeichnet „die Nostalgie“ als den Schlüsselbegriff für das Bedürfnis der Gesellschaft nach traumatischen Erfahrungen, die kulturelle Identität wiederherzustellen.

35 Lowenthal 2015, vgl. auch ebd. 1999.

Jukka Jokilehto, Honorary Visiting Professor, University of York, war im Rahmen seiner Ämter für ICCROM, World Heritage Committee und ICOMOS eng in den Prozess eingebunden, universell geltende kulturelle Werte zu definieren. Jokilehto gilt als engagierter Mitstreiter für die universelle Verbriefung des Authentizitätskonzepts in der Kulturgütererhaltung. Grosse Beachtung fand seine differenzierte, historisch verortete Recherche zur Bedeutung der „Wahrheitssuche“ in unterschiedlichen Kulturen.³⁶ Das oft zitierte Stereotyp des westlichen Kulturkolonialismus sei verkürzt, so Jokilehto. Vielmehr sei von einer historisch gewachsenen, gegenseitigen Durchdringung und Beeinflussung der östlichen und westlichen Denkmodelle auszugehen.

Michael Falser legt dar, dass ausschliesslich europäische Denkmalpflegeexperten den europäischen „Kulturerbe-Dogmatismus“ und „Objekt-Fetischismus“ gegen eine neue, weniger eurozentrisch gefasste „immaterielle Authentizität“ setzten. Die japanischen Experten zementierten vielfach die Stereotypisierung Japans als „traditionell-zyklische Kultur“, die ganz dem Neuheitswert ihrer Denkmäler verpflichtet sei.³⁷ Sowohl die differenzierte wissenschaftliche Aufarbeitung der Denkmalpflegepraktiken in Japan sowie das engagierte Plädoyer Jukka Jokilehtos zugunsten einer universellen Anwendbarkeit der Authentizität unter gleichzeitiger Berücksichtigung lokaler kultureller Prägungen treten derart polarisierenden Sichtweisen dezidiert entgegen. Sie belegen zum einen die Verankerung der Verknüpfung von Ästhetik und Materialität in Japan sowie auch die philosophische Grundlage eines europäischen Kunstbegriffs, der anhand der Betrachtung und des Verständnisses der Raum-Material-Realität wahrgenommen werden kann, als fundamental immateriell.

Der Diskurs bleibt spannungsvoll. Seit der Anbindung des Begriffs der Authentizität an das Konzept der *outstanding universal values* oszilliert die neue interkulturelle Wertekategorie zwischen den materiellen und den immateriellen Kulturgütern.³⁸

36 Jokilehto 1985, 5–11; Larsen 1992; Stanley-Price/King 2009

37 Falser 2011, Pos.19.

38 Die begriffliche Verwendung des Terminus „Immaterielles Kulturgut“ in diesem Buch lehnt sich an die Definition der UNESCO-Konvention zum Schutz des immateriellen kulturellen Erbes an. Vgl. Article 2 of the Convention for the Safeguarding of the Intangible cultural heritage, ich.unesco.org/en/convention (Zugriff 30.10.2019).

Restaurierung als Zerstörung

„Vandalisme restaurateur“, „Verschönerungsvandalismus“ „Restoration Establishment“, „Crimes against Cubists“ oder „Das Ende der Restaurierung“³⁹: Die pointierte Geringschätzung der Restaurierung bis hin zu Vandalismus-Vorwürfen ist insbesondere für Frankreich und England seit dem 18. Jahrhundert belegt.⁴⁰ In ihrer Deutlichkeit kommt sie nicht an Ruskin heran:

„Neither by the public, nor by those who have the care of public monuments, is the true meaning of the word restoration understood. It means the most total destruction which a building can suffer: a destruction out of which no remnants can be gathered; a destruction accompanied with false description of the thing destroyed.“⁴¹

Ruskins Überzeugung, dass der Zerstörung der gotischen Baudenkmäler nur ein absolutes Restaurierungsmoratorium entgegenwirken könne, bezog sich auf Steinbildwerke. Seine Einschätzung, wie sich Verwitterungsspuren auf die Bildwerke auswirkten, hat er vom verwendeten Material hergeleitet – ob verwitterungsbeständiger Marmor oder weniger resistente Materialien wie Ziegel, Sandstein oder weicher Kalkstein zur Anwendung kamen. Ruskin war sogar der Meinung, dass – am Beispiel der französischen Gotik – die Zerfallserscheinungen die künstlerische und handwerkliche Qualität der Bildwerke unterstützen. Sie würden gar an Ausdruckskraft gewinnen. Ganz anders wäre es bei der italienischen Gotik, die aus verwitterungsbeständigeren Steinen gehauen sei. Die charakteristischen Formen würden durch Verwitterungsspuren an Klarheit verlieren. Die Altersspuren wirkten sich auf diese Weise negativ aus. Ruskin verknüpfte somit die Materialeigenschaften und ihr spezifisches Alterungsverhalten mit der Entwicklung der Stilmerkmale.⁴² Als Erhaltungsstrategie plädierte Ruskin für die Pflege der Bildwerke, also für präventive Massnahmen, eine Grundhaltung, die sich in weiten Zügen im kommenden

39 Richardson 1983a; Kersten/Trembley 1991, 90f; Beck/Daley 1996, 152; Gamboni 1998, 221.

40 Gamboni 1998, 225.

41 Ruskin 1849, 161.

42 „[...] whose decoration depends on the arrangement of points of shade rather than on purity of outline, do not suffer, but commonly gain in richness of effect when their details are partly worn away; hence such styles, pre-eminently that of French Gothic, should always be adopted when the materials to be employed are liable to degradation, as brick, sandstone or soft limestone; and styles in any degree dependent on purity of line, as Italian Gothic, must be practised altogether in hard and undecomposing materials, granite serpentine, or crystalline marbles. There can be no doubt that the nature of the accessible materials influenced the formation of both styles; and it should still more authoritatively determine our choice of either.“ Ruskin 1849, 161; vgl. auch Jokilehto 2018, 209–217.

Jahrhundert nachhaltig durchgesetzt hat.⁴³ Die direkte Verknüpfung von Restaurierung und Zerstörung, von Materialdegradation, Schönheit und künstlerischer Intention, mag mit ein Grund sein, warum in der Fachliteratur Ruskins fundamentale, auch dogmatische Kritik zwar oft zitiert, häufig aber ratlos kommentiert wurde. Meist wird sie als – im weitesten Sinne – ästhetisch-ethisch begründetes, kritisches Statement zur komplettierenden Ergänzung diskutiert.

Konkrete Einwände gegen Ruskins Kritik an der Restaurierung finden sich im Kontext der materialbedingten Diversität von Degradationsformen, beispielsweise bei der Erhaltung von Holzbauwerken. Die Ergänzung maroder Holzverbindungen etwa sei die Voraussetzung für deren strukturelle Erhaltung. Folglich liesen sich Ruskins Anforderungen an die Erhaltung nicht auf die Degradationsmechanismen organischer Materialien übertragen.⁴⁴ Ihre Zerfallskurve verläuft nicht linear. Zu Beginn laufen Degradationsprozesse am schnellsten. Mit der Zeit nehmen sie in der Regel in Abhängigkeit der spezifischen Materialeigenschaften ab. Die Einbindung von Materialien mit geringer Lebensdauer oder riskante technische Umsetzungen waren in Ruskins Erhaltungskonzept nicht vorgesehen. Die Vielgestalt möglicher Auffassungen zwischen künstlerisch intendierten, immateriellen und materiellen Eigenschaften und ihrer Kultur- und gesellschaftsbezogenen Entwicklung wird immer wieder als Ursache von und als Motivation für Vandalismus-Vorwürfe gegen die Restaurierung genannt.

Rund 130 Jahre nach Ruskin wertete Lowenthal den „zerstörenden“ Aspekt der Kulturgütererhaltung nicht a priori negativ, sondern definiert ihn als prozessimmanent. Das Bewahren der materiellen Relikte hat nach Lowenthal die Funktion, diese zu transformieren und eine Vergangenheit aus der Sichtweise der Gegenwart neu zu konstruieren. „Changing the Past“ nennt der Autor ein Kapitel, in welchem er aktive Veränderungen, Umwandlungen und Neudeutungen beschreibt, die im Sinne eines „kreativen Anachronismus“ sowohl zu Verlust oder Zerstörung der Vergangenheit führten als auch neue Vergangenheiten kreierten.⁴⁵

Das Kapitel „Verschönerungsvandalismus“ in Dario Gambonis Publikation *Zerstörte Kunst. Bildersturm und Vandalismus im 20. Jahrhundert* behandelt beseitigende und ‚zerstörende‘ Massnahmen, meist initiiert vom Establishment, die von ihren Urhebern und Unterstützern positiv gedacht und nach deren Ausführung auch immer noch als gewinnbringend wahrgenommen wurden. Die Motiva-

43 Ruskin 1849, 162.

44 Tschudi-Madsen 1985, 17ff; Larsen 1992.

45 Lowenthal 2015, 263-362. (1. Aufl. 1985)

tionen dafür unterlagen nach Gamboni identischen Mechanismen wie die der „Vandalen“.⁴⁶ Die *Restaurierung als Zerstörung* deckt dabei einen Teilaspekt nicht ausschliesslich politisch motivierter Eingriffe ab.⁴⁷

Restaurierungskontroversen, wie sie durch die Reinigung der Sixtinischen Kapelle ausgelöst worden sind, richten sich meist gegen ein vermeintliches Expertentum, dem das Vertrauen, richtig zu entscheiden, abgesprochen wird, das jedoch vom Establishment gestützt wird.⁴⁸ Vorwürfe der Zerstörung von Kulturgut durch unangemessene Reinigungen sind seit der Patina-Diskussion des 18. Jahrhunderts und der daraus resultierenden Reinigungskontroverse in Europa belegt.⁴⁹ Konkret geht es in den meisten Fällen um Kritik am Einschätzungsvermögen derjenigen Personen, welche die Eingrenzung der künstlerischen, historischen und materiellen Authentizität verantworten. Es geht im weiteren Sinn auch um die Kritik am Vertrauen in die Naturwissenschaft und den Aussagewert der Analysemethoden, auf denen sich folgereiche Reinigungsentscheidungen abstützten. Wie viel Materialveränderung in der Form von Patina ist dem Kulturgut zuträglich, und wann und warum wird eine Materialmutation negativ konnotiert? Die Beurteilung dieser Frage entwickelt und verändert sich kontinuierlich, parallel zu den gesellschaftlichen und kulturellen Paradigmenwechseln im Kontext der Authentizitätsdiskussion.⁵⁰

„In an article on the great Picasso retrospective at the Museum of Modern Art (The New York Review, July, 1980) I complained about the way restorers have unwittingly ruined the surface of Cubist paintings. Since these objections are apparently shared by others in the field, I would like to investigate the matter fully in the hope that familiarity with the artists' expressed intentions will prevent restorers and their clients from committing further abuses, and not just of Cubists“⁵¹,

schreibt John Richardson 1983 und liefert ein engagiertes Plädoyer für den Respekt gegenüber der originalen Materialität der gealterten Oberflächen kubistischer Gemälde, deren matte Wirkungen er als künstlerisch intendiert belegt. Richardsons Artikel löste in Amerika eine Kontroverse zu den Konservierungsstrategien

46 Gamboni 1998, 221.

47 Gamboni 1998, 225–227.

48 Beck/Daley 1996.

49 Bomford/Leonard/Getty Conservation Institute 2004, Part IV Cleaning Controversies, 425–539.

50 Zu Patina siehe auch Kapitel: Patina zwischen Nachweis und Nostalgie.

51 Richardson 1983a, 32.

der 1960er- bis 1980er-Jahre aus. Museumskuratoren und Restauratoren beteiligten sich an der offenen, in Fachkreisen ausgetragenen Debatte. Es schien, als ob die Beteiligten erleichtert gewesen wären, dass im Kontext der neu höher bewerteten Authentizität und Beachtung der künstlerischen Intention endlich das ikonoklastische Potenzial der Restaurierung zur Sprache kam. Die Kritik richtete sich auch an Caroline und Sheldon Keck, die seit 1960 für das Master-Programm für Konservierung und Restaurierung an der New York University zuständig waren und für die invasiven amerikanischen Restaurierungsmethoden verantwortlich gemacht wurden.⁵² Der Ton war hart. Zu Caroline Kecks tatsächlich übertrieben romantisierender Beschreibung der Ziele von Konservierung-Restaurierung: „Tender, loving care becomes an individually tailored bridge to the future“⁵³ konterte Richardson:

„Whenever I hear these sanctimonious words – whether from someone responsible for the condition of old people or old paintings – I discover that the treatment meted out is the reverse of tender, loving, and caring. Sure enough, Mrs. Keck advocates processes that Braque likened to, torture.“⁵⁴

Herbert Lank vom Hamilton Kerr Institute, Cambridge, unterstützte Richardsons Forderung für die *minimal conservation*, die logische Konsequenz der Ikonoklasmus-Vorwürfe. Die Ästhetik des Unberührten, der billigen und instabilen Keilrahmen, der matten und leicht verschmutzten Oberflächen wertete Herbert Lank positiv. Die Zeichen für Fragilität, die gleichsam als Authentizitätsmerkmale fungierten, wurden durch die invasiven Restaurierungen unwiederbringlich zerstört.

„Sadly, I can only agree, having formerly seen them, that however far conservation processes are reversible, the magnificent and eloquent look of Gertrude Stein’s collection, with its slightly surface grimed canvases, sagging somewhat on their cheap stretchers, cannot now be totally regained.“⁵⁵

Dieser Artikel von Richardson wurde 1984 auch übersetzt in der deutschen Fachzeitschrift *Maltechnik Restauro* publiziert und über den Abdruck in der Publikation des Getty Conservation Institutes *Issues in the Conservation of Paintings* rückblickend als international wegweisend taxiert.⁵⁶

⁵² Stoner 2008.

⁵³ Richardson 1983b, 3.

⁵⁴ Ebd., 7.

⁵⁵ Ebd., 4.

⁵⁶ Richardson 1984; Bomford/Leonard/Getty Conservation Institute 2004, 531–547.

Beinahe identische Ablehnungen wie Richardson äussern Wolfgang Kersten und Anne Trembley. Sie kritisierten eine 1990 erfolgte Restaurierung eines Gemäldes von Paul Klee äusserst scharf:

„Die aufwendige Restaurierungstechnik dient mitnichten der Erhaltung des Originalzustandes: Die Durchsichtigkeit der Jute wird vorgetäuscht, neue heiss angesiegelte Rupfenstücke komplettieren abgescheuerte Bildecken, ein dunkel gebeizter Keilrahmen ersetzt den originalen, die ehemals ungründerten Befestigungsränder tragen einen Hautleim-Kreidegrund. Im abschliessenden Resümee des Berichts heisst es, die Doublierung könne mechanisch oder mit Hilfe von Lösungsdämpfen ohne Schwierigkeiten rückgängig gemacht werden. Solche Eingriffe sind als ‚moderne Konservierung zeitgenössischer Kunst‘ zu verstehen. Dürfte hier nicht umgekehrt das Ende der Restaurierung erreicht sein?“⁵⁷

Die Substanz des Werks sei nicht mehr authentisch wahrnehmbar, und vom Werk bleibe lediglich eine Mumie. Die Stabilisierung mit synthetischem Material zerstört den fragilen Charakter des Gemäldes, lautet die Schlussfolgerung. Sie spiegelt zudem die hauptsächlich in Mitteleuropa verankerte, im Vergleich zu den USA kritischere Einschätzung der synthetischen Materialien in der Konservierung. Es gilt das ungeschriebene Gesetz, dass bei der Konsolidierung eines Kreidegrundes die Verwendung biogener Konservierungsmaterialien die materielle Authentizität mehr respektiere als die Verwendung synthetischer Stoffe.

Die offensichtlichste Verflechtung von *fragil* und *authentisch* zeigt sich darin, dass die Zeichen für fragile Materialität wie Altersspuren, Material geringer Qualität, matte und poröse Oberfläche als Authentizitätsnachweis gelesen werden, ungeachtet der Tatsache, ob sie tatsächlich materielle Fragilität intendieren. Diese enge Beziehung der beiden Begriffe setzt sich insbesondere im Zuge des neuen Blicks auf die individuellen künstlerischen Intentionen in der modernen Malerei durch, wie die Entscheidungsfindung der Restaurierungsmassnahmen am Gemälde von Edouard Manet, *Un Bar aux Folies Bergère*, eindrücklich aufzeigt.⁵⁸ Die Rezeption der kunsttechnologischen Merkmale bleibt dabei generalisierend, und die Frage, inwieweit die materielle Fragilität als künstlerische Strategie eingebunden oder sie lediglich toleriert oder falsch eingeschätzt wurde, bleibt ebenso offen und diffus. Es scheint, dass gerade diese Unschärfe und das Wissen um die Diskrepanz zwischen

⁵⁷ Kersten/Trembley 1991, 90f.

⁵⁸ Turner 1934.

der schieren Fülle moderner Maltechniken und dem noch geringen Kenntnisstand dazu die kritische Restaurierungsrezeption eng an den Ikonoklasmus-Diskurs gebunden haben.

Ein Sonderfall einer Kulturgutzerstörung, dessen erklärtes Ziel die Erhaltung war, ist der in den Medien breit diskutierte Skandal um die 80-jährige Cecilia Giménez, die eine Christusdarstellung in wohlwollender, der Erhaltung des Gemäldes dienender Absicht bis zur Unkenntlichkeit irreversibel übermalte.⁵⁹ Neben grundlegenden Fragen zum Kunstbegriff wirft das Beispiel in überzeichneter Weise tatsächlich grundsätzliche Fragen zur Verknüpfung von Wahrheit und Wissenschaftlichkeit (Expertentum) als alleinige Rechtfertigung für das kulturelle Konstrukt der Restaurierung auf. Medienkommentare jedenfalls sprechen Cecilia Giménez authentisches Handeln zu und erheben ihr Werk kurzerhand zum künstlerischen Geniestreich.⁶⁰

59 Siehe dazu: [en.wikipedia.org/wiki/Ecce_Homo_\(Mart%C3%ADnez_and_Gim%C3%A9nez,_Borja\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Ecce_Homo_(Mart%C3%ADnez_and_Gim%C3%A9nez,_Borja)) (Zugriff 30.10.2019).

60 Kiehmayer 2014.