

Auf den ersten Blick scheint es offensichtlich: Ein Fragment kann niemals integer sein. Schließlich entzieht sich das Fragmentarische bereits äußerlich einer Integrität. Die Fragmentarität historischer Objekte ist unhintergehbar. Denn um als historisch gelten zu können, müssen Objekte über ein gewisses Alter verfügen und einen gewissen Verfall oder Alterungsprozess erfahren haben. Somit scheint das historische Objekt unwiderruflich mit dem Fragmentarischen verknüpft und entzieht sich dadurch einer materiellen Vollständigkeit. Dennoch lautet die These des vorliegenden Beitrags, dass gerade die Konfrontation mit dem fragmentarischen Charakter historischer Objekte immer auch Vorstellungen von einer zumindest ideellen Vollständigkeit oder Ganzheit hervorruft. Daher ist historischen Objekten nicht nur eine gewisse Fragmentarität inhärent, sondern sie verweisen gleichzeitig auf Formen von Integrität im Sinne einer Vollständigkeit, Geschlossenheit oder Ganzheitlichkeit.

Gerade, wenn die Restaurierung oder Konservierung eines historischen Objekts ansteht, ist das Verhältnis zwischen der materiellen Fragmentarität und einer möglicherweise wiederzuerlangenden Ganzheit von Bedeutung. Es stellt sich etwa die Frage, wie wiederherstellende Eingriffe dem gealterten Objekt gerecht werden können oder nach welchem Vorbild ein Fragment ergänzt werden soll. Der folgende Beitrag zeigt anhand von zwei vielfach in der Denkmalpflege rezipierten Texten, dass sich das Spannungsverhältnis zwischen Fragment und Integrität bei der Frage nach einem geeigneten Umgang und der Beurteilung von Fragmenten immer wieder bemerkbar macht. Es werden Texte von John Ruskin und Alois Riegel analysiert, die die Bedeutung des Alterns für historische Objekte diskutieren und die Würdigung von Denkmälern als Fragmente in der Denkmalpflege theoretisch verankert haben.¹ Allerdings sind in Ruskins und Riegls Texten gleichzeitig vielfältige – teils implizite – Bezüge zur Integrität historischer Objekte enthalten, die sich aus dem jeweiligen Verständnis von Alterung und Fragmentierung ergeben.

John Ruskin und die moralische Integrität im Umgang mit Fragmenten

Nach sieben Jahren Arbeit am Manuskript veröffentlicht der Brite John 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.² In *The Seven Lamps of Architecture* setzt sich Ruskin mit den seiner Ansicht nach grundlegenden Prinzipien der Baukunst auseinander, die er als Leuchter (*Lamps*) bezeichnet. Ruskin unterscheidet falsche und richtige Architektur nach ethischen und religiösen Maßstäben.³ Ruskins vielgelesene Abhandlung erfährt in der Denkmalpflege bis heute große Aufmerksamkeit, weil sich Ruskin darin auch ausgiebig mit der Restaurie-

rung von historischen Gebäuden auseinandersetzt.⁴ Dabei lehnt Ruskin Restaurierung ab und spricht sich für den Erhalt der gealterten Architektur aus.

Ruskin beschreibt seine Ansichten zu Restaurierung im Kapitel zur sogenannten *Lamp of Memory*. Allerdings hängen die Ausführungen zu Erinnerung eng mit dem Kapitel zur *Lamp of Truth* zusammen. Daher möchte ich zunächst ein Zitat aus der *Lamp of Truth* anführen, um Ruskins Ansprüche an eine ‹wahrhaftige› Architektur zu skizzieren: «*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.*»⁵ Ruskin spricht sich in diesem Zitat nachdrücklich gegen ‹falsche› Ornamente und für eine moralische Integrität beim Bauen von Gebäuden aus. Auf den folgenden Seiten diskutiert Ruskin, welche Formen des Ornaments weshalb moralisch verwerflich seien und welche Ausnahmen er zugestehé. Dabei geht es Ruskin vor allem darum, dass es falsch sei, wenn Ornamente so aussehen würden, als ob sie handgefertigt seien und in Wirklichkeit von einer Maschine hergestellt würden.⁶ Demnach beurteilt Ruskin die Integrität eines Ornaments danach, ob an dem jeweiligen Ornament äußerlich die (Hand-)Arbeit nachvollziehbar ist, die in das Objekt investiert wurde. Eine maschinelle Fertigung, die menschliche Arbeit vortäuscht, lehnt Ruskin dagegen als Verletzung und Täuschung ab. Diese Argumente spielen für Ruskins Einwände gegen Restaurierung eine bedeutende Rolle.

Ruskin beginnt seine Kritik der Restaurierung mit einer radikalen Äußerung, indem er Restaurierung als Lüge und schlimmste aller Zerstörungen bezeichnet.⁷ Anschließend versucht er, diesen Vorwurf zu begründen: «*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.*»⁸ Demnach verfehlt Ruskin Restaurierung, weil die Hände und der Geist derjenigen, die ein Gebäude erschaffen haben, als Ganzes unwiederbringlich seien. Ruskins Ideal ist nämlich das natürliche und sichtbare Altern eines historischen Gebäudes und nicht das künstliche Kaschieren eines fragmentarischen Charakters durch eine Restaurierung.⁹ Ein bedeutender Grund für diese Ansicht ist, dass das historische Gebäude durch den graduellen Verfall wieder an die Gestalt der Natur angenähert wird.¹⁰ Ruskin führt aus, dass sich aus dem Altern eines Gebäudes eine «parasitäre Erhabenheit» («*parasitical sublimity*») der Architektur ergebe, die unmittelbar mit ihrem Aufgehen in der Natur zusammenhänge:¹¹ «*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.*»¹² Demnach beschreibt Ruskin den natürlichen Zerfall eines Gebäudes als eine ästhetisch wünschenswerte Erscheinung. Das Altern eines historischen Objekts und die daraus erwachsende Fragmentarität sind für Ruskin deshalb so bedeutsam, weil das Gealterte oder Fragmentarische wahrhaftig sei und für einen Verfall stehe, der das menschengemachte Kulturgut wieder in die natürliche Umwelt integriere. Dabei ergibt sich zunächst der Eindruck, dass Ruskin in erster Linie das Gealterte und Fragmentarische hervorhebt und weniger von der Vorstellung einer möglichen Vollständigkeit ausgeht – zumal er Restaurierung als Wiederherstellung ablehnt. Jedoch steht das Fragment bei Ruskin für eine Vollständigkeit, die abstrakter Art ist und wesentlich aus dem Bedürfnis entsteht, eine Ordnung aufrecht zu erhalten. Diese Ordnung bezieht sich einerseits auf das Verhältnis zwischen Wahrheit und Lüge, zwischen dem originalen archi-

tektonischen Werk und dessen Veränderung sowie andererseits auf das Verhältnis von Kultur und Natur. Der richtige Umgang mit gealterten historischen Gebäuden entspricht für Ruskin dem Respekt vor der Unantastbarkeit und Ungebrochenheit dieser Ordnung und der moralischen Werte, die in dieser Ordnung enthalten sind. Zu der Zeit, als Ruskin *The Seven Lamps of Architecture* schreibt, hadert er mit dem protestantischen Glauben, der ihn in seinem Elternhaus vermittelt worden ist.¹³ Ein naheliegender Grund dafür ist, dass Ruskin sich seit den späten 1830er Jahren mit der Geologie und der Erdgeschichte auseinandersetzt. Die naturwissenschaftlichen Erkenntnisse lassen die Bibel für Ruskin nicht mehr als glaubwürdige Quelle wirken. Dennoch bleibt die sie sein geistig-moralischer Kompass.¹⁴ Zumindest ist Ruskin weiterhin davon überzeugt, dass es universelle Naturgesetze gebe, die auch deshalb nicht hinterfragt werden dürfen, weil sie von einer göttlichen Weisheit geprägt würden.¹⁵ Diese Ansichten schreiben sich in Ruskins Ausführungen unmittelbar ein, indem das Fragmentarische symbolisch für ein (gottgewolltes) Werden und Vergehen der Dinge steht, in das nicht eingegriffen werden darf.

Zu der Zeit, als John Ruskin *The Seven Lamps of Architecture* schreibt, ereignen sich in Europa 1848 gleich mehrere Aufstände, die tradierte politische Ordnungen ins Wanken bringen. Ruskin schreibt die *Lamps*, die ein Jahr später erscheinen, unter dem unmittelbaren Eindruck dieser politischen Geschehnisse, wobei er eine Zerstörung von architektonischem Erbe durch die Aufständischen befürchtet – vor allem in Italien und Frankreich.¹⁶ Zu diesen außenpolitischen Turbulenzen kommen innenpolitische Probleme, weil die Einheit von Kirche und Staat in Ruskins Heimatland England zu dieser Zeit nicht mehr unangefochten bleibt. Ruskin argumentiert gegen die Teilung von Kirche und Staat.¹⁷ Zusätzlich beschäftigt Ruskin die Industrialisierung und die zunehmende Zerstörung historischer Architektur sowie der Natur, die mit der Modernisierung europäischer Städte und der Erschließung von Ressourcen einhergeht.¹⁸ Aus dieser Perspektive steht das Altern historischer Gebäude, das Ruskin in *The Seven Lamps of Architecture* für so bedeutsam hält, auch symbolisch für Ruskins konservative politische Einstellung, die sich gegen bestimmte Veränderungen in der Gesellschaft richtet. So fordert Ruskin beispielsweise ein, auf die modernen technischen Mittel der Restaurierung zu verzichten. Gleichzeitig betont Ruskin gerade die Vergänglichkeit historischer Architektur, die ab einen gewissen Verfallszustand nicht rückgängig gemacht werden darf. Dadurch unterstreicht er eine unüberbrückbare Distanz zur Vergangenheit und die Unmöglichkeit, das Fragment zu ergänzen.

Alois Riegl und das Fragment als Erfahrung von Vergänglichkeit

Alois Riegl (1858–1905) gilt als einer der bedeutendsten Theoretiker für die moderne Denkmalpflege. Neben seiner Tätigkeit als Professor für Kunstgeschichte in Wien (ab 1895) war er Generalskonservator der Zentralkommission für die Erforschung und Erhaltung der Kunstdenkmale der k. u. k. Monarchie. Dieses Amt, das er bis zu seinem Tod innehatte, übernahm er zwischen 1900 und 1903. Im Zentrum der Rezeption von Riegls Wirken in der Denkmalpflege steht bis heute seine Schrift *Der moderne Denkmalkultus – Sein Wesen und seine Entstehung* (1903), die Teil einer längeren Begründung für die Notwendigkeit eines österreichischen Denkmalschutzgesetzes ist.¹⁹ Und ähnlich, wie es bei Ruskin der Fall gewesen ist, nimmt die Wertschätzung historischer Architekturen aufgrund deren sichtbaren Alterns eine exponierte Rolle in Riegls Theorie und deren Rezeption ein.

Im ersten Abschnitt seines *Denkmalkultus* mit der Überschrift *Die Denkmalwerte und ihre geschichtliche Entwicklung* stellt Riegl fest, dass es drei Klassen von Denkmälern gebe, die «drei aufeinanderfolgenden Stadien eines Prozesses zur Verallgemeinerung des Denkmalbegriffs» entsprechen würden.²⁰ Bis zum Beginn der Renaissance in Italien hätte es nur die Klasse der sogenannten gewollten Denkmäler gegeben. Dabei umfassten die gewollten Denkmäler ausschließlich Denkmäler, die mit der Absicht errichtet wurden, an ein bestimmtes Ereignis in der Vergangenheit zu erinnern.²¹ Ab dem 15. Jahrhundert entwickelt sich laut Riegl ein allgemeines historisches Interesse, sodass auch solche Objekte zu Denkmälern wurden, die zwar nicht als solche errichtet, aber denen dennoch im Nachhinein ein historischer Wert beziehungsweise eine geschichtliche Bedeutung zugesprochen wurde.²² Im dritten Stadium, das mit der Moderne einsetze, würden Denkmäler allein auf Grund ihres Alters zu Denkmälern.²³ Riegl geht insgesamt von einer Entwicklung aus, die «eine stetige Erweiterung des Umfangs» von Objekten bewirkt, die als Denkmäler definiert werden.²⁴

Im dritten Entwicklungsstadium des Denkmalbegriffs fängt der Mensch laut Riegl in der Moderne an, eine allgemeingültige subjektive Wertschätzung für Denkmäler zu entwickeln:

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 Denkmälern 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.²⁵

Laut dem Zitat entspricht die Entwicklung des Denkmalbegriffs einem Prozess, der in Richtung einer Subjektivierung und Entmaterialisierung der Wertschätzung für Denkmäler führt. In der Moderne als dritte Entwicklungsstufe vermittele das Denkmal der Betrachter*in ein Gefühl von Vergänglichkeit, indem das Denkmal stellvertretend für den gesetzlichen Kreislauf von Werden und Vergehen stehe, wie Riegl schreibt. Dieses Gefühl von Vergänglichkeit, das sich bei Riegl in der Betrachtung des Denkmals einstellt, nennt der Autor selbst Alterswert. Riegl führt den Alterswert als eine Erscheinung ein, die typisch für die Geisteshaltung der Moderne ist. Dabei ergibt sich der Alterswert aus einer intuitiven Wertschätzung der Altersspuren an einem Denkmal.²⁶

Das Gegenstück zum Alterswert ist bei Riegl die «Geschlossenheit» eines von Menschenhand geschaffenen Kunstwerks, das ein in «Form und Farbe begrenztes Ganzes» darstellt.²⁷ Im Gegensatz dazu zeichnet sich der Alterswert bei Riegl gerade durch einen «Mangel an Geschlossenheit» aus.²⁸ Außerdem beschreibt Riegl, dass Geschlossenheit auch für die Lesbarkeit eines Denkmals als historisches Zeugnis wünschenswert erscheinen könne. Schließlich übermittle ein möglichst ursprünglicher Zustand den Geschichtswissenschaften die meisten Informationen. So dürften Historiker*innen im Interesse des historischen Wertes keine Rekonstruktionen durchführen, weil sonst das «Originaldenkmal» als Urkunde für künftige Forschungen verfälscht werde. Man müsse zwischen der möglichst vollständigen

Konservierung eines Zustands und dem graduellen Verfall abwägen, um den historischen Wert und den Alterswert eines Denkmals gerecht zu werden.²⁹ Demnach impliziere die Geschlossenheit eines (historischen) Objekts dessen Abgrenzbarkeit und Ganzheit, während der fragmentarische Charakter eines Denkmals die Voraussetzung für dessen Alterswert sei. Auf diese Art und Weise stehe ein abgeschlossenes (Kunst-)Objekt sinnbildlich für die vollendete Entstehung eines fest begrenzten Objekts, während die natürlichen Spuren des Alterns und Fragmentarität das notwendige Vergehen der Dinge veranschauliche.³⁰ In ihrem Zusammenspiel symbolisieren Geschlossenheit und Alterswert das Werden und Vergehen bei Riegl als unhintergehbar Lebenswirklichkeit.

Eingriffe in den natürlichen Kreislauf von Werden und Vergehen, indem Kunstwerke etwa beschädigt oder Denkmäler restauriert würden, hält Riegl für problematisch und urteilt: «So erblickt der moderne Mensch im Denkmal ein Stück seines eigenen Lebens und jeden Eingriff in dasselbe empfindet er ebenso als störend wie einen Eingriff in den eigenen Organismus.»³¹ In der organistischen Metaphorik scheint eine starke Normativität auf: Die Erneuerung eines Denkmals gilt Riegl als gleichbedeutend mit einem ‹unnatürlichen› Eingriff in das eigene Leben. Obwohl er den Alterswert psychologisierend als eine Art Gefühl³² beschreibt und ihm scheinbar einen ‹weichen Charakter› verleiht, ist der Alterswert doch einbeschrieben in die feste Ordnung einer natürlichen Entwicklung des Lebens, die nicht gebrochen werden soll. Diese Grundannahme spiegelt sich auch in Riegls Ideen von einer Universalgeschichte, die seine Überlegungen zur Entwicklung des Denkmalbegriffs maßgeblich mitprägen.

Oft kommt Riegl in Beiträgen etwa auf den Positivismus und die Herausforderung zu sprechen, die Geschichte als eine allgemeingültige universalhistorische Entwicklung zu beschreiben. Der Historiker Otto Gerhard Oexle beschreibt es als eine unausgesprochene Grundannahme jeder Universal- oder Weltgeschichte, dass man aus den Teilen der Geschichte das Ganze aufbauen könne.³³ Ganz ähnlich äußert sich Riegl im Beitrag *Kunstgeschichte und Universalgeschichte*. Dort beschreibt Riegl, dass es die moderne Aufgabe der Kunstgeschichte sei, aus den Einzelerkenntnissen über Kunstwerke und Künstler*innen die Gesetzmäßigkeiten der Kunstgeschichte als Entwicklung abzuleiten.³⁴ In einem Aufsatz von 1901 ordnet sich Riegl implizit dem Positivismus als philosophischer Strömung zu, die versucht, die Geschichte als ganzheitliche Entwicklung zu betrachten.³⁵ Der Positivismus hatte als geistige Strömung, die sich im 19. Jahrhundert formierte, die naturwissenschaftliche Erfassung der Welt zum Vorbild. Seine Anhänger*innen wollten die inneren Gesetzmäßigkeiten der Geschichte offenlegen, ähnlich wie auch der Naturwissenschaft bestimmte Axiome zu Grunde liegen.³⁶ Auch in Riegls Schriften machen sich eine geistige Nähe zur Naturwissenschaft und die Beschreibung von historischen Vorgängen als Naturzustände oder über Gesetzmäßigkeiten immer wieder bemerkbar. Beispielsweise fordert Riegl die «gesetzmäßige Erklärung der Kunstgeschichte»³⁷, vergleicht sich selbst mit seinem Hausarzt als vorbildlichen «Naturforscher»³⁸ oder beschreibt die Geschichte als «Wellengang»³⁹. Allerdings legt sich Riegl in seinen Texten nicht eindeutig auf den Positivismus fest und verankert beispielsweise in seiner Denkmaltheorie durch den Alterswert die subjektive Wahrnehmung als bedeutsames Phänomen. Laut Andrea Reichenberger begründet sich Riegls Interesse am Positivismus darin, dass Riegl Kunstgeschichte auf Grundlage einer sachbezogenen Methodik betreiben will und metaphysische Herangehensweisen ablehnt.⁴⁰

Johannes Feichtinger bezeichnet Riegl als «reflexiven Positivisten», der die Rolle des Subjekts miteinbezieht.⁴¹ So lässt sich sagen, dass Riegl zwar nicht ausschließlich positivistisch argumentiert, er aber dennoch in seinen Theorien den positivistisch geprägten Anspruch erhebt, eine objektivierbare Entwicklung der Geschichte nachzuweisen.

Für den Denkmalbegriff stellt Riegl die These auf, dass die Bewertung von Denkmälern in Stadien verläuft. Innerhalb dieser Entwicklungsstadien werden Denkmäler zunehmend abstrakter und subjektiver wahrgenommen. Somit interpretiert Riegl auch die Entwicklung des Denkmalbegriffs positivistisch, indem er eine bestimmte Gesetzmäßigkeit annimmt, nach der die Geschichte verläuft.

Demnach versteht Riegl das einzelne Fragment der Geschichte immer auch vor dem Hintergrund der Geschichte als einer ganzheitlichen Entwicklung, die er als Summe ihrer Teile begreift. Aus dieser Perspektive trägt das Fragment für Riegl immer auch das Potential, das Große und Ganze der Geschichte zu verstehen. Über den Alterswert verleiht er der intuitiven Wertschätzung des fragmentarischen Denkmals darüber hinaus die Konnotation einer zivilisatorischen Errungenschaft. Schließlich beschreibt er den Alterswert als spezifisch modernes Phänomen und als kennzeichnend für das dritte und vorerst letzte Entwicklungsstadium des Denkmalbegriffs.

Ein Vergleich zwischen Riegls und Ruskins Positionen

Auf deutscher Sprache erscheint Ruskins *The Seven Lamps of Architecture* im Jahr 1900. In der Folge beeinflussen Ruskins Positionen die zeitgenössischen Debatten um eine moderne Denkmalpflege in Deutschland.⁴² Riegl publiziert seinen Denkmalkultus drei Jahre nach der Veröffentlichung der deutschen Übersetzung der *Lamps*. Zudem legen beide Autoren in ihren jeweiligen Schriften einen Schwerpunkt auf die Bedeutung des Alterns für historische Objekte. Daraus entsteht zunächst eine zeitliche und inhaltliche Nähe zwischen Riegls und Ruskins Schriften.⁴³ Allerdings unterscheiden sich die Texte in der Form und darin, dass beide Autoren verschiedene Anliegen verfolgen. Ruskin schildert seine Beobachtungen auch aus der Perspektive eines Kulturkritikers und möchte mit seinen Schriften dazu anregen, das Geschmacksurteil seiner Leserschaft zu schärfen.⁴⁴ Riegl formuliert hingegen im Sinne einer Universalgeschichte eine zusammenhängende allgemeingültige Theorie über die Entwicklung der Denkmäler.⁴⁵ Dementsprechend präsentiert Riegl den Leser*innen seines Denkmalkultus zwar verschiedene Werte, mit denen Denkmäler beurteilt werden können, diese werden jedoch nicht als subjektive Beobachtungen charakterisiert, sondern als Ergebnisse einer übergeordneten historischen Entwicklung.⁴⁶

Riegl versucht mit seiner positivistischen Methodik die inneren Gesetzmäßigkeiten der Geschichte empirisch aufzudecken. Dagegen begegnet Ruskin der Naturwissenschaft sein Leben lang mit einer gewissen Zurückhaltung – auch wenn er sich beispielsweise für Geologie interessiert. Der Engländer beschäftigt sich daher in seinen Büchern primär mit der äußeren Erscheinung der Dinge und verlässt sich auf die subjektive Wahrnehmung seiner Augen.⁴⁷ Ruskin war Verfechter eines Naturrechts, das von universellen und überzeitlichen moralischen Prinzipien ausgeht und sich von der positivistischen Annahme abgrenzt, dass Zusammenhänge empirisch eingeordnet werden.⁴⁸ Beiden Theoretikern ist gemein, dass sie eine Bedeutung historischer Architektur in den sichtbaren Spuren eines Alterungsprozesses und ihrem fragmentarischen Charakter verorten. Dabei ist ein zentraler Aspekt, auf

den sich sowohl Ruskin und Riegl beziehen, dass die Vergangenheit nicht einfach in der Gegenwart wiederholt werden kann, sondern wir Vergänglichkeit akzeptieren müssen.

Das Fragment und die Sehnsucht nach Integrität

Die analysierten Texte von John Ruskin und Alois Riegl stellen beide einflussreiche Publikationen dar, die gerade theoretische Überlegungen der Denkmalpflege im 20. Jahrhundert nachhaltig beeinflussten.⁴⁹ Der Denkmalpfleger Nigel Walter weist darauf hin, dass sich in der Moderne eine Vorstellung von Zeitlichkeit durchsetze, die die Vergangenheit als aus der Ferne betrachtet verstehe und von einer völligen Diskontinuität zwischen Vergangenheit und Gegenwart ausgehe. Dadurch wäre es möglich geworden, die Vergangenheit gewissermaßen von außen zu beurteilen. Walter argumentiert weiter, dass dies für die Denkmalpflege des 20. Jahrhunderts vermeintlich zur Folge gehabt hätte, dass die Disziplin alle Zeitschichten eines gealterten Denkmals wertschätze, eigentlich sei jedoch ein Kult um das authentische historische Fragment etabliert worden.⁵⁰

Walters Diagnose betont gerade eine Faszination für das Fragment, die von einer vermeintlich dokumentarischen Zeugenschaft ausgeht. Sowohl Ruskin als auch Riegl erzählen das Fragment jedoch nicht ausschließlich als authentliches Überbleibsel einer verlorengegangenen Zeit. So macht Ruskin die Ästhetik des Fragments zu einer moralischen Frage, während Riegl das Fragment in einem Zusammenhang mit einem übergeordneten Sinn der Geschichte stellt. Diesen gegensätzlichen Auffassungen ist gemein, dass im gealterten historischen Objekt eine Hoffnung steckt – sei es auf Moral oder Sinnhaftigkeit. In der berechtigten Kritik an der europäisch geprägten Denkmalpflege des 20. Jahrhunderts und ihrer Normativität ist dies bisher vielleicht noch nicht ausreichend beachtet worden: In den europäischen Theorien entfaltet das Fragment seine Wirkmächtigkeit als Symbol historischer Überlieferung nicht allein aufgrund einer zugeschriebenen Authentizität, sondern auch deshalb, weil das Fragment für die utopische Möglichkeit steht, dass eine absolute Logik, Ordnung oder Harmonie der Dinge erreichbar sein könnte. Gleichzeitig verbirgt sich in diesem Wunsch nach Heilung nicht nur eine Utopie, sondern auch eine Ideologie, die nach Gleichmäßigkeit und Regelhaftigkeit strebt.⁵¹

Gerade am Beispiel Russkins wird deutlich, dass die Erzählungen vom Bewahren des Fragments ihre Relevanz begründen, indem sie den sittlichen Zerfall oder schmerzhafte Verluste von (restaurierter) historischer Architektur in Erinnerung rufen. Bis heute legitimieren sich Erzählungen vom Bewahren historischer Objekte in der Denkmalpflege, weil sie auf drohende Verluste verweisen.⁵² Insofern sind zumindest angenommene Engpässe der Überlieferung konstituierend für Narrative in der Denkmalpflege. Umgekehrt ergibt sich aus diesem drohenden Verlust, ein Bedürfnis dieses Risiko unter Kontrolle zu bringen.⁵³ Ruskin und Riegl heben beide die Bedeutung von Vergänglichkeit hervor – allerdings unter der Bedingung, dass der Zerfall ein natürlicher Prozess ist – frei von künstlichen Eingriffen. Einerseits gewinnt das Fragment seinen erzählerischen Status, indem seine Kontingenz hervorgehoben wird – etwa in den zufälligen Spuren seiner Alterung, andererseits weckt das Fragment Bedürfnisse nach Kontrolle und Ordnung, die es vor einem Verlust bewahren.

Anmerkungen

- 1 Ingrid Scheurmann, *Konturen und Konjunkturen der Denkmalpflege. Zum Umgang mit baulichen Relikten der Vergangenheit*, Köln/Weimar/Wien 2018, S. 225; Achim Hubel, Denkmalpflege zwischen Restaurieren und Rekonstruieren. Ein Blick zurück in ihre Geschichte, in: *Denkmalpflege statt Attrappenkult. Gegen die Rekonstruktion von Baudenkältern - eine Anthologie*, hg. v. Johannes Habich, Gütersloh/Berlin/Basel 2011 (Bauwelt-Fundamente 146), S. 42–87, S. 44–47; Hans-Rudolf Meier, Konservatorische Selektion von Denkmalschichten, in: *Das Denkmal als Fragment - das Fragment als Denkmal. Denkmale als Attraktionen*, Jahrestagung der Vereinigung der Landesdenkmalpfleger (VdL) und des Verbandes der Landesarchäologen (VLA) und 75. Tag für Denkmalpflege 10. – 13. Juni 2007 in Esslingen am Neckar, hg. v. Karen Schmitt, Stuttgart 2008 (Arbeitsheft/Regierungspräsidium Stuttgart, Landesamt für Denkmalpflege 21), S. 355–362, S. 356.
- 2 Gill Chitty, Ruskin's Architectural Heritage. The Seven Lamps of Architecture. Reception and Legacy, in: *Ruskin & Architecture*, hg. v. Rebecca Daniels und Geoffrey K. Brandwood, Reading 2003, S. 25–56, S. 40.
- 3 John Ruskin, The Seven Lamps of Architecture, in: *The Complete Works of John Ruskin*, 38 Bde., hg. v. E. T. Cook, London 1903, S. 20–23.
- 4 Chitty 2003 (wie Anm. 2), S. 37–44.
- 5 Ruskin 1903 (wie Anm. 3), S. 83.
- 6 Ebd., S. 83–86.
- 7 Ebd., S. 242.
- 8 Ebd.
- 9 Ebd., S. 234f.
- 10 Ebd., S. 240f.
- 11 Zunächst erläutert Ruskin parasitäre Erhabenheit anhand der Kunst: ebd., S. 236–240.
- 12 Ebd., S. 241.
- 13 Graham A. MacDonald, *John Ruskin's Politics and Natural Law. An Intellectual Biography*, Cham 2018, S. 61–62.
- 14 Ebd., 2–3.
- 15 Ebd., S. 224.
- 16 Ebd., S. 36–37; Graham A. MacDonald, *John Ruskin's Politics and Natural Law. An Intellectual Biography*, Cham 2018, S. 51–52.
- 17 MacDonald 2018 (wie Anm. 13), S. 56–57.
- 18 Chitty 2003 (wie Anm. 2), S. 45–50.
- 19 Marion Wohlleben, Vorwort, in: *Georg Dehio und Alois Riegls Konservieren, nicht restaurieren. Streitschriften zur Denkmalpflege um 1900*, hg. v. Marion Wohlleben u. Georg Mörsch, Basel/Berlin/Boston 1988 (Bauwelt Fundamente 80), S. 7–33, S. 24–25. Eberhard Grunschy, Kunstgeschichte und die Wertung von Denkmälern bei Georg Dehio und Alois Riegl, in: *Brandenburgische Denkmalpflege*, 15 (2006), Nr. 1, S. 5–11, hier S. 5; Scheurmann 2018 (wie Anm. 1), S. 62; Bernd Euler-Rolle, Der «Stimmungswert» im Anm. 1), S. 62.
- spätmodernen Denkmalkultus. Alois Riegls Folgen, in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 1 (2005), S. 27–34.
- 20 Alois Riegls Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung, in: *Gesammelte Aufsätze*, hg. v. Karl M. Swoboda, Augsburg/Wien 1928, S. 144–193, hier S. 151.
- 21 Ebd., S. 150–152.
- 22 Ebd., S. 152–153.
- 23 Ebd., S. 149–150.
- 24 Ebd., S. 150.
- 25 Ebd.
- 26 Ebd., S. 149–150.
- 27 Ebd., S. 160.
- 28 Ebd.
- 29 Ebd., S. 166–167.
- 30 Ebd., S. 162.
- 31 Ebd.
- 32 So vergleicht Riegls den Alterswert mit «religiösen Gefühlswerten», weil beide Werte allgemeingültig sind: ebd., S. 150.
- 33 Otto Gerhard Oexle, *Geschichtswissenschaft im Zeichen des Historismus. Studien zu Problemgeschichten der Moderne*, Göttingen 1996 (Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft Band 116), S. 226.
- 34 Alois Riegls Kunsts geschichte und Universalgeschichte, in: *Gesammelte Aufsätze*, hg. v. Karl M. Swoboda, Augsburg/Wien 1928, S. 3–9, S. 7–9.
- 35 In dem Beitrag *Naturwerk und Kunstwerk II* stellt er den Positivismus als vielversprechendsten wissenschaftlichen Ansatz für die Kunstgeschichte dar: ders., *Naturwerk und Kunstwerk II*, in: Swoboda 1928 (wie Anm. 34), S. 65–70, S. 69–70.
- 36 Oexle 1996 (wie Anm. 31), S. 219–226.
- 37 Riegls 1928 (wie Anm. 35), S. 70.
- 38 Riegls 1928 (wie Anm. 34), S. 3–4.
- 39 Ebd., S. 8–9.
- 40 Andrea Reichenberger, »Kunstwollen« Riegls Plädoyer für die Freiheit der Kunst, in: *Kritische Berichte*, 31 (2003), Nr. 1, S. 69–85, 71–73.
- 41 Johannes Feichtinger, *Wissenschaft als reflexives Projekt. Von Bolzano über Freud zu Kelsen: Österreichische Wissenschaftsgeschichte 1848–1938*, Berlin 2010, S. 188.
- 42 Euler-Rolle 2005 (wie Anm. 20), S. 28; Hubel 2011 (wie Anm. 1), S. 43–44.
- 43 Scheurmann 2018 (wie Anm. 1), S. 225.
- 44 Chitty 2003 (wie Anm. 2), S. 30–42.
- 45 Euler-Rolle 2005 (wie Anm. 21), S. 28.
- 46 Riegls 1928 (wie Anm. 21), S. 144–146.
- 47 MacDonald 2018 (wie Anm. 13), S. 62.
- 48 Ebd., S. 1–8.
- 49 Nigel Walter, *Narrative Theory in Conservation. Change and Living Buildings*, Abingdon/New York 2020, S. 44–45; Scheurmann 2018 (wie

- 50** Walter 2020 (wie Anm. 50), S. 48.
- 51** Die Literaturwissenschaftlerin Sonja Klein beschreibt in ihrer Dissertation anschaulich, dass Fragment und utopische Einheit ideell miteinander zusammenhängen: Sonja Klein, *Denn alles, alles ist verlorne Zeit*, Dissertation, Universität 2007, Bielefeld 2008, S. 17–18.
- 52** Rodney Harrison, *Heritage. Critical Approaches*, Abingdon/New York 2013, S. 9.
- 53** Ebd., S. 27–31.