

Clemens Kieser

Wie lange dauert der neue Glanz der Werke? – Von der Obszönität der Rekonstruktion

Vortrag anlässlich des Symposiums «Nachdenken über Denkmalpflege» (Teil 6):
«Denkmale nach unserem Bild? Zu Theorie und Kritik von Rekonstruktion»,
Bauhaus Dessau, 31. März 2007

Erst wenn wir immer wieder darauf gekommen sind,
dass es das Ganze und Vollkommene nicht gibt,
haben wir die Möglichkeit des Weiterlebens.
Thomas Bernhard¹

Die immer wieder gestellte Frage der Denkmalpfleger an sich selbst, ob man denn, und wenn ja, wie viel man den rekonstruieren dürfe, trägt durchaus rituelle Züge. Seit einem Jahrhundert orientieren wir uns an den Exerzitenbüchlein der Urahnen Dehio und Riegl. Unser gemeinsames Mantra «Konservieren, nicht restaurieren» hat eine solche Einprägsamkeit, eine solche ethische Richtigkeit, gegen die man gar nichts haben kann und darf. Dabei hat Willibald Sauerländer dieses Diktum schon 1975 als «beneidenswert einfältig» bezeichnet.² «Ja, darf man, kommt aber drauf an», sagte Michael Petzet vor zehn Jahren. «Nein, darf man nicht, kommt nicht drauf an und Rekonstruktion zerstört», hielt Georg Mörsch dagegen. Welten lägen zwischen beiden, möchte man meinen, dabei haben doch beide das gleiche Ziel, nämlich Denkmäler zu erhalten.

Setzen wir beim Wiederaufbau der Kriegsrüinen ein und hören dazu noch einmal Petzet: «In Verbindung mit dem Wiederaufbau nach Katastrophen als einem zutiefst menschlichen Anliegen aber geht es immer auch um die am Denkmalort spürbare Gegenwart der Vergangenheit, also nicht nur um vorhandene oder nicht mehr vorhandene historische Substanz. In einer selbst gewählten Rolle als «prüder Substanzapostel» wird sich der Denkmalpfleger in dieser Situation manchmal nur noch schwer verständlich machen können und seine besten Freunde vergrämen».³ Nach Marion Wohllebens Dafürhalten aber rechtfertigten weder die Zerstörungen des Zweiten Weltkriegs noch die deutsch-deutsche Vereinigung einen Paradigmenwechsel in der Denkmalpflege, ein Abrücken von den Grundsätzen über ihren Erhaltungsauftrag und die Bedeutung von Originalsub-

stanz und Authentizität.⁴ Im Übrigen sei zum Thema Rekonstruieren bereits alles gesagt.⁵ Das war 1997 und ein Jahrzehnt später sind weiterhin viele Fragen offen.

Dabei ist doch «Rekonstruktion» ein so wundersames, so ein schillerndes Wort. Bezeichnender Weise kommt es erst an der Schwelle zum Zeitalter der Denkmalpflege in Gebrauch, also im frühen 19. Jahrhundert, gewinnt im Laufe dieses «rekonstruierenden und restaurierenden Jahrhunderts so sehr an Gewicht, dass es in die Konversationslexika einrückt.»⁶ Heute ist der Begriff unverzichtbar geworden, denn er suggeriert uns, dass es möglich ist und der Mühe wert, eine vergangene Kultur tatsächlich wiederzugewinnen, wieder zu erzeugen und ihren vermeintlich authentischen Gehalt zu extrahieren. Der Begriff hat Konjunktur und ist gerade in den Geisteswissenschaften beliebt, da er so eine «mathematisch-kühle Aura»⁷ generiert. Dabei ist das Wort Rekonstruktion fast irritierend vieldeutig. Die Rekonstruktion will, so der bedeutende Philologe August Boeckh (1785-1867), «das Erkannte wiedererkennen, rein darstellen, die Verfälschung der Zeiten, den Missverstand wegräumen, was nicht als Ganzes scheint, zu einem Ganzen vereinigen».⁸ Hier hören wir also Kritik heraus, denn bloße Restauration gewesener Zustände kann das Ziel nicht sein. Schon der Doyen der historischen Methodik, Johann Gustav Droysen (1808-1884), verstand unter der Rekonstruktion des Historikers das Bemühen, aus der Vergangenheit eine sinnvolle Erzählung der Ereignisabläufe zu erarbeiten. Denn die Gegenwart zeige sich in ihrem Sinn nur, wenn wir «forschend das Gewordene rekonstruieren».⁹ Das «rückwärtsgewandte Verstehen des Seienden», so wie-

derum Droysen, rette den Menschen aus seinem «arm-seligen Dasein und Jetztsein»¹⁰ Das Grundproblem der Rekonstruktion führt zum Grundproblem der Geisteswissenschaft selbst, und so formulierte Wilhelm Dilthey (1833-1911) die Kardinalfrage: «Wie kann nun ein individuell gestaltetes Bewusstsein durch solche Nachbildung eine fremde und ganz anders geartete Individualität zu objektiver Erkenntnis bringen?»¹¹

Grundsätzlich sind Kulturdenkmale jedoch keine historischen Dokumente, oder etwa «Zeitzeugen», wie immer gerne behauptet wird, sondern stumme Artefakte. Aber auch historische Quellen müssen erst einmal zu Quellen *gemacht* werden, d. h. als relevant *gewertet* werden.¹² «Seit dem 19. Jahrhundert», so Heinrich Magirius, «beschäftigen wir uns mit Objekten, nicht weil es Geschichtszeugnisse sind, sondern weil es Baudenkmale sind, die als Gestalten unwiderruflich zur Geschichte der Stadt, eines Landes und eines Volkes gehören.»¹³ Tatsächlich kann der Geschichtsbegriff der Denkmalpflege dahingehend als fragwürdig bezeichnet werden, wenn die so genannte «Echtheit» eines Artefakts als grundlegend für dessen «Wahrheit» verstanden wird. Geschichte ist, wie auch die Bedeutung eines Kulturdenkmals, eine immer wieder zu überprüfende Konstruktion.¹⁴

Die Frage nach materieller Authentizität des Überlieferten ist, wenn sie von der Konzeption zur Ideologie gerinnt, mehr als problematisch.¹⁵ Eine latent religiöse Vorstellung von der Unwiederbringlichkeit alles Irdischen macht Rekonstruktionen nach Totalzerstörungen zum Sakrileg. Aber auch dann, wenn ein rekonstruierender Wiederaufbau zur kollektiven Glaubens- und Gefühlsfrage erhoben worden ist, kann eine Diskussion rational kaum noch geführt werden. Rekonstruktionen werden in beiderlei Hinsicht von Abbildern zu Abgöttern. Nach dem Zweiten Weltkrieg war der schärfste Vorwurf gegen die Wiederherstellung der historischen Form, dass die von den Nationalsozialisten verschuldete Zerstörung wieder aufgehoben und somit gleichsam die Strafe für das begangene Unrecht nicht akzeptiert würde.¹⁶

Will man dem gelegentlich ermüdenden Schwarzweiß der theoretischen Denkmalpflege etwas Farbe hinzufügen, rufe man einen «Postmodernen Denkmalkultus» aus. Tatsächlich gibt es in dem gleichnamigen Arbeitsheft des Bayerischen Landesamtes einen bemerkenswert erfrischenden, wenn auch nicht immer

konsistenten Aufsatz von Wilfried Lipp, der einige interessante Aspekte bietet. Zentrales Moment seines gedruckten Vortrages von 1993 ist der Befund, dass «Begriffe wie Original, gewachsener Zustand, Reversibilität, Rekonstruktion, Substanzwert, Schauwert [...] in den vergangenen Jahren in Bewegung geraten» seien.¹⁷ In dieser Begriffskette kommt dem Wort «Original» eine Schlüsselstellung zu. – Was also meint der Denkmalpfleger, wenn er «Original» sagt?

Ernst Bacher hatte 1989 mit der Postmoderne nichts gemein, als er das denkmalpflegerische Original als problematische Fiktion bezeichnete. Er warnte davor, dass der kunsthistorische Werkbegriff, der in der Denkmalpflege weiter vorherrsche, ein völlig geschichtsfernes Sehnen nach dem «richtigen» Werk befördere. Dieses Denken führe unweigerlich zu dem Wunsch, das vermeintliche Original erst aus dem reflexartig als gestört erkannten Artefakt herauszuschälen bzw. es wieder in dieses hineinzuverbessern: «Selbst Fachleuten fällt es heute schwer, sich mit der Erkenntnis abzufinden, dass es strenggenommen kein Original gibt, dass dieser Begriff eine Fiktion ist, weil er die Geschichtlichkeit [...] ausklammert»¹⁸ Wenn es ein «Original» gar nicht gibt, was ist es dann, was wir Denkmal nennen? Oder, ganz anders gefragt, gibt es nicht sogar ein genuin denkmalpflegerisches Original? Es ist schon bemerkenswert, dass in der postmodernen, man müsste eigentlich genauer sagen, poststrukturalistischen Theoriebildung, mit der Wilfried Lipp so heftig flirtete, neben der Fotografie gerade die Architektur als Paradebeispiel für die Überwindung eines traditionellen, «modernen» Selbstverständnisses von Kunst als Abfolge von originalen bzw. authentischen Werken schöpferischer Genies dient.¹⁹ Was macht den Wert der Kulturdenkmale dann überhaupt noch aus, wenn sie weder als Originale, Quellen noch als «Zeitzeugen» zu deuten sind? – Kulturdenkmale definieren sich nicht primär aus einer möglichst hohen materiellen Vollständigkeit der Überlieferung. Nein, Kulturdenkmale sind wesenhafter aus ihrer Unvollständigkeit heraus zu begründen, aus dem, was sie uns materiell nicht sagen oder zeigen: *calvi non dicuntur colobi*: Kahlköpfige sind keine Krüppel, sagte Thomas von Aquin, was so viel heißt, dass der Begriff der integralen Ganzheit nichts verliert, auch wenn ihr wesentliche Teile fehlen.²⁰

Historische Artefakte sind grundsätzlich als unvollständig zu begreifen. Auch das denkmalpflegerische

Objekt ist immerzu Fragment und dies in zweierlei Hinsicht: Erstens als Artefakt, als materielles Fundstück oder Bauwerk. Zweitens aber als stets auch interpretationsbedürftiges Zeichen der Vergangenheit, das der Deutung bedarf. Es ist eine gelegentlich vergessene Er rungenschaft der Romantik, dass wir das Denkmal als Fragment und damit als Teil eines verlorenen und intellektuell stets zu rekonstruierenden Ganzen empfinden können, dem es in zeitlicher Hinsicht nicht mehr oder noch nicht angehört und für dessen Abwesenheit es in materieller Präsenz einsteht. Das Fragment funktioniert hier als *pars pro toto*. Je nachdem, ob das Ganze als verloren oder als noch nicht erreicht gilt, erscheint es, unter archäologischer Perspektive, als Rest, Abfall, Schlacke, Krümel, Spur, Ruine, Memorandum oder, unter eschatologischer Perspektive, als Sprungbrett für die Phantasie, als Keim der Zukunft. Diesen Keim hat Wilfried Lipp in seinem «postmodernen Denkmalkultus» mit dem so gar nicht postmodernen Denker Ernst Bloch als «utopischen Grund» der Kulturdenkmale bezeichnet.²¹

«Der ästhetische Begriff des Fragments, [...] ist aufs engste mit der Entstehung der modernen neuzeitlichen Kunst verknüpft, also noch kaum 200 Jahre alt. Von wenigen Ausnahmen abgesehen [...] galt das Fragment als bloßer Torso, als ehemalige, zerstörte Ganzheit, allenfalls als unglücklicherweise unfertiges, vom Autor aufgegebenes Werk».²² Erst Friedrich Schlegel drückte das pointiert aus: «Viele Werke der Alten sind Fragmente geworden. Viele Werke der Neuen sind es gleich bei der Entstehung». Das gelegentlich Ruinenhafte des Fragments kann zudem gleichzeitig als apokalyptisches Zeichen gelesen werden. So bestehen zwei Möglichkeiten für das Fragment: Als Utopie der Vernunft und des vernünftigen Lebens, oder aber als Gegenutopie, der Vereitelung und Auflösung.²³ Das Fragment, lat. *fragmentum* «Bruchstück», Splitter, Trümmer, Überrest, bezeichnet ein unvollständiges, unvollendetes Werk, in theoretischen Zusammenhängen den Zustand des Bruchstückhaften und Unvollendeten überhaupt. Eine Kunstphilosophie, die das Fragmentarische zu einer Grundbestimmung des Kunstwerks machte, hat in der Frühromantik und ihrer Auffassung der Poesie ihren Ursprung. Hören wir dazu noch einmal Friedrich Schlegel: «Die romantische Dichtart ist noch im Werden; ja das ist ihr eigentliches Wesen, daß sie ewig nur werden, nie vollendet sein kann» (116. Athenäumsfragment). – Was

macht nun den Fragmentcharakter des Kunstwerkes aus? Ernst Bloch hat hier zwei Aspekte unterschieden:

1. Das Nicht-Enden-Können des Werks aus immanenter Transzendenz, d. h. aus dessen über sich selbst und seine Wirklichkeit auf ein Nichtseiendes hinausweisendes Wesen als «prinzipielle Unfertigkeit».

2. Die in der Gestalt des offenen Werks angelegte Möglichkeit, ein «nachträgliches Fragment» zu werden, d. h. im Zerfall durch die geschichtliche Wirkung seine latenten Bedeutungen zu entwickeln, deren Bewusstwerdung erst der Fortgang der Geschichte ermöglicht, die aber im *Nichtendekönnen* des Werks schon angelegt sind.²⁴

Doch Ernst Bloch ging es keineswegs um die Zerstörung der Kunstbilder, also rustikales Handanlegen oder Wiederherstellung eines verlorenen Zustandes, sondern vielmehr um den auf zukünftiges gesellschaftliches Handeln und Denken gerichteten evokativen Wert des Unvollendeten. Das ästhetische Fragment wurde von Schlegel über Bloch bis Adorno immer zur Kritik an der Welt als *notwendiges* Fragment betrachtet: Denn es zeigt der Welt, was die Welt kann, wenn sie nur wollte, was sie tatsächlich könnte, wenn sie darum wüsste. Adorno fand in seinen kunsttheoretischen Schriften sogar zu einer Legitimierung des Fragmentarischen als einzig mögliches ästhetisches Äquivalent der modernen Gesellschaft und nahm damit endgültig Abschied vom Hegelschen Ideal des abgeschlossenen, für immer aus sich heraus perfekten «Kunstwerks». Die traditionelle Kunst war ihm zerfallen, der Historismus des 19. Jahrhunderts, so Adorno, habe ästhetisch Ungleiches auf unzulässige Weise gleichgesetzt. Die dadurch konstruierte «spannungsfreie Zugänglichkeit», man kann auch sagen Konsumierbarkeit, bedeute aber gleichzeitig ihr Ende.

Was die Kunsttheoretiker des 20. Jahrhunderts politisch meinten, liegt formal gelegentlich in guter Nachbarschaft zur Idee des «non-finito» der Renaissancekünstler, wesentlich formuliert durch Leonardo da Vinci. Das Unfertige der Kunst sollte schon damals dem menschlichen Geist Flügel verleihen. Der englische Maler und Londoner Akademiepräsident Joshua Reynolds (1723-1792) hat dieses Streben nach Vollendung des Werkes im Geiste des Betrachters an der Schwelle zur Romantik sehr treffend Ausdruck verliehen: «*The Imagination supplies the rest.*». In der modernen Skulptur hat Rodin dem Fragmentarischen zum Durchbruch verhol-

fen. Aus der Verstümmelung wurde spätestens im 20. Jahrhundert Vollendung, der fragmentierte Körper war nicht mehr Etappe, sondern der Endpunkt künstlerischen Wollens.

Aus moderner Sicht ist das als Fragment empfundene Denkmal, um es mit Umberto Ecos berühmtem Buchtitel zu umschreiben, ein «offenes Kunstwerk». Die Qualität des Kunstwerks zeige sich in seiner Offenheit, seinen Leerstellen, die es ermöglichten, durch die zahlreichen Epochen immer wieder und ganz unterschiedliche Deutungen auf sich zu vereinen und dadurch eine hohe ästhetische und gesellschaftliche Relevanz zu behalten. Winfried Lipp hat diese Qualität, auf die Kulturdenkmale übertragen, den «Plurivalenzwert»²⁵ genannt. Es scheint befremdlich, aber ich glaube, es stimmt: Wenn wir ein Denkmal ausweisen oder «machen», dann befördern wir es, werten es auf, adeln es vom Ganzen zum Fragment. Und dieses Fragment fragt nun aber gleich wieder nach seiner verlorenen Totalität. Vielleicht bittet es mehr oder weniger drängend um Vollkommenheit, fordert von uns inständig seine Vervollkommnung. In ästhetischer Hinsicht kann der Begriff der ästhetischen Vollkommenheit hier vielleicht sogar als komplementär zur Totalität gesehen werden. Dies mag erstaunen, denn ästhetische Vollkommenheitsgelüste waren doch im fortschrittsgläubigen 18. Jahrhundert zu Hause, waren in der Theorie mit dem 19. Jahrhundert, in der gesellschaftlichen Praxis mit dem 20. Jahrhundert zum Ende gekommen: «Seither ist das Vollkommene ideologieverdächtig. Wer in seinem Namen spricht, zieht den Argwohn auf sich, ein unbelehrbarer Parteigänger des Totalitarismus [...] zu sein.» – Dies ist ein harter Vorwurf an alle mutwilligen Rekonstruierer, die nach Vervollkommnung des fragmentierten Denkmals streben. Die Romantik hatte die Historisierung und Fragmentarisierung des Kunstwerks im 19. Jahrhundert angestoßen, aber: «Sie entwertete den Begriff der Vollkommenheit ästhetisch nur nach seiner ontologischen Seite, eröffnet aber eine Karriere der paradoxalen Umdeutung, die das Vollkommene qua Vollendetes im Unvollendetes, im Fragment und Aphorismus sucht.»²⁶ Punktum: Das Unvollständige wurde schön, und bis heute bestimmt dieses Verständnis die Ethik und Ästhetik der Denkmalpflege.

Walter Benjamin, selbst in den 1960er Jahren neu entdeckt, löste damals eine fundamentale Neubewertung der Romantik aus.²⁷ Er zitierte Novalis mit dem

berühmten Satz: «Nur das Unvollständige kann begriffen werden, kann uns weiter führen. Das Vollständige wird nur genossen.»²⁸ Hört sich das nicht wie das ethische Leitmotiv der Denkmalpflege an? Rekonstruktionsverbot aus erzieherischen Gründen? – So fügt es sich, dass in der gegenwärtigen Philosophie und Ästhetik der Begriff der Vollkommenheit kaum noch in ästhetischen, auffallend häufig jedoch in ethischen Kontexten anzutreffen ist. Zunächst hat der Bereich des Ästhetischen für uns heute eine religiöse Ersatzfunktion,²⁹ andererseits ist gegenwärtig auch eine «perfektionsästhetische Ethik»³⁰ zu beobachten, die im Ästhetischen weder eine Marginalie noch ein paritätisches Element, noch gar das Fundament, sondern geradezu die Vollendung der Ethik sieht.

Das bedeutet für uns: Unsere Denkmale sollen so gut, schön und «wohlanständig» sein wie wir selbst. Was dann auch für Rekonstruktionen gilt, wie Winfried Nerdinger es ausgedrückt hat: «Der größte Teil der Architekten lehnt Rekonstruktionen heute noch genauso ab wie 1946. Wenn sich moderne Architekten überhaupt mit historischen Formen auseinandersetzen, dann immer mit dem Vorbehalt, dass sie als moderne Menschen historische Formen entweder ironisch verfremdet oder als bewusst inszenierte Kulisse verwenden können. Die «Aufrichtigkeit» des Architekten besteht dann darin, dass die rekonstruierten Bauten ihre angebliche Ehrlichkeit vor sich her tragen, also ständig erklären sollen: seht doch, die rekonstruierten Formen sind unehrlich, aber ich zeige euch, wie ehrlich ich bin.»³¹ Dies ist ein architektonisches Dogma, das in seiner Brutalität im Futurismus wurzelt und bis heute oft völlig unkritisch angewandt und tradiert wird. Dies gilt auch für viele Denkmalpfleger, die diese «Aufrichtigkeit» einer einfachen Rekonstruktion vorziehen.³² Sie sitzen damit auch einer Ästhetik des Kontrasts, des Schocks und der Überraschung auf. Wie auch die Schockwirkung von Mahnmalen des Unrechts bei Gewöhnung nachlässt, unterliegt auch die Ästhetik des Kontrasts konkreter Abnutzung und wird zwangsläufig zum anstößigen Ärgernis. Die Vervollkommnung des fragmentarischen und damit utopischen Objekts wird dann zur obszönen Handlung,³³ wenn sie das historische Artefakt seiner historischen, gegenwärtigen und auf die Zukunft gerichteter Möglichkeiten beraubt, sie der materiellen Qualitäten eines «Reflexionskontinuums» (Schlegel) radikal entkleidet und seiner Mysterien beraubt. Obszön

freilich nicht in einem skatologischen oder sexuellen Zusammenhang, sondern auf den Wortbestandteil der Bühne, lateinisch *scaena*, bezogen. Obszön ist die Rekonstruktion dann in doppelter Hinsicht:

– Erstens, da sie «alles zeigt». Das «*the imagination supplies the rest*», des Joshua Reynolds, wird zu einem tatsächlich anstößigen «*nothing left to the imagination*»,³⁴

– Zweitens drückt diese Art von Veränderung Peinlichkeit im Umgang mit dem historischen Artefakt aus. Obszönität ist mit Karl Rosenkranz die absichtliche Verletzung der Scham und des «ästhetischen Gefühls».³⁵ Den vermeintlich «aufrichtigen Umgang» mit dem denkmalpflegerischen Fragment umweht der Hauch unangenehmer Schamhaftigkeit in der Begegnung mit seiner Physis. Hinzu kommt, dass der Genuss der ästhetischen Potentiale behindert wird durch schonungslose Entblößung, die Aufdeckung der Organe.

Wenn schon Rekonstruktion, dann aber eine von Qualität: «Die langweilig gewordene Diskussion um historische Architektur *versus* Rekonstruktion etc. sollte», wie Wilfried Lipp verlangte, «obsolet geworden sein und sich auf Qualitätsfragen und Sachargumente beschränken.»³⁶ Es genügt eben nicht, so Wolfgang Pehnt, «ein paar aus dem Abbruchmaterial gerettete Spolien aus Stuck und Leinwand einzumontieren.»³⁷ Will man nicht als heillos theorieferner Pragmatiker gelten, wohl eingehaust in einem «bequemen kasuistischen Denkmalbegriff»,³⁸ muss man immer wieder werten und entscheiden. Zunächst kann die Denkmalpflege klar sagen, was das Denkmal als Fragment umfasst und warum es als Fragment wertvoll ist. Wird das von der Denkmalpflege fragmentarisch gedachte Kulturdenkmal zu einem vorgeblichen Ganzen gefügt oder futuristisch «gebrochen» und «kontrastiert», d. h. ästhetisch und historisch mit Füßen getreten, verliert es sein ihm wesentliches utopisches Moment. In dieser dann vorherrschenden, ich nenne sie *Meliorisationsästhetik*, droht dem Fragment Unheil von der Totalität. Hier läuft das Fragment als untergeordneter Teil eines übermächtigen Ganzen Gefahr, in der Totalität aufzugehen: Das Fragment hört auf, Fragment zu sein.

Warum sollen Kulturdenkmale als Fragmente im Fadenkreuz einer Meliorisationsästhetik nun immer noch perfekter und makelloser werden, die autonomen Kunstwerke der Moderne aber geradezu einem Imperativ des Fragmentarischen, Unvollständigen und Offenen

gehörchen? Sicherlich ist dies der wenig durchlässigen Grenze zwischen der Welt der Kunst und der Lebenswelt zuzuschreiben, dass historische Artefakte der Lebenswelt – also unsere Denkmale – zusehends verbessert, poliert, lackiert, begradigt und kopiert werden, wobei ihre Endlichkeit und Historizität verneint wird. Das Fragment geht in Rekonstruktion auf und verblasst in halluzinierter Vollkommenheit und verliert sein ureigenes utopisches, gleichzeitig auf Vergangenheit und Zukunft gerichtetes Moment.

Begreift man das Denkmal in dieser modernen Weise als Fragment, dann wäre mit dem postmodernen ge deuteten Fragmentbegriff der Denkmalpflege kaum gedient. Fragment und Ganzheit gelten ihren Theoretikern – den Poststrukturalisten – als nicht mehr aufeinander zu beziehen: «Hier ist das Fragment weder Moment eines Totalisierungsprozesses, noch Element eines [...] Ganzen, noch eine Miniatur-Ganzheit [...] In solcher radikaler Abkoppelung, die den Fragmentbegriff selbst aufzulösen droht, hat das Fragment weder einen Bezug nach außen, noch auf sich selbst. Es geht dabei nicht nur darum, jede Ontologisierung von Totalität zu vermeiden, sondern auch jegliche Substantialisierung des Fragments, das in jedem begrifflichen Kategorisierungsversuch als totales Fragment erneut zum Teil eines übergeordneten Ganzen relativiert wird und so verschwindet.»³⁹ Auch das denkmalpflegerische Fragment wäre in dieser Hinsicht weder Teil eines Ganzen noch ein vorläufiges und auszubesserndes Bruchstück, und die Fragmente verwiesen nur noch auf sich selbst. Eine postmoderne Denkmalpflege wäre bereits aus dieser Perspektive ein Widerspruch in sich.

Endnoten

- 1 Thomas Bernhard, *Alte Meister*. Roman, Frankfurt/Main 1985, 1996, S. 42-43.
- 2 Willibald Sauerländer, *Erweiterung des Denkmalbegriffs?*, in: *Deutsche Kunst und Denkmalpflege*, 33 (1975), Heft 1-2, S. 117-130.
- 3 Michael Petzet, *Rekonstruieren als denkmalpflegerische Aufgabe?*, in: *Denkmalpflege im Vereinigten Deutschland*, bearbeitet von Christian Marquardt, Stuttgart 1997, S. 107-117; S. 117.
- 4 Marion Wohlleben, «*Es sieht aus, als sei nichts gewesen!*» *Gedanken zur Rekonstruktionsdebatte*, in: *Denkmalpflege im Vereinigten Deutschland*, bearbeitet von Christian Marquardt, Stuttgart 1997, S. 146-152; S. 146 – Zum damaligen Stand der Diskussion zusammenfassend Marion Wohlleben, *Literatur zum Thema Rekonstruktion und Denkmalpflege seit der Charta von Venedig*, in: a. a. O., S. 153-158.
- 5 Ebd., S. 146.
- 6 Gunter Scholz, Artikel «*Rekonstruktion*», in: *Handwörterbuch der Philosophie*. Bd. 8 (1992), Sp. 570-578; Sp. 570.
- 7 Ebd., Sp. 576.
- 8 August Boeckh, *Enzyklopädie und Methodenlehre der philologischen Wissenschaften*, hg. v. Ernst Bratuscheck, Frankfurt/Main 1966, Bd. 15, S. 258, [erstmalig posthum 1877], nach Scholz, a. a. O., Sp. 571.
- 9 Gustav Droysen, *Historik 1*, hg. v. Peter Leyh, Stuttgart 1977 [erstmalig 1882] S. 60, auch S. 57, 89, 181, 199, 208, 465, nach Scholz, a. a. O., Sp. 572.
- 10 Droysen, a. a. O., S. 41, nach Scholz, a. a. O., Sp. 572.
- 11 Wilhelm Dilthey, *Die Entstehung der Hermeneutik. (1900) Gesammelte Schriften*, Bd. 5, S. 318, nach Scholz, a. a. O., Sp. 572.
- 12 Zur Frage der ästhetischen Wertung in der Denkmalpflege siehe auch Clemens Kieser, *Die Geheimästhetik der Denkmalpflege: Kulturdenkmale als Findung*. Vortrag anlässlich des Symposiums «Nachdenken über Denkmalpflege» Teil 5, Essen/Ruhr, 1. April 2006. in: www.kunsttexte.de, 4 (2006).
- 13 Heinrich Magirius, *Materielle und ideelle Rekonstruktion*, in: *Schloß, Palast, Haus Vaterland. Gedanken zu Form, Inhalt und Geist von Wiederaufbau und Neugestaltung*, hg. v. Barbara Jakubeit und Barbara Hoidn, Berlin u. a. 1998, S. 78-81; S. 78.
- 14 Wolfgang Schäche, *Ist Rekonstruktion unmoralisch? Anmerkungen zu einem Feizthema*. in: *Das Kunstwerk als Geschichtsdokument*, Festschrift für Hans-Ernst Mittag. München 1999, S. 158-164.
- 15 Vgl. Wolfgang Seidenspinner, *Woran ist Authentizität gebunden? Von der Authentizität zu den Authentizitäten des Denkmals*. Vortrag anlässlich des Symposiums «Nachdenken über Denkmalpflege» Teil 6, Dessau, 31. April 2007, in: www.kunsttexte.de, 2 (2007).
- 16 Winfried Nerdinger, *Feindbild Geschichte – Wiederaufbau in Westdeutschland zwischen Tabula rasa und Rekonstruktion*, in: *Zeitschrift für Österreichische Kunst- und Denkmalpflege*, 3-4 (2004), S. 377-389; S. 384.
- 17 Wilfried Lipp, *Vom modernen zum postmodernen Denkmalkultus? Aspekte zur Reparaturgesellschaft*, in: *Vom modernen zum postmodernen Denkmalkultus? Denkmalpflege am Ende des 20. Jahrhunderts*, hg. v. Wilfried Lipp und Michael Petzet, 7. Jahrestagung der Bayerischen Denkmalpflege, Passau, 14.-16. Oktober 1993 (Arbeitsheft 69, Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege) München 1994, S. 6-12; S. 10.
- 18 Ernst Bacher, *Original und Rekonstruktion*, in: *Die Denkmalpflege als Plage und Frage. Festgabe für August Gebeßler*, hg. v. Georg Mörsch und Richard Strobel, München und Berlin 1989, S. 1-5; S. 3.
- 19 Jens Häselser, Artikel «*Original/Originalität*», in: *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 4 (2002), S. 638-655; S. 638.
- 20 Lucien Dällenbach und Christiaan L. Hart Nibbrig, *Fragmentarisches Vorwort*, in: *Fragment und Totalität*, hg. v. denselben, Frankfurt/Main 1984, S. 7-17.
- 21 Lipp, wie Anm. 17, S. 11: «Zukunft ist denkmalperspektivisch also nicht bloß «eine Furie des Verschwindens», sondern auch «utopischer Grund» des noch nicht Wahrgenommenen. Das Denkmal wird damit postmodern zu dem, was Umberto Eco für das Kunstwerk schlechthin postulierte, wird «opera aperta». [...] Im Hinblick auf den transitorischen Charakter des Denkmals einerseits und auf das letztlich doch unabdingbare Festhalten an der Fiktion des Authentischen wird man diese Offenheit als subtile Ausdifferenzierung der möglichen weiteren «Schichtung» des über die Zeiten hin «geschichteten» Denkmals bestimmen.»
- 22 Gert Ueding, *Das Fragment als literarische Form der Utopie*, in: *Etudes Germaniques*, 3 (1986), S. 351-362; S. 352.
- 23 A. a. O., S. 362.
- 24 Ernst Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, Frankfurt/Main 1939, S. 250ff., nach *Wörterbuch der Philosophischen Begriffe*, hg. v. Arnim Regenbogen und Uwe Meyer, begründet von Friedrich Kirchner und Carl Michaelis, fortgesetzt von Johannes Hoffmeister, Hamburg 1998, S. 225-226.
- 25 Vgl. Anm. 17, S. 11.
- 26 Josef Früchtl, Artikel «*Vollkommen/Vollkommenheit*». I. Einleitung, in: *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 6 (2006), S. 367-369.
- 27 Walter Benjamin, *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* (1920), in: *Benjamin, Gesammelte Schriften*, Bd. 1/1, Frankfurt/Main 1974, S. 63-64.
- 28 Ebd., S. 41f.
- 29 Rüdiger Bubner, *Moderne Ersatzfunktionen des Ästhetischen* (1986), in: Rüdiger Bubner, *Ästhetische Erfahrung*, Frankfurt/Main 1989, S. 99-120; 103-104.
- 30 Josef Früchtl, *Ästhetische Erfahrung und moralisches Urteil. Eine Rehabilitierung*, Frankfurt/Main 1996, S. 25f., 191ff., 243ff.
- 31 Nerdinger, wie Anm. 16, S. 384.
- 32 A. a. O., S. 389.
- 33 Peter Gorsen, Artikel «*Obszön*», in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 7, Basel 1984, Sp. 1081-1089.
- 34 Jill Bennett, *Leaving Nothing to Imagination: Obscenity and Postmodern Subjectivity*, in: *The Rhetoric of the Frame. Essays on the Boundaries of the Artwork*, hg. v. Paul Duro, Cambridge 1996, S. 242-257.
- 35 Karl Rosenkranz, *Ästhetik des Hässlichen*. (1853), Neudruck Leipzig 1968, S. 313.
- 36 Vgl. Anm. 17, S. 10f.
- 37 Wolfgang Pehnt, *Amnesie statt Anamnese*, in: *DAM-Jahrbuch* (2004), S. 8-17; S. 12.
- 38 Vgl. Anm. 4, S. 151.
- 39 Vgl. Anm. 20, S. 15.

Zusammenfassung:

Materielle Hinterlassenschaften der Geschichte sind grundsätzlich als Fragmente zu begreifen. Auch die Objekte der Denkmalpflege sind, von ihr selbst erkoren, fortwährend Fragmente: Einerseits als dingliche Fundstücke oder Bauwerke, andererseits als interpretationsbedürftige Zeichen, die in einem unabschließbaren geistigen, nicht jedoch handwerklichen Prozess, als denkmalpflegerische Objekte beständig zu (re-)konstruieren sind. Versinkt das Fragment in der materiellen Rekonstruktion eines Ganzen, so verblasst oder verschwindet es als Objekt der Denkmalpflege. Die als Totalität gedachte Vervollkommnung des Fragments verbaut dessen wertvolle «Leerstellen», verschleiert seine historischen Geheimnisse und utopischen Verheißungen. Die Rekonstruktion wird zur obszönen Handlung, die alles zeigt und den Eros der Erkenntnis zerstört.

Autor

Clemens Kieser, geb. 1965 in Stuttgart, 1987-1996 Studium der Kunstgeschichte, Geschichte und Rhetorik in Tübingen, Hamburg und Leeds, Promotion 1997, 1996-2004 Landesdenkmalamt Baden-Württemberg, seit 2005 Regierungspräsidium Karlsruhe, Referat Denkmalpflege. Veröffentlichungen zur Denkmalpflege, Kunst- und Kulturgeschichte.

Titel

Clemens Kieser, «Wie lange dauert der neue Glanz der Werke? – Von der Obszönität der Rekonstruktion», Vortrag anlässlich des Symposiums «Nachdenken über Denkmalpflege» (Teil 6): «Denkmale nach unserem Bild? Zu Theorie und Kritik von Rekonstruktion», Bauhaus Dessau, 31. März 2007, in: *kunsttexte.de*, Nr. 3, 2007 (7 Seiten), www.kunsttexte.de.