

# Wunden zeigen, Wunden heilen, Wunden verstehen

Restaurieren nach Erschütterungen

BERND EULER-ROLLE

---

## ABSTRACT

This article explores the delicate balance between preserving the visible scars that bear witness to a monument's turbulent history and restoring its artistic integrity. Restoration strategies are diverse, extending from minimal intervention that allows the monument to narrate its own history of damage to complete reconstruction that aims to restore the monument's original artistic vision. These strategies are deeply intertwined with the perceptual experience of the observer; a monument's form, the damage to it, and the story behind it must be aesthetically intelligible to engage the public effectively. This article examines the different thought processes guiding these restoration decisions, which brings to light the social motives of restoration.

## Fragestellung

Am Ausgangspunkt der folgenden Überlegungen steht die Frage, wie sich Erschütterungen in das kulturelle Erbe einschreiben. Oder besser gesagt, in welchem Maße und in welcher Weise werden Erschütterungen durch das denkmalpflegerische Handeln im kulturellen Erbe festgeschrieben? Werden Erschütterungen zu einem Teil der Erinnerungskultur gemacht oder werden sie dem Vergessen anheimgestellt, vielleicht, um auf diese Weise Frieden zu finden? Dies soll im Folgenden anhand von Restaurierungen untersucht werden, und zwar in besonderer Weise anhand der Behandlung von Fehlstellen, die durch Katastrophen verursacht wurden. Das klingt vorerst einfach, denn man könnte es so verstehen, als ob man sich bloß zwischen *Wunden zeigen* und *Wunden heilen* entscheiden müsste. Aber Restaurierungen haben in der Regel mehr als eine einzige Zielstellung und damit entstehen Zielkonflikte.

Grundsätzlich sind Restaurierungen der Anschaulichkeit und Nachvollziehbarkeit der überlieferten Artefakte in der Wahrnehmung verpflichtet.<sup>1</sup> Das Ziel einer Restaurierung ist in den Worten des Artikels 9 der Charta von Venedig sehr treffend dahingehend bezeichnet, dass durch eine Restaurierung die „ästhetischen und historischen Werte“ des Denkmals zu bewahren und zu erschließen sind. Diese Definition bildet einen deklaratorischen Baustein in einem wesentlichen Diskurs der Denkmalpflege, der zur Zeit des Paradigmenwechsels um 1900 eröffnet wird, 1905 mit Georg Dehios Hinweis auf die „aus historischen und ästhetischen Merkmalen gemischte Doppelnatur“ des Denkmals formelhaft benannt wird und bis heute nicht an Relevanz verloren hat. Denn dieser Antagonismus bildet schließlich eine der Grundlagen für das Handeln am Denkmal.<sup>2</sup> „Historische und ästhetische Werte“ des Denkmals besagen, dass nicht nur die Geschichtlichkeit des Objekts, sondern auch Form und Gestalt des überlieferten Werks legitimbare Erhaltungsziele darstellen. Beide Wertefelder können also Facetten der Authentizität eines Denkmals

bilden. Diese Skalierung zwischen Geschichtsdenkmal und Werk, im besten Fall die Balance zwischen beiden, sind also das Thema dieses Beitrags. Ursula Schädler-Saub hat das 2021 in Zusammenhang mit fragmentierten Zuständen als Fragestellung folgendermaßen formuliert: „Sollen Kriegsschäden als mahnendes Geschichtszeugnis sichtbar bleiben oder soll man versuchen, das Aussehen der geschundenen Fragmente nicht nur auf solch ein traumatisches Ereignis zu reduzieren, sondern auch den Betrachtern wieder einen Eindruck der ursprünglichen künstlerischen Qualitäten zu vermitteln?“<sup>3</sup> Vereinfacht formuliert könnte man folgende Frage untersuchen: Will man eine Balance zwischen Gedenkmal und Kunstdenkmal erreichen und wie könnte diese gelingen? Ein entscheidendes Kriterium ist dabei, ob im Wege einer Restaurierung sowohl die Wunden als auch das Werk in der Wahrnehmung verstehbar und nachvollziehbar werden. Die unterschiedlichen Strategien sollen nun anhand verschiedener Beispiele verdeutlicht und diskutiert werden.

### **Restaurierungsstrategien: Retuschierungsgrade und ihre inhaltlichen Dimensionen**

Viel beachtet war das Erdbeben, das 1997 erhebliche Teile der Gewölbeausmalung von Cimabue, Giotto und Giottoumkreis aus der Zeit um 1300 in der Oberkirche von San Francesco in Assisi zerstört hat. Die Katastrophe ist in einer zufälligen Aufnahme des Gewölbeeinsturzes dokumentiert, weil nach einem Vorbeben Schadensbesichtigungen und Aufnahmen in der Kirche gemacht werden sollten. Das Erdbeben traf einen heiligen Ort, der mit der Lebensgeschichte des heiligen Franz von Assisi eng verknüpft ist, und hat überdies Todesopfer gefordert.

Wie geht man mit der Erschütterung an diesem besonderen Ort um? Aus unzähligen Bruchstücken der Fresken, die aus dem Schutt geborgen worden waren, wurde ein riesiges Puzzle gefertigt, in dem sehr viele Fehlstellen verblieben sind. Damit stellte sich die Frage nach der Rolle dieser Lacunae. Giuseppe Basile vom *Istituto Centrale per il Restauro* in Rom hat hierfür drei grundsätzliche Optionen benannt: 1. die Fehlstellen unbehandelt zu lassen, so dass die traumatische Erfahrung unmittelbar evident bleibt, 2. die Fehlstellen zu reintegrieren, um der Ästhetik der Malereien den Vorrang zu geben, oder 3. die Fehlstellen sichtbar zu belassen, aber so zu behandeln, dass sie die Erscheinung der Malereien nicht stören, also ästhetischen wie historischen Er-



Abb. 1: Assisi, San Francesco, Oberkirche, Ausschnitt hl. Rufinus, um 1300, Proberestaurierung 1997-99.

fordernissen gerecht zu werden, wie Giuseppe Basile es ausdrückte.<sup>4</sup> Die Restaurierung wurde schlussendlich nach der dritten Variante ausgeführt und zwar durch abgetönte Putzkittungen der Fehlstellen unter Niveau, einem *abassamento ottico* (Abb. 1).

Das klingt nach einer absichtsvollen Balance zwischen Gedächtniskultur und Werkgerechtigkeit, aber die Motivlage war eine andere. Man hatte ein vermehrtes optisches Zusammenschließen der verbliebenen Fragmente durch die Anwendung von *Tratteggioretuschen* (farblichen Strichretuschen) ausgeschlossen, weil dann in der Fernsicht die Unterscheidbarkeit zwischen Retuschen und Originalfragmenten nicht mehr ausreichend gewährleistet worden wäre.<sup>5</sup> Es war also eine restaurierungsmethodische Entscheidung aus Sorge um die Authentizität der originalen Fragmente. So sehr die Erschütterung im Ergebnis der Restaurierung nun optisch erkennbar ist, war die Art der Restaurierung doch von dem hohen kunsthistorischen Stellenwert der Fresken geleitet, mit dem Ziel, den originalen Fragmenten nicht zu nahe zu treten. Ergebnis ist ein flirrendes, flimmerndes Gesamterscheinungsbild, das sich in der Wahrnehmung über das Werk legt. Dies hat auch den Effekt, vielleicht besser gesagt den Nebeneffekt, dass man erkennt: Hier muss etwas Einschneidendes geschehen sein.

Giorgio Bonsanti vom Florentiner *Opificio delle Pietre Dure* hat das Ergebnis deshalb vor dem Hintergrund der hohen kunsthistorischen Bedeutung der Fresken 2010 heftig kritisiert. Die Florentiner\*innen mit ihrer Weiterentwicklung der abstrakten Retuschiermethodik auf Basis des *Tratteggio* hätten das besser gemacht, meinte er sinngemäß. Bonsanti kommentierte das Ergebnis folgendermaßen: „Die Schäden des Erdbebens von 1997 werden in der Basilika leider [sic!] für immer sichtbar bleiben.“<sup>6</sup> In dieser Beurteilung ist die Waagschale gedanklich ganz zur Werkgerechtigkeit hinuntergegangen und die Katastrophe völlig aus dem Spiel geraten.

Das ist also ein gutes Beispiel für den Antagonismus zwischen geschichtlich vermittelter Substanzgerechtigkeit und ästhetisch induzierter Werkgerechtigkeit. Dieser grundsätzliche Diskurs bildete sich in Italien in der fundamentalen *Teoria del Restauro* von Cesare Brandi von 1963 ab, der diesen Antagonismus als „historische und ästhetische Instanz“ einer Restaurierung bezeichnet, also als Spannungsfeld zwischen Geschichtsdenkmal und künstlerischer Form in der Wahrnehmung.<sup>7</sup> Bei Brandi wird diese Spannweite vorrangig als eine Frage der Authentizität des überlieferten Bestandes abgehandelt; eine explizite Erinnerungsfunktion von Denkmälern als Verweis auf Erschütterungen spielt dabei gar keine so große Rolle, wie man glauben könnte, wenn man vom historisch gewordenen Referenzrahmen der Authentizität der überlieferten Artefakte liest.<sup>8</sup>

Einen Schritt weiter in Richtung der Werkgerechtigkeit ist man in Florenz gegangen. Bei der Restaurierung des berühmten Kruzifixes von Cimabue von 1272 nach der Flutkatastrophe von 1966, als der Arno die gesamte Stadt überschwemmte, stand die Werkgerechtigkeit ein Stück weiter im Vordergrund. Die sogenannte Farbabstraktion (*astrazione cromatica*) mit einer Verflechtung verschiedenfarbiger Striche stellt eine erhöhte Verbindung zwischen den erhalten gebliebenen Originalfragmenten her und unterstützt damit die Gestaltbildung in der Wahrnehmung.<sup>9</sup> Der Flutschaden wurde dabei faktisch nicht gewichtet, sondern in der „historischen Instanz“ der Restaurierung sozusagen nur mitgenommen und bildet somit nur einen Teil der Authentizität, also der Glaubwürdigkeit der erhalten gebliebenen Substanz des Werks als künstlerische Schöpfung des 13. Jahrhunderts, der durch formgleiche Ergänzungen nicht zu nahe getreten werden sollte. Die Dimension des Flutschadens wurde in der

Nachbetrachtung der Restaurierung auch nicht thematisiert; im Verhältnis zur hohen Bedeutung des Werks ist er in den Hintergrund getreten.<sup>10</sup> Wir stehen also ganz offenkundig vor Fragen der Gewichtung von historischem Ereignis und Werk. Tatsächlich werden im Restaurierungsdiskurs die Fragen der Fehlstellenbehandlung primär vor dem allgemeinen Hintergrund einer kontinuierlichen, sozusagen sanften Alterung und nicht vor dem Hintergrund einschneidender Ereignisse behandelt.<sup>11</sup>

### **Spanne zwischen Ergänzungen und fragmentierten Zuständen**

Zwei Beispiele von der Kathedrale von Reims zeigen besonders gut die Spannweite zwischen Schadensbild und Gestaltbildung und sie zeigen auch die Facetten der Entscheidungsfindung. Dem sogenannten Lächelnden Engel im Gewände des nördlichen Portals der Westfassade wurde infolge des Artilleriebeschusses durch die deutsche Armee am 19. September 1914 der Kopf abgeschlagen. Er ist beim Absturz in mehrere Teile zerborsten und wurde unter den Trümmern aufgefunden. Die zerstörte Figur wurde zu einem Emblem der deutschen Verwüstung und so ging das Schicksal des Lächelnden Engels in Publikationen und Ausstellungen durch Frankreich.<sup>12</sup> Nach Diskussionen, ob man die Kathedrale von Reims nicht im Sinne einer Gedenkstätte insgesamt als Ruine bestehen lassen sollte, erfolgte 1925/26 dennoch die Restaurierung des Engels. Ungeachtet der Kriegserinnerung und ihrer geradezu emblematischen Bedeutung wurde der Kopf des Engels vervollständigt und wiederversetzt. Das beseitigte zum einen eine eminente Störung in der Wahrnehmung der Gestalt des Engels – geköpft ist man kein Engel – und zum anderen gab es eine starke nationale Motivlage, diese Symbolfigur nach der Zerstörung durch die deutsche Armee wiedererstehen zu lassen.<sup>13</sup> Das *Lächeln von Reims* galt immerhin als das *Lächeln von Frankreich*, wie ein Buchcover von 1932 zeigt.<sup>14</sup>

Das zweite Beispiel einer vervollständigenden Ergänzung in Reims, interessanterweise erst lange nach dem Ende des Ersten Weltkriegs, ist der Beau Dieu am Mittelpfeiler des nördlichen Querhausportals aus der Zeit um 1230. Er hatte 1915 unter deutschem Granatenbeschuss seinen Kopf verloren. Noch 2005 wurde der Kopf von Bildhauer Leandro Berra nach Fotos nachgebildet. Dafür galten wohl weiterhin die gleichen Begründungen wie bei der komplettierenden Wiederherstellung des

Lächelnden Engels. Die eigentlichen Gedenkmale für die Erschütterungen des Ersten Weltkriegs an der Kathedrale von Reims finden sich heute nur im Museum: Es sind die Wasserspeier, denen das erstarrte Blei von der geschmolzenen Dachdeckung der Kathedrale aus dem Maul rinnt. Sie sind heute die Erinnerungsträger im *Musée du Tau*, abseits des Denkmals der Kathedrale.

Einen analogen Fall stellt das geschnitzte gotische Lettnerkreuz aus dem Wiener Stephansdom dar, von dem 1945 infolge des Brandes und Einsturzes des Doms nur der Kopf erhalten geblieben war. Der gesamte Körper wurde 1951 durch den Bildhauer Josef Troyer zur kompletten Gestalt ergänzt, und dies, obwohl der Kopf in seiner dramatischen Vereinzelnung und Fragmentierung emblematisch für das Schicksal des Stephansdoms hätte werden können. In einer Ausstellung von 1948 aus Anlass des Wiederaufbaus wurde der Kopf ausschließlich als Teil der mittelalterlichen Kunstgeschichte des Domes vorgestellt, als ob nichts geschehen wäre.<sup>15</sup> Im österreichischen Wiederaufbau ging es schließlich vorrangig um Überwindung der NS-Zeit und des Kriegs, nicht um Auseinandersetzung damit.<sup>16</sup>

Ein zu ganz anderer Zeit abgetrennter Kopf war auch das Schicksal einer Skulptur im Burgenland in Österreich, und zwar in Maria Loretto. Vor dem dortigen Kloster war in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts eine Marienstatue aus Stein im Freien errichtet worden. 1683 – im Umfeld der Türkenkriege – ließen kalvinische Adelige die Statue

herabheben. Sie klagten sie in einem Tribunal an und verurteilten sie, an der Verfolgung der ungarischen Calviner schuldig zu sein. Nach der Schuldsprechung wurde die Figur vor der brennenden Kirche geköpft.<sup>17</sup> Offenbar erfolgte danach eine Art von Bestattung in der Altarmensa der Loretokapelle, für die man die Vorderpartie der Steinskulptur inklusive Jesuskind abgehauen hatte. So wurden die Fragmente von Kopf und Körper 2016 in der gemauerten Altarmensa aufgefunden. Nach dem Fund war man vor Ort schnell auf eine Wiederaufrichtung der Figur als Marienstatue eingestellt, bis das Bundesdenkmalamt einen Perspektivenwechsel anregte, und zwar hin zum Fokus auf die dramatische ‚Erzählung‘ des Objekts, die sich in der Fragmentierung niederschlug. Dies führte zur Konservierung der Fragmente und zur Rückbringung an die – nunmehr für Betrachter\*innen einsehbar – Stelle der Bestattung in der Altarmensa (Abb. 2).

Wenn man auf die unterschiedlichen Erzählungen eines Objekts fokussiert oder, genauer ausgedrückt, auf die unterschiedlichen Erzählungen, die sich in der Wahrnehmung des Objekts erschließen lassen, findet man eine gute Anleitung, um die Bedeutungsaspekte zu sortieren und zu gewichten und schließlich auf dieser Grundlage zu einem Handlungsziel für die Restaurierung zu gelangen. Dies funktioniert allerdings nur dann, wenn die Erzählungen anschaulich nachvollziehbar sind, so wie dies in Maria Loretto durch die Wiederherstellung der Bestattungssituation erzielt werden konnte. Er-



Abb. 2: Maria Loretto, Loretokapelle, Fragmente der Marienstatue, 17. Jht., nach Restaurierung 2027/18.

zählungen werden durch Restaurierungen weitergegeben oder nicht, gestärkt oder zurückgedrängt. In den Worten von Walter Hauser kann man es so definieren: „Eine gute Restaurierung ordnet Erzählungen“.18 Erzählungen können Einschnitte und Weichenstellungen in der Nachgeschichte eines Objekts sein, aber sie können auch die Schöpfung selbst, also das Werk erzählen. Dies hat zur Folge, dass der Antagonismus zwischen den historischen und ästhetischen Sinnschichten des Denkmals entscheidend für die Formulierung eines Restaurierziels ist.

Es versteht sich von selbst, dass die Erzählung von einer Erschütterung dann am deutlichsten gewichtet ist, wenn zum Beispiel nach einem Bildersturm der Zustand als Ruine verbleibt und auf diese Weise zum geschichtlich fokussierten Bedeutungsträger wird. Dazu zählen etwa die bekannten Folgen der Französischen Revolution an Bau- und Bildwerken oder die Zerstörungen an den Buddhas von Bamiyan durch Taliban-Milizen mit anschließender Sprengung der Reste im Jahre 2001.

### **Ausgleich zwischen Gestaltbildung und Schadenserzählung**

Das Siegestor in München von 1843–50 bildet ein Beispiel, an dem beide Erzählungen, nämlich die der Katastrophe und die des Werks, weiter erzählt werden. Dies erfolgt in einer sehr anschaulichen Art und Weise, indem bei der Wiederherstellung nach 1945 ganz deutlich etwas ‚Drittes‘ dazugekommen ist, und zwar die Neuinterpretation als Mahnmal an Stelle des ursprünglichen Siegesmals. Nach der Kriegszerstörung wurde die Ruine 1956–58 durch Josef Wiedemann wieder zur Form eines Triumphbogens geschlossen, also werkgerecht behandelt. Dies aber nicht, ohne die Ergänzungen kenntlich zu machen, indem sie – ähnlich den restauratorischen Kittungen in Malereien – zurückgesetzt wurden.19 Das ist eine alte denkmalpflegerische Strategie, so wie es die Vervollständigung der Form des Triumphbogens beim Titusbogen in Rom bei der Restaurierung am Beginn des 19. Jahrhunderts mit einem Materialwechsel, nämlich der Verwendung von Travertin statt des antiken weißen Marmors, sowie mit reduzierten Architekturdetails zeigt. Am Münchner Siegestor diente diese Strategie gleichzeitig auch explizit der Erinnerungsfunktion. Thomas Will hat das als „didaktisch-symbolische Lösung“ bezeichnet.20 Die Erinnerungsfunktion wurde durch die neue Inschrift

„Dem Sieg geweiht, im Krieg zerstört, zum Frieden mahnend“ deutlich nachvollziehbar gemacht. Dies ist eines der eindrücklichsten Beispiele, wie eine Wunde gezeigt, geheilt und verstehbar gemacht werden kann.

2008 hat Wolfgang Pehnt von einem „Ende der Wundpflege“ zugunsten einer ganzheitlichen Erscheinungsweise gesprochen.21 Bei ihm steht dafür zum Beispiel das Verschwinden der sogenannten Kölner Domplombe. 1943 war am Nordturm des Kölner Doms durch eine Fliegerbombe ein statisch kritischer Schaden entstanden, der unmittelbar danach durch eine Ziegelausmauerung gesichert wurde. Zu Beginn der 2000er Jahre musste diese „Domplombe“ einer präzisen Rekonstruktion der Steinteile des 19. Jahrhunderts weichen.22 Hiermit wurde die Erzählung von der Kriegskatastrophe am Kölner Dom zugunsten einer herbeigesehnten, bis in das kleinste Detail gehenden Werkgerechtigkeit vollständig ausgeblendet. Ist dies ein Beispiel für „Geschichtsmüdigkeit“, wie Wolfgang Pehnt es 2008 formulierte, oder ist es ein „neues Unbehagen an der Erinnerungskultur“, wie Aleida Assmann 2013 schrieb?23 Wäre die Erzählung vom Kölner Dombau im 19. Jahrhundert unvollständig geblieben ohne dieses vergleichsweise winzige Kapitel am Nordturm?

Eine ganz andere Strategie der Schadenserzählung verfolgte bekanntlich das Konzept für die Wiederherstellung des Neuen Museums in Berlin. Jörg Haspel hat diese Strategie 2007 in einem Vortragstitel mit dem Motto *Zeige die Wunde, heile die Wunde* beschrieben und damit hat er – unausgesprochen – auf eine Balance von Substanzgerechtigkeit und Werkgerechtigkeit, von historischer und ästhetischer Instanz der Restaurierung, abgestellt.24 Dabei ist es interessant, dass in dem 1992 erarbeiteten und schließlich wegweisenden *Denkmalpflegerischen Plädoyer zur ergänzenden Wiederherstellung* nur an einer einzigen Stelle die Erzählung vom Kriegs- und Nachkriegsschicksal des Gebäudes ausdrücklich ins Spiel gebracht wurde. Ausschließlich bei der Treppenhalle wurde die Zielstellung dahingehend benannt, dass sie „das Schicksal der Zerstörung, des Verlustes, der Notsicherung und der Wiederbelebung spiegeln“ sollte.25 Im Grunde genommen argumentierte das Gutachten vorrangig entlang der Frage nach der Möglichkeit beziehungsweise Zulässigkeit von Rekonstruktionen.

Dies war bei den Diskussionen der Denkmalpflege um die Vorgangsweise nach Erschütterungen

und Katastrophen sehr häufig der Fall. Meistens standen der allgemeine Rekonstruktionsdiskurs beziehungsweise die denkmalpflegerische Rekonstruktionsbesorgnis gegenüber der Frage nach der Erinnerungsfunktion des Schadensereignisses weit im Vordergrund. Die Frage nach dem Bedeutungswandel beziehungsweise der Bedeutungsanreicherung des Denkmals durch das Schadensereignis spielte eine erstaunlich geringe Rolle in der Diskussion um ein Restaurierziel.

Im Ergebnis ist am Neuen Museum in Berlin das geschichtliche Schicksal des Gebäudes aber äußerst offenkundig und anschaulich präsent und diese Erzählung zieht sich durch das gesamte Gebäude hindurch. Nicht umsonst wurde diese Restaurierung im Nachgang als „poetisch“ bezeichnet, also ebenso stimmungshaft wie erzählerisch. Thomas Will hat 2005 – noch vor dem Abschluss der Wiederherstellung des Neuen Museums – etwas kritisch von der Möglichkeit einer „ästhetischen Sublimierung des Schadens“ gesprochen, bei der „von einem schmerzhaft mahnenden Verweis auf den Schaden“ nicht die Rede sein kann.<sup>26</sup> Aber er hat auch darauf hingewiesen, dass man Schmerz nicht unbegrenzt aushalten kann.<sup>27</sup> So gesehen erhält eine ästhetische Balance vielleicht auch einen zusätzlichen Sinn.

Das Neue Museum ist in dieser Hinsicht nicht singulär. Die Restaurierung des 1874–77 erbauten Semperschen Kulissendepots in Wien hat in den Jahren 1994–96 ebenso die Erzählung der Kriegszeit weitererzählt, indem der Fassadenanstrich nur lasierend beruhigt wurde und die Einschusslöcher aus der Kriegszeit darin offenstehen gelassen wurden. Dies wurde durch eine Inschrift auf einer Plexiglastafel über den Einschusslöchern mit den Worten „Wunden der Erinnerung“ verstehbar gemacht.<sup>28</sup>

### **Intensitätsstufen der Näherung zum Werk**

Drei Beispiele von Restaurierungen barocker Altarausstattungen in Deutschland vermögen schließlich drei Intensitätsstufen zu zeigen, wie man Kriegszerstörungen beziehungsweise Kriegsschäden weitererzählen oder demgegenüber immer weiter in den Hintergrund treten lassen kann. Am Altar der Dreikönigskirche in Dresden von 1738 herrscht im heutigen Zustand die Erzählung von der Erschütterung der Dresdener Bombennacht von 1945 deutlich vor. Bei der Wiederaufstellung des Altars haben sich Kirchenvorstand und -gemeinde Anfang der 1990er Jahre dafür eingesetzt,

dass der Altar versehrt blieb. Die Gemeinde setzte sich damit gegen den Willen der Landeskirche durch.<sup>29</sup> In seinem fragmentierten Zustand ist der Altar ein Mahnmal, aber unverkennbar auch noch ein Barockaltar. Das Kriegsschicksal ist zur Haupterzählung, das barocke Werk zur Nebenerzählung geworden.

Am Altar der Frauenkirche in Dresden von 1734–39 ist es umgekehrt: Das barocke Werk bildet nach der Wiederherstellung von 1993–2005 wieder die Haupterzählung, das Kriegs- und Nachkriegsschicksal ist eine Nebenerzählung geworden. Das Interessante daran ist der Prozess im Verlauf der Maßnahmen, in dem sich der Fokus schließlich auf die heutige Haupterzählung verengt hat. Als Ergebnis der Enttrümmerung ab 1993 hatte sich gezeigt, dass überraschenderweise ca. 85 Prozent der Originalsubstanz noch sichergestellt werden konnten. Sie wurden in einem gigantischen Puzzle zusammengefügt und formal schließlich an allen Stellen ergänzt.<sup>30</sup> So entstand vorerst ein geradezu expressives Monument, das mit seinen reduzierten, versehrten und brandgeschädigten Oberflächen innerhalb des neuwertigen Kirchenraums eine ganz besondere Wirkung entfaltete. Hier hätte sich im Kontext der Rekonstruktion des Kirchenraumes *pars pro toto* ein ergreifendes Mahnmal abbilden können. Allerdings liefen schon seit dem Beginn der Maßnahmen umfangreiche restauratorische Voruntersuchungen und Vorbereitungen für eine Wiederherstellung der Farbfassung des Altars, also für ein *finish*. Der sächsische Landesbischof Johannes Hempel hatte hinsichtlich der Frauenkirche die Losung ausgegeben: „Wunden heilen ist besser, als Wunden offen zu lassen“.<sup>31</sup> Über den Grad der Vernarbung konnte man aber offenbar unterschiedlicher Meinung sein, wie es der Landeskonservator Gerhard Glaser 2003 im Rahmen einer Vortrags- und Diskussionsreihe erkennen ließ.<sup>32</sup> Deutlich wird bei Glaser, dass für die kirchlichen Akteur\*innen die Wiederherstellung der Frauenkirche als Kultort mit vollständigen und möglichst unbeeinträchtigten christlichen Bildinhalten im Vordergrund stand. Von geistlicher Bestimmung und geistlicher Botschaft war die Rede, aber Glaser verwies 2003 dennoch weiterhin darauf, dass die Suche nach einem Kompromiss im Gange sei. Bis er schließlich das Dilemma beim Namen nannte: „Man hätte sich zu den Brüchen bekennen müssen und können. Die für die gottesdienstlichen Belange Verantwortlichen waren anderer Meinung“.<sup>33</sup> Die Abwägung ist also so ausgefallen, dass bis auf die



Abb. 3: München, Theatinerkirche, hl. Lukas, Balthasar Ableitner, 1670-72, Teilerstörung 1944, Teilrekonstruktion Jörg Maxzin, 2003-15

– im Übrigen auch retuschierte – Mitte des Altars Farbfassungen aufgebracht wurden. Man kann sich fragen, ob es wirklich diese Balance geworden ist, die der Projektverantwortliche am Altar, Hendrik Heidelmann, 2005 so beschrieb: „Das mahnende Schicksal des Altars ... sollte auf den zweiten Blick erlebbar und nachvollziehbar bleiben, ohne das Gesamtbild wesentlich zu beeinträchtigen.“<sup>34</sup> Die Erinnerungsfunktion wurde also jedenfalls auf „auf den zweiten Blick“ verwiesen. In diesen Worten lässt sich eine Nebenerzählung auch beschreiben.

Die dritte Intensitätsstufe vertritt *Lukas aus der Asche*, so der Buchtitel zum Projekt, in der Münchner Theatinerkirche.<sup>35</sup> Dort stehen vor der Chorschranke vier monumentale Evangelistenfiguren des 17. Jahrhunderts, von denen die Figur des Lukas durch die Kriegseinwirkung stark beschädigt und teilweise verbrannt war. Die erhaltenen Reste wurden nach 1999 in einem ersten Schritt in einer Assemblage der Fragmente am alten Platz aufgestellt. 2014/15 wurde die Anastylose in einem großen Projekt durch Anwendung von 3D-Digitaltechnik und bildhauerische Nachbearbeitung zur kompletten Figur ergänzt. Mit den angekohlten Originalpartien ergab das sehr anschaulich sowohl die Erzählung des Werks als auch die Erzählung der Erschütterung (Abb. 3).

Aber auch hier ging der Prozess weiter. Nachdem die Matthäus-Figur, ganz rechts, die vollständig verbrannt war, in einer freien Nachschöpfung als Bildhauerarbeit auch wieder ihren Platz eingenommen hatte, wurden alle vier Figuren im Erscheinungsbild vereinheitlicht.<sup>36</sup> An den beiden erhalten gebliebenen linken Evangelisten-Statuen wurde die verwaschene, reduzierte weiße Fassungsschicht beruhigt, die beiden ‚Kriegsopfer‘ rechts wurden in einer Grundierungstechnik an das gesamte weißliche Erscheinungsbild herangeführt. Zum Schluss überwog also die Werkgerechtigkeit der monumentalen römisch-barocken Statuen. Die Erzählung des Kriegsschicksals ist somit fast vollkommen verschwunden.

Abschließend sei auf ein sehr bemerkenswertes Beispiel mit einer speziellen Wiederherstellungsstrategie verwiesen: Es ist die barocke Damenstiftskirche in München, die als sogenanntes Gesamtkunstwerk von Cosmas Damian Asam und Egid Quirin Asam 1733–35 ausgestattet worden war. Nach der Kriegszerstörung von 1945 wurden die figuralen Deckenmalereien und die Altarbilder in einer monochromen Ausführung, sozusagen in ei-

ner gedämpften Art und Weise, durch Karl Manninger wiederhergestellt (Abb. 4).<sup>37</sup> Sie schließen das Gesamtkunstwerk, ohne es aussehen zu lassen, als wäre nichts geschehen. Nun hat es in diesem Fall allerdings nur Schwarz-Weiß-Aufnahmen aus der Zeit vor der Zerstörung gegeben, aber dieser Umstand hat nicht in jedem Fall automatisch zum Verzicht auf Farbigkeit in Rekonstruktionsvorschlägen geführt.<sup>38</sup>

„Historische Authentizität“ und „visuelle Integrität“, wie das Begriffspaar mit den Beifügungen von Jörg Haspel 2015 aus dem Welterbemanual von 2005 abgeleitet worden ist, scheinen in der Münchner Damenstiftskirche beide und gleichermaßen auf besondere Weise zu ihrem Recht gekommen zu sein.<sup>39</sup> Im Falle der Ausbalancierung eines Restaurierziels kann dieses Begriffspaar von Kriterien eine neue Funktion erlangen, die nicht nur der Ermittlung des *Outstanding Universal Value* im Welterbungsverfahren dient, sondern auch unabhängig davon allgemeingültige denkmalpflegerische und restauratorische Zielstellungen treffend zu beschreiben vermag. Man kann dieses Begriffspaar eben zur *historischen und ästhetischen Instanz* der Restaurierung im Sinne Cesare Brandis weiterdenken und im historisch-ästhetischen Diskurs der Denkmalpflege verankern. Die Damenstiftskirche scheint ein Beispiel zu sein, bei dem die historische und die ästhetische Instanz ungefähr gleich gewichtet wurden.<sup>40</sup> Ist hier eine „Ausbalancierung der Narrative“ erreicht worden, wie Markus Pescoller 2017 die Denklogik zur Ausmittlung von Restaurierzielen definiert hat?<sup>41</sup> Die genaue Geschichte der Damenstiftskirche muss noch recherchiert werden, aber man kann sich vorstellen, dass das Objekt zum Zeitpunkt der Entscheidung für die Wiederherstellung aus verschiedenen Erzählperspektiven betrachtet wurde, die möglicherweise auch durch verschiedene Akteur\*innen vertreten wurden.

### Conclusio

Die Bandbreite von Restaurierzielen nach Erschütterungen lässt – wenig überraschend – erkennen, dass es keine normierten Schlussfolgerungen für das denkmalpflegerische Handeln aus Anlass von Katastrophen gibt, sondern dass die Zielstellungen aus Abwägungsprozessen hervorgehen, in denen die verschiedenen Denkmalwerte – einschließlich der Erinnerungsfunktion an eine Erschütterung – jeweils eine unterschiedliche Gewichtung erfahren. Daraus konstituieren sich die Bedeutungs-

ebenen des Denkmals, welche unterschiedliche Erzählungen darstellen, die aus dem Denkmal herauszulesen sind. Restaurierungen erschließen dann die vorrangigen Bedeutungsfacetten und konstituieren dadurch entweder gleichwertige Erzählungen oder auch Haupt- und Nebenerzählungen bis hin zur Ausblendung von Nebenerzählungen wie eben jene der Erschütterungen. Die Aushandlung und Abwägung von Restaurierzielen folgt der Systematik der Denkmalwerte, die durch die Befüllung mit Inhalten und durch anschließende Gewichtungen eine Wertesetzung ergibt.<sup>42</sup> Die höchst unterschiedlichen Wertesetzungen hinsichtlich der Erinnerungswürdigkeit von Erschütterungen und Katastrophen finden ihre Begründungen im jeweiligen gesellschaftlichen Kontext, der sich somit anschaulich im einzelnen Restaurierungsergebnis abbildet. Diese soziokulturellen Kontexte konnten hier angedeutet werden, bleiben aber den weiteren Untersuchungsschritten im vorliegenden Tagungsband und darüber hinaus vorbehalten.



Abb. 4: München, Damenstiftskirche, Cosmas Damian Asam 1733-35, Kriegszerstörung 1944, Wiederherstellung von Karl Manninger.

## Abbildungsnachweis

- 1 Giuseppe Basile (Hg.), *Il Restauro della Basilica superiore di San Francesco in Assisi*, Roma 2003 (Libreria dello Stato), S.153, Fig. 31.
- 2 Bundesdenkmalamt, Aufn. Irene Hofer.
- 3 Joerg Maxzin, 2015.
- 4 Bernd Euler-Rolle.

## Endnoten

- 1 Zur Thematik Wahrnehmung, Ästhetik, Ethik und Methodik in der Restaurierung wird vom Verfasser ein Projekt vorbereitet.
- 2 Georg Dehio, *Denkmalschutz und Denkmalpflege im neunzehnten Jahrhundert* (1905), in: Marion Wohlleben (Hg.), *Georg Dehio, Alois Riegl. Konservieren, nicht restaurieren. Streitschriften zur Denkmalpflege um 1900*, Braunschweig 1988, S. 88–103, S. 89. Siehe auch Bernd Euler-Rolle, *Handeln am Denkmal/Handeln am Erbe. Methodik oder Wunschkonzert?*, in: Johanna Blokker, Carmen M. Enss und Stephanie Herold, *Politiken des Erbens in urbanen Räumen, Festschrift für Gerhard Vinken*, Bielefeld 2021, S. 45–58, S. 57.
- 3 Ursula Schädler-Saub, *Das Fragment zwischen realer und virtueller Ergänzung – zu den historischen und theoretischen Grundlagen und ihrer Bedeutung für unser heutiges Handeln*, in: Ursula Schädler-Saub und Angela Weyer (Hg.), *Das Fragment im digitalen Zeitalter. Möglichkeiten und Grenzen neuer Techniken in der Restaurierung*, Berlin 2021, S. 17–43, S. 33.
- 4 Giuseppe Basile, *Restoring the Wall Paintings*, in: Giuseppe Basile (Hg.), *Il Restauro della Basilica superiore di San Francesco in Assisi*, Roma 2003, S. 108-122, S. 112.
- 5 Ebd., S.115.
- 6 Giorgio Bonsanti, *Das Erdbeben in Assisi: Zerstörung und Wiederaufbau*, Vortrag zum 22. Berliner Denkmalsalon am 5. Juli 2010 in der Rotunde des Alten Museums, [https://www.berlin.de/landesdenkmalamt/\\_assets/pdf-und-zip/veranstaltungen/denkmalsalon/22\\_2010\\_denkmalsalon\\_bonsanti.pdf](https://www.berlin.de/landesdenkmalamt/_assets/pdf-und-zip/veranstaltungen/denkmalsalon/22_2010_denkmalsalon_bonsanti.pdf) (abgerufen am 25. Januar 2024).
- 7 Cesare Brandi, *Theorie der Restaurierung*, hg. von Ursula Schädler-Saub und Dörthe Jakobs, München 2006 (italienische Erstausgabe 1963), S. 67–83.
- 8 Vgl. Sophie Stackmann, *Integrität und kulturelles Erbe. Das Bedürfnis nach Unversehrtheit und Eindeutigkeit in den Denkmalwissenschaften*, Bielefeld 2023, S. 84.
- 9 Umberto Baldini und Ornella Casazza, *Das Kreuzifix von Cimabue*, München 1983, S. 45–47.
- 10 Ebd.
- 11 Vgl. z. B. Heinz Althöfer, *Fragment und Ruine*, in: *Fragment und Ruine. Provisorische Architektur*, Kunstforum International Bd. 19, 1/77, Mainz 1977, S. 57–92.
- 12 Thomas W. Gaetgens, *Die brennende Kathedrale. Eine Geschichte aus dem Ersten Weltkrieg*, München 2018.
- 13 Ebd., S. 230–233, S. 249 f.
- 14 *Sourire de Reims – Sourire de France. Champagne. A la mémoire de Dom Pierre Pérignon et à l'occasion du 250ème anniversaire de la découverte de la mousse de champagne, le Syndicat du Commerce des Vins de Champagne édite un album en juin 1932*, Paris 1932.
- 15 Rudolf Bachleitner (Hg.), *Der Stephansdom: Geschichte, Denkmäler, Wiederaufbau*, (Ausstellungskatalog Wien 1948), Wien 1948, Kat.Nr. 120.
- 16 Vgl. *Aus Trümmern wiedererstanden. Denkmalpflege 1945 bis 1955*, Themenheft der Österreichischen Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege LVIII, 2004, Heft 3/4.
- 17 Franz Theuer, *Verrat an der Raab: als Türken, Tataren u. Kuruzzen 1683 gegen Wien zogen*, Salzburg 1976. – Johannes Jacob, *Madonna aus der Gnadenkapelle der Basilika Maria Loretto, Loretto, Burgenland, Restauratorische Befunduntersuchung und Notsicherung*, Manuskript Wien 2017.
- 18 Walter Hauser, *Restaurierung und Erzählung. Narrative in der Bau- und Kunstdenkmalpflege*, unveröffentlichter Vortrag Wien 24.6.2019. Vgl. Markus Pescoller, *Restaurierung und Erzählung. Vom Ablauf einer Restaurierung*, Berlin 2010, S. 14, 54 f. Das gegenwärtige Verständnis der Erzählungen gründet auf dem Konzept der kleinen Erzählungen bei Lyotard: Jean-François Lyotard, *Das postmoderne Wissen*, Wien 1986 (französische Erstausgabe Paris 1979).
- 19 Vgl. Thomas Will, *Projekte des Vergessens? Architektur und Erinnerung unter den Bedingungen der Moderne* (2000), in: Thomas Will, *Kunst des Bewahrens. Denkmalpflege, Architektur und Stadt*, Berlin 2020, S. 292–316, S. 293 ff.
- 20 Thomas Will, *Der Schaden als Ereignis. Sichtbare Reparaturen als alternative Form des Restaurierens* (2005), in: Thomas Will, *Kunst des Bewahrens. Denkmalpflege, Architektur und Stadt*, Berlin 2020, S. 98-113, S. 106.
- 21 Wolfgang Pehnt, *Das Ende der Wundpflege*, in: FAZ 19.11.2008, <http://schlossdebatte.de/?p=301> (abgerufen am 25. Januar 2024).
- 22 Marion Wohlleben, *Kann eine Reparaturmaßnahme denkmalwürdig sein? Die Kölner Domplombe als Beispiel*, in: *Arbeitskreis für Theorie und Lehre der Denkmalpflege e.V., Dokumentation der Jahrestagung 1996 in Köln, Thema: Wiederaufgebaute und neugebaute Architektur der 1950er Jahre*, Weimar 1997, S. 172-182.
- 23 Aleida Assmann, *Das neue Unbehagen an der Erinnerungskultur*, München 2013.
- 24 Jörg Haspel, *Zeige die Wunde und heile die Wunde? Von der ergänzenden Wiederherstellung des Neuen Museums in Berlin*, 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*, Esslingen 2008, S. 301–315.
- 25 Ernst Badstübner und andere, *Das Neue Museum in Berlin. Ein denkmalpflegerisches Plädoyer zur ergänzenden Wiederherstellung*, Beiträge zur Denkmalpflege in Berlin Heft 1, Berlin 1994, S. 26.
- 26 Will (2005) 2020, S. 109.

- 27 Thomas Will, Böse Zeichen. Denkmalpflege und Erinnerungspolitik, Nachgedanken zu einer Tagung (2012), in: Thomas Will, *Kunst des Bewahrens. Denkmalpflege, Architektur und Stadt*, Berlin 2020, S. 327–335, S. 328.
- 28 Carl Pruscha, Das Semper-Depot. Die Adaptierung des Semper'schen Kulissendepots in Wien zum Atelierhaus der Akademie der bildenden Künste, München 1996.
- 29 Tobias Winzer, Diese Kirche ist ein Kompromiss, *Sächsische Zeitung*, 22.11.2011.
- 30 Hendrik Heidelmann, Christoph Hein und Wolfgang Benndorf, Der Altar, in: Stiftung Frauenkirche Dresden (Hg.), *Die Frauenkirche zu Dresden. Werden, Wirken, Wiederaufbau*, Dresden 2005, S. 311–329.
- 31 Gerhard Glaser, Das Prinzip des archäologischen Wiederaufbaues der Frauenkirche und seine Grenzen, in: Fritz Wenzel (Hg.), *Berichte vom Wiederaufbau der Frauenkirche zu Dresden. Konstruktion des Steinbaus und Integration der Ruine*, Karlsruhe 2007, S. 9–16, S. 11.
- 32 Ebd., S. 9–16.
- 33 Ebd. S. 14.
- 34 Heidelmann 2005, S. 324.
- 35 Technische Hochschule Deggendorf (Hg.), *Lukas aus der Asche. Auferstandenes Kulturerbe aus dem 3D-Labor*, Lindenberg im Allgäu 2016.
- 36 Neue Matthäusfigur in der Theatinerkirche, <https://webarchiv.typo3.tum.de/AR/fak-ar/meldungen-archiv/news-singleview/article/neue-matthaeusfigur-in-der-theatinerkirche/index.html> (Aus dem Presstext des Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, Dorothee Ott, 5.5.2017, abgerufen am 25. Januar 2024).
- 37 Siehe auch Thomas Danzl, Rama dama. Post-war reconstruction in Munich: the identity-forming power of the “Urbs Picta“, in: Città e Guerra. Difese, distruzioni, permanenze delle memorie e dell' immagine urbana, Preprint, [https://www.iconografacittaeuropea.unina.it/cms/wp-content/uploads/2023/06/E2\\_preprint\\_SITO.pdf](https://www.iconografacittaeuropea.unina.it/cms/wp-content/uploads/2023/06/E2_preprint_SITO.pdf) (abgerufen am 14. März 2024).
- 38 Vgl. z. B. farbiger Entwurf von Karl Manninger für das zerstörte Deckengemälde im Weißen Saal von Schloss Charlottenburg in Berlin 1968, <https://artsandculture.google.com/story/DwXRqQExH-OKJw> (abgerufen am 25. Januar 2024).
- 39 Zu den Begriffen Jörg Haspel, visuelle Integrität und historische Authentizität – Gegenwartsarchitektur auf der Berliner Museumsinsel und in der Pufferzone, in: Jörg Haspel (Hg.), *Welterbe weiterbauen – St. Petersburg und Berlin-Potsdam*, ICOMOS Hefte des Deutschen Nationalkomitees XLIX, Berlin 2015, S. 159–169.
- 40 Brandi (1963) 2006, S. 67–83.
- 41 Markus Pescoller, Das Konditional in Restaurierung und Denkmalpflege, in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* LXXI, 2017, Heft 2/3, S. 212–222, S. 220. Siehe auch Gerhard Vinken, Vom Denkmal zum Erbe. Ein Plädoyer, in: *Denkmal – Erbe – Heritage. Begriffshorizonte am Beispiel der Industriekultur*. Veröffentlichungen des Arbeitskreises Theorie und Lehre der Denkmalpflege e.V., Band 27, Holzminden 2018, S. 238–241, S. 238.
- 42 Vgl. Barbara Appelbaum, *Conservation Treatment Methodology*, London 2007.