

Geschichtspositivismus als kulturelle Gefahr.

Gewachsene Zustände und fixe Ideen bei der Restaurierung von Bauten der klassischen Moderne. Zur Methodenkritik zeitgenössischer Denkmalpflege und zu ihrem Begriff von "Geschichtlichkeit"

aus: Thesis, Heft 6, 2000, S. 43–69

Man tut sehr unrecht, im Ästhetischen einen engen und gesonderten Teilbezirk des Humanen zu sehen. Es ist viel mehr als das, es ist im Grunde alles in seiner gewinnenden oder befremdenden Wirkung.¹

Thomas Mann, Doktor Faustus

Denkmalpfleger sind nicht daran gewöhnt, neben dem Nutzen auch den Nachteil der Historie für das Leben zu bedenken. Das Schlechte am Guten wird naturgemäß ebenso ungern bedacht wie am Hässlichen das Schöne, am Klugen das Dumme, am Falschen das Richtige und umgekehrt. Kritik der eigenen Begriffe und Methoden ist nicht die starke Seite der Denkmalpflege. Was in anderen Disziplinen wie Geschichts-, Sozial- und Kulturwissenschaft, erst recht aber in Literatur, Kunst und Architektur intellektuelles Alltagsgeschäft ist, etwa ein kritisches Rezensionswesen, findet in der Denkmalpflege nicht statt. Als stark verrechtlichte Institution mit kulturpolitischem Defensivcharakter ist "die Denkmalpflege" notgedrungen so etwas wie eine Wagenburg, die vor lauter Verteidigung nach außen den kritischen Blick für sich selbst und ihr Tun zu verlieren droht, insbesondere für Angriffspunkte, Schwachstellen und offene Flanken.

Nachteile des historischen Denkens in Architekturdingen sind: Fixierung der architekturästhetischen Wertvorstellungen auf die Vergangenheit, Distanz zum zeitgenössischen Baugeschehen, Überschätzung der eigenen kulturellen Belange. Dies wird mitunter in Auseinandersetzungen um die museale Nutzung historischer Bauten deutlich, dann also, wenn zwei gleichrangige kulturelle Bedürfnisse in Konkurrenz miteinander treten. Die Vorstellung, dass ein Denkmal unwiederbringlich sei, die museale Nutzungsanforderung dagegen vorübergehend und zeitgebunden, lässt Denkmalpfleger zuweilen verkennen, dass es sich hier um ein wirkliches Dilemma handelt.

Der größte Nachteil der historischen Haltung betrifft freilich die Praxis der Denkmalpflege selbst, und zwar dann, wenn historische und didaktische Aspekte, man könnte auch sagen "aufklärerische" Motive Herrschaft über alles andere gewinnen, was ein Denkmal auch und im Regelfall ja vor allem ist: Bauwerk, in vielen Fällen sogar Kunstwerk. Der kulturgeschichtliche Blick auf den Denkmalwert hat freilich den ästhetischen längst abgelöst. Es gehört zum guten Ton unter Denkmalpflegern, von den Denkmalen objektiv (=wissenschaftlich) zu sprechen, subjektive (=ästhetische und künstlerische) Kriterien tendenziell auszuschließen. Manchmal hat man den Eindruck, es solle der Denkmalwert wertfrei definiert werden oder doch aus einer Haltung allergrößter Distanz. Das Baudenkmal wird zu einer Art Speichermedium für Geschichte, "Träger geschichtlicher Informationen", "Dokument", "Sachzeuge" und "Urkunde".

Die Beschaffenheit solchen geschichtlichen Bewusstseins, das man als positivistisch oder dokumentaristisch charakterisieren kann, und die daraus erwachsenden Irritationen für die denkmalpflegerische Arbeit sind Thema der folgenden Überlegungen. Angestellt werden sie an einigen zur Restaurierung anstehenden bzw. bereits restaurierten Bauten der klassischen

Moderne, die der Jargon denkmalpflegerischer Stellungnahmen gerne als "Inkunabeln" der Moderne bezeichnet. Der aus der Geschichte des Druckgewerbes stammende Begriff lässt in seinem formelhaften Gebrauch bereits erkennen, wie weit die Entfremdung vom Gegenstand gediehen ist. Bauwerke werden nicht gelesen, sondern gesehen.

Positivismus ist eine immanente geistige Gefahr aller Geschichtswissenschaft. Solange er wissenswerte und bis dato unbekannte Tatsachen sammelt, solange also Forschung der Wissenschaft jene Realien zuarbeitet, die diese zu interpretieren wünscht, erfüllt der positivistische Denkstil eine sinnvolle Funktion. Da Denkmalpflege aber keine theoretische, sondern eine praktische Angelegenheit ist, schlägt der Positivismus alsbald auch in die bauliche Praxis der Denkmalpflege durch. Deutlich wird das dort, wo denkmalpflegerische Maßnahmen von dem Gedanken geleitet sind, "gewachsene Zustände" zu "halten", bestimmte "Geschichtsspuren" zu "zeigen", die "Ablesbarkeit" von Geschichte am Denkmal zu gewährleisten, kurz: es zum Medium historischer Unterweisung zu machen. Die Frage, was, wie und warum "gezeigt" wird, tritt in den Hintergrund. Ebenso bleiben die Probleme der ästhetischen Integrität eines Bauwerkes unbeachtet. Und auch die Frage, ob das, was "ablesbar" gemacht wird, überhaupt lesenswert ist, bleibt unbeantwortet. "Ablesbarkeit" und ein mit ihr verbundener spezieller Begriff von Substanz und Authentizität sind mittlerweile die stärksten Glieder denkmalpflegerischer Argumentationsketten. Wo von "Ablesbarkeit" der Geschichte am Baudenkmal die Rede ist, geht es um Geltungsansprüche der Geschichtsinterpretation und um die Frage, wie das Baudenkmal zum Medium solcher Geltungsansprüche gemacht werden kann. Dieser Geltungsanspruch wird dort besonders deutlich, wo Fachleute mit dem Anspruch auftreten, "zeitgemäße" Denkmalpflege zu betreiben.

"Ablesbarkeit" erweist sich dabei als eine Kategorie, die aus Bauforschung und Archäologie entliehen ist. Gern wird sie aus Artikel 11 der Charta von Venedig hergeleitet: "Die Beiträge aller Epochen zu einem Denkmal müssen respektiert werden: Stileinheit ist kein Restaurierungsziel." Es regt sich der Verdacht, dass das Ideal der historischen Ablesbarkeit im Umgang mit Bauwerken entstanden ist, die man als "klassische Denkmale" oder "Monumente" bezeichnet und die eine jahrhundertelange Entstehungs- und Veränderungsgeschichte haben: mit Kirchen, Burgen, Schlössern und Bürgerhäusern, denen jede Epoche Eigenes hinzugefügt hat. Dies sind Architekturen, die weniger Werke als Gewächse sind und deren Qualität in einer gleichsam aleatorisch zustande gekommenen, individuellen Gestalt liegt, die trotz, ja wegen ihrer stilistischen Heterogenität als ästhetische Ganzheit wahrgenommen wird. Es gibt gute Gründe für die Annahme, dass ein solcher Blick den Denkmalen der klassischen Moderne nicht angemessen ist. Meist sind sie Bauten aus einem Guss, zügig geplant und realisiert, in ihrer rigiden, knappen Formensprache geradezu allergisch gegen jede spätere Zutat.

Die Dessauer Bauhaus-Bauten, 1996 durch die UNESCO zum Weltkulturerbe der Menschheit erklärt, wurden in der Zeit des Nationalsozialismus zum Teil einschneidend umgebaut. In der DDR kamen sie durch Vernachlässigung und Abnutzung weiter herunter. Trotzdem blieben sie im allgemeinen architekturhistorischen Bewusstsein Objekte mit geradezu archetypischer Bedeutung und auratischer Ausstrahlung. Das Bauhausgebäude selbst erfuhr schon 1976 eine gründliche Restaurierung, die bis dahin eingetretene Entstellungen rückgängig machte und zu einem historisch plausiblen und ästhetisch überzeugenden Erscheinungsbild des weltberühmten Bauwerkes geführt hat. Das zu Unrecht wenig beachtete

Kornhaus von Carl Fieger wurde konservierend instand gesetzt, und mittlerweile zeigt sich sogar ein kleines Reihenhauses in der Siedlung Törten in ursprünglicher Gestalt, allerdings auch in einem Umfeld, das besonders rigoros mit der legendären Modernität dieser berühmten Siedlung ins Gericht gegangen ist. Die Restaurierung der Meisterhäuser und des Arbeitsamtes als Schlüsselwerke des Bauhaus-Gründers Walter Gropius steht gegenwärtig zur Debatte.

Das Gefährliche einer positivistischen und dokumentaristischen Einstellung zum Baudenkmal liegt in der Verkennung seiner ästhetischen Funktionen. Das Architektonische der Architektur, das Künstlerische der Baukunst, der Sinn des Gebauten zum Zeitpunkt seines Entstehens gerät irgendwann aus dem Blick. Deutlich wird das in der gelegentlich offen artikulierten Abwehr des Ästhetischen als Kriterium der Denkmalpflege. Dieses Ästhetische² verschwindet im Wust "historischer Information", als deren Sachwalter sich die so genannte zeitgemäße Denkmalpflege gemeinhin versteht. Im Folgenden soll gezeigt werden, wie sich dokumentaristische Denkmalpflege in Aporien hineinmanövriert und das ohnehin labile wissenschaftstheoretische Fundament der Denkmalpflege untergräbt.

Gezeigt werden soll, wie die historische Bewertung von Denkmalen sich auf ihre baupraktische Behandlung auswirkt, aber auch, wie ein zur naturwissenschaftlichen Kategorie verkümmerter Substanzbegriff die ästhetische Komponente der Denkmale immer mehr marginalisiert – und zwar so weit, dass jedes Eintreten für die Oberfläche des Denkmals, für seine visuellen Qualitäten als verwerfliche Oberflächlichkeit denunziert wird. Die Binsenweisheit, dass Denkmalpflege nicht nur Bilder bewahrt, sondern Substanz, wäre zu ergänzen durch eine zweite, die nicht weniger wahr ist: dass ein Baudenkmal nicht nur Substanz, sondern auch Bild ist, dass Substanz ihren Wert aus ihrer Funktion als Trägerin des Bildes gewinnt und dass mithin dieses Bild nicht zur Nebensache werden darf.

Fall I: Die Meisterhäuser in Dessau: Konservieren statt Restaurieren?

In einem Zug mit dem Bauhaus-Gebäude errichtete das Büro Gropius auf Kosten der Stadt Dessau 1925/26 vier Wohnhäuser für Professoren des Bauhauses. Schön gelegen in einem kleinen Kiefernain am Rande der Stadt, an einer Allee in der Nähe des Parkes Georgium, mit Blickbeziehungen zu klassizistischen Parkbauten Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorffs entstand ein Ensemble von vier villenartigen Häusern für den gehobenen bürgerlichen Bedarf der "Altmeister". Drei identisch gestaltete Doppelhäuser dienen László Moholy-Nagy und Lyonel Feininger, Georg Muche und Oskar Schlemmer sowie Paul Klee und Wassily Kandinsky als Wohnsitze und Ateliers. Das vierte, ein hochrepräsentatives und individuell entworfenes Einfamilienhaus, war Dienstwohnsitz des Bauhaus-Direktors und wurde von Gropius selbst bezogen.³

Dieses Haus wurde 1945 Opfer eines Bombenangriffs, den nur die Garage, das Kellergeschoss und die Einfriedung des Grundstücks überstanden. Zerstört wurde auch die unmittelbar benachbarte Haushälfte Moholy-Nagy. Von dem Doppelhaus blieb nur die von Feininger bewohnte Hälfte übrig. Mittlerweile wurden die Haushälfte Feininger (1992/94) und das Doppelhaus Klee/Kandinsky (1998/99) außen und innen aufwändig restauriert. Ziel war dabei augenscheinlich die Wiederherstellung jenes Erscheinungsbildes, das die Bauten zur Zeit ihrer Errichtung boten. Haus Feininger freilich blieb Torso, denn die Rekonstruktion der

zerbombten Haushälfte Moholy-Nagy unterblieb. Das Haus Klee/Kandinsky bietet nach kürzlich abgeschlossener Restaurierung außen und innen (mit komplexer Farbfassung) ein ästhetisch intaktes Bild und lässt die künstlerische Strahlkraft der Architektur zur Zeit ihres Entstehens ermessen.

Zwischen den restaurierten Häusern bietet das bis vor kurzem noch unberührte Haus Muche/Schlemmer einen erbärmlichen Anblick. Es erinnert als einziges Gebäude noch an den Zustand, in dem sich 1989 vor Beginn der gegenwärtigen Restaurierungskampagne alle Häuser befunden haben. Durch mannigfache Umbauten der NS- wie der DDR-Zeit entstellt, macht es gegenwärtig noch einen verrotteten Eindruck. Es sieht ebenfalls einer Restaurierung entgegen, nach deren Abschluss das Ensemble der Meisterhäuser zwar nicht wieder komplett sein, in seinen erhaltenen Teilen wahrscheinlich jedoch "wie neu" vor Augen stehen wird.

Abgesehen von der Stuttgarter Weißenhofsiedlung dürfte es kaum ein Architekturensemble geben, das eine vergleichbare programmatische Bedeutung in der Geschichte des Neuen Bauens und speziell für den individuellen Wohnhausbau hat wie die Dessauer Meisterhäuser. Der Zustand, in dem sich das Ensemble zu Beginn der 90er Jahre befand, gab Veranlassung, sämtliche methodischen Grundsatzfragen heutiger Denkmalpflege exemplarisch zu diskutieren: von der Konservierung des geschichtlich gewordenen Status quo über die Restaurierung der verlorenen Zustände bis hin zur Rekonstruktion oder Kopie der zerstörten Häuser Moholy-Nagy und Gropius.

Von 1925 bis 1933 hatten die Bauten nur geringe Veränderungen erfahren. In der NS-Zeit kam es dagegen zu schweren Eingriffen, die die Physiognomie der Bauten und ihre innere Struktur stark veränderten. Die großen Atelierfenster wurden geschlossen und durch kleinere Fensterlöcher ersetzt. Veränderung gab es auch im Bereich der geschossübergreifend verglasten Treppenhausfenster. Am Haus Muche wurde der charakteristische Treppenhauskopf gekappt. Nach 1945 wurde neuer Putz aufgetragen, wurden Kamine angefügt; außerdem kam es zum Austausch von Ausstattung und Fenstern sowie zu mannigfachen Veränderungen im Zuge der Bauunterhaltung. Auf den Fundamenten des Hauses Gropius wurde 1956 ein Einfamilienhaus in traditionellem Stil mit Satteldach errichtet.

Zu Beginn der 90er Jahre stellte sich die denkmalpflegerische Aufgabe, die Meisterhäuser nicht nur in ihrem Bestand zu schützen, sondern auch zu pflegen. Aber wie, in welchem Zustand? Geldgeber standen bereit; die Häuser wurden wie die anderen Bauhaus-Bauten durch die UNESCO zum Weltkulturerbe erklärt – offensichtlich in Absehung von ihrem traurigen Zustand und ganz mit Blick auf das verschwundene Bild, das sie einst boten und das ihre Bedeutung ausmachte.

Jedes denkmalpflegerische Konzept musste die Tatsache berücksichtigen, dass die drei erhaltenen Häuser ein Ensemble bildeten, dem ehemals noch ein vierter, singulär gestalteter Bau angehörte, eine für das Verständnis des historischen Ensembles bedeutsame Leerstelle. Drei Intensitäten des denkmalpflegerischen Zugriffs waren von Anfang an denkbar: Rekonstruktion bzw. Kopie, Restaurierung, Konservierung. Diese werden im Folgenden hypothetisch diskutiert und auf ihre immanenten Probleme und Widersprüche befragt.

Die nächstliegende und "schönste", durch den jämmerlichen Bauzustand in der Wende-Zeit provozierte Variante war die restaurative Wiederherstellung des Zustandes des Bauhaus-Zeit zwischen 1925 und 1933. Die befremdlichste, in der historischen Sicht auf den Ist-

Zustand der Bauten jedoch konsequente Auffassung propagierte die Konservierung des gewachsenen Zustandes, sprich: die Beibehaltung der baulichen Veränderungen der NS- und DDR-Zeit unter strengem Verzicht auf Rückbauten und Teilrekonstruktionen. Ein gefährlicher dritter Weg bestünde darin, die beiden, für sich gesehen, stringenten Methoden "Konservierung" und "Restaurierung" vorsätzlich zu vermischen.

Zwischen konservatorischer und restauratorischer Position entsteht an stark überformten Baudenkmalen wie den Meisterhäusern zwangsläufig eine starke Spannung. Sie entlädt sich in der Auseinandersetzung um die Bedeutung von Überformungen, die aus "konservativer" Sicht erhaltenswert erscheinen, während die Verfechter einer "restaurativen" Position sie um des ursprünglichen Erscheinungsbildes Willen zu tilgen bereit sind. Ein im Detail begründetes Hin- und Herschwanken zwischen mehr konservierender und mehr restaurierender Vorgehensweise ist im Alltag der Denkmalpflege normal und nicht weiter konfliktrichtig. Zum handfesten Methodenstreit wird die Entscheidung, wenn es um das Denkmal als Ganzes geht. In vieler Hinsicht schließen sich beide Positionen aus, weil sie grundsätzlich andere Motive verfolgen, ja einem ganz anderen Verständnis von Denkmal und Denkmalpflege verpflichtet sind.

Die konservative Methode – Der "gewachsene Zustand" als authentische Mitteilung aus der Geschichte

Die "Ablesbarkeit von Geschichte" und "die künftige Befragbarkeit des Gebäudes auf seine Geschichte" sicherzustellen ist für viele Baudenkmalpfleger ein zentrales Anliegen ihrer Arbeit. Im Zusammenhang mit den Dessauer Bauhaus-Bauten wäre dieses Motiv gewissermaßen rezeptionshistorisch fundiert. Die Überformungen und Entstellungen, letztlich auch die aus bloßer Nachlässigkeit eingetretenen Gestaltverluste sind "lesbar" als Hinweise auf die ideologische Vernichtungskampagne der nationalsozialistischen Kulturpolitik gegen die vom Bauhaus symbolisierte moderne Architekturrichtung. Eine Rückrestaurierung setzt sich aus diesem Blickwinkel dem Vorwurf aus, wichtige Geschichtsspuren zu tilgen, Geschichte gleichsam zu schönen.

Unbestreitbar vermag diese Position einen schicksalhaften Abschnitt in der Rezeptionsgeschichte des Bauhauses, ja der modernen Architektur überhaupt, hervorzuheben. Von Anfang an war die aus Weimar vertriebene Hochschule auch in Dessau starken Anfeindungen von rechts ausgesetzt. Die Nationalsozialisten bauten das Bauhaus systematisch zu einem ihrer wichtigsten kulturpolitischen Feindbilder auf. An den Dessauer Bauten wurde in den späten 30er Jahren gleichsam in effigie vollzogen, was den aus ihnen vertriebenen "Kultur bolschewisten" geblüht hätte, wenn sie nicht rechtzeitig ins Exil gegangen wären. Schon 1932 stellte die NSDAP-Fraktion im Stadtrat einen Antrag auf Abbruch des Bauhaus-Gebäudes. "Möge bald der gänzliche Abbruch folgen", so der Dessauer Stadtverordnetenvorsteher Hofmann, "und möchten dort, wo heute der nüchterne Glaspalast orientalischen Geschmacks steht, das 'Aquarium', wie es im Dessauer Volksmund heißt, bald Heimstätten oder Anlagen entstehen, die deutschen Menschen Heimat und Erholung bieten."⁴

Während das Bauhaus-Gebäude von massiven gestalterischen Eingriffen zunächst verschont blieb (s. u.), erfuhren die Meisterhäuser gravierende Umbauten. Sie waren gleicher-

maßen in unbestreitbaren funktionalen Mängeln der Häuser, in gewandelten Nutzungsanforderungen wie auch im ideologischen Widerwillen der Nationalsozialisten gegen die Architektur begründet. Kein Wunder, dass sie hier die Gelegenheit gekommen sahen, sich an der architektonischen Hinterlassenschaft des Bauhauses symbolisch zu vergreifen. Es erschien aus diesem Anlass ein polemischer Artikel mit dem programmatischen Titel *Bauhaus-Irrtümer werden berichtigt. Die 'Meisterhäuser' in der Hindenburgallee werden zu wirklichen Wohnungen umgestaltet*.⁵ Der Beitrag enthält in nuce alle Topoi der Feindseligkeit, die nationalsozialistische Architekturideologen gegen das Neue Bauen der Weimarer Republik stereotyp vorbrachten. Es würden, so heißt es dort, "in letzter Zeit diese Häuser einer planmäßigen Umgestaltung unterzogen."⁶ Dabei seien "wenigstens einigermaßen benutzbare Wohnungen entstanden. Geblieben sind damit aber die in ihrer ganzen Bauweise in unserer Landschaft absolut u n o r g a n i s c h wirkenden Betonwürfel, deren Bestehenbleiben nur durch die herrschende Wohnungsnot entschuldigt werden kann. Wenn sie nach ihrem Umbau auch nicht mehr ganz so abstoßend aussehen, schön wirken sie auch jetzt noch immer nicht. Sie sind und bleiben F r e m d k ö r p e r in unserer Landschaft, die inmitten eines Kiefernwaldes eben andere Baustile als die des Bauhauses zu sehen wünscht."⁷

1939 verkaufte die Stadt die Häuser an die Junkers-Werke und fasste eine Ratsentscheidung, die den Käufer verpflichtete, "diese Häuser im Einvernehmen mit dem Stadtbauamt außen jetzt umzugestalten, so daß die wesensfremde Bauart aus dem Stadtbild verschwindet."⁸ Diese Klausel zielte auf eine vertragsmäßig kodifizierte ästhetische Gleichschaltung und damit auf Neutralisierung der verhassten Bauten. Sie war gleichsam der postume Höhepunkt der gegen das Dessauer Bauhaus gerichteten Kampagne.

Den Meisterhäusern widerfuhr allerdings keine totale Umgestaltung, die sie als Manifeste der Bauhaus-Architektur vollends unkenntlich gemacht hätte. Auch wenn sich die Fassaden der Häuser stark veränderten, hielten sich doch die Änderungen im Rahmen funktionaler Notwendigkeiten. Der gravierendste Eingriff bestand im Zusetzen der großen Atelierfenster, die der vorgesehenen Wohnnutzung entgegenstanden und die schon zuvor erhebliche klimatische Probleme bereitet hatten. Die raumhohen Glaswände waren, ähnlich wie die berühmten Vorhangfassaden des Bauhaus-Gebäudes, das wichtigste physiognomische Kennzeichen der Meisterhäuser, das sie vom traditionellen Lochfassadentypus unterschied. Aber auch die Gestaltung der neuen, kleineren Fenster mit liegendem Format entsprach in gewisser Weise der Architektur. Auch die kubistische Silhouette der Häuser wurde, abgesehen von der Kürzung des Treppenhauskopfes am Haus Muche, nicht angetastet. Weder kam es zur Anbringung traditionalistischer Schmuckelemente noch gar zur Aufbringung von traditionellen Dächern. Dazu boten die Häuser wegen ihres komplizierten Grundrisses und der Höhenversprünge der einzelnen Kompartimente auch keine Möglichkeit. Der zitierte Zeitungsartikel trieb die Polemik gegen die Bauhaus-Architektur insofern besonders perfide auf die Spitze, als er den Häusern nur funktionale, nicht aber baukünstlerische Verbesserungsfähigkeit bescheinigte.

Der Kern der traditionalistischen Polemik gegen das Bauhaus im Besonderen und das Neue Bauen im Allgemeinen, insbesondere gegen das Flachdach und die ausgedehnte Verwendung von Stahl und Glas, bestand stets aus funktionalen und ästhetisch-historisch-psychologischen Einwänden. Die stilistische Fremdartigkeit der neuen Architektur, von ihren Verfechtern bewusst als provokanter Kontrast gegen den allseits verachteten Historismus

der Vorkriegszeit, aber auch gegen die traditionsorientierten Architekturströmungen der 20er Jahre gesetzt, konterten sie mit national-chauvinistischen und rassistisch-völkischen Parolen. So steht also die ideologische Intention der Umbauten, auch wenn sie in funktionalen und ästhetischen Vorbehalten gegen die Häuser begründet waren, außer Zweifel. Sie ist archivalisch einwandfrei belegt; der zeitgeschichtliche Kontext, der permanente kritische Beschuss der modernen Architektur durch konservative Kritiker wie Paul Schultze-Naumburg und Paul Schmitthenner sind ebenfalls bekannt. Vollzogen an einem programmatischen Architekturensemble des Neuen Bauens, kommt diesen feindseligen Akten in der Rezeptions- oder besser Destruktionsgeschichte des Bauhauses nach 1933 historische Bedeutung zu. Sie symbolisieren die gewaltsame Revision des Neuen Bauens durch die NS-Baupolitik.

Eine "rein konservatorische" Vorgehensweise wird deshalb die entstellte Physiognomie der Häuser (Lochfassade statt Glaswand) und auch die modifizierte Oberflächenwirkung (Rauhputz statt Glattputz) zu erhalten suchen. Der Hinweis auf die architekturpolitische Bedeutung, die den Entstellungen zukommt, ist zwar nicht unwichtig, aber doch auch nicht mehr als architekturhistorisches Standardwissen. Der Wunsch, dieses am Denkmal dem Betrachter zu vergegenwärtigen, ist von der Idee getragen, dem Betrachter Geschichte zuzumuten. Statt mit der geschönten Realität eines restaurierten Baus soll er mit einem gestörten, zerstörten Erscheinungsbild konfrontiert werden, das auf die Vernichtungskampagne des Nationalsozialismus gegen das Neue Bauen verweist. Hier wird deutlich, dass solches konservatorisches Denken nicht nur von "objektiven" Intentionen getragen ist, sondern von einem gewissen historischen und moralischen Pathos. Es geht um eine Art Leidensgeschichte des Bauhauses als Opfer der nationalsozialistischen Baupolitik. Die geschundenen Bauten sollen zu einer Art Mahnmal ihres eigenen Geschicks werden. Stringent wäre ein solches Konzept nur, wenn alle Häuser so behandelt würden. Nachdem bereits zwei Häuser mit hohem rekonstruktivem Anteil restauriert wurden und nun wie neu dastehen, böte sich allenfalls noch die Möglichkeit, das verbliebene Muche/Schlemmer-Haus im Ist-Zustand zu konservieren. Es wäre dadurch demonstrativ hervorgehoben und bezeugte Authentizität im Kontrast zu den restauratorischen Verfälschungen in der Nachbarschaft – eine extrem inszenierte Situation mit hohem Erklärungsbedarf, aufschlussreich nicht nur hinsichtlich der Geschichte der Meisterhäuser, sondern auch mit Blick auf die extreme Spannweite denkmalpflegerischer Positionen, die kaum mehr als "Methodenpluralismus" verkauft werden kann.

Essenz der "konservativen" Haltung ist, dass sie architekturästhetische Aspekte den architekturhistorischen im Sinne einer dokumentarischen Geschichtsdarstellung strikt unterordnet. Sie zielt auf ein authentisches Bild des Denkmals, nicht auf ein ästhetisch komplexes, schon gar nicht auf ein schönes. Geschichte rückt damit ins Zentrum des denkmalpflegerischen Interesses und verdrängt die Architektur. Ästhetisch motiviert ist diese Position allerdings auch. Sie baut auf eine Ästhetik des Hässlichen, der Störung und der Irritation, von der sie sich eine aufschreckende und aufklärende Wirkung verspricht. Darin ähnelt sie bestimmten gesellschaftskritischen Richtungen moderner Objektkunst, die mit objets trouvés und mit Müll arbeiten, kritisch-realistischen Strömungen, wie sie durch arte povera, Nouveau Réalisme oder durch Joseph Beuys seit den 60er Jahren aktuell waren. Moralische Dignität bezieht diese denkmalpflegerische Auffassung aus der Tatsache, dass sie sich um

ein Architekturthema der nationalsozialistischen Zeit bemüht und daher im Denkmal das Mahnmal sieht.

Die restaurative Position: Zurückrestaurieren in die "Bauhaus-Zeit"

Das grundsätzlich Problematische der konservierenden Haltung wird im Blick auf die Intentionen des Restaurierens deutlich. Diese zielen nicht, wie beim Konservieren, auf die Bedeutung des Gewordenen, sondern vielmehr auf die des Gewesenen. Die Meisterhäuser waren, wie die anderen Dessauer Bauhaus-Projekte, als programmatische 1:1-Modelle neuer, zukunftsweisender Architektur gedacht. Gropius war es gelungen, binnen kürzester Zeit "eine permanente Architekturausstellung zu inszenieren, die Leben und Arbeiten im modernen Ambiente vorzüglich illustrierte."⁹ Gropius verkündete das Ende der Stile und bezog sich damit nicht mehr auf den damals schon erledigten Historismus der Vorkriegszeit, sondern auf den Gegensatz traditioneller und experimenteller Architekturnrichtungen, der auch die Zeit nach dem Weltkrieg noch prägte: "Der Willkür der Stile sind wir satt geworden, von der Laune zur Regel geschritten und suchen nun in klaren, knappen und einfachen Formen, die der Art unseres heutigen Lebens entsprechen, den wesentlichen und sinnvollen Ausdruck unserer häuslichen Umgebung."¹⁰

Lucia Moholy's suggestive Schwarz-Weiß-Fotografien der Meisterhäuser, die Gropius in seinem Bauhaus-Buch von 1930 publizierte, haben weltweit jedem Architekturbegeisterten das Bild dieser Bauten eingeprägt. Der fotografische Anblick der strahlend weißen Kuben im Kiefernain gehört zu den Archetypen der klassischen Moderne, auch und gerade für die, die die Bauten nie gesehen haben. Wer nach 1989 in Dessau die Meisterhäuser suchte und zuvor das 1976 restaurierte Bauhaus-Gebäude besichtigt hatte, musste dreimal hinsehen, bis er seinen Augen traute und die unscheinbaren, schmutzigen Würfel identifiziert hatte. Diese Schwierigkeit besteht nach der Restaurierung der Häuser nicht mehr, da die systematische Beseitigung fast aller "Geschichtsspuren" das verlorene Bild neu geschaffen hat.

Der Betrachter des Denkmals als Architekturkritiker

Die Beseitigung der "Zeitschichten" NS-Zeit und DDR legt aber nicht nur den Zustand der "Bauhaus-Zeit" und damit die legendäre Architekturleistung des Walter Gropius frei. Das wäre kaum mehr als Kulissenzauber. Wer sich diesen Bauten bislang näherte, betrat die nebelverhangenen Gefilde kritikloser Begeisterung und enthusiastischer Benommenheit, beides schlechte Voraussetzungen für überzeugende denkmalpflegerische Konzepte und architekturhistorisches Verständnis. Die restaurierten Häuser aber machen die Geschichte der modernen Architektur erst als Problemgeschichte verständlich; sie eröffnen einen Blick auf den architekturtheoretischen Konflikt von Form und Funktion und darüber hinaus auf die "sozialästhetische" Problematik der Meisterhäuser. Der wesentliche Gewinn der Restaurierung besteht darin, dem Betrachter Erfahrungen mit dieser Architektur zu verschaffen, die ohne solche Wiederherstellung unmöglich wären. Er wird zum Kritiker; eigene Anschauung setzt ihn in ein kritisches Verhältnis zur Architektur der Meisterhäuser, die zur Zeit ihrer Entstehung bereits als hochproblematisch empfunden wurde – keineswegs nur von Feinden des Bauhauses, sondern von entschiedenen Verfechtern des Neuen Bauens, deren selbstkri-

tische Kontrollmechanismen noch funktionierten.

Wer sich von der optischen Brillanz der frisch restaurierten Bauten nicht blenden lässt, entdeckt schnell ihre architektonischen Mängel, so z. B. die unvorteilhafte Belichtung der Wohnräume. Sie ist im Wesentlichen bedingt durch die großflächigen Balkone. Sie sind bei mäßig großen Einfamilienhäusern mit Garten völlig entbehrlich. Ausgeführt als schwebende Kragplatten in kostspieliger Stahlbetonkonstruktion, sind sie vor allem ästhetisch motiviert. Gropius erklärte Derartiges zum Signum konstruktiver und ästhetischer Modernität. Die Bauhaus-Architekten "bejahen die heutige Welt der Maschinen und Fahrzeuge und ihr Tempo, sie streben nach immer kühneren Gestaltungsmitteln, um die Erdenträgheit in Wirkung und Erscheinung schwebend zu überwinden."¹¹

Die Kragplatten sind nicht einfach optisch übertriebene Gesimse und darin traditionell, sondern etwas Niedagewesenes. Sie stellen die Überwindung traditioneller Tektonik dar und fungieren darin als Symbol der Modernität, vergleichbar dem System Säule/Gebälk in der klassischen Architektur. Die Platten geben der kubistischen Massenkomposition der Häuser eine markante Horizontalgliederung und schaffen durch Verschattung Dunkelzonen. Daraus bezieht die architektonische Komposition ihre eigentümliche Dramatik. Hier geschieht die Umdeutung des Konstruktiven ins Dekorative. Die stützenlosen Kragplatten sind konstruktive Kunststücke, die zum funktionalistischen Pathos der Gropius-Bekenntnisse in klarem, aber uneingestandenem Gegensatz stehen.

Der formalen Wirkung wegen durften die Balkone auch keine geschlossenen Brüstungen bekommen. Sie sind nur durch ein filigranes Gestänge gesichert: akute Lebensgefahr für waghalsige Kleinkinder und unvorsichtige Hunde. Die Verdunkelung der Erdgeschossräume, verstärkt durch intensive Farbanstriche der eingezogenen Maler, lassen die nicht großen Häuser höhlenartig, labyrinthisch und eng erscheinen. Negative Raumerlebnisse bietet in dieser Hinsicht sogar das dritte Geschoss. Hier sind Gäste- und Mädchenzimmer angeordnet. Hoch gelegene, aus kompositorischen Gründen zur Dachfläche hin sich öffnende Fensterbänder schaffen hier einen unterstandartigen Raumeindruck, den man sich nur in einem Keller oder Souterrain gefallen lässt. Der Blick fällt durch das Fensterband auf die Dachfläche. Austritt und Fenster zur Dachterasse sind durch ein Kragdach unnötig verschattet. Als Regen- oder Windschutz macht diese loggienartige Konstruktion wegen ihrer geringen Grundmaße keinen Sinn. Sie dient der Wiederholung des plastischen Schatteneffektes im Sinne symmetrischer Ausgewogenheit des Gesamtbildes.

Während in den wichtigsten Wohnräumen der Meisterhäuser Lichtmangel herrscht, waren die Treppenhäuser übertrieben transparent. Die Bewohner fühlten sich hinter den riesigen Glasflächen der Ateliers und der Treppenhäuser beobachtet. Schon früh wurden daher diese Glasflächen mit einem weißen Anstrich versehen, der Einblicke verhinderte, die äußere Gestalt der Bauten aber empfindlich störte. Nina Kandinsky erinnerte sich: "Besonders glücklich fühlten Kandinsky und ich uns in der Architektur von Gropius nicht. Es gab Mängel, die das Wohnen nicht sehr behaglich machten. So hatte Gropius den Flur mit einer großen durchsichtigen Glaswand ausgestattet, die es jedermann ermöglichte, von der Straße aus in die Häuser hineinzuschauen. Das störte Kandinsky, der seine Privatsphäre lieber abgeschirmt gewußt hätte. Kurzerhand tünchte der die Glaswand von innen weiß."¹²

Beim Entwurf seines eigenen Hauses trieb Gropius den Effekt schwebender Volumen auf die Spitze. Der über die Gartenterasse fünf Meter auskragende Block des Obergeschosses wur-

de durch zwei mächtige Vierkantpfeiler optisch in der Schwebelage gehalten. Diese waren mit schwarzem Glas verkleidet, quasi wegretuschiert. Wenigstens auf den Fotos sieht es so aus, als schwebte der Obergeschossquader frei in der Luft. In diesem architektonisch exponierten Bauteil, zudem auf der bevorzugten Garten- und Sonnenseite des Hauses, befand sich – ein Bodenraum. "Funktional" war dessen prominente Anordnung nur in einer Hinsicht: in ästhetischer. Gropius konnte, dem Wesen einer Rumpelkammer gemäß, auf Fenster weitgehend verzichten und diesen Bauteil als geschlossene Masse darstellen. Ein schmales Fensterstehenden Formats setzte einen aparten Kontrapunkt zur liegenden Masse des Baublocks und zur hermetischen Geschlossenheit seiner Wandflächen.

Die am Haus Klee/Kandinsky über die Jahrzehnte marode gewordene Stahlbetonkonstruktion der Kragplatten steht nach der Restaurierung auf Krücken. Das Erscheinungsbild des Hauses ist dadurch mit einem Element belastet, das die konstruktive und ästhetische Intention des Entwurfs in grotesker Weise konterkariert – zum Glück an einer wenig exponierten Stelle. Die Sanierung der Kragplatte unter Beibehaltung des Schwebeeffektes hätte Eingriffe in die Bausubstanz und den Verlust ursprünglicher Architekturoberflächen im Innern zur Folge gehabt. So wurden Oberflächen und Kern des Denkmals geschont – zulasten des Bildes. Die Doppel-T-Träger blieben farblich unbehandelt und heben sich vom ursprünglichen Bestand deutlich ab. Zugleich treten sie wegen der diffusen Lichtverhältnisse in dem Kiefernwäldchen optisch stark zurück, so dass sich die ästhetische Beschädigung des Hauses im Rahmen des Erträglichen hält. Wenn dergleichen üblicherweise als "ehrliche Lösung" gepriesen wird, so drängt sich doch die Frage nach Alternativen auf, die das Erscheinungsbild der Architektur unter vertretbarer Preisgabe von Substanz von solcher Zutat verschont hätten. Rangierte hier Schonung der Substanz vor Schonung des Bildes? Als Ausweg aus einem wirklichen konstruktiven Dilemma wären die Krücken respektabel, als konservatorische Musterlösung kann dergleichen nicht gelten.

Wie dem auch sei, die Restaurierung macht selbst an diesem heiklen Punkt die architekturtheoretische Problematik der Bauten durchsichtig. Sie besteht in einer prekären Mischung aus ästhetizistischen und funktionalistischen Dogmen, die sich in Gropius' Phraseologie verbanden: "bauen bedeutet gestalten von lebensvorgängen ... aus ihnen *allein* resultiert die wahrhaftige form. Die baugestalt ist nicht um ihrer selbst willen da, sie entspringt allein aus dem wesen des baus, aus seiner funktion, die er erfüllen soll."¹³ Andererseits: "architektur erschöpft sich nicht in zweckerfüllung, es sei denn, daß wir unsere psychischen bedürfnisse nach harmonischem raum, nach Wohlklang und maß der glieder, die den raum erst lebendig wahrnehmbar machen, als zwecke höherere Ordnung betrachten."¹⁴

Verständlich wird die Kritik am Bauhaus innerhalb der modernen Bewegung selbst, etwa Bert Brechts Spott über "diese vorsätzliche Harmonie und diese reformatorische Zweckdienlichkeit."¹⁵ Verständlich wird auch die soziale Problematik der Häuser. Während Gropius den luxuriösen Charakter der Bauten herunterspielte, indem er sie in taktischer Bescheidenheit stets nur als "wohnungen der bauhausmeister"¹⁶ bezeichnete, reagierten die Bewohner skrupulöser. Oskar Schlemmer war "erschrocken, wie [er] die Häuser ... gesehen habe. Hatte die Vorstellung, hier stehen eines Tages die Wohnungslosen während sich die Herren Künstler auf dem Dach ihrer Villen sonnen."¹⁷ Verständlich wird auch die aggressive Ablehnung des ästhetischen Charakters dieser Architektur durch Gropius' Nachfolger Hannes Meyer, der den "Bauhausstil" sarkastisch kommentierte: "Das Quadrat war rot. Der Kreis

war blau. Das Dreieck war gelb. Man saß und schlief auf der farbigen Geometrie der Möbel. Man bewohnte die gefärbten Plastiken der Häuser. Auf deren Fußböden lagen als Teppiche die seelischen Komplexe junger Mädchen. Überall erdrosselte die Kunst das Leben. ¹⁸

Geschönte Geschichte?

Die restaurative und die konservative Position in geschichtsdidaktischer Hinsicht

Die Restaurierung der Meisterhäuser erlaubt tiefe Einblicke in die Problemgeschichte der modernen Bewegung. Die Konservierung des während der NS-Zeit revidierten Zustandes leistet das nicht – und will das auch nicht leisten. Sie veranschaulicht stattdessen die Abneigung der NS-Kulturpolitik gegen das Bauhaus und macht sichtbar, wie das Bauhaus in jener Zeit systematisch unsichtbar gemacht wurde.

Ein landläufiger Vorwurf, den man gegen die Wiederherstellung des bauzeitlichen Erscheinungsbildes erheben könnte, wäre "Idealisierung". Indes idealisiert die Restaurierung nicht das Bauhaus, indem sie ein historisch plausibles Bild der unzerstörten Meisterhäuser schafft. Das Gegenteil ist der Fall. Die Restaurierung macht die Architektur in ihrer Qualität, in ihren funktionalen und ästhetischen Ambivalenzen nicht nur erlebbar, sondern durchschaubar und verständlich.

Die konservierende Erhaltung des überformten Zustandes tut das nicht. Ohnehin könnte auch sie leicht als Idealisierung ausgelegt werden. Unter funktionalem Aspekt wurden die Meisterhäuser in der NS-Zeit korrigiert, unter ästhetischem vergewaltigt. Wenn die konservierende Methode die Bauten in geschundener Gestalt zeigen möchte, dann als Opfer der destruktiven Architekturideologie des Nationalsozialismus – und nur als das: das Bauwerk als Märtyrer der Architekturgeschichte. Diese Sicht der Denkmale als Monumente tragischer Architekturgeschichte, als Zeugen einer Verfolgungs- und Zerstörungsgeschichte, ist eher hagiographisch als historisch.

Nun ist diese Sicht zugegebenermaßen nicht falsch. Aber der Anblick eines entstellten Bauwerkes macht doch den geschichtlichen Kontext gerade nicht "ablesbar". Wer den Hintergrund der zeitgenössischen Debatten vor und nach 1933 nicht kennt, lernt aus der Betrachtung der bloß konservierten Denkmale nichts. Sie laufen Gefahr, zu Mahnmalen zu werden. Ein zu enges Verständnis des historischen Bauwerkes als "Urkunde", "Dokument" und "Sachzeuge" wird hier offenbar. Architektur, die so uneingestanden und doch so radikal Baukunst ist wie die von Gropius, wird in solchem bloß kultur- und zeitgeschichtlichen Verständnis verkannt. Hier zeigt sich die Enge des erweiterten Denkmalbegriffs. Der für alle möglichen geschichtlichen Zusammenhänge offene Blick ist für die ästhetische Dimension von Architektur blind. Dass er ein bestimmtes Schaubedürfnis des historisch interessierten Publikums, das auf den bauzeitlichen Zustand gerichtet ist, als "unhistorisch" zurückweist, versteht sich von selbst. Aber der Öffentlichkeitsbezug denkmalpflegerischer Arbeit ist ein anderes abgründiges Thema, für das hier kein Raum ist.

Die konservierend-dokumentarische Position und die restaurierend-ästhetische Grundhaltung haben eines gemein: die geschichtsdidaktische Motivation. Dies kann natürlich nur aus dem Blickwinkel schlichtester antiautoritärer Weltanschauung ein Einwand sein, der jede belehrende Absicht als Bevormundung des Individuums gilt. Es ist schlechterdings nicht möglich und auch nicht wünschenswert, die Arbeit der Denkmalpflege von didaktischen Motiven zu trennen. Wer ein Bauwerk in diesem oder jenem Zustand erhalten will, möchte,

dass es wahrgenommen werde und verbindet damit die Vorstellung von einem kulturellen Gewinn für die Allgemeinheit. Entscheidend aber ist, wie dieser Bildungsauftrag akzentuiert ist, eher als historische oder – umfassender – als ästhetische Bildung.

Die konservative Position und die restaurative Grundhaltung sind in ihrer Auffassung von Geschichte konträr. Die eine Richtung stellt Geschichte als Erosions- und Nivellierungsprozess dar. Die Meisterhäuser, ehemals individuelle Baukunstwerke, werden im Laufe dieses Prozesses zu irgendwelchen Häusern. Ihre ästhetische Individualität wird abgeschliffen. Übrig bleiben ordinäre Flachbauten, denen nur die Walmdächer fehlen, damit sie als "Heimstätten für deutsche Menschen" gelten können. Gezeigt wird hier nicht Architektur, sondern ihr Geschick im Laufe der Zeit.

Die Restaurierung dagegen zielt auf Herbeiführung eines Bildes, das den Anschein weckt, als hätte solche destruktive Geschichte gar nicht stattgefunden. Die Ethiker unter den Denkmalpflegern pflegen dergleichen als verderbliches Täuschungsmanöver und als Geschichtsklitterung zu geißeln. Der ästhetisch intakte Zustand wird jedoch nicht wiederhergestellt, um die Illusion einer katastrophenfrei abgelaufenen Geschichte zu erzeugen. Welcher Tropf sollte sich einer solchen Illusion hingeben wollen? Restaurierung hat überhaupt kein vorzügliches Interesse an Geschichte. Sie fokussiert vielmehr das Interesse auf einen bestimmten Zeitpunkt im Interesse einer bestimmten Form. Dabei geht es um das Verständnis des Bauwerkes im ästhetischen und nicht nur historischen Sinn. Gezeigt wird nicht Geschichte, sondern Architektur.

Indem Restaurierung eine verlorene Baugestalt von neuem erfahrbar macht, schafft sie die hermeneutische Voraussetzung für das Verständnis von Geschichte an jenem Zeitpunkt, den sie für wichtig befindet. Das ist ein souveräner Akt. Man mag ihn als fragwürdigen Subjektivismus und Dezisionismus kritisieren. Aber auch das streng konservatorische Vorgehen legt apodiktisch fest, was wichtig ist und was nicht. Es liegt in der Natur von Restaurierung, dass sie bestimmte Aspekte von Geschichte ausradiert, damit andere zutage treten. Die Crux des konservatorischen Verfahrens jedoch besteht darin, dass sie in statischer Regularität den "gewachsenen Zustand" favorisiert und damit das Denkmal als eine Datenmasse definiert, deren Informationsgehalt vornehmlich aus der Dauer seiner Existenz resultiert. Dieser gleichsam kalendarisch-mechanistische Authentizitätsbegriff geht von einer Verpflichtung zur totalen Überlieferung historischer Informationen aus. Obschon intensiv aufgeladen mit moralischem Geltungsanspruch, begünstigt er die wahllose Anhäufung historischer Daten und die völlige Diffusion des historischen Interesses. Der Begriff der Geschichte selbst wird durch solchen Positivismus ad absurdum geführt. Sie ist nicht mehr hermeneutische Konstruktion des menschlichen Bewusstseins und darin kreative kulturelle Leistung, sondern eine ins schier Unendliche wachsende Faktenflut, krud objektiv und physisch. Da ein nach solchem Prinzip behandeltes Denkmal unter Umständen ganz unscheinbar und einsilbig dasteht, bleibt es dem Bildungsstand des Betrachters überlassen, sich auf das Gesehene einen Reim zu machen. Dahinter verbirgt sich ein elitärer Begriff von historischer Bildung, der vor allem dem Wissen, nicht aber dem Sehen verpflichtet ist.

Isoliert betrachtet bleiben die restaurative Grundhaltung und die konservative Position solange plausibel, wie sie konsequent durchgezogen werden. Das Nebeneinander dieser divergenten denkmalpflegerischen Ansätze an einem Denkmal oder innerhalb eines Ensembles wäre das denkbar größte Übel. Manchmal ist es nämlich besser, eine Sache konsequent

falsch zu machen als halb richtig. Jedes Aus- und Durcheinanderrestaurieren schafft ein Mixtum historischer Zustände, das Laien wie Fachleute heillos irritiert. Eine schlimmere Entwertung des architektonischen Bildes ist kaum denkbar. Ablesbar sind an einem solchermaßen behandelten Denkmal weder Geschichte noch Gestalt des Baudenkmals, sondern vor allem die individuellen Vorstellungen dieses oder jenes Denkmalpflegers.

Fall 11: Das Dessauer Arbeitsamt

Das Dessauer Arbeitsamt, erbaut in städtischer Regie 1927/29, gehört zu den eigenwilligsten und besten Bauten, die aus dem Büro Gropius hervorgegangen sind. In der ungemein einprägsamen äußeren Gestalt und der funktionalen Raffinesse der inneren Struktur ist der Bau im Vergleich zu den Meisterhäusern ohne Zweifel die bedeutendere baukünstlerische Leistung. Wie diese erfuhr er in der NS-Zeit gravierende Veränderungen, die allerdings die ursprüngliche architektonische Idee nicht in gleichem Maße verwässerten. Der 1936 erfolgte Einbruch breiter Fenster in den bis dahin fensterlosen Mauerring des Rundbaus durchkreuzte zwar die ursprüngliche Entwurfsidee, machte sie aber nicht unkenntlich. Mit diesem gewachsenen oder – besser ausgedrückt – reduzierten Zustand haben sich heutige denkmalpflegerische Konzeptionen auseinanderzusetzen. Die Grundlage dazu bietet wiederum die architekturhistorische Einschätzung des Vorzustandes und des status quo.

Gropius ging mit seinem exzeptionellen Entwurf als Sieger aus einem beschränkten Wettbewerb hervor, zu dem auch Hugo Häring und Max Taut eingeladen waren. In der Jury saß neben dem Dessauer Oberbürgermeister Fritz Hesse und Martin Wagner auch der anhaltische Landeskonservator (!) Ludwig Grote, ein Fürsprecher und Freund des Bauhauses. Gropius verband mit diesem Entwurf besondere Ambitionen. Das geht aus seinem Bauhausbuch von 1930 hervor, das programmatische Selbstexegesen der Dessauer Musterbauten enthält, die nicht von ungefähr in der Präsentation des Arbeitsamtes ihren Höhepunkt finden. Gropius, in Fragen der Selbstdarstellung eine ganz ungehemmte Natur, pries sich hier als Schöpfer eines neuen Bautyps, ja einer neuen Baugattung: "es musste ein von grund aus neuer typ für diese art von gebäuden erst geschaffen werden", und weiter mit unverblühtem Stolz: "mein entwurf wurde zur ausführung bestimmt."¹⁹ Dass es Martin Wagner war, der die gestalterischen und funktionalen Erfordernisse der neuen Bauaufgabe "Arbeitsamt" als Erster systematisch formuliert hatte, dass es beachtliche Vorbilder gab, von denen Gropius bei der Ausarbeitung des Grundrisses profitieren konnte,²⁰ bleibt unerwähnt.

Tatsächlich gelang es dem Architekten, für sein Arbeitsamt "einen grundrisstyp zu finden, der den besonderen forderungen dieser neuen gebäudegattung genügte, nämlich die arbeitsvermittlung für eine große Anzahl arbeitssuchender verschiedener berufsgebiete mit einer möglichst geringen anzahl von beamten zu bewältigen."²¹ Dem entsprach die Halbkreisform des Grundrisses mit sechs separaten Eingängen für die verschiedenen Berufsgruppen. Den für den Publikumsverkehr (Arbeitsvermittlung und Kassenbetrieb der Arbeitslosenversicherung) bestimmte Rundbau hinterfängt ein zweigeschossiger Block für Arbeitsberatung und Verwaltung. Die separaten Pforten des Rundbaus sortierten gleichsam den Zulauf zum Gebäude, schon bevor die Arbeitssuchenden das Amtsgebäude betraten. Die großflächige Grundrissfigur ist von dem Gedanken getragen, saisonal stark schwankenden Andrang störungsfrei nach dem Einbahnstraßenprinzip durch das Gebäude zu schleusen. Die

Arbeitssuchenden gelangten zunächst in Warteräume, von dort zur Arbeitsvermittlung, sodann zur zentral gelegenen Kasse, wo nach erfolglosem Vermittlungsversuch die Auszahlung der Arbeitslosenunterstützung stattfand, schließlich zu den rückwärtigen Ausgängen.

Obschon diese innere Organisation weithin Anerkennung fand und auch die bestechende architektonische Qualität des Entwurfs unbestritten blieb, wurde in der alltäglichen Nutzung des Gebäudes sehr bald ein Konflikt zwischen Form und Funktion deutlich, der im Entwurfsprozess und beim Wettbewerbsentscheid offensichtlich unentdeckt geblieben war. Der äußere, aus ledergelbem Ziegel bestehende Mauerring des Arbeitsamtes blieb bis auf ein schmales, hochgelegenes Fensterband geschlossen. Die an der Peripherie des Rundbaus angeordneten Warteräume für die Arbeitslosen, aber auch die im Inneren gelegenen Vermittlungsbüros hatten, obschon sehr hell, keinerlei optische Verbindung zum Außenraum. Das war der Preis für "Wucht, Strenge und Knappheit"²² die Gropius frühzeitig als Merkmale monumentaler Architektur erkannt und mit denen er auch sein Arbeitsamt ausgestattet hatte.

Für die geschlossenen Mauern mochten sich funktionale Gründe finden, so die Unterbindung von Blick- und Sprechkontakten zwischen den innen und außen wartenden Arbeitslosen, die den Einbahnverkehr im Haus gestört und die Abwicklung des Besucherverkehrs durch Unruhe beeinträchtigt hätten.²³ Um des architektonischen Effekts Willen hatte Gropius aber auch atmosphärische und ergonomische Notwendigkeiten einer in dieser Hinsicht besonders heiklen Bauaufgabe außer Acht gelassen. Die Fensterlosigkeit hatte negative atmosphärische und klimatische Folgen, von denen Besucher und Angestellte des Amtes gleichermaßen betroffen waren. Der Amtsleiter monierte bereits 1932 "gewisse Nachteile an stimmungsmäßiger Wirkung auf die Angestellten",²⁴ die den Arbeitstag in zwar gut belichteten, doch hermetischen Kammern zubringen mussten. Die dem Arbeitsplatz gegenüberliegende Wand war zur Abhilfe "in einem satten wohltuenden Farbton gestrichen und als Fensterersatz mit einem Bild mit tiefer Perspektive"²⁵ versehen. Dekorationsmethoden bürgerlicher Wohnstuben bahnten einen notdürftigen Ausweg aus der Käfig-Architektur des Bauhaus-Chefs.

Trotz großer Lichtfülle und Weitläufigkeit, die durch die Sheddächer und die auch im Innern um die Räume geführten Fensterbänder erzielt wurden, hatte der Bau einen beklemmend unterirdischen Charakter. Die aussichtslose Lebenslage vieler Arbeitsloser in jener Zeit fand im Gefühl des räumlichen Eingesperrtseins eine fatale Entsprechung. Martin Wagner, der als erster eine Theorie der neuen Bauaufgabe "Arbeitsamt" formulierte, hatte den entwerfenden Architekten zu einer gewissen sozialen Empfindsamkeit verpflichten wollen. Seine Hinweise bezogen sich vornehmlich auf Heizung und Lüftung und wendeten sich gegen die in Kreisen der Reichsanstalt für Arbeitsvermittlung und Arbeitslosenversicherung verbreitete Auffassung, ein öffentliches Amtsgebäude dürfe nicht zur Wärmestube werden. Wagners Ausführungen lassen sich aber auch auf das gestalterische Ethos der Bauaufgabe und ihre speziellen atmosphärischen Anforderungen beziehen. Nach seiner Überzeugung "würde es ... dem ganzen Charakter des Hauses der Arbeit widersprechen, wenn man die Arbeitssuchenden nicht mit der größten wohlwollenden Fürsorge empfängt." Gute Heizung und Lüftung sollten "die Qual des Wartens mildern."²⁶ Außerdem schwebte Wagner eine transparente, offene Architektur vor, "ein ganz aus Glas mit rhythmisch verteilten Pfeilern beherrschter Bau",²⁷ Monumentalität ohne Bedrückung.

Statt die Qual des Wartens zu mildern, hatte Gropius mit seinem Arbeitsamt ein gut ausse-

hendes Sinnbild dessen geschaffen, was er "Rationalisierung" nannte. Die Abbildungen des Arbeitsamtes im Bauhaus-Buch von 1930 versah er mit manifestartigen Texten, die die Aufgabe des Architekten als Sachwalter der Rationalisierung in seherisch gehobener Sprache beschworen. Der Begriff ist bei Gropius nicht nur technokratische Vokabel. Er hat kulturelle, politische, ja religiöse Dimensionen. Rationalisierung sei "zu einer großen geistigen Bewegung in der zivilisierten Welt geworden",²⁸ heißt es dort und weiter: "das Ziel des Architektenberufes ist das eines zusammenfassenden Organisations, der von sozialen, d. h. im Sinne der Gemeinschaft gültigen, Lebensvorstellungen ausgehend alle wissenschaftlichen, technischen, wirtschaftlichen und gestalterischen Probleme des Bauens zusammen und in Gemeinschaftsarbeit mit zahlreichen Spezialisten und Arbeitern planvoll zu einem einheitlichen Werk zu verschmelzen hat."²⁹ "diese das menschliche Gemeinschaftsleben berührende, erweiterte Auslegung des Rationalisierungsgedankens — Ratio-Vernunft — wird auch zur Grundlage der modernen Baugesinnung. Denn die Wohnung des Menschen, das Gehäuse des Lebens, die Zelte des größeren Gemeinschaftsgebildes der Straße, der Stadt, ist ein komplexes Element, dessen Vielfältigkeit seiner Funktionen nur durch Vernunft in höherem Sinne zu einer Einheit gebunden und gestaltet werden kann."³⁰

Veränderte Nutzung (die fensterlosen Warteräume wurden später als Büros genutzt), allerlei sachlich begründete Mängelkritik, aber auch ideologische Abneigung gegen das Bauhaus führten 1936 zum Einbau der großen Fenster, mithin zu einer Verbesserung der Raumqualität und zu einer empfindlichen Störung des baukünstlerischen Erscheinungsbildes, die man in jenen Jahren gewiss mit Genugtuung sah. Das Arbeitsamt, in den Augen der Nationalsozialisten "ein zirkusähnliches Gebäude in so ausgesprochen bolschewistischem, d. h. undeutschem und unpraktischem Stile ..., daß in weitesten Kreisen der Bevölkerung darüber Entrüstung herrschte",³¹ gehörte wie das Bauhausgebäude und die Meisterhäuser zu den ersten Wunschkandidaten jener Abrisskampagnen, von der die Nationalsozialisten von Zeit zu Zeit immer wieder sprachen, ohne sie, gehemmt durch ökonomische Notwendigkeiten, je durchzusetzen.

Konvergenz von dokumentaristischem Denkmalverständnis und alltäglichem Nutzerbedürfnis

Die neuen Fensteröffnungen des Arbeitsamtes waren brutal platziert und bieder gestaltet. Ihr liegendes Format reagierte zwar ansatzweise auf die ausgeprägte Horizontalität des Bauwerkes und die Sprossenteilung korrespondierte in gewisser Weise mit den Stahlprofilen der transparenten Aufbauten, dennoch ist das Architekturkonzept an einem entscheidenden Punkt durchstoßen. Während die Meisterhäuser nach dem Umbau sehr viel unscheinbarer waren als zuvor, führte die punktuelle bauliche Veränderung am Arbeitsamt dazu, dass die ursprüngliche gestalterische Intention gut erkennbar blieb – nicht zuletzt wegen der exceptionellen Gestalt des Bauwerkes, die sich nach wie vor behauptete. In ihrer ästhetischen Rücksichtslosigkeit bekundeten die Fenster einen zynischen Funktionalismus. Ihr Einbau war eine Art ideologische Strafaktion gegen den unverkennbar ästhetizistischen Charakter der Architektur von Gropius.

In der Debatte um Erhaltung oder Rückbau der Fensteröffnungen wurden denkmalpflegerische Zielvorstellungen publiziert, die einem strikten historischen Dokumentarismus ver-

pflichtet sind: "Nicht eine Rekonstruktion in Form einer Rückführung zum Original, sondern die Erhaltung durch Reparatur und Ergänzung, auch mit dem Belassen sichtbarer Spuren der Geschichte, ist die denkmalpflegerische Leitlinie für das Haus."³² Auffällig an dieser Äußerung ist die begriffliche Identifikation von Restaurierung und Rekonstruktion. "Folgt man der denkmalpflegerischen Leitlinie, nicht zu rekonstruieren, sondern zu reparieren und dabei Spuren der Zeitgeschichte erkennbar zu lassen, sollte man auf den Rückbau der Fenster verzichten. Daß für die neue Nutzung mit Büroräumen die Gewerbeaufsicht ebenfalls den Erhalt der Fenster verlangt, ist pragmatisch und verständlich, hat aber mit der Auseinandersetzung mit dem Denkmal wenig zu tun."³³

Beim Dessauer Arbeitsamt tritt der delikate Fall ein, dass ein um denkmalpflegerische Belange wenig bekümmertes Nutzerinteresse und die denkmalpflegerische Zielvorstellung in seltener Weise konvergieren. Das zitierte Votum klingt mit seinen diplomatischen Distanzierungen fast so, als sei diese Harmonie bedauerlich, ja fast ein wenig beschämend. Ein aktuelles und funktional legitimes Nutzerbedürfnis pocht auf Erhaltung der architektonisch störenden Fensteröffnungen und findet obendrein Bestätigung in jenen Artikeln der *Charta von Venedig*, die Restaurierung für fragwürdig, Rekonstruktion für abwegig und historische Zustände unterschiedlicher Epochen generell für erhaltenswert erklären (s. u.). Der Wunsch des Nutzers, die Fenster zu erhalten, ist mit billigen Gründen nicht zu bestreiten. Er bezeugt in der Tat nicht Auseinandersetzung mit dem Denkmal (warum auch?), sondern mit dem Bauwerk – und zwar mit seinem unverkennbaren funktionalen Schwachpunkt, der bedauerlicherweise zugleich seine ästhetische Stärke ist. Die Sicht des Nutzers ist naturgemäß monoperspektivisch. In fensterlosen Räumen arbeiten zu müssen gehört bekanntlich zu den schlimmsten Zumutungen, die ein Arbeitsleben bereiten kann. Die Überlegung des Historikers jedoch, der die ästhetisch störenden, wenngleich funktionsgerechten Fenster als "Zeitspuren" erhalten sehen will, ist gleichermaßen einseitig. Sie ist fokussiert auf das "historische Dokument". Das Bauwerk als Kunstwerk bleibt ohne Fürsprache. Scheu vor Restaurierung (um die ginge es hier, nicht um Rekonstruktion), folglich auch Scheu vor einer architekturimmanenten Argumentation, die das Bauwerk in den Mittelpunkt rückt, drängen zur Flucht ins Historische und Dokumentarische.

Beim Arbeitsamt ist es ähnlich wie bei den Meisterhäusern: Schwäche *und* Stärke der Architektur werden erst sichtbar, wenn die Fenstereinbrüche wieder zugesetzt werden. Danach träte die Baugestalt in ihrer monumentalen Geschlossenheit, ihrer formalen Eleganz und ihrer funktionalen Fragwürdigkeit wieder ungestört zutage. Im Zwiespalt von Form und Funktion ist auch dieser Bau unendlich viel aussagefähiger, für das Verständnis dieses klassischen Konflikts moderner Architektur viel aufschlussreicher, auch eindrucksvoller und – *horribile dictu* – schöner als die Konserve der funktional korrigierten, aber baukünstlerisch beschädigten Gestalt.

Denkmalpflege ist die einzige Teildisziplin der Architektur, die sich afunktionale, ja selbst antifunktionale Argumente erlauben darf und muss. Denkmalschutz und Denkmalpflege beruhen ganz wesentlich auf Einwänden selbst gegen solche Nutzerinteressen, deren funktionale Berechtigung billigerweise nicht bestritten werden kann. Hätten sie diese Option nicht, dann wären sie überflüssig. An Baudenkmalen von Weltrang erscheinen funktionswidrige Forderungen in besonderer Weise legitim, und es ist bedenklich, wenn nicht nur Rekonstruktion und Kopie, sondern zunehmend auch Restaurierung durch aktuelle denkmalpflege-

rische Argumentationsstile aus dem Spektrum konservatorischer Handlungsalternativen ausgegrenzt werden. Argumentation im Interesse der Gestalt wird dort unmöglich, wo ein bestimmter Begriff von Geschichte zum einzig zulässigen Kriterium der Entscheidung wird. Der dogmatische Zug einer nach eigenem Verständnis "rein konservierenden" Denkmalpflege tritt deutlich zutage. Sie entwickelt ihre Argumente nicht mehr diskursiv, sondern aus "Leitlinien". Die Aussicht, funktionshemmende Rückbauten im Genehmigungsverfahren durchzusetzen und konsensfähig zu machen, ist bei einem Baudenkmal von Weltrang wie dem Dessauer Arbeitsamt nicht schlecht. Sie sinkt freilich in dem Maße, wie deutlich wird, dass innerhalb der Denkmalpflegerzunft – und damit ist nicht nur die "amtliche" Denkmalpflege gemeint – die Auffassungen um das angemessene Vorgehen auseinanderfallen. Der außenstehende Betrachter, als Adressat aller denkmalpflegerischen Bemühungen, kann den Eindruck gewinnen, es sei wirklich gleichgültig, welche der diskrepanten Expertenmeinungen durchgesetzt wird.

Zwar sind Kompromisse denkbar. So könnte man an nur einer Gebäudeachse exemplarisch die Fenster zusetzen oder offen lassen – um zu "zeigen", wie es einmal gewesen ist. Im Nebeneinander solcher Zustände entstünde eine weitere "Zeitschicht", die das überlieferte Bild des Denkmals bis dato noch nicht überlagert. Diese erklärungsbedürftige "Zeitschicht" wäre ein Erscheinungsbild, das Denkmalpfleger vorsätzlich geschaffen hätten und das nie zuvor existiert hat. Der Ehrgeiz aller Denkmalpfleger, gleich welcher Couleur oder institutionellen Zugehörigkeit, sollte jedoch darin bestehen, ein Denkmal von solcher Beschichtung wenn irgendetwas möglich zu verschonen und solche Zustände nie ohne Not herbeizuführen. Die Herstellung von "dokumentarischen Achsen" oder "archäologischen Fenstern" geschieht immer ohne Not.

Die hegemoniale Tendenz des Dokumentarismus hat schon dazu geführt, dass kryptische Denkmalmalwerte registriert werden, so etwa den als störend erkannten Plattenbau mit elf Geschossen hinter dem Arbeitsamt, von dem es heißt, er bleibe bis zu seinem Abriss "Zeitzeichen".³⁴ Zeitzeichen, Denkmal – die Trennlinie zwischen beiden ist längst verschwommen. Schwer zu bestreiten ist außerdem, dass der DDR-Hochkant zum flunderflachen Gropius-Bau keinesfalls in einem störenden, sondern städtebaulich stringent gedachten Kontrastverhältnis steht. Künftige Anhänger des expansiven Denkmalbegriffs werden den Block als "Zeitzeugen" womöglich mit Sympathie betrachten und dabei abermals übersehen, dass Gropius' Arbeitsamt ursprünglich mit dem nur wenige Schritte entfernten frühklassizistischen Torbau des Dessauer Friedhofs von Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff (1788/89) ein wunderbares Ensemble formierte. Die städtebaulichen Verbindungslinien zwischen den beiden Bauwerken sind in der heutigen Situation allerdings nicht mehr "ablesbar" – es sei denn, man wirft einen Blick hinter das "Zeitzeichen".

Fall III: Das Bauhaus-Gebäude: Selbstreferenzialität der Denkmalpflege?

Auf besonders steile Abwege führt die selbstreferenzielle Denkmalpflege, eine bislang noch zu wenig wahrgenommene und kommentierte Tendenz aktueller denkmalpflegerischer Praxis. Selbstmonumentalisierung der Denkmalpflege findet statt, wenn denkmalpflegerische Maßnahmen der jüngeren und jüngsten Vergangenheit als "gültige" und darum ihrerseits

konservierungswürdige Zeitdokumente ausgegeben und dem Denkmalschutz anempfohlen, um nicht zu sagen aufgedrängt werden. Der Geist des historischen Positivismus, dem restlos alles wichtig wird, kommt hierin zu sich selbst.

Nun mag es in dem einen oder anderen Fall solche überzeitliche Gültigkeit denkmalpflegerischer Entscheidungen wirklich geben. Sie kann sich auf die technologische und konzeptuelle, in äußerst seltenen Fällen auch auf die künstlerisch-ästhetischen Qualitäten denkmalpflegerischer Eingriffe und Zutaten beziehen.³⁵ "Gültig" sind diese Maßnahmen, wenn man es heute nicht viel besser machen könnte. Im Fall solcher Manipulationen, die künstlerischen Rang haben, *möchte* man es gar nicht anders machen, selbst wenn diese aus historischer Sicht falsch sind.

A priori aber kommt den von Denkmalpflegern geschaffenen Zuständen kein Denkmalschutz zu. Die Wissenschaftlichkeit, die Denkmalpflege gemeinhin für sich in Anspruch nimmt, würde durch eine Denkweise konterkariert, die ihre Anschauungen und Taten von gestern als überzeitlich "gültig" ausgibt und sie dort, wo sie es nachgewiesenermaßen nicht sind, als gewachsenen Zustand und damit als historisch bedeutsame Geschichtsspur heutigen Denkmalpflegern zu erhalten aufgibt. Hier ist der Punkt erreicht, wo geschichtliches Denken entgleist und unhistorisch wird. Es springt aus der Bahn kontrollierter historischer Reflexion, der alles als zeitgebunden und nichts als ewig gültig gilt.

Die Gedankenfigur "Denkmal der Denkmalpflege" wird nicht immer, aber immer öfter auch auf Leistungen von Denkmalpflegern angewendet, die diese unter besonders schwierigen materiellen oder politischen Verhältnissen – etwa in den frühen Nachkriegsjahren oder während der DDR-Zeit – zustande gebracht haben. Eine solche epochale Leistung ist unstrittig die Restaurierung des Dessauer Bauhauses im Jahre 1976. Sie führte zur Wiederherstellung eines historisch plausiblen Erscheinungsbildes des in seiner Kernsubstanz gut erhaltenen, in seiner äußeren Gestalt jedoch schwer lädierten Bauhauses.³⁶ Mit dieser Restaurierung fand die in der DDR seit den 60er Jahren zögerlich vollzogene Rehabilitierung der Moderne, bis dahin als bürgerlich, formalistisch und kosmopolitisch verpönt, ihren symbolischen Höhepunkt.

Im Zuge dieser Maßnahme wurde auch die berühmte Vorhangfassade vollständig rekonstruiert. Deren in bedeutendem Umfang noch vorhandene Fragmente wurden allerdings ohne Dokumentation beseitigt. Die stählerne Gitterkonstruktion wurde in einer vom ursprünglichen Zustand abweichenden Art als schwarz eloxierte Aluminiumkonstruktion nachgebildet.

Mittlerweile ist die historische Graufassung aller Stahlfenster am Bauhaus nachgewiesen, ein Befund, dem die dauerhafte Erhaltung der schwarzen Aluminiumkonstruktion entgegensteht. Die denkmalpflegerische Methodenreflexion tut sich schwer mit einem selbst geschaffenen Dilemma und einer Fülle immanenter Widersprüche: "Die Rekonstruktion 1976 ist für das Bauhausgebäude und auch für die Bauhausideen ein wichtiger Einschnitt, nämlich Ausdruck der gestiegenen Wertschätzung des Bauhauses und seiner Ideen in der damaligen DDR. Deshalb haben die Spuren dieser Maßnahme für das Gebäude eine wichtige Bedeutung, auch wenn der künstlerische Wert im Einzelnen umstritten ist und auch wenn manche Maßnahmen aus einer Not heraus geboren waren. Mit der Rekonstruktion wurde das historische Erbe angenommen und gewürdigt, und es ist damit eine eigene Zeitschicht entstanden. Auch wenn heute andere Maßstäbe angelegt werden: ohne die Spuren dieser jungen

Vergangenheit fehlt dem Bauhausgebäude eine wichtige Dimension. ... Deshalb soll die Vorhangfassade erhalten werden, die mit großer Sorgfalt in Aluminium nachgebaut wurde, auch wenn wir heute eine Rekonstruktion vielleicht [?!] anders ausführen würden ... Nun muß abgewogen werden, auf der einen Seite steht der Wunsch nach einer einheitlichen Farbfassung der Gebäudehülle, zugunsten der künstlerischen Wirkung und Bedeutung. Auf der anderen Seite steht der Wunsch nach Erhaltung eines wichtigen Zeugnisses aus der Bauhausgeschichte zugunsten der historischen Authentizität."³⁷

Unüberhörbar ist in diesen Darlegungen das Bedürfnis nach Harmonie der theoretischen Grundsätze. Die Pietät gegenüber der Geschichtsspur zeitigt aber unweigerlich Konsequenzen, die mit den Notwendigkeiten einer historisch und ästhetisch in sich schlüssigen Restaurierung kollidieren: "Die Vorhangfassade als bedeutendste Leistung der Rekonstruktion von 1976 muß mit besonderer [!] Sorgfalt erhalten werden"³⁸ – obschon in gleichem Zusammenhang verlautet, die Beseitigung der originalen Fassadensegmente sei "ein großer Verlust" gewesen, der obendrein auch noch ohne Dokumentation erfolgte. Mit Verweis auf die *Charta von Venedig* und die in ihr enthaltene Dokumentationsforderung (Artikel 16) wird für schutzwürdig erklärt, was unter Außerachtlassung einer ihrer elementaren Bestimmungen zustande kam.

Zwangsläufig führen solche Überlegungen, ausgehend von Artikel 11 der *Charta* ("Stileinheit ist kein Restaurierungsziel"), in allerlei Zwickmühlen. Einen Ausweg bahnt da nur ein so genannter Pflegeplan, demzufolge bis auf weiteres die falsch rekonstruierten Teile "sorgfältig" zu pflegen seien, derweil man aber schon mit ihrem zukünftigen Wegfall rechnet. So sollen 1976 rekonstruierte Fenster einstweilen instand gehalten werden. "Wenn diese Fenster trotz sorgfältiger Pflege eines Tages erneuerungsbedürftig sein sollten, werden sie entsprechend dem Vorbild von 1926 erneuert, und nicht entsprechend den 1976 entstandenen, vereinfachten und weniger funktionalen Fenstern."³⁹ Damit wird auch der Verschleiß zu einer planbaren Größe. Die Hoffnung, die falsch rekonstruierte Vorhangfassade in fernen Tagen einmal in historisch korrekter Gestalt erneuert zu sehen, findet hinhaltenden Trost im Gedanken an ihren irgendwann unweigerlich eintretenden Verfall. Fraglich bleibt, ob diese Vorstellung über die bis dahin eintretende farbliche Zersprengung des Bauhaus-Gebäude in Teile mit historisch richtiger und solche mit falscher Fassung hinweghilft.

Ein solcher Pflegeplan mag aus Gründen der Maßnahmen- und Kostenplanung einiges für sich haben. Er enthält jedoch eine theoretische Selbsttäuschung; postuliert er doch denkmalpflegerische Leitlinien, also Vorschriften, die eines fernen Tages in Kraft treten und offensichtlich für Jahrzehnte gültig bleiben sollen. Es ist, gelinde gesagt, schwer einzusehen, dass falsch rekonstruierte Bauteile aus anderen als ökonomischen Gründen "sorgfältige Pflege" genießen, wenn ihre künftige Ersetzung schon jetzt dekretiert wird, obschon man sie für ideell wertvoll hält. Es ist nicht mehr erkennbar, ob solche Gedankenfügungen noch auf rationaler Einschätzung von Denkmalwerten beruhen oder auf bloßer Pietät.

Die Denkmalpflege der Denkmalpflege der Denkmalpflege kann so ins Unendliche potenziert werden. Wer aber geht im Ernst davon aus, dass konservatorische Festlegungen von heute in 10 oder 20 Jahren noch von irgendjemandem als bindend empfunden werden? Die Festschreibung denkmalpflegerischer Grundsätze auf unabsehbare Zeit ist ein beunruhigendes Novum denkmalpflegerischer Theoriebildung. Diese basierte bislang auf der Vorstellung der Zeitgebundenheit allen denkmalpflegerischen Tuns. Demzufolge unterliegen alle Er-

kenntnisse und Methoden einer permanenten kritischen Revision. Dies bedeutet insbesondere, dass die Bewertung vergangener denkmalpflegerischer Leistungen schonungslos erfolgen muss. Nachweislich falsche Rekonstruktionen wichtiger Bauteile mögen zu einem bestimmten Zeitpunkt unter bestimmten Bedingungen noch so gewissenhaft vorbereitet und ausgeführt worden sein – sie sind und bleiben falsch und damit nach stattgehabter Revision unter geschichtswissenschaftlichem Gesichtspunkt wertlos. Eine Rekonstruktion muss an ihren eigenen Maßstäben gemessen werden. Genügt sie diesen nicht, dann kann sie nicht durch Historisierung zum Denkmal erhoben werden. Da obendrein eine Rekonstruktion ihrem eigenen Begriff nach keine künstlerische Leistung sein will und kann, erwächst ihr auch von daher keinerlei Dignität als Denkmal.

An der oben demontierten Argumentationskette wird deutlich, dass in solcher Denkart moralische Kriterien die Oberhand über sachliche gewonnen haben. Zwar wird die wissenschaftliche Zuverlässigkeit der Rekonstruktion verneint, die eklatante Außerachtlassung der dokumentarischen Sorgfaltspflicht hervorgehoben, der künstlerische Wert der Maßnahmen als "umstritten" charakterisiert. Und dennoch mischen sich mit Vokablen wie "Sorgfalt" und "Leistung" moralische Urteile in die Argumentation. Die Denkmalschutzgesetze kennen zum Glück keine moralischen Kriterien als Begründung des Denkmalwertes. Große Sorgfalt, gute Absicht und was der menschlichen Verdienste mehr sein mögen, begründen keinen Denkmalwert.

Aus dem dargestellten Argumentationsstil erwachsen der Denkmalpflege große Gefahren. Will sie auf Dauer ernst genommen werden, dann hat sie ein existenzielles Interesse an der permanenten Selbstrevision ihrer Arbeitsergebnisse – wenigstens im biographischen Horizont der jetzt Lebenden und ihrer Vorgängergeneration. Reversibilität muss nicht nur technisch, sondern auch ideell zu jedem Zeitpunkt möglich sein. Die "historische Authentizität" von Irrtümern darf nicht ihre kritische Korrektur hemmen. Die Ausdehnung des denkmalpflegerischen Substanzbegriffes auf die Hervorbringungen der Denkmalpflege selbst untergräbt ihre kritisch-rationalen Grundlagen und ihre Bemühungen um die wissenschaftliche Konsensfähigkeit ihrer Arbeitsergebnisse.

Die Charta von Venedig und die Gefahr ihrer dogmatischen Trivialisierung

Es gehört zum guten Ton in der Denkmalpflege, sich hin und wieder auf die *Charta von Venedig* zu berufen, vor allem dann, wenn man nicht weiter weiß und um die Durchsetzbarkeit der eigenen Ideen fürchtet. Im Zusammenhang mit Arbeiten an Baudenkmalen der klassischen Moderne wird sie in jüngster Zeit mit auffälliger Beflissenheit zitiert. Dabei ist sie wie alle Manifeste ein leicht zu missbrauchendes Dokument. Sie ersetzt nicht eigenständige Methodenreflexion und Methodenkritik. Recht verstanden, will die *Charta* diese ja überhaupt erst in Gang setzen. Die unbestreitbare Notwendigkeit einer solchen Konvention bestätigt nämlich nicht die allgemein akzeptierte Gültigkeit der dort aufgestellten Regeln, sondern das genaue Gegenteil: ihre ubiquitäre Missachtung. Wären die in der *Charta* vor mehr als 30 Jahren aufgestellten konservatorischen Ideale allgemeiner Konsens, so wäre sie überflüssig. Wenn sie zuweilen allenthalben wie der Dekalog zitiert wird, verrät das ein gerüttelt Maß an Verunsicherung im Grundsätzlichen und ein daraus erwachsendes starkes Bedürfnis nach dogmatischer Absicherung des eigenen Tuns. Die *Charta* ist das schlechte

Gewissen der Denkmalpflege, was selbstverständlich sein Gutes hat – aber auch sein Schlechtes.

Die *Charta* begünstigt – jedenfalls in trivialer Auslegung – die positivistische und historistische Denkweise in der Denkmalpflege. Sie hat damit wesentlichen Anteil an der Verselbständigung des Dokumentarismus und an der Verdrängung des Künstlerisch-Ästhetischen aus der Denkmalpflege. Dies liegt in der tendenziellen Delegitimierung von Restaurierung und in der Tabuisierung von Rekonstruktion und der Kopie begründet, wie sie in den Artikeln 9 und 15 formuliert sind, außerdem in der Installation eines Denkmalbegriffs, der den Schwerpunkt der Denkmaldefinition vom Künstlerischen zum Kulturhistorischen verlagert. Die historischen und ideologischen Ursachen dieser Tendenzen können hier nicht erörtert werden, wohl aber die Folgen.

In der "Verpflichtung, die Denkmäler [Denkmale] im ganzen Reichtum ihrer Authentizität weiterzugeben",⁴⁰ und sie als Zeugen "eigentümlicher Kulltur" und Träger "kulturelle Bedeutung" (Artikel 1) zu verstehen, klingt bereits die kulturalistische und historistische Denkmaldefinition an, die der Relativierung der ästhetisch-künstlerischen Wertaspekte Vorschub leistet – bis hin zu ihrer Außerachtlassung. Indem sich Denkmalpflege der Kultur- und nicht nur der Kunstgeschichte verpflichtet, geriert sie sich als Humanwissenschaft mit weitem Horizont. Sie verlässt den Dunstkreis subjektiv ästhetischer Urteile und stellt sich vermeintlich auf den Boden harter historischer Fakten. Die *Charta* tut sich deshalb schwer mit der methodischen Legitimation des Restaurierens und seiner naturgemäß ästhetischen Motivation. Im Interesse des geschichtswissenschaftlichen Authentizitätsanspruchs verfügt sie: "Jede Rekonstruktionsarbeit soll von vornherein ausgeschlossen sein." (Artikel 15) Das Verbot gilt eigentlich der Archäologie, kommt aber auch jenen zupass, die der Denkmalpflege einen positivistischen, der Naturwissenschaft abgeschauten Wissenschaftsbegriff unterlegt haben und denen alle Geschichtswissenschaft als eine Art Archäologie gilt. Da jede Restaurierung Elemente der Rekonstruktion, des Ersetzens, Wiederherstellens, Neuanfertigens enthält und der Unterschied zwischen beiden ein gradueller, kein prinzipieller ist, ist Restaurierung ebenfalls mit dem Odium behaftet, Authentizität zu verraten: "Restaurierung ist eine Maßnahme, die Ausnahmecharakter behalten sollte. Ihr Ziel ist es, die ästhetischen und historischen Werte des Denkmals zu bewahren und zu erschließen. Sie gründet sich auf die Respektierung des überlieferten Bestandes und auf authentische Dokumente. Sie findet dort ihre Grenze, wo die Hypothese beginnt. Wenn es aus ästhetischen oder technischen Gründen notwendig ist, etwas wiederherzustellen, von dem man nicht weiß, wie es ausgesehen hat, wird sich das ergänzende Werk von der bestehenden Komposition abheben und den Stempel unserer Zeit tragen." (Artikel 9)

Die aus der *Charta* sprechende Angst um die Substanz des Denkmals ist gespeist aus der Erfahrung von Restaurierungsexzessen, die im 19. und 20. Jahrhundert selbst hochbedeutende Bau- und Kunstdenkmale mit jahrhundertealter Veränderungsgeschichte in anmaßender Weise modifiziert und stilistisch korrigiert haben. Dabei wurde Substanz vernichtet, die nicht nur "historische Information", sondern auch Träger großer künstlerisch-ästhetischer Werte war. Dagegen richtet sich Artikel 11 der *Charta*. Aus ihm bezieht aber auch der historische Dokumentarismus des "gewachsenen Zustandes" seinen Ansporn: "Die Beiträge aller Epochen zu einem Denkmal müssen respektiert werden: Stileinheit ist kein Restaurierungsziel. Wenn ein Werk verschiedene sich überlagernde Zustände aufweist, ist eine Aufdeckung

verdeckter Zustände nur dann gerechtfertigt, wenn das zu Entfernende von geringer Bedeutung ist, wenn der aufzudeckende Bestand von hervorragendem historischem, wissenschaftlichem oder ästhetischem Wert ist und wenn sein Erhaltungszustand die Maßnahme rechtfertigt."

Der "Rückrestaurierung" der Dessauer Bauhaus-Bauten auf den Zustand der Erbauungszeit steht die strenge Auslegung dieses Artikels entgegen. Wo in der NS-Zeit zugesezte Fenster wieder geöffnet werden, wird ein verdeckter – also verborgen vorhandener – Zustand sichtbar gemacht. Wo jedoch nachträglich eingebrochene Fenster im Sinne des ursprünglichen Erscheinungsbildes wieder zugemauert werden, wird kein verschwundener Zustand aufgedeckt, sondern verlorene Denkmalsubstanz ersetzt – unter Beseitigung eines überlagernden historischen Zustandes, der als Folge eines programmatischen Zerstörungsaktes keineswegs historisch bedeutungslos ist. Mit dieser unstrittigen historischen Bedeutung konkurriert der unstrittige ästhetische Wert des nur im baulichen Kern und in lädierten Architekturoberflächen erhaltenen ursprünglichen Zustandes – und zwar so heftig, dass die Konkurrenz keine friedliche Koexistenz beider Zustände erlaubt.

Die *Charta* kann die Wahl zwischen einer mehr historisch oder einer mehr ästhetisch akzentuierten, mehr konservatorisch oder mehr restaurativ orientierten Denkmalpräsentation nicht unentschieden lassen, da sie das Ästhetische dem Historischen im Interesse objektiver wissenschaftlicher Leitlinien subordiniert und deshalb Restaurierung zu etwas grundsätzlich Fragwürdigem erklärt hat. Sie zeigt jedoch in Nebensätzen ein Potenzial, das noch kaum aktiviert ist: "Das Urteil über den Wert der zur Diskussion stehenden Zustände und die Entscheidung darüber, was beseitigt werden darf, dürfen nicht allein von dem für das Projekt Verantwortlichen abhängen." (Artikel 11) Offensichtlich ist dieses Dekret von der Vorstellung beseelt, denkmalpflegerische Arbeitsvorhaben könnten von öffentlicher Auseinandersetzung profitieren. In der Tat ist Richtungsstreit nur fruchtbar, wenn er öffentlich ist. Der diskursive Charakter denkmalpflegerischer Arbeit wird hier in einer Weise betont, der die gegenwärtige denkmalpflegerische Praxis viel zu wenig entspricht. An- und Mitsprache der Öffentlichkeit, der internen Fachöffentlichkeit ebenso wie der externen Öffentlichkeit, des kulturell interessierten Publikums, könnte einen Diskurs initiieren, in dem sich herausstellen würde, welche Art des Umgangs mit der historischen Substanz im öffentlichen Interesse liegt.

Bei Denkmalen hohen und höchsten Rangs erschien die Öffentlichkeit der Fachdiskussion den Verfassern der *Charta* als unabdingbar. Dies bedeutet Relativierung des Expertentums, keinesfalls aber Preisgabe des fachlichen Anspruchs denkmalpflegerischer Arbeit und Auslieferung der Denkmale an das Urteil einer dummen Mehrheit. In der öffentlichen Auseinandersetzung wird sich die plausiblere Argumentation eher und schneller durchsetzen als in exklusiven Expertenzirkeln, in denen nur Lehrmeinungen aufeinanderprallen. Die denkmalpflegerische Auseinandersetzung könnte in diesem Sinne als Streit um unterschiedlich akzentuierte Interessen am historisch-ästhetischen Gegenstand geführt werden, in der einmal die eine, einmal die andere Seite obsiegt – zu gegenseitigem fruchtbringendem Ärger.

Historismus, Dokumentarismus, Positivismus: Gefahren und Potenziale des verwissenschaftlichten Denkmalbegriffs

Die Expansion des Denkmalbegriffs auf jedes bauliche und städtebauliche Phänomen, die Verlagerung vom ästhetischen auf ein weit, zu weit gefasstes kulturhistorisches Interesse lassen die Grenze zwischen Denkmal und Nichtdenkmal im positivistischen Nebel der "Geschichtlichkeit" verschwimmen, der alles und jedes umhüllt. Die Hervorhebung des geschichtlichen Zeugniswerts als zentrales Kriterium der Denkmaleigenschaft bei zugleich thematisch diffuser Auffassung von Geschichte hat ein klar erkennbares Motiv. Diese Routine denkmalpflegerischen Denkens macht Geschichte per se zu etwas Wertvollem. Die Denkmale geraten vollends unter die Wertungshoheit des Denkmalpflegers. Das erleichtert die Begründung der eigenen Werturteile ungemein. Wesentlich schwieriger sind bekanntlich Urteile zu begründen, die sich nicht auf bloße Historizität, sondern auf ästhetische Sachverhalte beziehen, zumal auch diese in vielfacher historischer Brechung erörtert werden müssen. Solche Verwicklungen, in deren Verlauf auch die eigenen ästhetischen Urteile und Vorurteile zutage träten, werden gern gemieden. Die Abwehr des Ästhetischen ist auch Angst vor seiner Komplexität.

Die Inflation von Wertvorstellungen ist allerdings ein immanentes Risiko jeder historischen Arbeit, jeder denkmalpflegerischen Tätigkeit, der wissenschaftlich-inventarisatorischen ebenso wie der baupraktischen. Die inflationäre Eigendynamik und die Banalisierung des Geschichtsbegriffs erwachsen nicht aus nachlässiger Arbeitsweise, sondern aus dem Begriff des Geschichtlichen selbst, vor allem aber daraus, dass dieser als grundlegendes Paradigma denkmalpflegerischer Theorie- und Urteilsbildung jeder wissenschaftlichen Kritik entzogen bleibt.

Die restaurative Grundhaltung und die konservative Position akzentuieren Geschichtlichkeit aus ihren individuellen Interessenhorizonten jeweils ganz anders. Beiden gilt zwar Geschichte als ein Prozess, der Verschiedenes und Gegensätzliches hervorbringt, die restaurative Position jedoch opponiert gegen den Gang der Geschichte, indem sie ihn – wenn auch nur visuell – rückgängig macht. Die konservative Haltung dagegen will den geschichtlichen Prozess als solchen vergegenwärtigen, indem sie das, was er zuletzt hervorgebracht hat, zu überliefern sucht. Sie dreht Geschichte nicht zurück, sondern hält sie nur auf. Beide Methoden der denkmalpflegerischen Geschichtspräsentation sind darin in hohem Maße manipulativ und künstlich, auch illusionistisch. Keiner ihrer Verfechter hat demnach Veranlassung, den Andersdenkenden zu verunglimpfen, sei es als Geschichtsfälscher, sei es als Substanzfetischist.

Der gleichmacherische Prozess "Geschichte" sorgt unweigerlich dafür, dass exzeptionelle Bauten wie die Dessauer Meisterhäuser oder das Arbeitsamt über kurz oder lang ihr individuelles Gesicht verlieren und gleichsam anonym werden. Eine nur konservierende Denkmalpflege, getragen von hohem fatalistischem Selbstbewusstsein, hält diesen Nivellierungsprozess auf, indem sie seine Resultate verewigt. Das Schicksal der Dessauer Gropius-Bauten zeigt besonders deutlich, wie Geschichte die ästhetische Differenz dieser Bauten gegenüber "normaler" Architektur abgeschliffen hat. Restaurative Denkmalpflege ist bestrebt, solche Differenzen zu erhalten und, wo sich Gelegenheit und gute Gründe finden, zu reaktivieren. Kritik am denkmalpflegerischen Dokumentarismus und an der Ideologie der reinen Konservierung impliziert Kritik an den fundamentalen Begriffen "Substanz", "Echtheit" und

"Authentizität". Wer solche Kritik übt, setzt sich dem Verdacht aus, nur an Bildern, am schönen Schein, nicht am ganzen Denkmal interessiert zu sein. Dem Anschein nach liegt die moralische Meinungsführerschaft gegenwärtig bei jenen, die sich in erster Linie der geschichtlichen und nicht der ästhetischen Qualität der Architektur verpflichtet sehen. Solange jedoch Fragen der Denkmalpflege mit moralischen Begriffen diskutiert werden, solange nicht interessante, intelligente und raffinierte, sondern "ehrliche" Lösungen für denkmalpflegerische Probleme gesucht werden, solange wird ein Dialog, der diesen Namen verdient, kaum zustande kommen.

Das Denkmal als "Quelle"?

Weit verbreitet ist die Überschätzung des Denkmals als Quelle geschichtlicher Erkenntnis. Die ergiebigsten Geschichtsquellen – sofern man unter Geschichte eine kreative Konstruktion des menschlichen Bewusstseins versteht und nicht nur die Summe aller Vorfälle – bestehen jedoch aus Sprache. Texte jeder Art, mündliche und schriftliche Erzählungen, in denen Ein- und Vorstellungen, Mentalitäten, Motive und Emotionen *expressis verbis* oder interlinear zutage treten, erlauben die Rekonstruktion von Geschichte. Allegorische und symbolische Bilder tragen das ihre zum Geschichtsbild bei; mit großem Abstand tun das auch Bauwerke.⁴¹ Sie sind als Sachzeugen nur in einem sehr elementaren, wenn man will: primitiven, physischen und oberflächlichen Sinn "Quelle", denn sie bedürfen der Sprache, um als Quellen verstanden zu werden. Wer schon informiert sich über Geschichte, sofern darunter nicht nur in eng beschränktem Sinne Baugeschichte verstanden wird, anhand von Bauwerken? Steine sind stumm. Denkmalpflege trägt deshalb zur Hermeneutik des geschichtlichen Prozesses, wie Architekturgeschichte überhaupt, vergleichsweise wenig und fast nur Illustratives bei. Sie erhält die Geschichtszeugnisse in einer möglichst authentischen Gestalt und überantwortet sie der geschichtlichen Interpretation.

Geschichte ist im Übrigen auch nicht das Thema der Baukunst. Diese erfüllt praktische und symbolische Funktionen. Geschichte mag da hineinspielen. Wer aber ein historisches oder modernes Bauwerk umschreitet und betritt, den interessiert zuallererst nicht Geschichte, sondern die Gegenwart des Gebauten, seine ästhetische Wirklichkeit. Dass das Baudenkmal dabei faktischen Einblick in die Vergangenheit ermöglicht, ist eine Einsicht, die sich erst sekundär einstellt. Insofern allerdings kann Architektur eine konkrete Erfahrung des Abstrakts "Geschichte" bereiten – wenngleich "nur" eine ästhetische.

Ernsthaftes historisches Interesse ist jedoch nicht unbedingt auf das "Original" angewiesen (und nach einer "Aura" oder dergleichen sucht es schon gar nicht). Das beste Beispiel dafür sind die Bauten der klassischen Moderne. Die Globalisierung der modernen Bewegung ist im Wesentlichen eine Leistung des fotografischen Mediums. Zu "Inkunabeln" der Moderne wurden die Dessauer Bauten durch exzessive Publikation, nicht durch Betrachtung vor Ort. Das verbindet sie mit den Ruinen Roms. Architekten und Architekturhistoriker, so könnte man sagen, hatten die Denkmale nicht nötig, zumal sie in der DDR, hinter dem Eisernen Vorhang, ohnehin jahrzehntelang weggesperrt waren.

Im Unterschied zu ihren zweidimensionalen Reproduktionen sind die Denkmale, als Immobilien, nicht global, sondern lokal. Darin besteht ihre Einzigartigkeit, und diese allein macht das Aufsuchen ihres Standortes lohnend. Es ist eine der vornehmsten Aufgabe der Denk-

malpflege, dafür zu sorgen, dass die Ankunft an einem solchen Ort zu einem Erlebnis wird und nicht bloß zu einer Lektion, in der man erfährt, was man ohnehin weiß – nämlich dass nichts mehr so ist, wie es war. Das Denkmal bietet, was kein Medium der Architekturdarstellung vermitteln kann: räumliche Realität, architektonische Wirklichkeit, die Möglichkeit, die Differenz von Entwurf und Realität zu ermessen und über solche ästhetische Erfahrung zu einem historisch-kritischen Urteil zu gelangen.

Dieser Einsicht entspräche ein Begriff des Denkmals, der dieses nicht nur positivistisch als Dokument begreift, sondern mit gleichem Nachdruck als Medium ästhetischer Erfahrung. Dieses befriedigt andere Interessen als nur historische, z. B. das eines Architekturstudenten, der ein bedeutendes Bauwerk nicht als Denkmal, sondern als 1:1-Modell eines bestimmten baukünstlerischen Konzepts betrachten möchte. Das unter Umständen ganz unhistorische und gegenwartsfixierte Interesse am Denkmal ist keine Verkürzung, Verflachung und Verirrung. Adäquates Medium der Geschichte ist die Dokumentation. Adäquates Medium der Architektur aber ist das Bauwerk selbst. Es vermittelt eine Erfahrung, für die es (noch) kein anderes Medium gibt.

Die Substanz des Denkmals im Medienzeitalter: Zur Kritik der Authentizität

Ein Baudenkmal ist kein Lebewesen, sondern eine tote Sache. Der hohe moralische Ton, der viele Ausführungen zu Grundsatzfragen der Denkmalpflege durchdröhnt, hat etwas Frevelhaftes, wenn man bedenkt, dass Denkmalpflege Element einer Kultur ist, die sich aus wohl-erwogenem Grund Nutzloses leistet und darin wesentlich luxuriös ist. Denkmalpflege ist eine ästhetische Praxis und nur als etwas zutiefst Künstliches zu begreifen und zu legitimieren. Sie arretiert, wenn sie gelingt, Geschichte an einem bestimmten Punkt und simuliert, um des geschichtlichen Interesses Willen, einen Stillstand, den es ohne Denkmalpflege nicht gäbe. Mit einer gewissen Gewaltbarkeit hält sie geschichtliche Veränderung auf und zerrt bestimmte Vergangenheiten in die Gegenwart, weil sie sich von solcher Vergegenwärtigung idellen Gewinn verspricht. Der manipulative und antigeschichtliche Charakter dieses Tuns ist dem "Substanzfetischisten" ebenso eigen wie dem um keinerlei Substanz bekümmerten Liebhaber historischer Architekturkopien.

Der Fetischist hat dem Kopisten allerdings einen wirkungsmächtigen Echtheitsbegriff voraus, auch wenn dieser oft genug nur eine rein physikalische Größe zu sein scheint und man sich mit seiner theoretischen Legitimation schwer tut. Das Echte ist nun freilich für Menschen, die sich primär für künstlerische Formen interessieren und zu deren Reproduktion ein reflektiertes Verhältnis haben, nicht so überaus wichtig. Echtheit ist aus solcher Perspektive keine ästhetische oder gar ethische, sondern allenfalls eine versicherungsrechtliche Kategorie. Der Begriff des Echten und Authentischen wird verfänglich und schädlich, wenn er in die Mitte des kulturellen Wertsystems rückt und alle anderen Kriterien beiseite drängt, so das Ästhetische oder das Funktionale. Das Faktum "Form" und ihre auf Komposition gründende Qualität ist unabhängig vom Echten. In gewissem Maße gilt dies sogar für die benachbarte Wertkategorie "Originalität". Die Wirkung eines Werkes ist nicht abhängig von seiner Echtheit oder Neuheit, sondern von seiner Gestalt. An der Kopie hat man ja gerade deshalb ein geringeres oder gar kein Interesse, weil sie die Echtheit der Gestalt nicht verbürgt. Darin findet der Substanzbegriff der Denkmalpflege seine Legitimation: dass sie unverzichtbarer

Träger eines Bildes ist, jenes Bildes, das wir wirklich sehen wollen.⁴²

Die ganze Geschichte freilich will und kann niemand sehen, wie überhaupt Geschichte nicht gesehen, sondern gedacht, nicht konserviert, sondern reflektiert wird. Geschichte wird nicht konservatorisch, sondern hermeneutisch bearbeitet. Mit den Aspekten der Reproduzierbarkeit der ästhetischen Qualitäten historischer Architektur muss sich deshalb die Denkmalpflege in Zukunft intensiv auseinandersetzen. Dem Denkmal erwächst aus den virtuellen Welten eine Konkurrenz, deren Faszinationskraft mit dem authentischen Denkmal rivalisiert.⁴³ Längst sind Architektur modellierende Medien entstanden, die ganz neue Möglichkeiten der Auseinandersetzung mit Architektur und ihrer Geschichte eröffnen, und diese beziehen sich beileibe nicht nur auf das, was substanzuell erhalten ist. Denkmale drohen da zum entbehrlichen Rest der Geschichte zu werden. Da diese neuen Medien Architekturgeschichte, auch das, was verschwunden ist, in einer immer komplexeren Weise erfahr- und erlebbar machen, wird die "Ablesbarkeit", mit der manche Denkmalpfleger für die Substanz des Denkmal einzunehmen versuchen, zu einem vergleichsweise schwachen Anreiz geschichtlichen Interesses.

Es erscheint vor diesem Hintergrund angebracht, den Wert von Substanz an ihrer Bedeutung für das Bild zu bemessen und zu fragen: Wo ist Substanz Träger eines Bildes, das durch Denkmalschutz und -pflege dem geschichtlichen Stillstand überantwortet werden muss? In welcher Weise ist diese Substanz unverzichtbar für das Bild, das erhalten werden soll? Wo – auch das ist denkbar – wird Substanzschutz zur Gefahr für das zu überliefernde Bild? Welche Argumente taugen wirklich zum Substanzschutz, wenn visuelle Gründe nicht hinreichen? Wer die Authentizität der Substanz beschwört, muss auch die Relevanz jener historischen und ästhetischen Informationen erklären, deren Träger die schutzwürdige Substanz ist.

Aus dem Gebrauch des Bildbegriffs erwächst dem Denkmalschutz im Sinne von Substanzschutz ein Risiko. Dem Gebrauch substanzferner idealistischer Begriffe wie "Idee", "Geist", "Konzept", die unter Umständen der Substanzzerstörung und fragwürdiger Rekonstruktion Vorschub leisten, wäre das *Bild* entgegenzusetzen, wie es durch vorhandene Denkmalsubstanz, aber auch durch historische Bildquellen (Zeichnung, Foto, Film), mehr oder weniger verlässlich, in jedem Fall aber als visuelles Faktum überliefert ist. Das Bild stellt eine verlässlichere Zielvorstellung dar als das "Konzept" oder der nebulöse "Geist" eines Entwurfs. Bei solcher Wortwahl würde auch deutlich, dass es nicht darum geht, die "Idee" eines zu restaurierenden Bauwerkes richtig darzustellen, sondern historisch plausible Erscheinungsbilder zu schaffen. Idealisierende Rekonstruktion wird erschwert, wenn der rekonstruktive Anteil des Restaurierens auf strikte Imitation des Verlorenen verwiesen bleibt und die historische, kulturelle und ästhetische Notwendigkeit solchen Tuns klar begründet ist.⁴⁴ Solche Notwendigkeit könnte eine Denkmalpflege für sich in Anspruch nehmen, die ihr bau- und kulturpolizeiliches Selbstverständnis zugunsten einer didaktischen, subsidiären, ästhetischen Auffassung von Denkmalpflege aufgibt. Sie wäre eher dem Begriff der ästhetischen Bildung verpflichtet als dem Verwaltungspathos der "Genehmigungsvorbehalte".

Verpflichtung der Denkmalpflege gegenüber dem historischen Bauhaus im Besonderen und der klassischen Moderne im Allgemeinen

Die Bauten der Moderne sind mehr als nur Denkmale. Wenn sie als Denkmale behandelt werden, so auch und vor allem deshalb, weil sie mit dem architekturästhetischen Normdenken der Gegenwart so eng verknüpft sind. Sie sind bis heute Bezugsgrößen architektonischer Wertvorstellungen, darin eigentlich nur der klassisch-antiken Architektur vergleichbar. Keine postmoderne Kritik hat daran etwas geändert. Die normative Gewalt, die die Architektur der klassischen Moderne auf das Bauen und Denken bis heute ausübt, ist freilich nur dann produktiv und erträglich, wenn die Bauten auch weiterhin dem kritischen Blick der Gegenwart ausgesetzt werden. Nicht alle haben ein so günstiges Schicksal wie Haus Lange und Haus Esters in Krefeld, erbaut 1928/30 von Ludwig Mies van der Rohe. Dort genügte eine konservierende Instandsetzung, um den alten Glanz dieser Meisterwerke zu erhalten.⁴⁵

Im Zentrum der architekturhistorischen und denkmalpflegerischen Wahrnehmung dieser Bauten darf und soll die originale Gestalt stehen. Sie, wo nötig, herauszuschälen oder wiederherzustellen, sollte als legitimes restauratorisches Vorgehen akzeptiert und nicht als Verrat am authentischen Geschichtszeugnis denunziert werden. Dies verbietet sich insbesondere dann, wenn es um die Beseitigung von Veränderungen und Entstellungen aus der Zeit der nationalsozialistischen Diktatur oder der DDR geht. Der gegen Verfechter restaurativer denkmalpflegerischer Methoden erhobene Vorwurf der Geschichtsfälschung nimmt in diesem Kontext schnell einen schmähenden Unterton an.

Denkmalpflege kann wesentlich dazu beitragen, dass der normative Charakter und die Suggestionskraft moderner Architektur kenntlich bleiben. Indem sie Anschaulichkeit schafft, schafft sie aber auch Distanz. Zieht sie sich zurück in die Sphären bloßer Geschichtsdokumentation, dann trägt sie eher bei zur Idealisierung der Moderne als zu ihrem kritischen Verständnis und einer darauf sich gründenden wirklichen Wertschätzung. Die historisch-theoretische Rezeption des Phänomens "Bauhaus" aus heutiger Sicht kann an heroisierenden Tendenzen kein Interesse haben. Das Potenzial des historischen Bauhauses wird nur aus größter Distanz sichtbar. Dazu bedarf es zwingend der programmatischen Bauten als Anschauungsobjekte. Eine zur Kritik ihrer eigenen Methoden bereite Denkmalpflege wird dies im Auge behalten müssen. Die Dessauer Bauten sind Bezugspunkte einer architekturhistorischen, architekturtheoretischen und architekturkritischen Debatte, die ohne Anschauung dieser epochalen Werke nicht funktioniert. Soviel immerhin hat Denkmalpflege mit dem historischen Bauhaus gemein: Sie zielt auf Auseinandersetzung mit Geschichte, nicht auf Identifikation.

Anmerkungen:

- 1 Thomas Mann, *Doktor Faustus*, Frankfurt am Main 1980, S. 415.
- 2 Der Begriff der Ästhetik und der Stellenwert des Ästhetischen im denkmalpflegerischen Entscheidungsprozess bedürfen theoretischer Klärung. Die Verwendung des Wortfeldes "Ästhetik/ästhetisch" im denkmalpflegerischen Diskurs schwankt zwischen der Alltagssprachlichen Verwendung im Sinne von "schön" oder "künstlerisch gestaltet" und dient dann zur Abwehr solcher Positionen, die gemeinhin mit dem Begriff "gestaltende Denkmalpflege" belegt sind. Im Folgenden werden die Begriffe "Ästhetik" und "ästhetisch" in einem umfassenderen

- kunsttheoretischen Sinn verwendet. Dieser meint sowohl eine auf künstlerische Phänomene bezogene Wahrnehmungslehre als auch theoretische Versuche, die Struktur ästhetischer Urteile zu verstehen und den subjektiven Anteil ästhetischer Urteile und ästhetischer Praxis wenigstens ansatzweise zu objektivieren, dies im Interesse einer historisch-kritischen Ästhetik, derer die Denkmalpflege zur Ergänzung ihres wissenschaftlichen Selbstverständnisses stets bedarf.
- 3 Vgl. Gilbert Lupfen, Paul Siegel, "*bauen bedeutet gestalten von lebensvorgängen*". *Die Meisterhäuser in Dessau*, in: Norbert Michels (Hg.), *Architektur und Kunst. Das Meisterhaus Kandinsky-Klee in Dessau*, Leipzig 2000. Zur Restaurierung der Dessauer Bauhausbauten siehe Thomas Danzl, *Rekonstruktion versus Konservierung? Zum restauratorischen Umgang mit historischen Putzen und Farbanstrichen an den Bauhausbauten in Dessau*, in: *Denkmalpflege in Sachsen-Anhalt*, Heft 2/1999, S. 101–112, Wolfgang Paul, *Restaurierung – Ein Werkstattbericht* (zum Haus Feininger), in: *Leben am Bauhaus*, wie Anm. 12, S. 80–85, zur Nutzungs- und Restaurierungsgeschichte des Bauhaus-Gebäudes siehe die Beiträge in: Stiftung Bauhaus Dessau/Margret Kentgens-Craig (Hrsg.): *Das Bauhausgebäude in Dessau 1926–1999*, Basel/Berlin/Boston 1998; zum Haus Feininger: Hans-Otto Brombach, *Rekonstruktion eines Meisterhauses*, in: *Baumeister*, April 1996, S. 36–41; zur architekturgeschichtlichen Bedeutung der Dessauer Bauhaus-Bauten Engelmann, Schädlich, wie Anm. 24, zu den Meisterhäusern Sabine Kraft, *Gropius baut privat. Seine Wohnhäuser in Dessau und Lincoln*, Marburg 1997.
 - 4 *Was wird aus dem Bauhaus*, in: *Anhalter Tageszeitung* 10.7.1932, Vgl. auch Lupfen, Siegel, wie Anm. 3, S. 23.
 - 5 In: *Der Mitteldeutsche* v. 27.7.1939, zit. nach Lupfen, Siegel, wie Anm. 3, S. 23.
 - 6 Ebda.
 - 7 Ebda.
 - 8 Ratsentschließung vom 2.2.1939, zit. nach Gilbert Lupfen, Paul Siegel, *Baumonographie*, in: Michels, wie Anm. 3, S. 93.
 - 9 Lupfen, Siegel, wie Anm. 3, S. 30.
 - 10 Walter Gropius, *Bauhausbauten Dessau*, München 1930 (Bauhausbücher 12, Reprint Berlin 1997), S. 144.
 - 11 Ders., *Internationale Architektur* (Bauhausbücher 1), 1925 (Reprint Berlin/Mainz 1981), S. 8, zit. nach Lupfen, Siegel, wie Anm. 3, S. 10.
 - 12 Aus den Erinnerungen von Nina Kandinsky, "*Kandinsky und ich*", zit. nach Peter Hahn, Hubert Hoffmann u. a.: *Leben am Bauhaus. Die Meisterhäuser in Dessau*, Buchendorf 1993, S. 100.
 - 13 Gropius, wie Anm. 10, S. 92. Kursiv vom Verfasser.
 - 14 Ebda. S. 88.
 - 15 Bertolt Brecht, *Nordseekrabben oder Die moderne Bauhauswohnung* (1927), in: Bertolt Brecht, *Über die bildenden Künste*, hrsg. von Jost Hermand, Frankfurt am Main 1983, S. 50–59.
 - 16 Gropius, wie Anm. 10, S. 85.
 - 17 Oskar Schlemmer in einem Brief an seine Frau Tut vom 8.10.1925, in: Oskar Schlemmer, *Briefe und Tagebücher*, hrsg. von Tut Schlemmer, München 1958, S. 188; siehe auch Hahn, wie Anm. 12, S. 98.
 - 18 Hannes Meyer, *Mein Hinauswurf aus dem Bauhaus* (1930), in: Uwe M. Schneede (Hg.), *Künstlerschriften der 20er Jahre. Dokumente und Manifeste aus der Weimarer Republik*, 3. erw. Auflage, Köln 1986, S. 234.
 - 19 Gropius, wie Anm. 10, S. 202.
 - 20 Z. B. Arbeitsamt Dresden, erbaut 1925 nach Entwurf des dortigen Stadtbauamtes; vgl. Robin Krause, *Das Arbeitsamt von Walter Gropius in Dessau*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, H. 2/2000, S. 247.
 - 21 Gropius, wie Anm. 10, S. 202.
 - 22 Ders., *Monumentale Kunst und Industriebau*, Vortrag, gehalten am 10.4.1911 im Folkwang-Museum in Hagen, in: Hartmut Probst, Christian Schädlich, *Walter Gropius. Ausgewählte Schriften*, Bd. 3, Berlin 1988, S. 28.
 - 23 Vgl. Berthold Burkhardt, *Sanierung Arbeitsamt in Dessau*, in: *Umgang mit Bauten der Klassischen Moderne. Kolloquium am Bauhaus Dessau*, Dessau 1999, S. 37; auch Krause, wie Anm. 20, S. 254, insbesondere Anm. 66.
 - 24 Stadtarchiv Dessau, Akten Arbeitsamt 1932–34, zit. nach Christine Engelmann, Christian Schädlich, *Die Bauhausbauten in Dessau*, Berlin 1991, S. 103.
 - 25 Arbeitsamtsvorsitzender Dr. Kellner, *Raumprobleme des Arbeitsamtes, Erfahrungen mit dem Dessauer Arbeitsamtsgebäude* (Stadtarchiv Dessau, Sammlung Bauhaus, SB/I/1, SB/11, nicht pag.) zit. nach Krause, wie Anm. 20, S. 262.
 - 26 Martin Wagner, *Das Haus der Arbeit*, in: *Reichsarbeitsblatt. Amtsblatt des Reichsarbeitsministeriums und der Reichsarbeitsverwaltung*, V, 1925, Nr. 26, nichtamtlicher Teil, S. 430–435, hier S. 433.
 - 27 Ebda., S. 432.
 - 28 Gropius, wie Anm. 10, S. 200.
 - 29 Ebda., S. 216.
 - 30 Ebda., S. 200.
 - 31 *Anhalter Anzeiger* vom 12. Juli 1933, zit. nach Berthold Burkhardt, Christian Weber, *Das Arbeitsamtsgebäude*

- von Walter Gropius in Dessau (1929–1999), in: *Dessauer Kalender*, 44. Jg. 2000, S. 14, vgl. auch Burkhardt, wie Anm. 23, S. 36.
- 32 Burkhardt, Weber, wie Anm. 31, S. 17.
- 33 Burkhardt, wie Anm. 23, S. 37.
- 34 Ebda.
- 35 Selten deshalb, weil denkmalpflegerische Eingriffe der letzten Jahrzehnte in Abgrenzung von der so genannten "gestaltenden" oder "schöpferischen" Denkmalpflege des mittleren 20. Jahrhunderts meist aus dem ebenso bescheidenen wie ehrgeizigen Anspruch entstanden sind, *nicht* zu gestalten, jedenfalls nicht "künstlerisch". Welche Konsequenzen dieser Vorsatz für die ästhetische Qualität der denkmalpflegerischen Eingriffe und Zutaten, aber auch für ihre historische Richtigkeit hat, ist bislang nur selten erörtert worden.
- 36 Vgl. Monika Markgraf, *Generalsanierung Bauhausgebäude in Dessau*, in: *Umgang*, wie Anm. 23, S. 5ff.
- 37 Ebda., S. 8f., Hervorhebung H. B.
- 38 Ebda., S. 7, Hervorhebung H. B.
- 39 Ebda.
- 40 Präambel nach der deutschen Fassung von 1989, in: *Denkmalschutz. Texte zum Denkmalschutz und zur Denkmalpflege*, hrsg. Deutsches Nationalkomitee für Denkmalschutz, Schriftenreihe des deutschen Nationalkomitees für Denkmalschutz, Bd. 52, Bonn 1996, S. 55f.; alle folgenden Zitate ebda.
- 41 Zur Überschätzung des Baudenkmals als Quelle vgl. Hermann Schäfer, *Merkmale der Geschichte – Impulse zur historischen Gewissensforschung*, in: *Auf dem Weg ins 21. Jahrhundert. Denkmalschutz und Denkmalpflege in Deutschland*. Dokumentation der Tagung des Deutschen Nationalkomitees für Denkmalschutz am 25. und 26. Februar 1999 in Berlin, Bonn 1999, S. 48ff.
- 42 Es ist bezeichnend, dass die Identität von Bild und Substanz, d. h. die Bedeutung der originalen Substanz für das Erscheinungsbild des Denkmals vor allem von Restauratoren hervorgehoben wird, dies zum Beispiel im Zusammenhang mit der unnötigen Zerstörung historischer Architekturoberflächen an herausragenden Bauten der klassischen Moderne wie Mies van der Rohe Villa Tugendhat in Brno: "Der Erhaltung der historischen Substanz des Neuen Bauens droht ... Gefahr: In internationalen Gremien wurden in den letzten Jahren neue, von der Charta von Venedig von 1964 abweichende Kriterien für die Erhaltung von Bauten der Moderne formuliert, welche die Authentizität eines Baues der Moderne am 'Konzept' und der 'Form', also am Design festmachen und nicht in erster Linie am Material, an der historischen Substanz. Ist es ein Mangel an historischer und kritischer Distanz, daß hier das alte historistische Konzept von der Restaurierung der Denkweise, der structure im Sinne Viollet-le-Ducs seine Urständ feiert? Die Denkweise, die structure, wird nun 'Konzept', 'utopische Dimension' genannt. Mit dem eindimensionalen Ziel ihrer Rekonstruktion werden aber Geschichtsquellen, materielle Substrate der Geschichte verformt und zerstört. Aus der Erkenntnis, daß in der Baudenkmalpflege die Anpassung an technische und gesellschaftliche Gebrauchswerte manche Kompromisse erfordert, kann doch nicht gefolgert werden, daß der praktizierte Respekt vor der historischen Substanz als 'Fetischisierung toten Materials' abgetan werden muß. Wo denn, wenn nicht in der Materie, sind die historischen, künstlerischen oder sonst kulturellen Werte des Denkmals vergegenständlicht (Werte, die jeweils im technologischen wie im ästhetischen Kontext zu erfassen sind), – es sei denn, man möchte auf konkrete Denkmale überhaupt verzichten und begnügt sich mit schriftlichen und bildlichen Dokumentationen, also der Repräsentation eines historisch bedingten Kenntnisstandes." Ivo Hammer, *Surface is Interface. Geschichte und Kriterien der Erhaltung des Hauses Tugendat in Brünn*, in: Daniela Hammer-Tugendhat, Wolf Tegethoff (Hg.), *Ludwig Mies van der Rohe – Das Haus Tugendhat*, Wien/New York 1998, S. 129.
- 43 Ein Beispiel dafür aus letzter Zeit waren die digitalen Rekonstruktionen zerstörter Synagogen durch Architekturstudenten der Technischen Hochschule Darmstadt; vgl. *Synagogen in Deutschland. Eine virtuelle Rekonstruktion*. Katalog zur Ausstellung in der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 18. Mai bis 16. Juli in Bonn, Köln 2000. Der medienkritische Dünkel, der sich zuweilen gegen derlei Entwicklungen richtet, bezeugt Verunsicherung und Ängstigung, wird doch durch solche Extremformen von Reproduktion der Begriff des Authentischen arg relativiert und seiner exklusiven Erlebniskomponente beraubt.
- 44 Vgl. die Beiträge in: *Rekonstruktion in der Denkmalpflege. Überlegungen, Definitionen, Erfahrungsberichte*, Bd. 57 der Schriftenreihe des Deutschen Nationalkomitees für Denkmalschutz, Bonn 1997.
- 45 Vgl. Klaus Reymann, *Sanierung Haus Lange und Haus Esters*, in: *Umgang*, wie Anm. 23, S. 43 ff.

Veröffentlichung mit freundlicher Genehmigung des Autors