

Kunstgeschichte und Denkmalpflege. Zur Geschichte einer zuweilen schwierigen Beziehung

Hans-Rudolf Meier

Akten der Jahrestagung *Kunstgeschichte und Denkmalpflege. Ausbildungsperspektiven – Praxisfelder* der Vereinigung der Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker in der Schweiz (VKKS), 14.–15. November 2014, Universität Bern, in Zusammenarbeit mit der Abteilung Architekturgeschichte und Denkmalpflege, Institut für Kunstgeschichte, Universität Bern, und dem Arbeitskreis Denkmalpflege (AKD)

Kunstgeschichte und Denkmalpflege sind notwendig miteinander verbunden über das ihnen beiden eigene und die Disziplinen konstituierende Interesse am historischen Objekt, am Bau- und Kunstdenkmal (um uns hier auf die Architektur zu beschränken). Zwar ist nicht jedes Denkmal auch ein Kunstdenkmal, auch wenn man mit Tilmann Breuer übereinstimmt, wonach es nicht anginge, Denkmale heute mit einem Kunstabegriff von gestern zu betrachten.¹ Tatsächlich ist die Kunstd(produktion) mit dem, was sie in ihren Begriff mit einschliesst, stets weiter als jede jeweils nachfolgende Erweiterung des Spektrums denkmalwürdiger Objekte: so waren beispielsweise mit Duchamps Ready-mades Alltagsgegenstände kunstwürdig, längst bevor die Alltagsarchitektur ins Blickfeld der Denkmalpflege rückte. Aber auch historische, städtebauliche oder technikgeschichtliche Denkmale sind inzwischen Objekte kunstgeschichtlichen Interesses. Die Denkmalpflege braucht die Kunstgeschichte zur denkmalkundlichen Objekterfassung, sie braucht deren „Monumentenkompetenz“², die Kunstgeschichte wiederum – sofern sie nicht zum Papiertiger werden will – braucht die Denkmalpflege zur authentischen Bewahrung ihrer Objekte.

Soweit ist das trivial – und doch: die Beziehung erscheint schwierig, das Verhältnis gilt als prekär. Das Thema sei „holpriges Terrain“, wie Bernd Nicolai seinen Beitrag zum hundertsten Jubiläum des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege überschrieb, in dem er die zunehmende Distanz der kunstgeschichtlichen Ausbildung zur Denkmalpflege thematisiert hat.³ Was die universitäre Kunstgeschichtsausbildung im deutschsprachigen Raum angeht, hat sich die Situation seither kaum gebessert. Dem Zugewinn des Berner „Monomasters“ steht die Umwidmung weiterer zumindest denkmalpflegeinteressierter architekturgeschichtlicher Professuren entgegen und mit dem Ausdünnen der kunsthistorischen Architekturgeschichtsforschung geht das Desinteresse an Denkmalpflege einher. Dagegen ist das Fach Denkmalpflege in der Architekten- und Planerausbildung im deutschsprachigen Raum inzwischen recht gut etabliert mit neun universitären und dreizehn Fachhochschul-Professuren, die Denkmalpflege in ihrer Denomination haben, wobei zur Zeit vier der universitären Professuren von Kunsthistoriker/innen besetzt sind.⁴ Dem steht als einzige Uniprofessur an einer geisteswissenschaftlichen Fakultät der Bamberger Lehrstuhl

entgegen; ausserdem ist hier in Bern als Alleinstellungsmerkmal die Denkmalpflege in der Architekturgeschichtsprofessur mitgenannt. Welche Konsequenzen aus dieser weitgehenden Absenz der Denkmalpflege auf der verantwortlichen Dozentenebene in der Kunsthistorik längfristig für diese und für die Denkmalpflege resultieren, wird zu diskutieren sein. Ist es möglicherweise symptomatisch, wenn jüngst zur Wiederbesetzung der Denkmalpflege-Professur an der ETH Zürich kunsthistorische Ansätze explizit ausgegrenzt und damit Kunsthistoriker/innen als mögliche Stelleninhaber de facto ausgeschlossen werden? Jedenfalls ist die Diskussion von Kunstgeschichte und Denkmalpflege um den von Georg Dehio eingeführten „Gegenpol“ der Architekten zu erweitern. Betrachtet man dann, unserer Disziplin gemäss, dieses „holprige Terrain“ historisch, zeigen sich Konstanten und Verschiebungen, aus denen ich versuchen werde, abschliessend Erkenntnisse für heute und morgen zu gewinnen.

I. Auftritt der „Kunstgelehrten“

Herbst 1900: In der zweiten Septemberhälfte fanden innert Wochenfrist der 6. Internationale Kunsthistorikerkongress in Lübeck und der erste Tag für Denkmalpflege in Dresden statt. In Lübeck kritisierte Paul Clemen, Provinzialkonservator der preussischen Rheinprovinz, Privatdozent für Deutsche und Rheinische Kunstgeschichte und bald danach Ordinarius an der Uni Bonn in seinem Vortrag zur „Erhaltung der Kunstdenkmäler in Deutschland“ das Auseinanderdriften von Kunstgeschichte und Denkmalpflege. Er bezichtigt die „Kunstgelehrten / kunstgeschichtlichen Gelehrten“ des Desinteresses an Fragen der Denkmalpflege und fordert sie auf, sich „an den Arbeiten der Denkmalpflege und der ganzen Regelungen der Materie, auch soweit es jetzt das trockene Gebiet der gesetzlichen Regelung betrifft“ zu beteiligen.⁵

Schon eine Woche später trafen sich in Dresden 92 Denkmalpfleger und Kunsthistoriker zum ersten Tag für Denkmalpflege an dem Clemen das erste Fachreferat „Gesetzgebung zum Schutze der Denkmäler“ hielt – also erneut zum „trockenen Gebiet der gesetzlichen Regelung“.⁶ In den Folgejahren engagierten sich zahlreiche Kunsthistoriker für Fragen der Denkmalpflege. Es ist die Dekade, in der an den dann jährlich stattfindenden Tagen der Denkmalpflege es wesentlich sie waren, die in intensiven und kontroversen Debatten die Abkehr von der Denkmalpflege des Historismus durchsetzten. Es ist die Dekade, in der Georg Dehio, Cornelius Gurlitt, Konrad Lange und andere in Deutschland, Alois Riegl und nach dessen frühem Tod Max Dvořák in Wien, aber auch Josef Zemp in der Schweiz (mit seiner vom Dürer-Bund auch international verbreiteten Schrift „Das Restaurieren“⁷) die grundlegenden und konstituierenden Texte der modernen Denkmalpflege verfassten. Dabei erwies sich selbst das „Gebiet der gesetzlichen Regelung“ als nicht gar so trocken, denkt man daran, dass Riegls fundamentale Schrift zum „modernen Denkmalkultus“ eigentlich die Einleitung zu einem Denkmalschutzgesetz der Donaumonarchie bilden sollte. Clemens Appell auf dem Lübecker Kongress erscheint daher eher bereits eine Wirkung des erwachenden neuen Interesses, denn deren Ursache gewesen zu sein.

Warum aber gerade damals dieses neue Interesse der Kunsthistoriker an der Denkmalpflege? Ergeben sich daraus vielleicht Hinweise auf einen spezifischen Beitrag der Kunstgeschichte zur Geschichte der Denkmalpflege?

Der kulturgeschichtliche Kontext ist bekannt: Der Historismus als Formensprache und die Geschichte als leitendes Paradigma und Referenz hatten sich erschöpft, das heisst sie entsprachen nicht mehr dem Stand der Produktivkräfte und der gesellschaftlichen Ansprüche. Über fast ein Jahrhundert schien die Geschichte Antworten auf neue Fragen gegeben zu haben, was schon Karl Marx Mitte des Jahrhunderts in seiner Schrift zum achtzehnten Brumaire des Louis Bonaparte spöttisch kommentierte: Gerade wenn die Menschen damit beschäftigt scheinen, „sich und die Dinge umzuwälzen, noch nicht Dagewesenes zu schaffen, (...) beschwören sie ängstlich die Geister der Vergangenheit zu ihrem Dienste herauf, entlehnern ihnen Namen, Schlachtparolen und Kostüm, um

in ihrer altehrwürdigen Verkleidung und mit dieser erborgten Sprache die neue Weltgeschichtsszene aufzuführen.⁸ Angewandt auf die Kunst(gewerbe)produktion habe es, gemäss Henry van der Velde, noch seinen Lehrern genügt, „nachzuahmen und zu kopieren“⁹. Nun um 1900 waren diese Gewissheiten zerbrochen. Vieldeutigkeit, Unbestimmtheit und Dynamik, so Hugo von Hofmannsthal in seinem Vortrag „Der Dichter und seine Zeit“, bestimmten nun das Wesen der Epoche um 1900. „Sie kann nur auf Gleitendem ausruhen und ist sich bewusst, dass es Gleitendes ist, wo andere Generationen an das Feste glauben.“¹⁰ Das bedeutete auch eine (Sinn-)Krise für die Denkmalpflege, pflegte man die Denkmale doch nun nicht mehr in ihrer Funktion als Vorbilder. Auch in der denkmalpflegerischen Praxis waren die formale Orientierung am Bestand, das gleichsam baumeisterliche Weiterstricken des Vorhandenen und das Prinzip der Stilreinheit in Frage gestellt.

Es brauchte neue Begründungen und neue Handlungsgrundsätze. Deutlich wird das an den Diskussionen an den ersten Tagen für Denkmalpflege: Hatte an der ersten Zusammenkunft 1900 in Dresden der Metzer Dombaumeister Paul Tornow noch einen grossen Auftritt zur Erläuterung seiner auf die stilreine Wiederherstellung ausgerichteten Restaurierungsgrundsätze, während Gurlitts Kritik daran und an Viollet-le-Ducs Renovationen noch Murren im Saal erzeugten, so erscheint Tornow in den Folgejahren zunehmend isolierter, während Gurlitt, Dehio und die anderen „Modernen“ die Agenda diktieren. Einer neuen Praxis der Denkmalpflege musste eine neue Theorie zugrunde liegen beziehungsweise es brauchte nun überhaupt erstmals eine konsistente Theorie der Denkmalpflege. Der unvermeidliche Bruch mit der Tradition markierte zugleich den Bruch zwischen historischer Erkenntnis und praktischem Handeln, ein Bruch, den es durch eine Theorie zu überbrücken galt.

Wozu also Denkmale pflegen, wenn diese nicht mehr als Vorbilder taugten und ihre erzieherische Funktion, die sie im Sinne der Aufklärung hatten, verblasste? Sinngebend für die Denkmalpflege wurden die Konzepte der Kunsthistoriker Dehio, der den letzten Beweggrund für die Pflege von Denkmälern in der „Achtung vor der historischen Existenz als solcher“ erkannte, und insbesondere Riegl, der sie als Zeugnisse des Kreislaufs von Werden und Vergehen begründete. Beiden gemeinsam ist das dominierende Gegenwartsinteresse, eine so grundlegende Erkenntnis, dass sie zu Recht im Einleitungssatz der 2007 von der Eidgenössischen Kommission für Denkmalpflege herausgegebenen Leitsätze zur Denkmalpflege in der Schweiz aufscheint: „Ein Gegenstand der Vergangenheit mit besonderem Zeugnischarakter wird durch das erkennende Betrachten der Gesellschaft zum Denkmal.“¹¹ Gemeinsam ist den theoretischen Ansätzen von Dehio und Riegl überdies die daraus resultierende Handlungsmaxime für die Praxis: das seither vielzitierte Gebot „Konservieren nicht/statt Restaurieren“.¹² Dieses hatte in der Kunstgeschichte bereits eine längere Tradition: Schon am 1. Internationalen Kongress für Kunstgeschichte 1873 in Wien hatte der dort an der TU lehrende Karl von Lützow den Antrag gestellt, „dass den Denkmälern der Kunst gegenüber als erste Pflicht der Custoden ‚Conservierung‘ (nicht Restauration) bezeichnet werde“.¹³ Genehmigt wurde sein Vorschlag dann in der Formulierung, erste Pflicht bei der Restauration sei die Conservierung, wobei sich das, wie aus der Diskussion und dem Kontext deutlich wird, primär auf Bildwerke bezog. Von jenem Feld, auf dem die Kunsthistoriker als Museumsleiter und -konservatoren direkten Einfluss hatten, dem der Bildenden Kunst, wurde das dem Erhalt der Altersspuren dienende Postulat dann nach 1900 mit den Grundsätzen der modernen Denkmalpflege ausgeweitet auf die Baukunst, in der die intervenierenden Architekten bislang die Handlungsmaximen bestimmt hatten.

Diese Polarität zwischen dem bewahrenden Wissenschaftler und dem gestaltenden Architekten hatte Dehio in seiner Streitschrift zum Heidelberger Schloss aufgebaut, um daran den Epochenumbruch zu verdeutlichen: Das 20. Jahrhundert könne die Fehler des 19. zwar nicht ungeschehen machen, werde sie aber nicht wiederholen, so dass nun in der Denkmalpflege das Jahrhundert der Kunstgeschichte folge. Die Geschichte und die Wirkung dieser simplifizierenden Dualität hat Thomas

Will vor mittlerweile zwanzig Jahren analysiert und für die gegenwärtige Denkmaltheorie aufgelöst.¹⁴ Nicht nur, dass Architekten genauso Wissenschaftler sein können wie Kunsthistoriker, was schon Dehio einräumte, auch Kunsthistoriker wirken als Denkmalpfleger am Objekt gestaltend – auch wenn sie dies nicht immer reflektieren. Die vereinfachende Polarität war freilich schon zur Entstehungszeit ein Popanz, weil ja zum Beispiel Gurlitt mindestens so sehr Architekt und Planer wie Kunsthistoriker war. Interessant ist auch, dass der in der Architektenausbildung am Zürcher Polytechnikum lehrende Zemp sich 1907 in seiner programmatischen Schrift „Das Restaurieren“ nicht nur im Titel von Dehios Parole absetzte, sondern auch sein Text hinsichtlich der Bewertung der Rolle des Architekten in der Denkmalpflege eine signifikante Differenz zu Dehio zeigt. Zwar konstatiert auch Zemp, dass die Kunstgeschichte als junger Zweig der Geschichtswissenschaft sich mit ihrer Haltung zum Restaurieren in der Akzeptanz aller Zeitschichten sowie der Verwissenschaftlichung der Denkmalpflege durchgesetzt habe, er sieht aber mit der Parole „Das Alte erhalten, das Neue gestalten“ durchaus eine kreative Rolle der Architekten am Denkmal. Dies auch deshalb, weil gemäss Zemp die moderne Kunst sich der Wissenschaftlichkeit unterordnen werde, da sie selber zu einer höheren Bewertung des Echten, Unberührten gelange – womit er gleichsam die Reinheitsgebote der architektonischen Moderne vorwegnahm.

Gerade angesichts der heutigen Situation der Kunstwissenschaft scheint mir ein weiterer Aspekt bemerkenswert. Die Entwicklung der Grundsätze der modernen Denkmalpflege und deren Erprobung waren eng verknüpft mit einem verstärkten Interesse am städtischen Ensemble und den Denkmalqualitäten von Stadt. Sie gehen also einher mit einem erweiterten Blick vom Einzelmonument als traditionellem kunsthistorischen Aufmerksamkeitsmittelpunkt hin auf grössere räumliche Gebilde: Man erkannte etwa im Stadtgrundriss die „monumentalste Urkunde“ der Stadtgeschichte,¹⁵ im Stadtbild das Malerische als anschaulicher Ausdruck von Geschichtlichkeit etc. So zeigen beispielsweise die Beschreibungen in den Gutachten und Zeitungsbeiträgen von Riegl, Gurlitt und anderen zu den Kontroversen um den Umgang mit den nachantiken Bauten in Split/Spalato nicht nur eine an der zeitgenössischen Kunst – dem Impressionismus – geschulte Bildargumentation, sondern zeugen auch von einem Bildverständnis, das sich durch den körperlich präsenten Rezipienten und dessen Bewegung im Raum konstituiert.¹⁶

Was die Beschäftigung mit Denkmalpflege damals den Kunsthistorikern – über die disziplinäre Ausweitung des Betrachtungsgegenstands hinaus – brachte, hat Wolfgang Kemp, bezogen auf Riegl, wie folgt formuliert: „Verzeitlichung als Enthistorisierung ist die Signatur der hier betrachteten Sache (Denkmal), ihrer gesellschaftlichen Bewertung (Denkmalkultus) und der diese Phänomene bedenkenden Wissenschaft.“¹⁷ Die Zeitspur jenseits der (allgemeinen) Historie macht die Beschäftigung mit Denkmalen und Denkmaltheorie interessant, das, was Riegl als „Alterswert“ bezeichnet, der „von der lokalisierten Einzelerscheinung als solcher im Prinzip bereits vollständig absieht und in jedem Denkmal ohne Ausnahme, das heißt ohne Berücksichtigung seiner spezifischen objektiven Eigenschaften, oder genauer gesagt unter bloßer Berücksichtigung derjenigen Eigenschaften, die auf das Aufgehen des Denkmals in der Allgemeinheit hinweisen (Altersspuren) (...) lediglich die subjektive Stimmungswirkung schätzt.“¹⁸ Geleitet von der Vorstellung „es gäbe so etwas wie einen unmittelbaren, unverstellten Zugang zur Kunst, einen Zugang, der die zeitliche Distanz überbrückt, indem er ausschließlich nach der Form fragt und nach dem Gefühl, das sie im Betrachter auszulösen vermag,“¹⁹ etabliert sich in Ablösung vom Historismus eine autonome Kunstgeschichte, deren „kühnsten, aber wohl auch bizarrsten Entwurf“ Riegl geschaffen hat.²⁰ Die Subjektivierung, aus der die Formulierung des Gegenwartsinteresses der Denkmalpflege resultierte, stand im Zeichen der „Entdeckung des Betrachters“, der auch in die Architekturhistoriografie Einzug findet. August Schmarsow führte dazu in seiner Leipziger Antrittsvorlesung aus, Architektur entstehe in jenem Augenblick, „wo die aesthetische Betrachtung des Menschen beginnt, sich in das Ganze hineinzuversetzen und mit reiner freier Anschauung alle Teile verstehend und genießend zu durchdringen.“²¹

Und schliesslich ist es im Zeichen einer Auf- und Umbruchstimmung um 1900 der Gesellschaftsbezug der Denkmalpflege, welcher Kunsthistoriker zu stärkerem Engagement motivierte. Beat Wyss spitzt das zu im Bild der Elektrifizierung der Gelehrtengehirne: „Aus Zettelkastenhütern wurden Lebensphilosophen, aus Statistikern Weltformelerfinder.“²² Riegl sei paradigmatisch für diesen Vitalismus. In gesetzteren Worten hat Riegls Schüler Dvůrak dieses Phänomen kommentiert, nachdem dieser (neben dessen Lehrstuhl) 1902 die Herausgeberschaft des österreichischen Organs der Denkmalpflege und im Folgejahr das Amt des obersten Denkmalpflegers übernommen hatte. „Der stille einsame Mann, der bis dahin schon durch seine Schwerhörigkeit von der Welt halb abgesondert, fern dem Tagesleben und den Tageskämpfen seiner Ideen und Forschungen lebte, ist plötzlich ein unermüdlicher Organisator geworden.“²³

II. Kritische Kunstgeschichte

Zeitsprung – über zwei Weltkriege hinweg, in deren Folge die Denkmalpflege mit ganz praktischen Dingen beschäftigt war (und in der Kunstgeschichte Ikonografie und Ikonologie die Debatten beherrschten). Kritik am Baugeschehen der Nachkriegszeit setzte früh von Architektenseite ein, die den funktionalistischen Planungen neues Interesse an der bestehenden Stadt entgegensezte. 1959 wurde die CIAM aufgelöst und in den 60er Jahren erschienen die Werke von Kevin Lynch, Also Rossi und Robert Venturi, um die bekanntesten Namen zu nennen.²⁴ Mit 1968 wurde die Krise der Moderne offensichtlich. Für die Denkmalpflege bedeutete sie Boom und Krise zugleich. Einerseits beförderte die Kritik an den nun als „Bauwirtschaftsfunktionalismus“²⁵ gebrandmarkten Planungen der Moderne quasi automatisch das Interesse an der alten Stadt, ein Interesse, das dann im europäischen Denkmalschutzjahr 1975 und dem Motto „Eine Zukunft für unsere Vergangenheit“ gipfelte. Andererseits wurde auch deutlich, dass mit den auf traditionellem kunsthistorischen Instrumentarium basierenden Methoden die von einer vitalen Gesellschaftskritik getragenen Anforderungen an die Denkmalpflege nicht mehr zu erfüllen waren. Wiederum kamen wesentliche Impulse der Kritik und Reflexion von der Kunstgeschichte. Legendär ist der Deutsche Kunsthistorikertag 1970 in Köln, den der Schleswig-Holsteinische Landeskonservator Hartwig Beseler – als feinsinniger und reformoffener Beobachter – in seinem Tagungsbericht als „Zerreißprobe zwischen Sprengung und Sezession“ bezeichnete.²⁶ Zwei Jahre nach 1968 war der von einem sogenannten Reformrat vorbereitete Kongress geprägt von Erneuerungsforderungen und Diskussionsfreudigkeit. Eine der fünf Reformkommissionen war der Denkmalpflege gewidmet, wobei, wie Beseler konstatiert, „das Image der Denkmalpflege (...) [im Vergleich zu den Themenfeldern Hochschule, Museen, Forschungsinstitute und Kunsthandel/Verlagswesen] noch am wenigsten angekratzt schien“ und sie „verhältnismäßig glimpflich davon“ kam.²⁷ Das hatte mit ihrem Praxisbezug, ihrer Nähe zum Original und ihrer gesellschaftlichen Relevanz zu tun; sie galt, so der seinerzeit als studentischer Sprecher agierende Michael Brix, als angewandte Disziplin der Kunsthistorik.²⁸ Hauptkritik war ausser der Vernachlässigung der jüngeren Vergangenheit, dass mit den üblichen kunsthistorischen Methoden die Zeugnisse der arbeitenden Klasse insbesondere des frühen Industrie- und Mietshausbaus gar nicht zu erfassen seien, daher der Denkmalbegriff zu erweitern sei und die Denkmalpflege „als Teil einer umfassenden Umweltplanung wirksam“ werden müsse.²⁹ Denkmalpflege sei, so Punkt 1 des Reformpapiers („Grünes Papier“) eine politische Aufgabe. Dass die sogenannten „Kieler Thesen zur Denkmalpflege“ einer studentischen Projektgruppe des kunsthistorischen Instituts das insofern konkretisierten, dass sie als „Maßstab für die notwendigerweise zu treffende Auswahl (...) die Bedeutung, die das zum Denkmal erklärte Objekt für eine zukünftige sozialistische Gesellschaft hat“ forderte, gehört dann freilich schon eher zum Zeitkolorit.³⁰

Wilfried Lipp hat darauf hingewiesen, dass es eigentlich paradox sei, dass die Kunsthistoriker die Überprüfung und Erweiterung des Denkmalbegriffs forderten. Im Grunde sei es ein Ausdruck einer „Erweiterung der Kunstgeschichte“, jedenfalls im Bewusstsein, dass das klassische Fach

Kunstgeschichte nicht für alle Gestaltphänomene ausreichende Erklärung anbieten konnte.³¹ Wie um 1900 schien die Denkmalpflege mit ihrer unumgänglichen Verknüpfung mit gesellschaftlichen und politischen Prozessen da als Ausweg, bot sie doch einerseits Erkenntnismöglichkeiten jenseits der kunsthistorischen Kanons und andererseits schien sie Instrument und Hebel gesellschaftlichen Handelns: Denkmalschutz als Sand im Getriebe der Bauspekulation, *Denkmalpflege ist Sozialpolitik*, wie dann im Denkmaljahr 1975 eine studentische Tagung überschrieben war.³² Die Schwierigkeiten, solche Postulate in die Praxis der Denkmalerfassung umzusetzen, zeigten sich aber rasch, was Michael Brix – inzwischen in der Folge des eben verabschiedeten Bayerischen Denkmalschutzgesetzes mit der Inventarisierung eines Landkreises betraut – 1974 zu einem „Appell (...) an die akademische Kunsthistorik“ veranlasste, „sich mehr als bisher mit den Problemen der Denkmalpflege auseinanderzusetzen und zu einer Theorie als Grundlage denkmalpflegerischer Praxis beizutragen.“³³

Sehr viel kritischer bezüglich der Zukunfts- und Leistungsfähigkeit von Denkmalpflege und Kunstgeschichte zeigte sich im Folgejahr der Direktor des Zentralinstituts für Kunstgeschichte, Willibald Sauerländer. Anlässlich seines berühmten Vortrags vor den Landeskonservatoren zur „Erweiterung des Denkmalbegriffs“ fragte er, ob „Denkmalpflege als Dokumentation von Bau- und Kunstgeschichte (...) überhaupt noch mehr als eine irrelevante Fachbeschäftigung“ sei und postulierte das Ende einer rein (kunst-)historischen Denkmalpflege und eines diesem zugrundeliegenden Denkmalbegriffs. Es gehe um eine viel weiter gefasste Erinnerungskultur, eine Aufgabe, die weit über die Kompetenz von Kunsthistorikern und Denkmalpflegern, von Architekten und Städtebauern hinausginge.³⁴ Zumindest letzteres hat sich ja mit dem Boom der kulturwissenschaftlichen Erinnerungsforschung bewahrheitet, zu der die Denkmalpflege nicht übermäßig viel beigetragen hat³⁵ – und die Kunstgeschichte auch nicht! Auch ist die Zeit einer rein kunsthistorischen Denkmalpflege, so es sie denn je gegeben hat, tatsächlich vorbei und längst sind – damit eines der Postulate von 1970 erfüllend – Kulturgeografie, Technik- und Sozialgeschichte und zuweilen auch die Soziologie tragende Disziplinen der Denkmalpflege.

III. Was nun? Für eine neue Theorie der Praxis

Und ansonsten? Welche Rolle kommt seither und kommt heute der Kunstgeschichte in der Denkmalpflege zu, einer Denkmalpflege, die – um ein (Post-)68er Diktum aufzunehmen – den „Langen Marsch durch die Institutionen“ überaus erfolgreich hinter sich hat: In den deutschsprachigen Ländern sind seit den 1970er Jahren überall Denkmalschutzgesetze erlassen worden, und eigene (meist postgraduale) Studiengänge sorgen für ein nie zuvor erreichtes Ausbildungsniveau der Expert/innen. Weiterhin haben Kunsthistoriker/innen die Denkmaldiskussion und -theorie mit neuen Ansätzen und wichtigen Impulsen bereichert, sei es zur Differenzierbarkeit des Denkmalbegriffs (Mörsch), zur Denkmalpflege als Nachhaltigkeitsstrategie (Wohlleben), zu den „unbequemen Denkmalen“ (Huse) oder zum Streitwert der Denkmalpflege (Dolff-Bonekämper), um die vielleicht wirkungsmächtigsten zu nennen. Ob es Zufall ist, dass die genannten Kolleg/innen alle an Technischen Universitäten gelehrt haben beziehungsweise noch lehren, bliebe zu diskutieren. Auch gibt es immer wieder einmischende Aktivitäten von Studierenden aus kunsthistorischen Instituten heraus, die, wie die Bonner Werkstatt Baukultur zeigt, durchaus erfolgreich agieren. Und schliesslich ist die Denkmalpflege mit regelmässigen Sektionen an den Kunsthistorikertagen oder solchen Veranstaltungen wie heute mehr oder weniger regelmässiges Thema der Berufsverbände.

Andererseits werden Entfremdung und ein Bedeutungsverlust der Denkmalpflege innerhalb der Kunstgeschichte beklagt. Das mag damit zu tun haben, dass die letzte Gegenstandserweiterung der universitären Kunstgeschichte durch den endlich und gründlich vollzogenen Einbezug der Gegenwartskunst und neuerdings durch eine zuweilen diffuse und nicht ganz unproblematische „World Art History“ erfolgte. Letzteres böte immerhin Möglichkeiten zu eigenständigen

kunsthistorischen Beiträgen zur internationalen Heritage-Diskussion, wo etwa differente Erbe- und Authentizitätskonzepte durchaus wissenschaftlicher Klärung bedürften. Über erste Ansätze ist man aber hier noch nicht hinausgekommen.³⁶ Die Gegenstandserweiterung der Kunstgeschichte ging einher mit der Tendenz zu einer methodischen Verengung auf Bildwissenschaft. Zwar ist diese durchaus vielseitig bis hin zum „Bildwollen“³⁷, das mit dem mystifizierenden Subjekt – wer will da eigentlich? – an Riegl's Kunstwollen gemahnt. Andere Ansätze aus der fruchtbaren Zeit des frühen 20. Jahrhunderts hat die Bildwissenschaft dagegen bisher noch kaum aufgegriffen, etwa solche räumlich-architektonischer Bilder; auch dazu gibt es zwar vielversprechende Ansätze.³⁸ In der Folge der oben skizzierten Stadtbild-Untersuchungen blühte nach dem 1. Weltkrieg kurzzeitig ein eigentlicher kunsthistorischer Forschungszweig zu Stadt- und Architekturwahrnehmung auf.³⁹ Daran anknüpfende Überlegungen zur Bildlichkeit der Architektur wären auch für die Denkmalpflege fruchtbar und nötig, da diese in der Frage der Bildlichkeit von Denkmälern allzu lange in einer fast ikonoklastischen Abwehrhaltung verhaftet war. Schnittstellen zu den Bildwissenschaften zu stärken, ist also eine Möglichkeit zur Stärkung der Architekturgeschichte und des kunsthistorischen Interesses an Denkmalpflege. Zentral bleibt aber die Auseinandersetzung mit dem konkreten architektonischen Bestand. Die Studienstrukturen nach Bologna sind einer vertieften Auseinandersetzung im Studium nicht eben förderlich. Die doch etwas andere Struktur des Architekturstudiums bietet hier eher noch Spielraum und mag mit ein Grund sein, warum die Architekten in der Denkmalpflege gegenüber den Kunsthistoriker/innen an Bedeutung gewinnen. Der Berner Monomaster ist zumindest ein Versuch, dem etwas entgegenzustellen. Der Bezug zur Praxis – und die Suche nach einer Theorie der Praxis! – waren, wie ausgeführt, sowohl um 1900 als auch und insbesondere 1970 zentraler Movens der Zuwendung von Kunsthistorikern zur Denkmalpflege. Und wie 1970 geht es wieder darum, jenseits des Kanons sich mit den baulichen Zeugnissen der jüngeren Vergangenheit zu befassen und Instrumente der Beurteilung und Bewertung zu entwickeln.⁴⁰ Eine Denkmalbegriffserweiterung brauchen wir dafür nicht⁴¹, wohl aber Fachwissen, das naturgemäß an Architekturfakultäten eher abzurufen ist beziehungsweise in der dortigen Architekturgeschichte erarbeitet wird. Gerade auf diesem Feld wäre die Vernetzung über Disziplin- und Fakultätsgrenzen hinweg zu befördern – durchaus zum Gewinn der Kunstgeschichte. Wenn dagegen, wie jüngst geschehen, Kunsthistoriker ein Podium zur Zukunft der Architekturgeschichte zusammenrufen, ohne dabei Architekt/innen einzuladen, erscheint das freilich nicht eben zukunftsweisend.

Was das auch als konstituierend konstatierte gesellschaftliche Interesse angeht, hat jüngst Gerhard Vinken ein Kernproblem benannt, das uns in gewisser Weise zurück zu Paul Clemen führt. „Der schleichende Bedeutungsverlust der Denkmalpflege wird (...) weniger in der zunehmenden Ausweitung des ausgewiesenen Denkmalbestands vermutet, als in einer kontinental-europäischen Tradition, die die Bewertung von Denkmälern an die Fachbehörden delegiert hat und in der gesellschaftliche Aushandlungsprozesse von formalisierten und juristisch geregelten Verfahren dominiert werden.“⁴² Wieder erscheint „das trockene Gebiet der gesetzlichen Regelung“ das Problem. Wo 1903 Riegl's (Vor-)Arbeit an einem Denkmalgesetz noch zur Konzeption eines Wertesystems animierte und 1970 Denkmalpflege Wegbereiter zu einer besseren Gesellschaft sein sollte, sind statt Theorie und Utopie zunehmende Verrechtlichung und Normierung getreten. Zuweilen scheint es, als lösten in der amtlichen Denkmalpflege (insbesondere der Bundesrepublik) wenigstens teilweise Juristen die Kunsthistoriker ab. Umso wichtiger ist es heute, Denkmalpflege als gesellschaftliche Aufgabe nicht auf die amtlichen Institutionen zu reduzieren. Neben bürgerschaftlichem Engagement sind auch hierzu die Hochschulen besonders gefragt und in die Pflicht zu nehmen.

Unser Tun ist Teil einer gegenüber den beiden früheren hier angesprochenen Epochen weit verzweigten Heritage- und Erinnerungsszenerie, in die wir freilich spezifische Fähigkeiten und Kompetenzen einzubringen haben. Neben der eingangs zitierten „Monumentenkompetenz“ ist es die

schon 1900 und in den 1970er Jahren angerufene Fähigkeit der Theoriebildung sowie die auch in Matthias Noells Beitrag⁴³ angesprochene Fähigkeit zum Überblick über verschiedene kulturelle Phänomene. Die hier skizzierte Geschichte der Beziehung zwischen Kunstgeschichte und Denkmalpflege sollte zeigen, dass in Momenten, in denen gesellschaftliche Anforderungen an die Denkmalpflege sich wandeln – was heute zweifellos der Fall ist – die Kunstgeschichte besonders gefragt war und gefragt ist. Die Aufgaben sind klar, bleiben wir also dran, oder, um wie Clemen 1900 zu enden: „tua res agitur!“⁴⁴

¹ Siehe Tilmann Breuer, „Die theoretische und wissenschaftliche Frage des ‚historischen Denkmals‘ heute“, in: *Jahrbuch der Bayerischen Denkmalpflege* 40, 1989, S. 346–349; zu Breuers Kunstbegriff siehe Hans-Rudolf Meier, „Die kunstgeschichtlichen Werte in Tilmann Breuers Denkmal(werte)theorie“, in: *Die Denkmalpflege* 69, 2011/1, S. 11–16.

² Bernd Nicolai, „Holpriges Terrain – Überlegungen zum Verhältnis von Kunstgeschichte und Denkmalpflege“, in: *100 Jahre Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege 1908–2008*, Bd. 1: *Bilanz*, Beiträge des Kolloquiums *Bilanz nach 100 Jahren*, München, Pinakothek der Moderne, 12.–14.10.2006, Regensburg: Friedrich Pustet, 2008, S. 264.

³ Siehe ebd., S. 263.

⁴ Siehe TU Berlin, TU Cottbus, Bauhaus Universität Weimar, TU Wien. Die Angaben gemäss einer von Prof. Christian Raabe, RHTW Aachen, durchgeführten Erhebung, die demnächst auf der Webseite des Arbeitskreises Theorie und Lehre der Denkmalpflege veröffentlicht wird (www.ak-tld.de).

⁵ Paul Clemen, „Erhaltung der Kunstdenkmäler in Deutschland“, in: *Offizieller Bericht über die Verhandlungen des Kunsthistorischen Kongresses in Lübeck. 16. bis 19. September 1900*, Nürnberg o. J. [1901], S. 65. Ebd. S. 53: „die leider nur allzu trockene Materie der Organisation der Denkmalpflege und die gesetzliche Regelung des Denkmalschutzes in Deutschland.“

⁶ Siehe erster Tag für Denkmalpflege, Dresden, 24.–25.09.1900. Sonderdruck aus: *Korrespondenzblatt des Gesamtvereins der Deutschen Geschichts- und Alterthumsvereine*, 1900, S. 11ff.

⁷ Siehe Josef Zemp, „Das Restaurieren“, in: *Schweizerische Rundschau*, H. 4, 1907, S. 249–258 (Nachdruck: Bern 1948); ebenso in: *Schweizerische Bauzeitung* 50, 1907, S. 134–136, und *10. Flugschrift zur Ausdruckskultur. Dürer-Bund*, 1908; dazu: Hans-Rudolf Meier, „Konventionelle Pioniere: Robert Durrer, Josef Zemp und die ‚Rahn-Schule‘“, in: *Johann Rudolf Rahn (1841–1912) zum hundertsten Todesjahr. Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, Bd. 69, H. 3/4, 2012, S. 381–390.

⁸ Karl Marx, „Der 18. Brumaire des Louis Bonaparte“, in: Karl Marx und Friedrich Engels, *Werke*, Bd. 8, Berlin: Dietz 1960 (Erstausgabe 1852), S. 115.

⁹ Henry van de Velde, *Vom neuen Stil*, Leipzig: Insel 1907, S. 56.

¹⁰ Hugo von Hofmannsthal, *Reden und Aufsätze*, hrsg. von Bernd Schoeller, Frankfurt a.M.: Fischer 1979, S. 60.

¹¹ Eidgenössische Kommission für Denkmalpflege (Hrsg.), *Leitsätze zur Denkmalpflege in der Schweiz / Principes pour la conservation du patrimoine culturel bâti en Suisse / Principi per la tutela dei monumenti storici in Svizzera / Guidelines for the preservation of built heritage in Switzerland*,

Zürich: vdf Hochschulverlag an der ETH Zürich 2007, S. 13; siehe auch http://www.vdf.ethz.ch/service/3089/3601_Leitsaetze-zur-Denkmalpflege-in-der-Schweiz_OA.pdf, 17.10.2014].

¹² Siehe dazu: Marion Wohlleben, Konservieren oder Restaurieren? Zur Diskussion über Aufgaben, Ziele und Probleme der Denkmalpflege um die Jahrhundertwende, Veröffentlichungen des Instituts für Denkmalpflege an der ETH Zürich, Bd. 7, Zürich: Verlag der Fachvereine 1989.

¹³ Mitteil. des k.k. Österr. Mus. f. Kunst u. Industrie, Beilage zu Nr. 98, Wien 1873, 492f.; von Rudolf Eitelberger, „Die Resultate des ersten internationalen kunstwissenschaftlichen Congresses in Wien“, in: Mitteil. der k.k. Centralkommission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale 19, Wien 1874, S. 40ff.

¹⁴ Siehe Thomas Will, „Wissenschaftler oder Künstler vor dem Denkmal? Anmerkungen zu Dehios Analyse der Rolle von Architekten und Kunsthistorikern in der Denkmalpflege“, in: Deutsche Kunst und Denkmalpflege 50, 1992/2, S. 101-108.

¹⁵ Siehe Paul Jonas Meier, „Der Grundriss der deutschen Stadt des Mittelalters und seine Bedeutung als geschichtliche Quelle“, in: *Korrespondenzblatt des Gesamtvereins der deutschen Geschichts- und Altertumsvereine* 57, 1909, Sp. 105-121.

¹⁶ Siehe dazu Hans-Rudolf Meier, „Annäherung an das Stadtbild“, in: *Das Auge der Architektur. Zur Frage der Bildlichkeit in der Baukunst*, hrsg. von Andreas Beyer, Matteo Burioni und Johannes Grave, München: Fink 2011, S. 93-113.

¹⁷ Wolfgang Kemp, „Nachwort“, in: *Alois Riegl. Gesammelte Aufsätze*, Berlin: Mann 1995, S. 220.

¹⁸ Alois Riegl, „Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen, seine Entstehung“, in: *Alois Riegl. Gesammelte Aufsätze*, Berlin: Mann 1995, S. 156f.

¹⁹ Magdalena Bushardt, „Logische Schlüsse des Auges. Kunsthistorische Bildstrategien 1900-1930“, in: *Visualisierung und Imagination. Mittelalterliche Relikte in bildlichen Darstellungen der Neuzeit und Moderne*, hrsg. von Bernd Carqué, Daniela Mondini und Matthias Noell, Göttingen: Wallstein 2006, S. 549-595.

²⁰ Willibald Sauerländer, „Alois Riegl und die Entstehung der autonomen Kunstgeschichte am Fin de siècle“, in: *Fin de siècle. Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende*, Studien zur Philosophie und Literatur des neunzehnten Jahrhunderts, Bd. 35, hrsg. von Bauer Roger u.a., Frankfurt a.M.: Klostermann 1977, S. 130.

²¹ August Schmarsow, *Das Wesen der architektonischen Schöpfung*, Antrittsvorlesung gehalten in der Aula der K. Universität Leipzig am 08.11.1893, Leipzig: Karl W. Hiersemann 1894, S. 8.

²² Beat Wyss, *Der Wille zur Kunst. Zur ästhetischen Mentalität der Moderne*, Köln: DuMont 1996, S. 123.

²³ Max Dvóřák, zitiert nach Wolfgang Kemp (siehe Anm. 17), S. 210.

²⁴ Siehe Kevin Lynch, *The Image of the City*, Cambridge: The MIT Press 1960; Aldo Rossi, *L'architettura della città*, Padua: Marsilio 1966; Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York: The Museum of Modern Art 1966.

²⁵ Heinrich Klotz, „Das Pathos des Funktionalismus“, in: *Werk - Archithese* 64, 1977/9, S. 4.

²⁶ Hartwig Beseler, „Die Denkmalpflege auf dem Deutschen Kunsthistorikertag Köln 1970“, in: *Deutsche Kunst und Denkmalpflege* 28, 1970, S. 157–160; Reprint in: Hartwig Beseler, *Denkmalpflege als Herausforderung. Aufsätze und Vorträge zu Architektur und Denkmalpflege*, Kiel: Ludwig 2000, S. 54.

²⁷ Ebd., S. 55.

²⁸ Siehe Michael Brix, „Neuorientierung der Denkmalpflege. Bemerkungen zu den bayerischen Denkmälerlisten“, in: *Kritische Berichte* 2, Nr. 5/6, 1974, S. 15–30, hier: S. 20.

²⁹ Siehe „Kieler Thesen zur Denkmalpflege“, in: *Bauwelt*, Dez. 1971, S. 1998–1999.

³⁰ Siehe ebd.

³¹ Wilfried Lipp, „Kulturlandschaft. Auch eine Erweiterung des Denkmalbegriffs?“, in: Wilfried Lipp, *Kultur des Bewahrens. Schrägansichten zur Denkmalpflege*, Wien/Köln/Weimar: Böhlau 2008, S. 272.

³² Siehe Lucius Birckhardt (Hrsg.), *Denkmalpflege ist Sozialpolitik. Studentische Tagung an der Gesamthochschule Kassel v. 3. bis 8. Nov. 1975*, Schlussbericht, Kassel: Bärenreiter 1977.

³³ Brix Michael, „Neuorientierung der Denkmalpflege? Bemerkungen zu den bayerischen Denkmallisten“, in: *Kritische Berichte* 2, Nr. 5/6, 1974, S. 16 und 20.

³⁴ Siehe Willibald Sauerländer, „Erweiterung des Denkmalbegriffs?“, in: *Deutsche Kunst und Denkmalpflege* 33, 1975, S. 124 und 129.

³⁵ Siehe Hans-Rudolf Meier und Marion Wohlleben (Hrsg.), *Bauten und Orte als Träger von Erinnerung. Die Erinnerungsdebatte und die Denkmalpflege*, Veröffentlichungen am Institut für Denkmalpflege der ETH Zürich, Bd. 21, Zürich: vdf Hochschulverlag an der ETH Zürich 2000.

³⁶ Siehe Michael Falser und Monica Juneja (Hrsg.), *Kulturerbe und Denkmalpflege transkulturell. Grenzgänge zwischen Theorie und Praxis*, Veröffentlichung des Arbeitskreises Theorie und Lehre der Denkmalpflege e.V., Bd. 21, Bielefeld: Transcript 2013.

³⁷ Horst Bredekamp, „Vorwort“, in: *Actus et Imago. Sehen und Handeln*, hrsg. von Horst Bredekamp und John Michael Krois, Berlin: Akademie Verlag 2011, S. VII.

³⁸ Siehe Andreas Beyer, Matteo Burioni und Johannes Grave (Hrsg.), *Das Auge der Architektur. Zur Frage der Bildlichkeit in der Baukunst*, München: Fink 2011.

³⁹ Siehe Albert Erich Brinckmann, *Deutsche Stadtbaukunst in der Vergangenheit*, Frankfurt a.M.: Frankfurter Verlags-Anstalt 1921; Paul Zucker, *Entwicklung des Stadtbildes. Die Stadt als Form*, München/Berlin: Drei Masken Verlag 1929; Josef Gantner, *Grundformen der europäischen Stadt. Versuch eines historischen Aufbaues in Genealogien*, Wien: Anton Schroll und Co. 1928.

⁴⁰ Siehe dazu auch den Tagungsbeitrag von Dorothea Deschermeier, „Denkmalwerte im Wandel? Der Kunsthistoriker und die Herausforderungen der Architektur des 20. Jahrhunderts an die Denkmalpflege“, in: *Kunstgeschichte und Denkmalpflege. Ausbildungsperspektiven – Praxisfelder*, Tagungsakten, Universität Bern, 14.–15.11.2014 (www.peristyle.ch).

⁴¹ Siehe Marion Wohlleben, „Gibt es ein neues Verständnis vom Denkmal? Überlegungen zum aktuellen Denkmalbegriff“, in: *Denkmale – Werte – Bewertung. Denkmalpflege im Spannungsfeld*

von Fachinstitution und bürgerschaftlichem Engagement, Veröffentlichung des Arbeitskreises Theorie und Lehre der Denkmalpflege e.V., Bd. 23, hrsg. von Birgit Franz und Gerhard Vinken, Holzminden: Mitzkat 2014, S. 31f. und S. 34.

⁴² Gerhard Vinken, „Amt und Gesellschaft. Bewertungsfragen in der Denkmalpflege“, in: ebd., S. 18.

⁴³ Siehe Matthias Noell, „Denkmalpflege als Kulturtechnik. Plädoyer für die Verkomplizierung eines Querschnittsfachs“, Vortrag an der Tagung *Kunstgeschichte und Denkmalpflege. Ausbildungsperspektiven - Praxisfelder*, Universität Bern, 14.-15.11.2014.

⁴⁴ Clemen (siehe Anm. 5), S. 66.