

Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege

LXXI · 2017 · HEFT 2/3

VERLAG BERGER · HORN/WIEN

Die „ÖSTERREICHISCHE ZEITSCHRIFT FÜR KUNST UND DENKMALPFLEGE“

erscheint in der Nachfolge der „Mittheilungen der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale“ (Band I / 1856 – Band XIX / 1874), der „Mittheilungen der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale“, Neue Folge (Band I / 1875 – Band XXVIII / 1902), der „Mittheilungen der k. k. Central-Commission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale“, III. Folge (Band I/1902 – Band IX/1910), der „Mitteilungen der k. k. Zentral-Kommission für Denkmalpflege“, III. Folge (Band X / 1911 – Band XVI / 1918), der „Mitteilungen des Staatsdenkmalamtes“ (Band I / 1919, der ganzen Folge Band 63), der „Mitteilungen des Bundesdenkmalamtes“ (Band II / 1924, der ganzen Folge Band 64–68), der „Zeitschrift für Denkmalpflege“ (Band I / 1926/27 – Band III / 1928/29), der Zeitschrift „Die Denkmalpflege: Zeitschrift für Denkmalpflege und Heimatschutz“ (Band IV / 1930 – Band VII / 1933), der Zeitschrift „Deutsche Kunst und Denkmalpflege“ (Band VIII / 1934 – Band XVI / 1944), der Zeitschrift „Österreichische Zeitschrift für Denkmalpflege“ (Band I / 1947 – Band V / 1951) und erscheint ab dem Jahrgang 1952 (Band VI) unter dem Titel „Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege“.

IMPRESSUM:

Herausgeber: DR. HERMANN FUCHSBERGER, DI WALTER HAUSER, DR. BERNHARD HEBERT, DR. PAUL MAHRINGER

Lektorat: DR. BERNHARD HEBERT

Verantwortliche Redaktion: DR. CHRISTINA SEIDL

Satz und Layout: Martin Spiegelhofer, Berger-Grossmedia

Hersteller: Druckerei Berger, Horn

ISSN: 0029-9626

Das Konditional in Restaurierung und Denkmalpflege

„Ich erinnere mich, daß ich mich abmühte, als ich noch Schüler war, von allen Dingen, die mir vor Augen oder in Gebrauch kamen, die Bezeichnung zu wissen, weil ich selbst darauf gekommen war, daß in die Natur der Dinge nicht einzudringen vermag, wer deren Namen bis dahin nicht wissen sollte“ (Hugo von St. Viktor, Didascalicon, VI, Kap.3)

Das erste Mal wurde ich im Jahr 1990 bei einem Workshop des Bundesdenkmalamtes auf Schloss Bruck in Lienz mit dem komplexen Konglomerat aus bauhistorischer Untersuchung, restauratorischer Oberflächenuntersuchung und Denkmalpflege konfrontiert. Die Frage, wie mit dem Schloss zwischen Historie und überkommenem Erscheinungsbild umzugehen sei, wurde von verschiedenen Seiten beleuchtet. Ich war fasziniert von den großen Sondierungsfenstern im Innenhof und überrascht, als in der Schlussdiskussion für den Erhalt der Interpretation aus den Kriegsjahren von 1943 plädiert wurde und mein evaluativer Schematismus zerbrach zugunsten einer Ausbalancierung von Möglichkeiten.

In der Folgezeit fand ich mich als Restaurator immer wieder in kommunikativen Situationen, in denen sich absolut gesetzte Positionen gegenüber standen. Kulturell gewendet könnte man mit Robert Brandom von inferentiell verantwortungslosen Überzeugungen sprechen, da das, was vertreten wurde, nicht in eine Sequenz von Gründen und Folgerungen eingebunden wurde.¹ Ein Eintauchen in die Position des Anderen wurde weder überlegt, noch versucht. Kulturelle Urteile wurden nicht an strittigen Kriterien gemessen und in der Art einer kommunikativen Öffnung dem Gegenüber explizit gemacht. So stellten sich immer mehr die Fragen: Was hat sich derjenige gedacht, der drei verwitterte Latschenäste mit einem Draht zu einem Gipfelkreuz verband (Abb. 115)? Was meinen wir überhaupt und worauf beziehen wir uns, wenn wir

dann von diesem Gipfelkreuz sprechen? Welche Position favorisieren wir, wenn wir die Hand Josef Adam Mölcks an den Deckenmalereien der Stadtpfarrkirche St. Nikolaus in Hall in Tirol (1751/52) loben, jedoch die Retuschen und Ergänzungen Josef Lackners von 1961/62 als Übermalungen abtun? Mit welchen Begriffen operieren implizit die einen, wenn sie einen Ortskern unter Schutz stellen und die anderen, wenn sie an den alten Hütten nichts finden? Wie lassen sich Standpunkte theoretisch so umbauen, dass sie nicht anders sein können als kulturell gebunden? Wo liegt gewissermaßen das Konditional begraben, das letztlich unser Tun leitet und in der Konsequenz von richtiger oder falscher Restaurierung zu sprechen verbietet?

In der Folge habe ich über Anleihen in der Sprachphilosophie einen groben Werkbegriff entwickelt, der auf drei Positionen aufbaut. Die narrative Position wurde dabei immer mehr zu einer mehrsinnigen Drehscheibe, die mit den Erzählern in deren unhintergebar zeitlicher und örtlicher Gebundenheit einen Möglichkeitsraum aufspannt, den es in einer Ausbalancierungsprozedur auszuloten gilt.

Die Ausarbeitung eines an möglichen Handlungsanschlüssen orientierten Werkbegriffs ist keineswegs abgeschlossen.² Dennoch ergibt sich ein erstes grobes Bild vom Werk als Konglomerat dreier Positionen (a), die selbst von einer Vielzahl an Faktoren konstituiert sind (b). Diese Positionen und Konstituenten sind als Modi des Denkens (c) gleichzeitig narrativierte Werte, deren Mächtigkeit sich ständig wandelt (d). Der Verabsolutierung der eigenen Position kann man jedoch nur entkommen, wenn man die jeweiligen Narrative in einer Ausbalancierungsprozedur in Beziehung setzt. Dann öffnet sich die Chance, mit den daraus entwickelten intersubjektiven Narrativen zu

¹ Robert Brandom geht davon aus, dass „diskursive Praktiken [...] inferentiell gegliedert sind.“ Es sind „Praktiken des Gebens und Verlangens von Gründen [...] insofern er das Ausdrücken von etwas, das Ex-explizit-Machen, so versteht, daß es dadurch in eine Form gebracht wird, [...] in der es sowohl als Prämisse als auch als Konklusion in Inferenzen fungieren kann“, in: Robert Brandom, Begründen und

Begreifen. Eine Einführung in den Inferentialismus, Frankfurt am Main 2001, S. 21–22.

² Derzeit läuft ein entsprechendes Forschungsprojekt an der Akademie der bildenden Künste Wien bei Wolfgang Baatz und Ruth Sonderegger.

³ Jürgen Habermas formuliert dies in seinem Universalisierungs-



115. Prags, Italien, Gipfelkreuz am Punkt 2176 über der Plätzwiese

einem im Moment für alle stimmigen und zufriedenstellenden Entscheid zu kommen (e).³

A) DREI DAS WERK BILDENDE POSITIONEN

Ein Werk, eine Kirche, eine Almhütte, ein Gipfelkreuz, ein Mikrochip, ist einerseits eine empirische Größe,

grundsatz: „So muss jede gültige Norm der Bedingung genügen, dass die Folgen und Nebenwirkungen, die sich jeweils aus ihrer allgemeinen Befolgung für die Befriedigung der Interessen eines jeden Einzelnen (voraussichtlich) ergeben, von allen Betroffenen akzeptiert (und den Auswirkungen der bekannten alternativen Regelungsmöglichkeiten vorgezogen) werden können“, in: Jürgen Habermas, *Moraltheorie und kommunikatives Handeln*, Frankfurt am Main 1983, S. 75 f.

⁴ Der Begriff des Kontostandes ist von Robert Brandom übernommen und bezeichnet den jeweils momentanen Status an Festlegungen, die ein Gesprächsteilnehmer für sich anerkennt und deren Übernahmeberechtigung er beansprucht, sowie die Festlegungen, die ein Teilnehmer allen anderen zuweist und diese auch als berechtigt ansieht. Robert Brandom, *Expressive Vernunft*, Frankfurt am Main, 2000, S. 272–295.

⁵ Aus semantischer Sicht schlägt Martin Knoller dem Abt von Neresheim am 13. April 1776 das Sujet für die Kanzel vor: „in der höhe die drej haupttugenden, als glauben, hofnung und liebe. In denen zwej Wöförlievi [...] der Hl. Apostl Paulus, wie er predigt, oder

andererseits eine Hinsicht. Vom Tatsächlichen veranlasst, ist es eine Konstruktion dreier Positionen: der generativen Position der *intentio auctoris*, der rigiden Position der *intentio operis* und der narrativen Position der *intentio lectoris*. Sie bilden jeweils ein eigenes Objekt aus: das Generative Objekt der Herstellung, das Rigide Objekt der wissenschaftlichen Betrachtung und das Narrative Objekt der erzählenden Zuweisungen und Eingrabungen. Gemeinsam und nur gemeinsam konstruieren sie jenen unauflösbaren Komplex, den wir das Werk nennen wollen.

Die generative Position ist ausschließlich die Perspektive des Aktors, auch wenn er häufig nicht oder nicht allein derjenige ist, der Hand anlegt. Meist ist er ein Zusammenspiel aus mehreren Beteiligten, neuerdings immer mehr entpersonalisierten Richtlinien und Normen aber auch besitzentfernten Stakeholdern, also eines vielstimmigen Chors von Einflussnehmern unterschiedlicher Mächtigkeit. Der in der Entscheidungsprozedur stets sich wandelnde Kontostand dieser Mächtigkeiten⁴ entscheidet in einem semantischen Akt das Sujet, weist ihm eine performative Rolle zu, wählt in einem materialen Akt das dazu nötige Material und gibt ihm in einem formativen Akt eine mehr oder weniger adäquate Form.⁵

Die rigide Position ist ausschließlich die Perspektive eines externen Beobachters. Starr ist sie deshalb, weil nur Bezugnahmen unter den wissenschaftlichen Regeln rationaler Logik, der Reproduktion und der Wertfreiheit zugelassen sind. Das Rigide Objekt ist empirisch in seinem Gegenstand und rational in seiner Konstruktion. Unabhängig davon, ob die Objektuntersuchung natur- oder geisteswissenschaftlich ist, richtet sich der Blick auf die Beschreibung dessen, was da ist. Neben Material, Form, Sujet und Funktion können auch die generative und narrative Position dem wissenschaftlichen Blick unterworfen werden. In ihrer kühlen Distanz und Exterritorialität gilt idealiter, dass die rigide Position frei von Ideologien, Gefühlen oder moralischen Favorisierungen ist. Darin ist das Rigide Objekt

der guete hirt. In den nderen, Moisis wie er von gott die geseze Empfangt“ (Edgar Baumgartl, Martin Knoller, München Berlin 2004, S. 334). Aus performativer Sicht wollen Jochen Gerz und Esther Shalev-Gerz, dass Vorbeikommende ihre Unterschrift in das Blei des Mahnmals gegen den Faschismus (1986–1993) gravieren (Jochen Gerz, *Wir wissen, dass das Verdrängte uns immer verfolgt*. Jochen Gerz im Gespräch mit Jacqueline Lichtenstein und Gérard Wajcman, in: *Kunstforum International*, Bd. 128, 1994, S. 197). Aus materialer Sicht ist Veit Stoß „ein lyndten vergönnt aus dem walt nach waldsordnung zu zwaiien pilden unnder das Creutz zu Unnsrer lieben Frauen amm Marckt“ (Michael Basandall, *Die Kunst der Bildschnitzer*. Tilman Riemenschneider, Veit Stoß und ihre Zeitgenossen, 2. durchgesehene Auflage, München 1984, S. 41). Formativ baut Dorothee Golz „das Gesicht aus tausend Details, bis es genauso aussieht wie das gemalte Gesicht“ (Dorothee Golz, *Dorothee Golz im Gespräch mit Beate Ermacora*, in: Beate Ermacora / Dorothee Golz, *Schlafzimmer und andere Versuchsanordnungen*, Innsbruck 2014, S. 127).



116. Harburg, Deutschland, Jochen Gerz und Esther Shalev-Gerz Mahnmal gegen den Faschismus, 1986–1993

theoretisch auch frei von Kontingenzen, auch wenn der Entscheid, was, wann und wo wissenschaftlich bearbeitet werden soll, von externen Bedingungen abhängt.

Die narrative Position ist die Perspektive aller, die mit dem Hergestellten umgehen: vor ihm stehen bleiben und es betrachten, es nutzen, verändern, pflegen, zerstören. Indem sie seine Schönheit bewundern, seine Hässlichkeit verfluchen, sich in Erinnerungen verlieren und es beschreiben, erzählen sie vom Objekt und *weisen* ihm Erzählungen *zu*. Indem Techniker ein Schloss zu einer funktionierenden Maschine hochrüsten, Architekten es geänderten Wohnvorstellungen oder Zwecken anpassen, Sprayer die Fassade besprühen, Restauratoren Malereien freilegen oder Denkmalpfleger dem Tun Grenzen setzen, *graben* sie Narrative in das Objekt *ein*. Betrachtungen des Objekts und Handlungen am Objekt sind aber immer auch zeitlich und örtlich bedingte Bezugnahmen und damit Erzählung von jener Welt, die sie veranlassen. Diese übergeordneten kulturellen Narrative setzen sich gemeinsam mit den zugewiesenen und eingegrabenen im Objekt fest und konstruieren jenes Narrative Objekt, das als Konglomerat aus Narrativen nie abgeschlossen ist. Weil auch die Aktoren des Generativen Objekts diesem Erzählungen zuweisen können, Wissenschaftler Berichte ablefern, die immer auch etwas Narratives an sich haben und

Aktoren wie Wissenschaftler in der generativen und rigiden Position sich zur je eigenen oder einer mit anderen geteilten Welt in Bezug setzen, wandern auch diese Positionen als Erzählungen in das Narrative Objekt ein.⁶ Aufgrund der Kontingenz der Erzähler, deren Kompetenz und Disposition ist das Narrative Objekt im Wesen instabil. Das Konditional ist somit nicht nur dem heutigen Stand des Narrativen Objekts, sondern auch der künftigen Entwicklung eingeschrieben (Grafik 1).

Wenn anfänglich immer die generative Position die mächtigste ist, so kann später eine andere Position die Herrschaft übernehmen. Diese Verschiebungen sind von der jeweiligen geschichtlichen Konstellation des sozialen Raumes abhängig, in dem das Werk sich gerade befindet. So ist in der Musealisierung des Siegesdenkmals in Bozen das Rigide Objekt nachgerückt und macht heute dem Generativen Objekt die Herrschaft streitig. In der Restitution indigener Objekte hingegen verliert sich das Rigide Objekt und die generative oder narrative Position bekommt wiederum Überhand.⁷ In Jochen Gerz' und Esther Shalev-Gerz' Mahnmal gegen den Faschismus (1986–1993) entglitt den Künstlern die vorgesehene performative Rolle und das Narrative Objekt löste sich immer mehr vom Generativen Objekt ab (Abb. 116).⁸ In der Denkmalpflege stehen sich häufig die verschiedenen Positionen gegenüber und ihre wechselnde Mächtigkeit ist die Folge von Diskussionen und Aushandlungen der beteiligten Personen, aber auch allseitiger autoritativer Festsetzungen.

B) KONSTITUIERENDE FAKTOREN

Die drei von den Positionen konstruierten Objekte werden von einer Vielzahl an Faktoren konstituiert, die mehr oder weniger hierarchisch strukturiert sind und sich gleichzeitig durch Interferenz in ihrer Relevanz beeinflussen. Die vier das Generative Objekt konstituierenden Akte sind als Akte Handeln und als Handeln mehr als eine bloße Tatsache. Durch übergeordnete Ebenen wie Materialkategorien oder Formdimensionen⁹ und deren Genauig-

⁶ Zum Ansatz, auch naturwissenschaftliche Produktionen als Erzählungen zu begreifen siehe beispielhaft Balz Engler (Hg.), *Erzählen in den Wissenschaften. Positionen, Probleme, Perspektiven*, 26. Kolloquium (2009) der Schweizerischen Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften, Fribourg 2010.

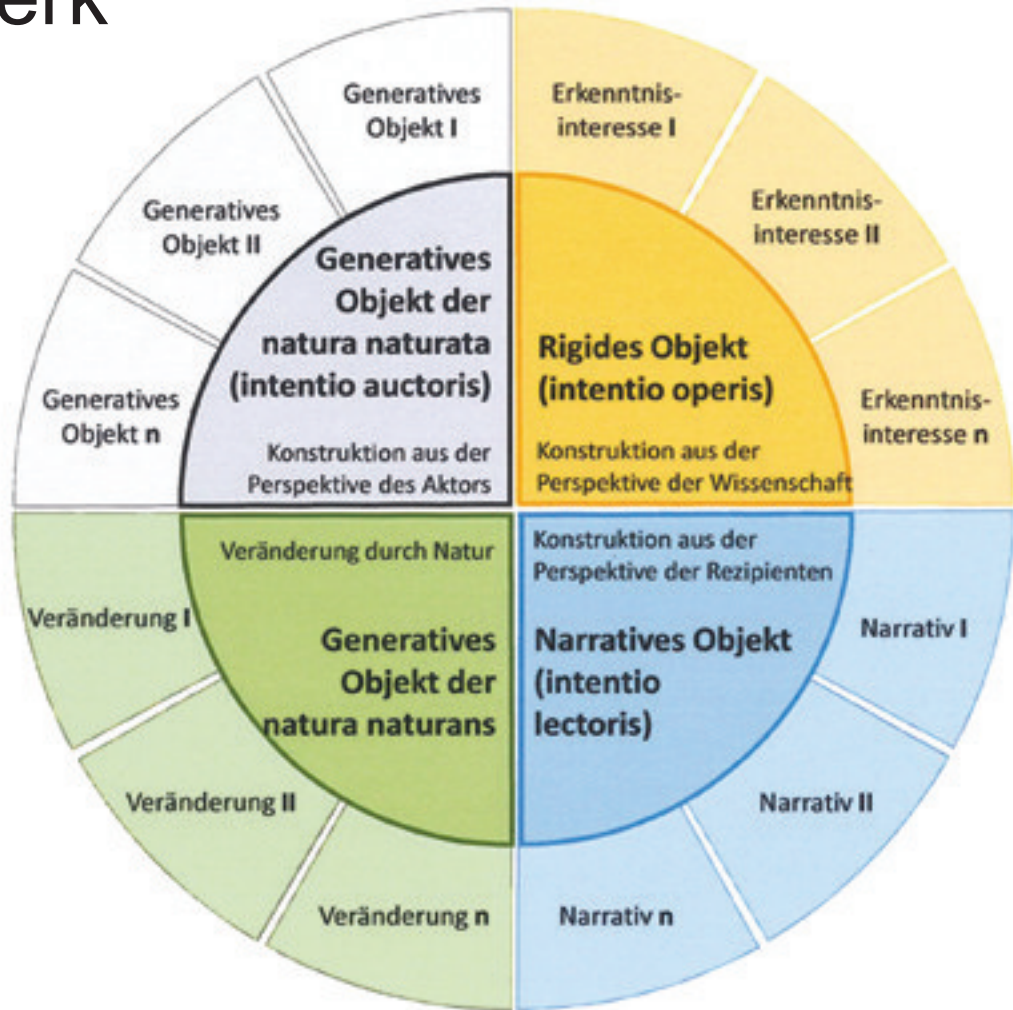
⁷ Für die Ureinwohner sind die materialen Objekte im National Museum of the American Indian nicht tote Materie. Vielmehr sind sie lebende Objekte, die auch so behandelt werden müssen. *Marian Kaminitz / Richard West et al.*, *Conservation, Access and Use in a Museum of Living Cultures*, in: Richmond Alison / Bracker Alison (Hg.), *Conservation. Principles, Dilemmas and Uncomfortable Truths*, Oxford, 2009, S. 197 ff.).

⁸ Geplant war, dass Passanten die Bleisteile signieren, doch: „*Alle Unterschriften wurden sofort verkratzt und mit Schimpfworten unkennt-*

lich gemacht. Leute haben auf dieses Mahnmal geschossen, andere haben Sägen oder Messer mitgebracht.“ (Gerz, zit. Anm. 5, S. 197).

⁹ In der Erarbeitung des materialen und des formativen Akts zeichnete sich eine hierarchische Struktur ab, in der Genauigkeitsstufen (vgl. die folgende Anm.) unter übergeordneten Ebenen subsumiert sind, die wiederum erstere in ihrer Art charakterisieren. So kristallisierten sich für den materialen Akt sechs Materialkategorien und für den formativen Akt sieben Formdimensionen heraus. Für den materialen Akt (1) die Kategorie des festen Materials wie Stein, Holz, Kunststoff etc., (2) die Kategorie der Apparate und Maschinen (sie unterscheidet sich von ersterer durch die Herrschaft der performativen Rolle), (3) die Kategorie des Lebenden (z. B. Menschen, Tiere, Pflanzen), (4) die Kategorie der Derivate des Lebenden mit dem beherrschenden semantischen Bezug zum Lebenden

Das Werk



Grafik 1: Schema der das Werk ausmachenden Positionen

keitsstufen¹⁰ sowie die Interdependenz der Konstituenten untereinander entstehen weitere und engere Möglichkeitsräume, die das Generative Objekt absichtsvoll zu dem machen, was es ist. Je stärker von einer Aktorin eine materiale, formative, semantische oder performative Genauigkeit eingefordert wird, desto geringer sind deren Alternativen, bis die möglichen Welten mit der realen quasi zusammenfallen. Je offener sie jedoch die Herstellung hält, desto weiter ist das Feld der Möglichkeiten. Ein Steinmann im Gebirge dient nur der groben Orientierung. Seman-

tisch sind keine Details gefordert. Formativ genügt eine widernatürliche Setzung zweier Steine und als Material das, was da ist, weil weder die Materialgattung (z. B. Granit) noch die Materialart (z. B. Prettauener Granit) relevant sind. Das Feld der Möglichkeiten ist in allen Akten weit. Bei Almhütten z. B. sind die Sujets in ihrer Abhängigkeit von der performativen Rolle spezifischer. So brauchen die Häuser auf der Jagdhausalm im hintersten Defereggental (Abb. 117) einen Wohnraum, eine Tenne, einen Stall, Belichtungen, Eingänge, ein Dach. Semantik und performa-

wie Blut, (5) die Kategorie des Fluiden wie Wasser, Luft, Nebel, Licht und (6) die Kategorie des digitalen Objekts. Für den formativen Akt die Formdimension des Gebildes, bestehend aus fluiden Materialien, des Körpers, der Fläche, der Farbe, der Graphik, der Haptik, der Bewegung und der Intonation wie Licht, Kälte, Feuchtigkeit.

¹⁰ Die Spezifikationsstufen der Materialklasse (z. B. Stein), der Mate-

rialgattung (z. B. Marmor), der Materialart (z. B. Carrara Marmor) aus der Materialkategorie des festen Materials mit entsprechenden Über- und Unterstufen und letztlich der Materialreliquie sind in den jeweiligen Materialkategorien genauso unterschiedlich charakterisiert wie die Formativgrade des Makro-, Meso-, Mikro- und Nanoformativ und die dazugehörige Syntax in den jeweiligen Formdimensionen.



117. Defereggental, Almhütte der Jagdhausalm vor dem Austausch der Westmauer aus statischen Gründen

tive Rolle koinzidieren in ihrer Genauigkeit. Im materialen Akt genügt die Materialklasse, also das Holz und die Steine der Umgebung (hätte auf den Berghängen anderes Steinmaterial in anderer Form gelegen, man hätte dieses genommen), im formativen Akt genügt der Formativgrad des Mesoformativs, denn es sind weder die Abmessungen und Positionen der Öffnungen, noch die Dachneigung oder die Art der Steinsetzung genau in dieser realisierten Art relevant. Zwar ist das weite Feld materialer und formativer Möglichkeiten durch die semantische und performative Anforderung eingeschränkt, doch gibt es aus generativer Positionalität keine Notwendigkeit des So-Seins. Dagegen verlangt Elisabetta Aldovrandini mikroformativ Präzision in den Porträts, denn sie ist mit der formati-

ven Alternative, die ihr der Bruder Ghirlandaios nach dessen Tod bietet, nicht zufrieden.¹¹ Die Genauigkeit kann somit Akt für Akt von einer Aktorin unterschiedlich gefordert werden bis das Konditional auf wenige, eng aneinander liegende Alternativen eingegrenzt ist.

Die Beispiele zeigen, dass bereits am materialen und am formativen Akt mit den Formdimensionen und deren Formativgraden sich eine Vielzahl an Konstituenten unterschiedlicher Relevanz zeigt. Mit jenen des semantischen Akts und der performativen Rolle, den Überlagerungen des ersten Generativen Objekts durch Generative Objekte der Veränderung, Renovierung, Zerstörung, wiederum mit den vier Akten und deren Konstituenten¹² und einem Generativen Objekt der natura naturans, also ei-

11 In einem Schiedsverfahren zwischen David, dem Bruder Domenico Ghirlandaios, und Elisabetta Aldovrandini werden die unterschiedlichen mikroformativen Ansprüche ausverhandelt. Die Auftraggeberin akzeptiert nach dem Tod Ghirlandaios die mikroformativ Ausarbeitung des vom Bruder vollendeten Bildes nicht und der Richter entscheidet, nur noch einen Teil der vereinbarten Summe ausbezahlen, weil nach Begutachtung die Figuren, „die als ein originalgetreues Abbild der angesehensten Herrschaften von Rimini gemalt werden sollten, [...] allerdings kaum mit jenen Personen oder der Art ihres Erscheinens übereinstimmen.“, in: Mareile Büscher, Künstlerverträge in der Florentiner Renaissance, Frankfurt am Main, Studien zur Europäischen Rechtsgeschichte, Bd. 157, 2002 S. 117.

12 So hat Franz Xaver Fuchs in der Pfarrkirche St. Nikolaus in Hall in Tirol 1913/14 die „gänzlich zerstörten Bilder und Dekorationen

[...] farbig skizziert, dann [...] nach vorhandenen Teilen gepaust [...] unter möglichster Rekonstruktion des vorhandenen Alten“ (semantischer und formativer Akt). „Die Restaurierung wird nach der Reinigung, die mittels Waschen erzielt wird, mittels Caseinfarbe ausgeführt“ (formativer und materialer Akt). „Tiefe Stellen, welche blind und stumpf geworden, werden mittels Gerhart's Casein Tränkungs mittel glanzlos hervorgeholt“ (formativer und materialer Akt bei Angabe der Materialart). Hingegen hat man für die Flächen des Plafonds „eine Nachmischung des Tones in Kalkfarbe versucht“, doch wurde der Farbton ins Gräuliche verändert, sodass formativ ein neues Generatives Objekt entstand, das sich gerade in der beherrschenden Gewölbefarbe vom ursprünglichen Bestand absetzt (Hall in Tirol, Stadtpfarrarchiv, III.A.1 Rechnungen und Belege der Kirchenrestaurierung 1908–1914).

nes durch die hervorbringende Natur veränderten Generativen Objekts bildet sich ein komplexes Geflecht aus abgeschätzt rund 60 Parametern, das selbst instabil ist und sich je nach Blickrichtung wandelt (Grafik 2). Über dieses generative Geflecht und den aus Wissenschaft und Narrativen gebildeten rigiden und narrativen Geflechten kann man sich dem nähern, was das Werk zu dem macht, was es ist: seiner Eigennamigkeit, die jedoch Möglichkeiten der Veränderung enthält, ohne das Werk wesentlich zu einem anderen zu machen.¹³

C) WERKZEUGE UND MODI DES DENKENS

Positionen und deren Konstituenten sind nicht nur Blickrichtungen und Interessenslagen und darin Modi des Denkens, sondern auch Werkzeuge systematischer Befragung. Die Positionen schaffen die Möglichkeit der Benennung des Raumes, in dem man sich mit seiner Argumentation befindet: im generativen Raum, in dem man die Urteile über das Werk und die Folgehandlungen aus einer *intentio auctoris* ableitet, im rigiden Raum, in dem nur zählt, was da ist, und das Handlungsinteresse ausschließlich auf die Sicherung des Bestandes fokussiert ist, und im narrativen Raum, in dem die Zugänge verschiedenster Herkunft Erzählungen sind. Aufgrund der noch fehlenden diskursiven Ausbalancierungsprozedur weist man in der Regel den eigenen Narrativen eine Mächtigkeit zu, die sich noch nicht zu den Narrativen anderer Erzähler ins Verhältnis setzt, weshalb ihre Berechtigung nicht von vornherein anerkannt sein muss. Die Handlungsanschlüsse und deren Folgenabschätzung konzentrieren sich auf das je eigene Narrativ.

Die Konstituenten hingegen schaffen die Möglichkeit der Benennung dessen, worauf man seine Argumentationen und Urteile bezieht und wovon man erzählt: Ging es dem Bauern für den Mauermörtel der Jagdhausalm um die Materialklasse Mörtel oder spezifischer um die Materialgattung einer genauen Rezeptur oder um genau dieses Mischungsverhältnis mit diesem Zuschlag aus dieser Grube? Interessiert in rigider Einstellung nur das Mischungsverhältnis des Mörtels oder exakt die Art des Zuschlags zur Entwicklung eines objektspezifischen technischen Restaurierungskonzeptes? Gibt es in narrativer Einstellung enge Verbindungen zwischen dem Putz und einer konkreten eingegrabenen Erinnerung oder nur weite zu allge-

meiner historischer Bautechnik? Die Befragung der Konstituenten des Generativen Objekts ist eine Befragung der auktorialen Relevanzen, also des Grades der Wichtigkeit, die ein Akteur dem Material, der Form, dem Sujet oder der Funktion zuweist. Die Befragung der Konstituenten des Rigiden Objekts ist eine Befragung der Erkenntnisinteressen: was kann man wissen, was will man wissen, was muss man wissen und welche Mittel und Ressourcen stehen zur Verfügung. Und die Befragung der Konstituenten des Narrativen Objekts ist eine der das Objekt konstruierenden Narrative.

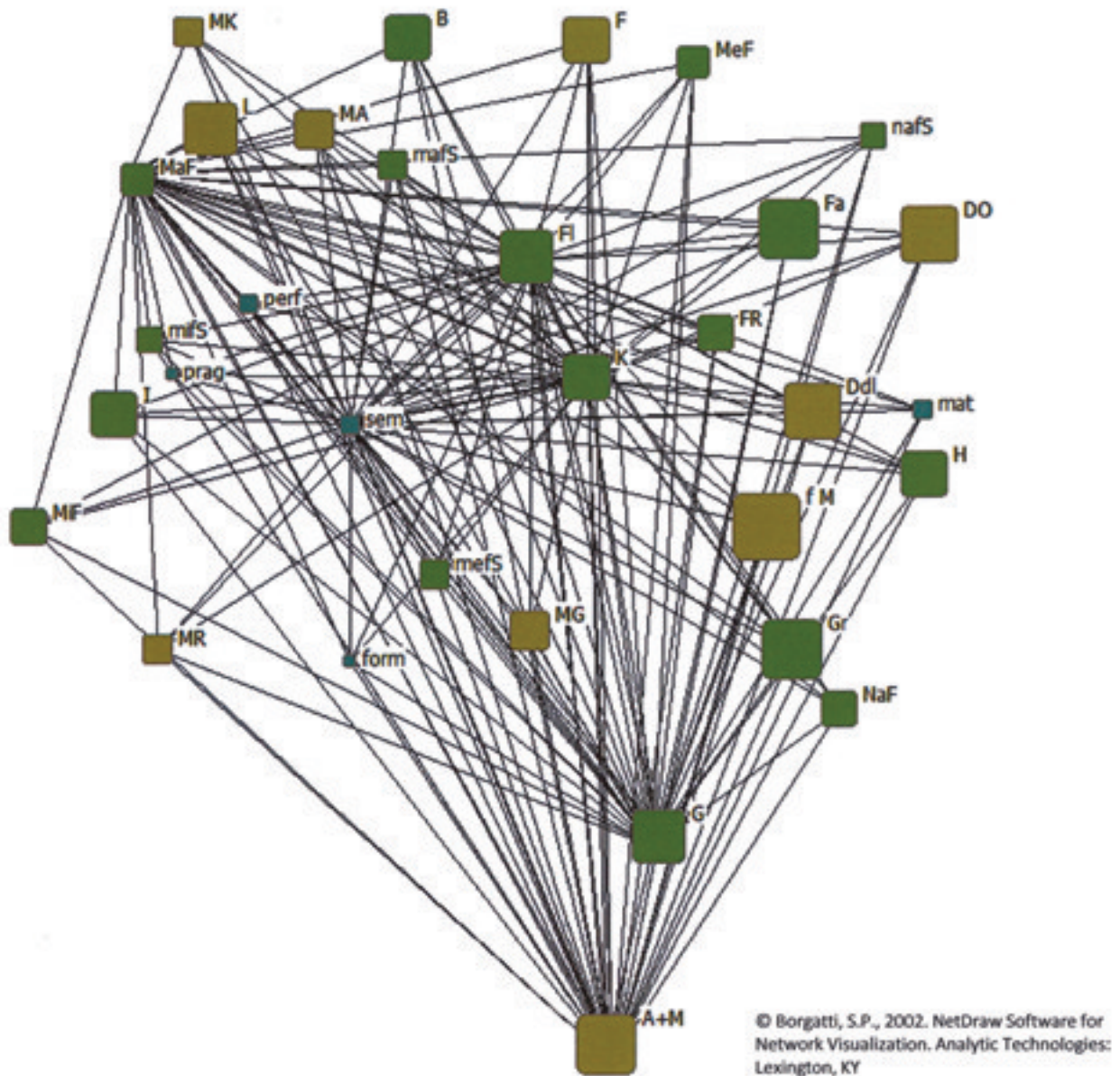
Wenn die Positionen den Modus und damit die Befragungsrichtung angeben, aus der heraus Welt und Objekt wahrgenommen und beschrieben werden, kann man mit den Konstituenten angeben, wie man zu den Urteilen kommt. Wie die Positionen nichts Notwendiges an sich haben, sondern nur Möglichkeiten sind, stecken auch die Konstituenten nur ein konditionales Feld ab. In ihrer Benennung kann man sich dem nähern, was man meint, wenn man von der Innenrauminterpretation von Josef Adam Mölck (1751/52) im Verhältnis zu jener von Franz Xaver Fuchs (1913/14) oder zu jener von Josef Lackner (1961/62) in der Pfarrkirche St. Nikolaus in Hall in Tirol redet.

D) POSITIONEN, KONSTITUENTEN UND WERTE

Positionen sind nicht nur Modi des Denkens, sondern in ihrer jeweiligen Konkurrenz zu anderen Positionen immer auch Werte. Sie werden zu Werten schon dadurch, dass sie sich mit einem deontischen Potential des Du-sollst und damit des Du-sollst-nicht ausstatten. Mit ihrer Evaluierung wird ein Verhältnis zu grundsätzlich strittigen Kriterien festgelegt, denn es ist keineswegs ausgemacht, dass nur der generativen Position des Herstellers, der rigiden Position westlichen Wissenschaftsdenkens oder der narrativen Position vieler nicht-westlicher Kulturen oder auch Mikroulturen innerhalb westlicher Gesellschaften zu folgen sei. Weil ihr Wert von jemandem festgelegt und zusätzlich zu den jeweils anderen Werten in Bezug gesetzt wird, werden die Positionen nicht nur zu Werten narrativiert, sondern gleichzeitig in ihrer Mächtigkeit stetig verändert. Abhängig vom Wissen und der Disposition des Erzählers wie auch von sei-

¹³ Die Eigennamigkeit ist ein komplexes Gebilde. Sie ist der Kern des Werks, ein wesentlich instabiles rhizomatisches Geflecht mit ständig wechselnden Verästelungen und Verknüpfungen. Sie ist so etwas wie eine nicht-lineare dynamische Identität, die für Momente klar in den Blick gerät, um sofort wieder ihr Gesicht zu verändern. Sie ist das, was das Werk zu diesem Werk macht, auch wenn sie heute so und morgen anders sein kann, weil die Relevan-

zen anders gesetzt, die Werte verschoben, alte oder neue Narrative an Mächtigkeit gewinnen. Deshalb ist sie nicht star, sondern prozessual. Sie setzt aber im Moment für uns fest, was am Werk verändert werden kann, ohne das Werk in seiner Eigennamigkeit zu verändern. Der Begriff ist von Saul Kripkes Arbeit *Name und Notwendigkeit* (Saul Kripke, Name und Notwendigkeit, Frankfurt am Main 1981) abgeleitet.



Grafik 2: Darstellung eines möglichen generativen Geflechts, noch reduziert auf den materialen und den formativen Akt mit den Materialkategorien des festen Materials (fM), der Apparate und Maschinen (A+M), des Lebenden (L), der Derivate des Lebenden (DdL), des Fluiden (F) und des Digitalen Objekts (DO); mit den materialen Spezifikationsstufen der Materialklasse (MK), der Materialgattung (MG), der Materialart (MA) und der Materialreliquie (MR); mit den Formdimensionen des Gebildes (G), des Körpers (K), der Fläche (F), der Farbe (Fa), der Graphik (Gr), der Haptik (H), der Bewegung (B) und der Intonation (I); mit den Formativgraden des Makroformativs (MaF), des Mesoformativs (MeF), des Mikroformativs (MiF), des Nanoformativs (NaF) und der Formreliquie (FR) sowie der makroformativen (maf), der mesoformativen (mef), der mikroformativen (mif) und der nanoformativen (naf) Syntax. Die Parameter werden zusätzlich in unterschiedlicher Intensität motiviert: materialiter (mat), formativ (form), semantisch (sem) und performativ (perf)

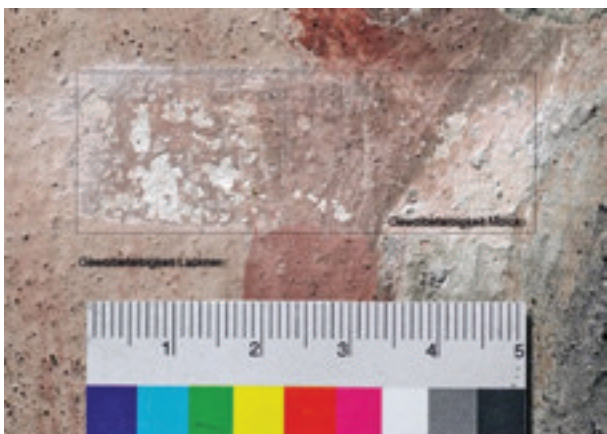
ner kulturellen Prägung setzt er die Relevanz der Positionen nach seinen Maßstäben an und gibt eventuell sogar jeweils anderen Positionen zu verschiedenen Zeiten und in unterschiedlichen kommunikativen Situationen den Vorzug. Dass die Mächtigkeit der Werte nicht fix ist, ist der Narrativierung geschuldet, welche das Konditional fortschreibt.

Wie die Positionen besitzen auch deren Konstituenten einen zumindest unscharfen und instabilen Wert, weil sie

im Entscheid für dieses Sujet, diese Funktion, dieses Material und diese Form, für dieses Erkenntnisinteresse oder für dieses Narrativ eine Relevanz festlegen, die sich gegenüber anderen Relevanzen ins Verhältnis setzt. Die Mächtigkeit der zu Einzelwerten gemachten Konstituenten ist das zeitweise Ergebnis einer personalen Ausbalancierung, das heute so ist und morgen anders sein kann. Die personalen Narrative sortieren die Konstituenten im Moment in einer vereinfachten Werteskala, wobei verschiedene



118. Hall in Tirol, Stadtpfarrkirche St. Nikolaus, Ausschnitt vom Mittelschiffgewölbe, Zustand vor der Restaurierung mit dem dritten Generativen Objekt Josef Lackners von 1961/62



119. Hall in Tirol, Stadtpfarrkirche St. Nikolaus Sondierungsfenster auf die ursprüngliche Gewölbefarbigkeit Josef Adam Mölcks (1751/52), in Bezug zum dritten Generativen Objekt Josef Lackners heller und im Farbton brillanter

Narrative einerseits verschiedene Skalen konstruieren: der Restaurator eine andere als der zuständige Denkmalpfleger, der Kirchenmesner eine andere als der Pfarrer. Andererseits können die Skalen zumindest in den großen Linien auch koinzidieren, so wie in der Pfarrkirche in Hall 1913/14, wo Denkmalpflege und Pfarrer sich einigten und die Zufriedenheit mit dem Endergebnis davon zeugt, dass

Franz Xaver Fuchs mit seinen formativen Relevanzen den Vorgaben und Überzeugungen entsprach.¹⁴

Weil Positionen zu Werten narrativiert werden und deren Konstituenten zumindest provisorisch festgelegte Werte sind, kann prinzipiell alles zum Wert werden. Somit gibt es nicht mehr nur eine kleine Anzahl von Hauptwerten wie bei Alois Riegl mit seinen Kategorien der Erinnerung, des Kunstwerts und des Gebrauchs, sondern eine Vielzahl weiterer, diese stützende, dämpfende oder in ein Verhältnis setzende Werte. Somit sind Positionen und Konstituenten jener Pool eines personalen Prämissenkomplexes, aus dem jene Werte gefolgert werden, mit dem die Handlungsentscheide gerechtfertigt werden.

Die Komplexität der personal oder in einer Gruppe ausbalancierten Prämissen und Werte zeigt sich in restauratorischen und denkmalpflegerischen Entscheidungsfin-

¹⁴ Zwar ist Josef Weingartner in seiner Rezeption nicht mit allem einverstanden, doch ist er insgesamt mit der Restaurierung zufrieden: „Nicht alles, was in Hall geschah, kann vom Standpunkte der Denkmalpflege ohne weiters gutgeheißen werden. [...] Im Übrigen aber wurde die Reinigung und Restaurierung der Gewölbefresken und der Altäre mit gewissenhafter Sorgfalt vorgenommen [...]“, in: Josef Weingartner, Die Behandlung der Kirchlichen Barockdenkmäler in Deutschtirol, in: Mitteilungen der k.k. Zentral-Kommission für Denkmalpflege, Bd. XIII, Nr. 4, III. Folge, Wien 1914, S. 78.

dungsprozessen, in denen die Verfolgung eines einfachen Weges nicht möglich ist.¹⁵ So setzte sich die Raumhaut in der Stadtpfarrkirche St. Nikolaus von Hall in Tirol aus drei Generativen Objekten zusammen, die sich überlagerten, ohne das vorhergehende vollständig zu überdecken (Abb. 118, 119): aus dem ersten Generativen Objekt Josef Adam Mölcks (1751/52), dem zweiten Generativen Objekt Franz Xaver Fuchs' (1913/14), der Fehlstellen ergänzte, Malereien und Dekorationen retuschierte und Wand- und Gewölbeflächen tünchte, und aus dem dritten Generativen Objekt Josef Lackners (1961/62), ebenfalls mit Retuschen, Neumalungen und einer Neutünchung von Wänden und Gewölbe. Anlass für die Restaurierungen von Fuchs und Lackner waren Lecks im Dach mit entsprechender Erosion der Oberflächen, also ein Generatives Objekt der natura naturans, dem kein positiver Wert zugeschrieben wurde. Aufgrund der Qualität der Ergänzungen von Fuchs, also aufgrund der Wertzuweisung an seinen mikroformativen Akt und dessen teils hoher Ähnlichkeit mit jenem Mölcks, entschloss man sich, das zweite Generative Objekt als Restaurierziel zu wählen. Das dritte Generative Objekt Lackners hingegen sollte aufgrund seiner schwachen Bindung (technisches Argument der rigiden Position) und der geringeren Qualität (narrative Position) reduziert werden. Die geringere Wertzuweisung resultierte daraus, dass man ein formatives Ähnlichkeitskriterium mit dem formativen Akt Mölcks als Maßstab ansetzte und die mikroformative Ausarbeitung Lackners davon zu weit entfernt lag. Da sich im Zuge der Restaurierung erwies, dass in den Lichthöhungen und Schatten der Dekorationsmalerei die Abnahme des dritten Generativen Objekts schwierig war und die ersten beiden Generativen Objekte dort nur noch fragmentarisch erhalten waren, begann das erste Generative Objekt an Wertmächtigkeit zuzunehmen. Man beschloss, die Lichter und Schatten dem ersten Generativen Objekt Mölcks anzugleichen. Dieser Verschiebung der Wertehierarchie von Fuchs zu Mölck entsprach man auch durch die Wiederholung des ursprünglichen Grautons an den Wänden. Nur in den Gewölbeflächen beließ man den im Vergleich zu Mölck dunkleren und stumpferen Rosaton des dritten Generativen Objekts Lackners. Der rigiden Position der technischen Nicht-Reduzierbarkeit sowie des zeitlichen Aufwandes im weichen Freistellen der Dekorationsmalerei wurde ein narrativer Wert zugewiesen, der Mölck als restauratorisches Narrativ an diesem Formativ verdrängte. Das Beispiel zeigt die stets im Wandel begriffene und

¹⁵ Generell gilt, dass jede Restaurierung das Generative Objekt verändert, auch wenn es durch eine Reinigung nur das letzte Generative Objekt, überlagert vom Generativen Objekt der natura naturans ist. Inwieweit durch Restaurierung keine neuen Generativen Objekte geschaffen werden sollen, ist zumindest in der Baudenkmalpflege unklar, da eine neue technische Ausstattung die performative Rolle verändert, ein neuer Boden die Form, sta-

prinzipiell unabgeschlossene Ausbalancierung narrativer Werte. Es werden nicht empirische Daten ausverhandelt. Vielmehr werden diese mit anderen narrativen Positionen und Konstituenten in ein evaluatives Verhältnis gesetzt, aus dem ein mehr oder weniger veränderbares Hauptnarrativ entwickelt wird.

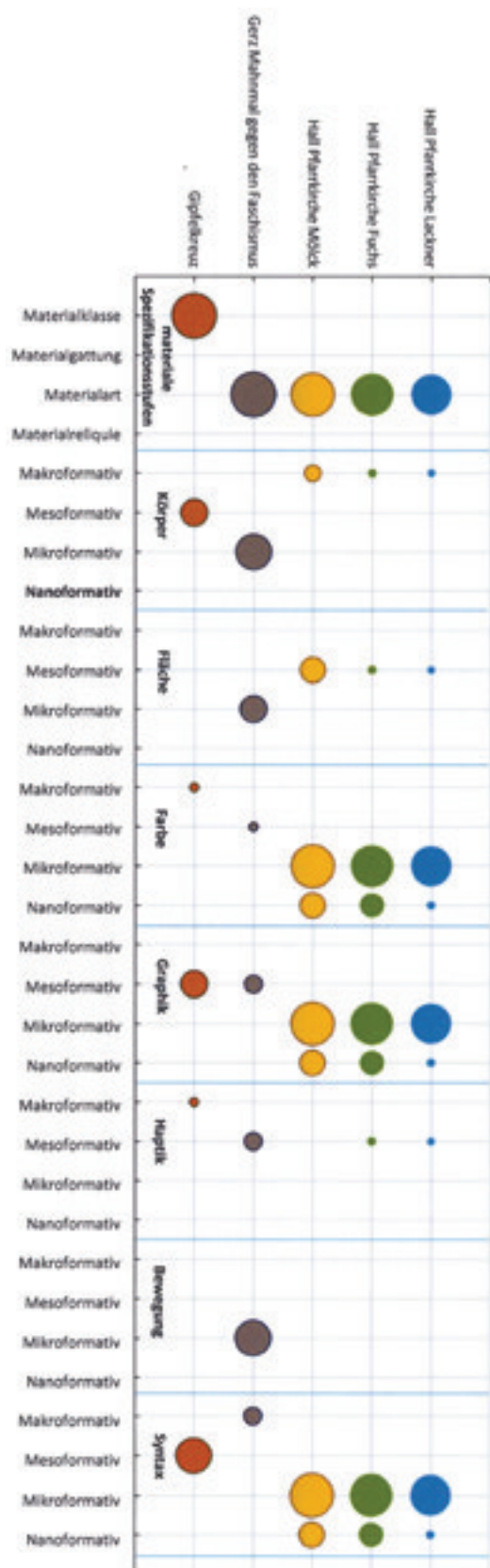
Ein Erinnerungswert, ein Kunstwert, ein Gebrauchswert, sind nicht nur da. Sie sind keine unteilbare Größe. Sie werden irgendwo am Objekt festgemacht und darin zu Konklusionen von Prämissen, mit denen die Wertzuweisung gerechtfertigt werden kann. Im Bedenken, dem Abwägen und der Suche nach Prämissen bildet sich ein evaluatives Geflecht aus, das genauso instabil ist wie das oben erwähnte Generative Geflecht (Grafik 3). Nach wie vor kann man die Werte bei Einstellungswechsel neu sortieren oder andere Parameter und Narrative hinzunehmen. *Das Konditional bleibt erhalten.*

E) AUSBALANCIERUNG DER NARRATIVE

Bislang waren die Ausbalancierungen die persönliche Angelegenheit eines Einzelnen oder einer Gruppe. Mehr oder weniger monologisch wurden die narrativen Positionen und Konstituenten in ein stabiles oder mehr oder weniger labiles Gleichgewicht gebracht. Jeder hat für sich ausgemacht, was wichtig und weniger wichtig ist. Teils wurden sie verantwortungsvoll in ein inferentielles Geflecht aus Prämissen und Konklusionen eingepasst, teils ohne Maßstäblichkeit absolut gesetzt. Verlässt man nun die eigene Position und will dem Werk aus einem per definitionem nie abgeschlossenen Komplex aus Narrativen gerecht werden, so muss man zulassen, dass die eigene Position im Gespräch, im Nachfragen und Befragen, im Zuhören und Zuschauen erweitert wird. Das eigene Narrativ wie auch alle anderen müssen sich den je fremden Narrativen aussetzen, sich mit ihnen auseinandersetzen, durch Wieder- und Neuerzählung das eigene Narrativ zugleich erweitern und schärfen, um mit ihnen unter konditionaler Voraussetzung – warum mischen wir die Werte nicht neu und sortieren sie anders? – und unter konditionaler Folgenabschätzung – was würde mit dem Werk passieren, wenn man sich *dafür* oder *dafür* entscheidet? – ein labiles Wertegleichgewicht zu schaffen, das für den Moment einen stimmigen Entscheid erlaubt (Grafik 4).

Die normativen Voraussetzungen dieser formalen Deontik sind stark, da der Erfolg des gleichmächtigen ge-

tische Sicherungen Material und Funktion, Zweckbestimmungen die Semantik. Die Frage ist nicht, ob sich eine Restaurierung von dem Konglomerat aus Generativen Objekten entfernen darf bzw. ab welcher Distanz eine Restaurierung nicht mehr Restaurierung genannt werden darf, sondern aus welcher Wertebewägung die Entscheide diskursiv verantwortungsvoll erfolgen.



Grafik 3: Versuch einer Matrix der beteiligten Konstituenten des materialen und formativen Akts nach Relevanzen (Blasengröße) an drei Objekten, dem Gipfelkreuz, dem Mahnmal gegen den Faschismus und der Stadtpfarrkirche in Hall in Tirol, aufgegliedert nach den drei Generativen Objekten: Josef Adam MÖLCK (1751/52), Franz Xaver FUCHS (1913/14) und Josef LACKNER (1961/62)

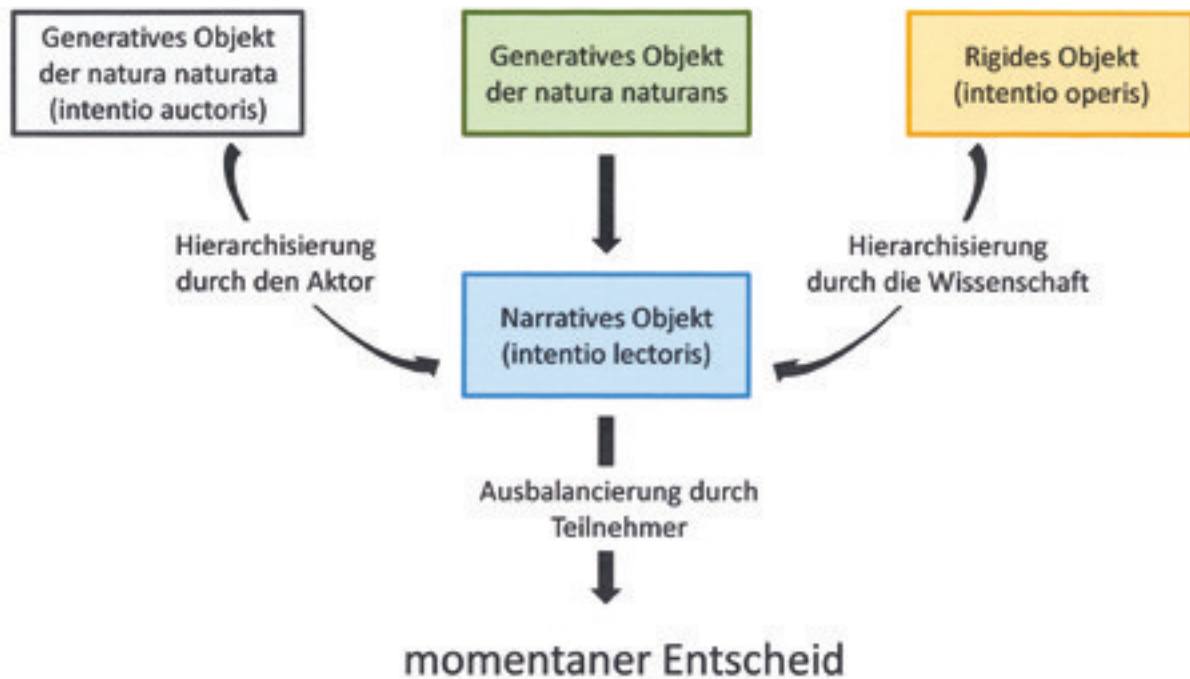
meinsamen Abwägens von diesen abhängt: Von der Universalität der Ausbalancierungsprozedur als gleichmächtige Teilnahme aller Betroffenen, der Reziprozität der Anerkennung der in den Narrativen enthaltenen Ansprüche und der Reversibilität der eigenen Narrative in der Art einer Zurücknahme ihrer Mächtigkeit, ihrer Modulation oder der Ausbildung von Hybriden durch den Einbau fremder Narrative aufgrund „des zwanglosen Zwangs des besseren Arguments.“¹⁶ Wenn die Einladung aller Betroffenen eine organisatorische Frage ist, so sind Gleichmächtigkeit, wechselseitige Anspruchsanerkennung und die Fähigkeit zur Aufweichung der eigenen Urteilkonstruktionen eine Frage der psychosozialen Disposition der Beteiligten.¹⁷ Die Fähigkeit zum idealen Rollentausch, d.h. die Fähigkeit, das Objekt aus der Erzählperspektive des Anderen zu betrachten und in der Folge die eigene Erzählung zu modulieren, in ihrem Gewicht zu dämpfen oder gar zu revidieren, sind keine anthropologische Größe, die jedem gegeben ist. Vielmehr wird häufig in realen Entscheidungsfindungsprozessen aus egozentrischer oder gruppenzentrierter Perspektive die Gleichmächtigkeit der Betroffenen durch Gebote, Verbote und unausgesprochene Machtausstattungen untergraben. Wird ein Gesprächsteilnehmer mit Wohlwollen empfangen, werden seine Narrative eher aufgenommen. Begegnet man ihm mit Misstrauen, werden sie umgedeutet oder man vermutet dahinter strategisches Denken. In der radikalen Ausprägung kommt es zu einer Diskursverweigerung ohne Chance, die Geschlossenheit der Erzählung durch andere Erzählungen oder technische Argumente aufzubrechen. Dann aber wird dem Werk als sanfte Ausbalancierung bis zum Punkt eines zeitweisen labilen Gleichgewichts aller Erzählungen nicht entsprochen, was in der Umkehrung heißt: Das Werk wird in seiner Vielfalt reduziert und in seiner Eigennamigkeit verändert.

Der formal-idealistische Diskurs ist kontrafaktisch. Als Ideal kann er nur Ziel sein, an dem man sich orientiert. Zwar kann die Norm der Universalität durch Einladung aller am Werk Interessierten institutionalisiert werden, die Disposition der verhandelnden Personen ist jedoch eine von Person zu Person verschiedene psychosoziale Gegebenheit. Und sie ist es, die die Fronten bis zur

¹⁶ Habermas (zit. Anm. 3), S. 81 und S. 133.- Zum Übertragungsversuch auf Restaurierung und Denkmalpflege Markus Pescoller, Restaurierung und Erzählung. Vom Ablauf einer Restaurierung, Berlin 2010.

¹⁷ Zur Problematik der Disposition der Erzähler: Laurence Kohlberg, Die Psychologie der Moralentwicklung, in: Wolfgang Althoff (Hg.), unter Mitarbeit von Gil Noam / Fritz Oser, Frankfurt am Main 1995.- Richard A. Shweder, Thinking Through Cultures. Expeditions in Cultural Psychology, Cambridge 1991.- Detlef Garz, Sozialpsychologische Entwicklungstheorien von Mead, Piaget und Kohlberg bis zur Gegenwart, 4. Aufl., Wiesbaden 2008.

Prozess der Entscheidungsfindung



Grafik 4: Schema des Ausbalancierungsprozesses

Diskursverweigerung verhärtet oder die Chance enthält, einen verständnisorientierten Diskurs zu eröffnen.

Geht man von der kulturell verschiedenen und deshalb häufig strittigen Grundposition aus, das Werk zu erhalten, so stellt sich die Frage, wie die Vertreter des Masternarrativs eines Werkerhalts die Steuerungshoheit in der Entscheidungsfindungsprozedur behalten können. Angesichts der Komplexität und stellenweisen Überkomplexität denkmalpflegerischer und restauratorischer Gemengelage können sie dem Ansinnen mancher Diskursteilnehmer, die diesem Masternarrativ zunächst in keiner Weise willens sind, zuzustimmen, nur begeben, wenn sie ihre Position als Narrativ unter anderen Narrativen einbringen und unter Nutzung des Beschreibungsinstrumentariums die eigene Positionalität und deren Konstituenten offen legen, um es zur Weiterverarbeitung anzubieten. In einem derartigen Umbau des eigenen Standpunktes zu einem Narrativ können sie ein nach innen und nach außen orientiertes Rechtfertigungsnarrativ schaffen. Indem sie sich durch die Benennung der Konstituenten klar werden, wie sich die Eigenamigkeit des Werks für *sie* zusammensetzt, dekonstruieren sie ihre von impliziten Werten durchtränkten Rechtfertigungsnarrative und das vorläufige Endurteil wird als Geflecht aus Prämissen und Konklusionen sichtbar. Damit verschafft man der eigenen Position eine verständnisorientierte Mächtigkeit, die zugleich nach außen wirkt und einen Prozess in Gang setzt, der auch von einem Gegenüber die Bereitschaft induzieren kann,

seinerseits die eigenen Relevanzen als inferentielles System zu begreifen. Gemeinsam mit der Anerkennung der in den anderen Narrativen verpackten Ansprüche können sie also eine Aushandlungsprozedur auf den Weg bringen, die die Starrheit abgedichteter Narrative aufweicht und auch eine wechselseitige Anerkennung der Narrative induziert. Der formal-idealistische Diskurs ist kein Rezept, das als Handlungsanleitung gleichsam nur anzuwenden wäre. Er besitzt nur die Kraft eines stets zu wiederholenden Versuchs.

In narrativer Position gibt es somit keine deontische Ethik, die mit Du-sollst-Anweisungen in Handlungsanleitungen mündet, sondern nur eine formalistisch idealistische Moral, die eine grundsätzlich un abgeschlossene Handlungsprozedur unter der Schirmherrschaft der Fragen anleitet: Was soll weiter- und was soll nicht-weitererzählt werden? Warum soll das weitererzählt werden, was weitererzählt werden soll und nicht etwas anderes? Und welche Materialien, formativen und technischen Mittel setze ich dafür ein? Mit dem Entscheid der tatsächlichen Handlungsumsetzung ist das Konditional momentan zur Wirklichkeit geworden, die möglichen Welten sind zu einer realen geworden, nur um als weitere addierte Erzählung Teil der Geschichte des Werks zu werden. Die narrative Position wurde nie verlassen. Es gibt keinen Hochsitz, von dem aus man abgetrennt ein brodelndes narratives Geschehen beobachten könnte. Auch dort ist und bleibt man Erzähler.