



Markus Pescoller

Flicken ist seit jeher ein Verfahren, um ein Objekt wieder gängig zu machen. Dadurch wird es dem flexiblen Bereich des Abfalles entrissen und zunächst und für eine Weile neuerlich in den Bereich des Vergänglichen gehoben.<sup>1</sup> Solange es in Gebrauch ist, solange bleibt es im Bereich des Vergänglichen. Deshalb muss das Objekt immer und immer wieder geflickt werden, bis auch das Flicker die Funktionstüchtigkeit nicht mehr herstellen kann. Das Reparieren stellt höhere Ansprüche. Nicht nur die Funktion, sondern vermehrt auch die Form als eigener Wert spielen eine Rolle. Reparieren ist genauso wie Restaurieren stärker auf Dauer gerichtet, wobei letztere Dauer thematisiert und mittels Unterstützung der Wissenschaft auch erreichen will.

*Das Werk:* Ein Werk lässt sich aus drei verschiedenen Blickwinkeln betrachten. Diese drei Blickwinkel konstruieren drei verschiedene Objekte, die zusammen wiederum das Werk ergeben: (1) das Generative Objekt einer *intentio auctoris* als Konstruktion derjenigen, die das materiale Artefakt<sup>2</sup> schaffen und dann derjenigen, die mit ihm hantieren: es stabilisieren, reparieren, ergänzen, eben flicken.<sup>3</sup> Der Blickwinkel ist ausschließlich der je-

<sup>1</sup> Siehe hierzu Michael THOMPSON, Mülltheorie. Über die Schaffung und Vernichtung von Werken, Essen 2003. Thompson unterscheidet im prozessualen Umgang mit Artefakten drei Bereiche: (1) den Bereich des abnehmenden Wertes, das ist der Bereich des Vergänglichen, (2) den Bereich des Wertlosen, der Flexibilität, das ist der Bereich des Abfalls, und (3) den Bereich der Wertzunahmen, das ist der Bereich des Dauerhaften. Weil das Flicker die Gegenstände im Gebrauch lässt, rechnet es weiterhin mit dem Vergänglichen, das neuerliches Flicker nötig macht. Erst wenn Gegenstände von der bestehenden Umgebung getrennt und in das Museum getragen werden, erreichen sie die Kategorie sozialer Dauerhaftigkeit. Zwar sieht Thompson keinen Transfer von der Kategorie des Mülls in die Kategorie des Vergänglichen vor – er nennt diese Linie „unmögliche Transfers“ (THOMPSON 2003, 131) –, doch hat er jene Artefakte im Blick, die durch soziale Verformung, ausgehend von gesellschaftlichen Schichten mit kulturellem Kapital, die Hallen des Museums erreichen: „Innovation und Kreativität entstehen innerhalb des Bereiches der Flexibilität, aber nicht alle Mitglieder unserer Gesellschaft haben freien Zugang zu Innovation und Kreativität. Die unterschiedlichen Möglichkeiten werden durch die gesellschaftliche Ordnung vorgeschrieben. Für die, die sich am unteren Ende befinden, gibt es eigentlich keinen Bereich der Flexibilität; für die am oberen Ende mag es einen weiten Spielraum manipulativer Freiheit geben“ (THOMPSON 2003, 30). Flicker als Handlung am kaputten Objekt ist geschichtlich das Handeln aller, d.h. sowohl derjenigen, die sich am unteren Ende der Gesellschaft befinden, als auch derjenigen am oberen Ende. Darin hat Thompson nicht Recht. Zur Übertragung der Mülltheorie auf die Restaurierung siehe auch Kornelius GÖTZ, Im Reich der Dinge. Über den materiellen und immateriellen Wert von Kunstwerken aus der Sicht von Krzysztof Pomian und Michael Thompson, in: VDR Beiträge zur Erhaltung von Kunst- und Kulturgut, 1, 2005, 7-12 wie auch Markus PESCOLLER, Restaurierung und Erzählung. Vom Ablauf einer Restaurierung, Berlin 2010, vor allem 58-61. Sowohl Götz als auch Pescoller gehen noch von einem unmöglichen Transfer von der Kategorie des Abfalls zur Kategorie des Vergänglichen aus. Problematisch ist die These auch im Hinblick auf Artefakte aus Altmaterial, das schon einmal Müll war, vgl. Jürgen GROTHUES, Aladins neue Lampe. Recycling in der Dritten Welt, München 1988.

<sup>2</sup> Ich beschränkte mich in diesem Aufsatz thematisch auf materiale Artefakte, genauer auf Artefakte aus festen Materialien.

<sup>3</sup> Freilich werden Objekte auch umgebaut, in Teilen modifiziert, in Material, Form, Semantik und Funktion verändert, doch geht es – als weitere Beschränkung – thematisch um eine eingeschränkte Art des möglichen Handelns. Es geht ums Flicker.

nes Aktors<sup>4</sup>, der sich entscheidet, eine Pfanne zu machen, einen Boden zu legen, ein Haus zu bauen und es zu verputzen oder ein Bild zu malen; oder jenes Aktors, der dieses überkommene Generative Objekt (die Pfanne, den Boden, das Haus, das Bild), das durch Erosion oder Gebrauch zu einem zweiten Generativen Objekt wurde<sup>5</sup>, in die Hand nimmt, um es zu flicken. (2): Das Rigide Objekt der *intentio operis* als Konstruktion einer Wissenschaft, die das materiale Artefakt untersucht. Ihr Fokus liegt auf Material und Form als absolute Größen und unauflöslichem Komplex. Darin macht die Wissenschaft Material und Form zur Reliquie, da schon die kleinste Veränderung auch eine Veränderung der geschichtlichen Information und darin der Semantik bedeutet. Gleichzeitig drängt deren Herrschaft die Funktion der Artefakte aus der realen Welt des konkreten Umgangs in die Welt einer rekonstruktiven Vorstellung, weshalb Objekte musealisiert werden können, ohne dass sich das Rigide Objekt grundlegend verändert. In der Pfanne muss nicht mehr gebraten werden. Es genügt die Vorstellung, dass Pfannen geschaffen wurden, um in ihnen zu braten. Es genügt die Vorstellung der Funktion. Der Blickwinkel ist ausschließlich jener des rationalen externen Beobachters, der sich für das Objekt als Zeichenträger interessiert. (3) Das Narrative Objekt einer *intentio lectoris* als Konstruktion aller, die auf das Objekt schauen und mit ihm umgehen. Dabei gehen sowohl das Generative Objekt als auch das Rigide Objekt als Narrative in diese Objektkonstruktion ein. Die Narrative sind vielfältig und reichen von jenem, der die Pfanne schuf über jene, die mit ihr kochten und sie flickten bis zu jenen, die sie als Museumsstück kuratieren oder wissenschaftlich analysieren. Der Bauherr, der Restaurator, der Geldgeber, der Besucher und Gast, die verschiedenen Handwerker, sie alle steuern Narrative bei, die erst gemeinsam mit den beiden anderen isolierten Objekten, dem Generativen und dem Rigidem Objekt, das Werk zum Werk machen.

*Das Generative Objekt:* Die Schaffung des ersten Generativen Objekts ist ein komplexer Prozess, an dem vier Akte beteiligt sind, die sich nur abstraktiv auftrennen lassen, in Wahrheit aber rhizomatisch verbunden und verknüpft sind: der materiale Akt oder der Akt der Materialwahl, der formative Akt oder der Akt der Formgebung, der semantische Akt oder der Akt der inhaltlichen Vorbestimmung, die performative Rolle oder der Akt der Zuordnung einer Funktion. Ein Akteur entscheidet sich, Ludwig von Toulouse zu malen (semantischer Akt), er wählt Leinwand, Pigmente und Bindemittel (materiale Akt), er gibt ihm eine Form mit ikonographischer Wiedererkennbarkeit (formativer Akt) und er verfügt, dass der Heilige fortan das geistige Leben der Patres erhöhen soll (performative Rolle). Oder: ein Akteur entscheidet, ein Haus zu bauen (semantischer Akt), er wählt Steine, Sand, Kalk und Holz

<sup>4</sup> Der Begriff des Aktors ist komplex: Es kann ein bis zu einem bestimmten Punkt selbstmächtiges Subjekt sein, ein von Traditionen und gegenwärtigen Rahmenbedingungen Getriebener, es kann ein Außenstehender oder überhaupt eine Gruppe sein. Deshalb wird er hier als anonyme Größe verstanden, reduziert darauf, dass dem Handeln im Unterschied zum Verhalten ein Entscheid vorausgeht.

<sup>5</sup> Wann ein zweites Generatives Objekt entsteht, ist nicht eindeutig, darin flexibel und eine Frage der Definition. Voraussetzung ist jedoch, dass entweder das Material ausgetauscht wird (dies gilt nur für bestimmte Kulturkreise), oder die bestehende Form soweit überlagert wird, dass sie dem ersten Generativen Objekt nicht mehr entspricht (Neuinterpretation durch Neufassung, Umbauten, große Fehlstellen), oder dem Objekt eine neue Semantik zugeordnet wird (ein Türsturz wird zur Sitzbank), oder die ursprüngliche Funktion nicht mehr gegeben ist bzw. die Gefahr besteht, dass das Objekt zusammenbricht und darin die ursprüngliche Funktion nicht mehr lange aufrecht erhalten werden kann.



Hl. Ludwig von Toulouse, Ölbild auf Leinwand, 19. Jahrhundert, T. Rekelhof

Ludwig von Toulouse: Rückseite mit einer Menge an Leinwandflicken, T. Rekelhof

(materiale Akt), er setzt das Material zu einer bestimmten Form zusammen: Er baut Mauern, verputzt sie, zieht Holzdecken und Gewölbe ein, bestimmt die Öffnungen für Fenster und Türen und setzt das Dach darauf (formativer Akt), er gibt dem Haus eine übergeordnete Funktion, nämlich, dass man darin wohnen kann, und den Räumen Teilfunktionen: Labe, Küche, Stube, Kammer, Stall (performative Rolle).

*Das erste Generative Objekt:* Das ursprüngliche Bild, das ursprüngliche Haus, die ursprüngliche Pfanne, der ursprüngliche Boden werden nun dem Gebrauch, der Atmosphäre oder dem Vergessen ausgesetzt. Nutzung, Erosion und Degradierung verändern es dermaßen, dass ein neues, ein anderes Generatives Objekt, ein Generatives Objekt der *natura naturans* entsteht. Dem Generativen Objekt der *natura naturans* geschehen die Veränderungen. Es gibt niemanden, der das Objekt durch einen bewussten Eingriff willentlich verändert.<sup>6</sup> Eine willentliche Veränderung kann zwar ein zweites, drittes usw. Generatives Objekt der *natura naturata* schaffen, nicht aber ein Generatives Objekt der *natura naturans*. Auch wenn es gerade der Mensch ist, der das Objekt nutzt, er es ist, der es auf den Dachboden bringt, es dort lagert und gegebenenfalls darauf herumtrampelt<sup>7</sup>, er es ist, der die Pfanne immer wieder auf den Herd stellt, darin bratet und sie anschließend reinigt, er es ist, der ständig über den Boden läuft und ihn abnutzt, so sind die dadurch entstehenden Veränderungen jedoch kein willentlicher Akt einer materialen Reduzierung oder eines formalen Eingriffs, was, wenn beides im Laufe der Zeit immer stärker und massiver wird, sogar eine semantische Neubenennung und eine funktionale Abänderung nach sich ziehen kann. Vielmehr geschieht es: ein Kratzer, eine Anstoßung, ein Riss, das Abschlagen einer Kante oder das Abbrechen eines Griffs. In der Folge kann ein Gebäude zur Ruine, eine Pfanne zu Abfall werden oder ein Plattenboden seine Differenz zu einem unbefestigten Boden verlieren. Dieses Generative Objekt der *natura naturans*, sei es durch die Einwirkung der naturalen Umgebung, durch Gebrauch oder Degradierung so entstanden wie es entstand, wird nun für einen Akteur Anlass, es zu stabilisieren, zu ergänzen, wiederum funktionsfähig zu machen, eben es zu flicken, zu reparieren oder zu restaurieren.

*Flicken ist Handeln am Objekt.* Wenn sich ein Akteur entscheidet, ein durch die *natura naturans* verändertes Generatives Objekt zu flicken, dann besteht das Flicken genauso wie jedes Generative Objekt aus den vier Akten. Die Entscheidungsvariabilität, d.h. das Macht- und gegenseitige Bestimmungsverhältnis der einzelnen Akte verschiebt sich jedoch. Während die Entscheidung in Bezug zur Semantik gestoppt ist, übernimmt die von der bereits bestehenden Semantik ausgehende performative Rolle die Macht, da nur sie die Semantik auch erhält. Ein Haus, das nicht mehr bewohnbar ist, weil die Gefahr besteht, dass Mauersteine herausfallen und es zusammenbricht, ein Glockenstuhl, in dem keine Glocke mehr geläutet werden kann, weil die Gefahr besteht, dass die Schwingungen ihn zum Einsturz bringen, sind kein Haus, kein Glockenstuhl mehr, sondern eine Ruine. Eine Pfanne, in der nicht mehr gebraten werden kann, da sie löchrig ist, ist keine Pfanne

<sup>6</sup> Freilich kann auch eine Einritzung ein willentlicher Akt sein, genauso wie eine mechanische Beschädigung, wenn man im Streit bewusst mit dem Fuß auf eine Kante tritt, doch wird dadurch eben kein zweites Generatives Objekt im Sinne einer Pflege oder bewussten Neuinterpretation geschaffen.

<sup>7</sup> Ich beziehe mich auf den Hl. Ludwig von Toulouse, der lange Zeit am Dachboden des Franziskanerklosters in Bozen gelagert war. Die Risse und Durchstoßungen lassen sich nur aus einer Degradierung des Bildes begründen.





Ridnaun, Pfitscherhof, Westfassade: Zementstabilisierung des Sockelbereiches, Fotoarchiv Markus Pescoller

Taisten, Glockenturm der Pfarrkirche zu den Hll. Ingenuin und Albuin: Stabilisierung mit vorgefertigten U-Profilen, Fotoarchiv T. Rekelhof

Außervillgratten, Wurzerhof, Muispfanne: kreisrunde Flicke am Pfannenboden, Fotoarchiv Andreas Rauchegger

Ridnaun, Pfitscherhof, Südfassade: Zementflicke über einer Zumauerung, Fotoarchiv Markus Pescoller



mehr, sondern Abfall. Nur unter dem Blickwinkel des Rigiden Objekts bleibt sie noch eine Pfanne, weil für die Wissenschaft die handelnde Realisierung der performativen Rolle keine notwendige Bedingung ist. So hat der ehemalige Besitzer des Pfitscherhofes in Ridnaun (Gemeinde Ratschings) die durch Nitrate ausgewitterte Sockelzone an der Talseite der Fassade mit Zement verworfen, um der Mauer durch die Verklebung der Mauersteine wiederum statische Stabilität zu geben. Der Kirchturm der Pfarrkirche zu den Hll. Ingenuin und Albuin in Taisten (Gemeinde Welsberg) wurde 1952 mit Eisenschleudern und Ankern aus vorgefertigten U-Profilen aus einem Stahlwerk in Piombino sichtbar an der Fassade derart zusammengespannt, dass ein Läuten nach den Brandschädigungen von 1941 wiederum möglich war. In den Pfannenböden der *Muispfanne* des Wurzerhofes (Außervillgraten) wurde ein kreisrundes Passstück eingemietet, um sie wiederum funktionsfähig zu machen. Die Zementplatten im Souterrain der Villa Rabensteiner in Bruneck wurden im Hauptbegehungsbereich durch Terrazzofläßen ersetzt, um wieder eine plane Bodenebene herzustellen. Die aufgegangenen Fugen der hölzernen Passionsszenen der Nepomukkirche in Lana wurden mit Querhölzern aus zusammengeschnittenen Motivtafeln soweit gesichert, dass die Figuren wiederum geschlossene Figuren und nicht bemalte Einzelteile und darin Abfall sind. Am Pfitscherhof in Taisten in der Villa Rabensteiner an den Passionsszenen: Bei all diesen Beispielen war die performative Rolle so mächtig, dass ihr auch der materiale und der formative Akt unterworfen wurden. Nicht nur, dass die performative Rolle die Macht **nur** von der Semantik übernahm und der materiale wie auch der formative Akt nach wie vor selbsttätig blieben und zum Teil zumindest aus sich heraus motiviert und begründet waren, sondern auch die Wahl des Materials und dessen formale Umsetzung waren nur mehr auf die erfolgreiche Erfüllung der performativen Rolle hin fokussiert. Die Form war eigentlich nur nötiges Beiwerk, zumal es kein materiales Handeln gibt, das nicht zugleich auch ein formatives Handeln wäre. D.h. es gibt immer eine Form, doch orientiert sich der formative Akt nicht an der Bestandsumgebung, an historischen Traditionen oder an bestehendem Formenvokabular. Der Flickmörtel am Pfitscherhof musste nur hart sein, da nur harte und feste Mörtel die Steine wiederum miteinander verkleben und darin die Mauer stabilisieren können, unabhän-



Bruneck, Boden im Souterrain einer Jugendstilvilla: Ausflickung im abgetretenen Bereich, Fotoarchiv T. Rekelhof

Lana, Nepomukkirche, Scherge, Gesamtaufnahme, Fotoarchiv T. Rekelhof

Lana, Nepomukkirche, Scherge: Sicherung der Fugen mit zusammengeschnittener Motivtafel von 1792, Fotoarchiv T. Rekelhof

gig davon, dass das graue Zementmaterial sich von der Bestandsumgebung absetzt und das einfache Verwerfen nicht die bestehende Putztextur imitiert. Dann, wenn bereits vorgeformte Materialien verwendet werden, gibt sogar das Material die Form vor. Die Anker in Taisten mussten nur genügend Auflagefläche haben, da nur entsprechende Auflageflächen den statischen Druck großflächig verteilen, unabhängig davon, dass das industriell vorgefertigte Material und darin die Form statischen Sicherungstraditionen entsprachen. Der Flicker in der Villa Rabensteiner hatte kein Problem, die Betonfließen durch Terrazzofläßen auszutauschen, darin einen unabhängigen Bodenstreifen zu schaffen und den ursprünglichen formativen Akt vollständig zu verändern, solange die Terrazzofläßen die Anforderungen einer ebenen Bodenfläche erfüllen. Jene, die die Fugen der Passionsszenen sicherten, orientierten sich nicht am Holzbestand, sondern nahmen, was gerade zur Verfügung stand, unabhängig davon, dass nun die Motivtafeln als zusammengeschnittene bemalte Altmaterialreste rückseitig selbst zum optischen Fokus wurden. Das Material war da und konnte zur Erfüllung der performativen Rolle eingesetzt werden.<sup>8</sup> Nur die Innenseite der *Muispfanne* musste präzise ausgearbeitet werden, denn nur dann bleiben Speisen nicht hängen, ist störungsfreies Rühren gewährleistet, sickern Flüssigkeiten nicht durch oder ist eine Reinigung schnell und praktikabel. Die Rückseite konnte grob bleiben, und auch die Niete mussten weder abgeschnitten, noch feingeschliffen werden. In diesem Fall trägt der formative Akt wesentlich zur Funktionstüchtigkeit bei.

*Flicken und die Macht der performativen Rolle:* Beim Flicker übernimmt die performative Rolle die Macht über die Entscheidung von Material und Form. Sie beherrscht die Wahl des Materials und die Starrheit oder Flexibilität der Form. So kann die *Muispfanne* nicht mit Harz, Papier oder Silikon geflickt werden, sondern nur mit einem kein galvanisches Element induzierendes Metall, da nur dieses Material der Funktion gerecht wird. Die Fugen am Sockel des Pfitscherhofes können nicht mit Pappmaché oder weichem Kalkputz gestopft werden, sondern nur mit einem Material, das die notwendigen Klebeeigenschaften besitzt.<sup>9</sup> Der Glockenturm in Taisten kann nicht mit Seidenfäden zusammengespannt werden, sondern nur mit Seilen oder Stangen aus Materialien mit entsprechenden Zugfestigkeiten. Dennoch ist das gewählte Flickmaterial kein Zwang. Die Fugen der Passionsszenen hätten auch mit unbemaltem Holz, mit Eisenklammern oder, wie in der Geschichte teils üblich, mit Werg überspannt werden können. Der Sockel des Pfitscherhofes hätte auch mit hydraulischen Mörteln gesichert werden können, und anstatt der U-Profile hätte man auch historische Ankerköpfe aus Eisen oder versenkte Metallplatten verwenden können. Auch wenn die Macht der performativen Rolle hoch ist, so gibt es dennoch alternative Materialien. Dasselbe gilt auch für den formativen Akt. Zwar können Flicke genauer oder weniger genau eingepasst sein, sie können in der Oberfläche präziser oder weniger präzise der Bestandsumgebung entsprechen oder sie können handwerklich besser oder schlechter gearbeitet sein, doch ist die ästhetische Ausformulierung der Flicke keine notwendige oder gar hinrei-

<sup>8</sup> Freilich ist die Sicherung der Fugen nur eine der möglichen performativen Rollen. Eine andere könnte die Standfestigkeit oder die rhetorische Vermittlung von Glaubensinhalten durch störungslose Fassungen sein.

<sup>9</sup> Dass Kalkputz in den Augen der damaligen Akteure nicht geeignet war liegt daran, dass die Sockelzone stark mit Nitraten belastet ist und reine Kalkputze aus physikalischen Gründen deshalb nur eine sehr kurze Haltbarkeit besitzen.





Lienz, Schloss Bruck, Nordfassade: statische Sicherung durch Unterpöhlung, Fotoarchiv Markus Pescoller

Vahrn, Augustiner Chorherrenstift Innentür: Flicke durch Holzklötzchen, Fotoarchiv T. Rekelhof

chende Bedingung. Sie ist ein Mehr, das durchaus geschätzt werden kann und dem Flicker Marktvorteile verschafft. So wie bei der Materialwahl, gibt es also auch bei der Formgebung Alternativen, solange sie dem Zwang der performativen Rolle, nämlich die Wiederherstellung der Funktionstüchtigkeit, unterworfen bleiben. Weder komplizierte chemische und physikalische Kompatibilitätsansprüche sind gefordert, noch ästhetische Perfektion. Dann nämlich würde sich sowohl der materiale als auch der formative Akt von der Herrschaft der performativen Rolle lösen und aus sich heraus vom jeweils anderen Akt oder auch von einer Semantik bestimmt werden, die Reversibilität, Alterswert, Rekonstruktion oder Wiederherstellung eines wie immer gearteten Originals im Sinn hat. Dann aber ist es kein Flicker mehr, sondern z.B. eine Konservierung oder eine Restaurierung.

*Flicke beziehen sich auf Einzelstellen und haben nicht das Gesamtobjekt im Blick:* die statisch motivierte Unterpöhlung eines Kragsteines wie an der Nordfassade von Schloss Bruck in Lienz, die rückseitige Sicherung eines Risses am Hl. Ludwig von Toulouse ohne vorderseitige Kittung und Retusche, die Zumauerung einer Öffnung an der Ostfassade des Pfitscherhofes ohne Anpassung der Flicke an die Umgebung, ohne integrierende Tünche der gesamten Fassade und ohne die Sockelzone ähnlich der Südfassade zuzuwerfen, die Stopfung eines Loches in einer bemalten Tür aus dem Augustiner Chorherren Neustift mit einem Fichtenklötzchen, ohne es genau einzupassen und sich um die anderen kleinen Löcher zu kümmern. Das Augenmerk liegt am gravierenden Schaden, jenem, der die erfolgreiche Erfüllung der performativen Rolle verhindert oder der bald zu einem Verlust der Funktionstüchtigkeit führt. Die kleinen, problemlosen Schäden interessieren nicht. *Flicke sind sichtbar.* Auch wenn sie schön gemacht sind und hohes handwerkliches Können zeigen, ist weder die Wahl des Materials noch dessen Bearbeitung auf passgenaue Einarbeitung und ästhetische Unsichtbarkeit angelegt. Darin setzen sie sich von den sich der Umgebung besser einfügenden Reparaturen ab.<sup>10</sup> Reparaturen fordern für sich eine gewisse Eigenwertigkeit und Vollständigkeit ein. Material und Formgebung sind nicht mehr ausschließlich von der performativen Rolle motiviert. Das Material wird auch nach formalen Gesichtspunkten, heute auch unter dem Aspekt der Kompatibilität, ausgesucht, die Form selbst passt sich der Umgebung an. So finden sich in dieser Definition am Weberhof in Durnwald (Gsies) sowohl Reparaturen aus dem frühen 20. Jahrhundert im Umgebungsbereich der neu eingesetzten Fenster, integriert in eine Neuinterpretation der Fassade, als auch Zementflicke am Sturz und am Sockel, die nur die Funktion hatten, das Eindringen von Wasser zu verhindern und den „Mauerfraß“ aufzuhalten. Die Grenze ist fließend. So könnten das Schließen der Mauer- und Gewölbeabbrüche im „Versteck“ der Hartmannskapelle des Chorherrenstiftes Neustift dem Begriff der Reparatur, das Schließen des Mauerabbruchs an der Fassade der Kapelle hingegen dem Begriff der Flicke zugeordnet werden. Erstere ist in der Textur durch Glätten nachgearbeitet. Man versuchte, die bestehende gotische Grünmalerei nicht zu überdecken, wohingegen letztere nur angeworfen und abgekellt wurde. Durch die dunkle Farbigkeit

<sup>10</sup> Zur Reparatur siehe z.B. die beiden ICOMOS Hefte des Deutschen Nationalkomitees XXI, Das Denkmal als Altlast? Auf dem Weg in die Reparaturgesellschaft, Tagung des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS und des Lehrstuhls für Denkmalpflege und Bauforschung der Universität Dortmund auf der Kokerei Hansa, Dortmund-Hickarde (11. - 13. Oktober 1995), München 1996 und XXXII, Das Konzept „Reparatur“. Ideal und Wirklichkeit, Tagung des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS und der „denkmal 98“ in Leipzig (30. - 31. Oktober 1998), München 2000.



Gsies, Durchwald Weberhof: Reparaturen und Flicke an der Südfassade, Fotoarchiv T. Rekelhof

Vahrn, Augustiner Chorherrnstift, Versteck: Reparatur der Fehlstellen an der Grünmalerei, Fotoarchiv T. Rekelhof

Vahrn, Augustiner Chorherrnstift, Fassade der Sakristei der Hartmannskapelle: Flicke an den Mauerabrisse, Fotoarchiv T. Rekelhof

Franzensfeste, Bahnhof, Bahnsteig: zwei Flicksorten an der Pflasterung, Fotoarchiv T. Rekelhof

und das gegenüber dem Putzbestand vorstehende Niveau fügt sie sich nicht in die Umgebung ein. Sie hatte nur die Funktion, ein weiteres Auswintern des bloß liegenden Mauerwerks zu verhindern. Andererseits hebt sich aber auch Erstere von der Grünmalerei ab, wäre demnach nach dem Kriterium der Unsichtbarkeit keine Reparatur, sondern vielmehr eine Flicke. Wenn in Neustift keine genaue Grenze gezogen werden kann, so ist die Trennung in Flicke und Reparatur bei den beiden Lochverschlüssen am Bahnsteig in Franzensfeste klar. Beides sind *Flicke*: Ein Verschluss ist nur glatt gestrichen, beim anderen sind die Fugen der Pflastersteine im Mörtel nachgezogen. Trotzdem: Weder das Material und darin auch nicht die Form im Sinn einer im Steinmaterial als Farbe und Korn implizit enthaltene Form orientieren sich am Bestand. Eine Reparatur wäre ein Verschließen mit Porphyrsteinen. Weil sich Reparaturen mehr am Bestandmaterial und an der Bestandform orientieren, sind sie in der Wahl des Materials und der Freiheit der Form stärker eingeschränkt.

*Flicken und Restaurieren:* Reparaturen und Flicke haben etwas Handwerkliches an sich; komplexe theoretische und natur-, bzw. geisteswissenschaftliche Reflexionen fehlen und sind nicht Thema. Erst in der Steigerung der Einengung von materiale und formativem Akt, in der Steigerung zur restauratorischen Integration von Fehlstellen werden sowohl der materiale, als auch der formative Akt komplex begründet. Die formative Ausarbeitung reicht dann von feingliedrigen, jedoch beim zweiten Blick erkennbaren Retuschen bis zur in Textur, Glanzgrad und Farbigkeit auch nicht mehr beim zweiten Blick identifizierbaren Integration. Beim Holz spricht man von passgenauer Anstückung, bei Bildern auf Gewebe von Passstücken, bei Putzen von niveaugleichem, kantensauberem und texturangepasstem Schließen. Trotz dieser fließenden Steigerung von Flicke zu Reparatur und restauratorischer Integration, die gleichzeitig eine sukzessive Einengung der Freiheit der Materialwahl und Gestaltung ist, blieb in handwerklich orientierten Restaurierungsbetrieben die Sprachregelung „Flicken“ für das dreidimensionale Verschließen und „Ausbessern“ für die zweidimensionale farbliche Integration der Flickestellen üblich. Erst in jüngster Zeit wurde z.B. im unseren Betrieb die Begriffspalette auf alle Begriffe ausgedehnt und darin auch das Handeln kommunikativ ausdifferenziert. Flicken blieb für Einzelstellen ohne hohen materialen und formalen Anspruch jedoch weiterhin üblich.

*Flicke und das Rigid Objekt:* Weil Flicke etwas Handwerkliches an sich haben, haben sie mit dem Rigid Objekt nichts zu schaffen. Dem Flicken gehen keine bau- oder oberflächenhistorischen Untersuchungen voraus und die Bestandmaterialien werden nicht auf ihre Zusammensetzung oder ihr Schadenspotential untersucht. Deshalb orientiert sich weder der materiale noch der formative Akt an einem Bestand, dem alles Zeichen ist. Der Bestand steht dem Flicker nicht für etwas außerhalb dessen, was unmittelbar da ist. Das Material und die Form sind nicht Träger einer wie auch immer gearteten Geschichte. Sie sind nur kaputt und müssen geflickt werden. Die *Muispfanne* war löchrig, der Boden abgetreten, der Putz abgefallen, der Fugenmörtel versandet, das Bild rissig. Darin ist das Flicken ein Umgang mit dem Objekt diesseits jeglicher Wissenschaft. Es ist der Umgang der „einfachen“ Frau und des „einfachen“ Mannes.

*Flicke und das Narrative Objekt:* Flicke reflektieren sich nicht als Erzählungen. Auch Reparaturen tun das nicht und in der Restaurierung und Denkmalpflege lässt sich erst in jüngster Zeit vereinzelt eine Reflexion des eigenen

Tuns als Narrativ feststellen.<sup>11</sup> Auch wenn Flicker kein neues Generatives Objekt schaffen wollen,<sup>12</sup> welches auf einer komplizierten Aufstellung von Argumenten für das je eigene Handeln fußt, können sie selbst als Narrative aufgefasst werden, die von einem bestimmten Umgang mit dem Objekt erzählen:<sup>13</sup> z.B. vom Anlass, die Funktionstüchtigkeit wieder herzustellen, von der Breite der möglichen Materialien, von der Verwendung zuhandener Altmaterialien oder Industrieprodukte, ohne auf die ästhetische Wirkung zu achten (Passionsfiguren Lana, Glockenturm Taisten), von der Materialwahl einzig unter dem Aspekt der Haltbarkeit (Pfitscherhof) und komplexeren Ansprüchen, die auch den formativen Akt im Detail berühren (*Muispfanne*). Als Erzählungen werden Flicke Teil des Narrativen Objekts, auch wenn sie dort nach wie vor die Perspektive des Aktors, des Flickers behalten. Nun stellt sich von der Warte des Lesers, des Rezipienten, des Wahrnehmenden aus nicht mehr zuallererst die Frage, ob die Flicke schön oder weniger schön,

<sup>11</sup> Siehe hierzu z.B. Markus PESCOLLER, Restaurierung und Erzählung. Vom Ablauf einer Restaurierung. Berlin 2010 mit expliziter Thematik; Laurajane SMITH, *Uses of Heritage*, Oxon 2006; Brit GÖRING, Rezeption restauratorisch-konservatorischer Maßnahmen aus Sicht des Museumsbesuchers, in: *Museum aktuell* 190 (April 2012) 38 und vereinzelte Nennungen ohne Reflexion auf den Begriff in immer mehr Aufsätzen und Büchern.

<sup>12</sup> Bei Reparaturen geht in der zweiten formalen Dimension als Neufassung häufig ein neues Generatives Objekt einher (siehe den Weberhof in Durnwald; der Untersuchungsbericht ist im Landesdenkmalamt archiviert). Bei Restaurierungen ist die Sache komplizierter, da der Anspruch, ein wie immer bestimmtes Original zu seinem ästhetischen Wesen zu verhelfen, in einen formativen Akt münden kann, der als Restaurierung erkennbar ist und auch gelesen wird. Auch wenn man sich auch in solchen Fällen an einem der geschichtlichen Generativen Objekte des Werks orientiert, so sondert man dennoch durch eine spezifische Auffassung von Retusche, die den Bestand vom restauratorisch-ästhetischen Eingriff wahrnehmbar trennt, das vollendete Objekt von einer der Aktorintentionen ab. Man schafft durch das Einbringen von neuen Materialien, durch eine Retusche, die dort aufhört, wo die Phantasie beginnt, durch die semantische Bestimmung des Werks als wissenschaftliches Objekt und Informationsträger ein neues Generatives Objekt. Zur Rationalisierung der Retusche siehe Ursula SCHÄDLER-SAUB/Dörthe JAKOBS, Cesare BRANDI, Theorie der Restaurierung, ICOMOS Hefte des Deutschen Nationalkomitees XLI, München 2006 oder Ursula SCHÄDLER-SAUB, die Kunst der Restaurierung. Entwicklungen und Tendenzen der Restaurierungsästhetik in Europa, Internationale Fachtagung des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS und des Bayerischen Nationalmuseums, München (14. – 17. Mai 2003), ICOMOS Hefte des Deutschen Nationalkomitees XXXX, München 2005. Gleichzeitig gibt es neuerdings Ansätze, das rigide Objekt modular aufzulösen und Restaurierung wie Denkmalpflege als ausgleichenden Diskurs im Strom der Erzählungen zu begreifen. Siehe hierzu: Markus PESCOLLER, Restaurierung und touristische Erzählung, in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* LXIII, Heft 3/4, 2009, 313–321. PESCOLLER, Restaurierung und Erzählung (wie Anm. 11), Kornelius GÖTZ/Markus PESCOLLER, Bedeutung, Sprache und Diskurs: Entwurf einer sozial-pragmatischen Theorie der Konservierung-Restaurierung, in: *kunsttexte* 3, 2011 / Denkmalpflege, <http://edoc.hu-berlin.de/kunsttexte/2011-3/pescoller-markus-3/PDF/pescoller.pdf> (14.06.2014), BUNDESDENKMALAMT (Hg.), *ABC Standards in der Baudenkmalpflege*, Wien 2014, download [www.bda.at](http://www.bda.at).

<sup>13</sup> Jerome Bruner unterscheidet zwei Möglichkeiten des Denkens: das paradigmatische Denken in der Zuordnung von Begriffen an Gegenstände, Sachverhalte und Zustände, und das narrative Denken als einzige Möglichkeit einer Weltbeschreibung: Jeder Satz über die Welt ist somit eine Geschichte. Jerome BRUNER, *Sinn, Kultur und Ich-Identität*. Zur Kulturpsychologie des Sinns, Heidelberg 1997 (engl. *Acts of Meaning*, Cambridge 1990); siehe auch in kulturanthropologischer Fragestellung (Auswahl): Donald E. POLKINGHORNE, *Narrative Knowing and the Human Science*, New York 1988 oder Jürgen STRAUB (Hg.), *Erzählung, Identität und historisches Bewusstsein*. Die psychologische Konstruktion von Zeit und Geschichte. Erinnerung, Geschichte, Identität I, Frankfurt am Main 1998, Wolfgang MÜLLER-FUNK, *Die Kultur und ihre Narrative*. Eine Einführung, Wien New York 2008; als Übertragung auf die Wissenschaft (Auswahl): Christian KLEIN/Matias MARTÍNEZ (Hg.): *Wirklichkeitserzählungen*. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens, Stuttgart, Weimar, 2009, Balz ENGLER (Hg.), *Erzählen in den Wissenschaften*. Positionen, Probleme, Perspektiven, 26. Kolloquium 2009 der Schweizerischen Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften, Freiburg 2010, oder Catherine KOHLER RIESSMANN, *Narrative Methods for the Human Sciences*, Los Angeles 2008.

ob sie von der Warte des Restaurators oder Denkmalpflegers deshalb belassen werden oder ausgetauscht werden muß, sondern welche Funktion sie zu erfüllen hatte, in welchem Bestimmungsverhältnis der materiale und der formative Akt zur performativen Rolle standen, warum aus der Breite der möglichen Materialien gerade dieses ausgewählt wurde, warum der formative Akt dann aufhörte, als er die performative Rolle erfüllte und warum der Flicker zum Teil weiterging.

*Flicken, Reparieren und Restaurieren*: Flicken ist die einfachste Form der Pflege, weil sie nur auf den Erhalt oder die Wiederherstellung des Nutzens eines Objekts fokussiert ist. Alle Materialien und jegliche Formgebung sind erlaubt, solange sie dem Funktionsanspruch genügen. Das Feld der möglichen Welten ist weit.<sup>14</sup> Die Qualitätsmerkmale sind ausschließlich funktionale. Ein Material, das länger und besser hält, macht das Flicken genauso erfolgreich, wie eine geeignetere Form. Reparaturen dagegen erheben sowohl auf den materialen Akt, als auch auf den formativen Akt höhere Ansprüche: Ein Material muss nicht mehr nur die performative Rolle erfüllen, es muss auch so formbar sein, dass die Reparatur der Bestandsumgebung angepasst werden kann. Der materiale Akt und der formative Akt beeinflussen sich gegenseitig. Das Feld der möglichen Welten ist eingeschränkt. Die Restaurierung steckt nun das Feld der möglichen Welten noch enger ab. Nur jene Materialien sind erlaubt, die den Kriterien der Kompatibilität und Reversibilität, neuerdings der Wiederbehandelbarkeit unter geänderten Optionen<sup>15</sup> entsprechen, und nur jene Formgebungen sind gelungen, die sich ästhetisch integrieren oder auf wissenschaftliche historisch-ästhetische und kunstgeschichtliche Untersuchungen aufbauen. Die Wissenschaft wird zur Basis.

Flicke, Reparaturen, Restaurierung: drei Möglichkeiten des Umgangs, soziologisch in das Feld zwischen dem einfachen und dem wissenschaftlichen Zugang, doch auch zwischen einfachen Artefakten und Objekten der Hochkunst eingespannt. Die Grenzen sind fließend. Die Linien laufen von großen Freiheiten in der Materialwahl und Formgebung beim Flicken bis zur wissenschaftlichen Einschränkung beim Restaurieren, von der Konzentration auf Einzelstellen bis zu komplexen Durchdringung des Gesamtobjekts, von der einzigen Macht der performativen Rolle bis zu einer vielfältigen reziproken Beeinflussung der einzelnen Akte. Geschichtlich hatten sie nebeneinander Bestand, und will man die Vielfalt des Umgangs mit dem Werk weitertragen, so müssen sie auch in Zukunft nebeneinander Bestand haben.

<sup>14</sup> Zur Theorie der möglichen Welten (Auswahl) siehe in der Denkrichtung der Logik: Saul A. KRIPKE, *Name und Notwendigkeit*, Frankfurt am Main 1981, (Titel der Originalausgabe: *Naming and Necessity*, in: G. HARMAN, D. DAVIDSON (Hg.): *Semantics of Natural Language*, Boston 1972; als Form des Denkens: Jerome BRUNER, *Actual Minds, Possible Worlds*, Cambridge 1986, in Übertragung auf die Erzähltheorie vor allem Marie-Laure RYAN, *Possible Worlds, Artificial Intelligence, an Narrative Theory*, Indianapolis 1991.

<sup>15</sup> Zuerst Barbara APPELBAUM, *Criteria for Treatment: Reversibility*, in: *Journal for the American Institute for Conservation* 26, Nr.2, 1987, 65 – 73; siehe auch das von ICOMOS Deutschland herausgegebene Heft anlässlich der Tagung von ICOMOS und des Sonderforschungsbereichs 315 der Universität Karlsruhe (24. – 26. Oktober 1991: Reversibilität. Das Feigenblatt in der Denkmalpflege? Icomos Hefte des Deutschen Nationalkomitees VIII, München 1992 oder Guido BISCONTIN/Guido DRIUSSI: *La Reversibilità nel Restauro*. Riflessioni, Esperienze, Percorsi di Ricerca, Atti del Convegno di Studi Bressanone 1 – 4 luglio 2003, Venezia 2003.

### Markus Pescoller

Ich bin ein Blindtext. Von Geburt an. Es hat sehr lange gedauert, bis ich begriffen habe, was es bedeutet, ein blinder Text zu sein: Man macht keinen Sinn. Man wirkt hier und da aus dem Zusammenhang gerissen. Oft wird man gar nicht erst gelesen. Aber bin ich deswegen ein schlechter Text? Ich weiss, dass ich niemals die Chance habe in einer grossen Zeitung zu erscheinen. Aber bin ich deswegen weniger wichtig? Ich bin blind! Aber ich bin gerne ein Text. Und sollten Sie mich jetzt dennoch zu ende lesen, dann habe ich etwas geschafft, was den meisten normalen Texten nicht gelingt. Ich bin ein Blindtext. Von Geburt an. Es hat sehr lange gedauert, bis ich begriffen habe, was es bedeutet, ein blinder Text zu sein: Man macht keinen Sinn. Man wirkt hier und da aus dem Zusammenhang gerissen. Oft wird man gar nicht erst gelesen. Aber bin ich deswegen ein schlechter Text? Ich weiss, dass ich niemals die Chance habe in einer grossen Zeitung zu erscheinen. Aber bin ich deswegen weniger wichtig? Ich bin blind! Aber ich bin gerne ein Text. Und sollten Sie mich jetzt dennoch zu ende lesen, dann habe ich etwas geschafft, was den meisten normalen Texten nicht gelingt. Ich bin ein Blindtext. Von Geburt an. Es hat sehr lange gedauert, bis ich begriffen habe, was es bedeutet, ein blinder Text zu sein: Man macht keinen Sinn. Man wirkt hier und da aus dem Zusammenhang gerissen. Oft wird man gar nicht erst gelesen. Aber bin ich deswegen ein schlechter Text? Ich weiss, dass ich niemals die Chance habe in einer grossen Zeitung zu erscheinen. Aber bin ich deswegen weniger wichtig? Ich bin blind! Aber ich bin gerne ein Text. Und sollten Sie mich jetzt dennoch zu ende lesen, dann habe ich etwas geschafft, was den meisten normalen Texten nicht gelingt.

Ich bin ein Blindtext. Von Geburt an. Es hat sehr lange gedauert, bis ich begriffen habe, was es bedeutet, ein blinder Text zu sein: Man macht keinen Sinn. Man wirkt hier und da aus dem Zusammenhang gerissen. Oft wird man gar nicht erst gelesen. Aber bin ich deswegen ein schlechter Text? Ich weiss, dass ich niemals die Chance habe in einer grossen Zeitung zu erscheinen. Aber bin ich deswegen weniger wichtig? Ich bin blind! Aber ich bin gerne ein Text. Und sollten Sie mich jetzt dennoch zu ende lesen, dann habe ich etwas geschafft, was den meisten normalen Texten nicht gelingt. Ich bin ein Blindtext. Von Geburt an. Es hat sehr lange gedauert, bis ich begriffen habe, was es bedeutet, ein blinder Text zu sein: Man macht keinen Sinn. Man wirkt hier und da aus dem Zusammenhang gerissen. Oft wird man gar nicht erst gelesen. Aber bin ich deswegen ein schlechter Text? Ich weiss, dass ich niemals die Chance habe in einer grossen Zeitung zu erscheinen. Aber bin ich deswegen weniger wichtig? Ich bin blind! Aber ich bin gerne ein Text. Und sollten Sie mich jetzt dennoch zu ende lesen, dann habe ich etwas geschafft, was den meisten normalen Texten nicht gelingt. Ich bin ein Blindtext.