

Rohe - Restaurierung. Zur materiellen Erhaltung des Hauses Tugendhat in Brünn und anderer Denkmale des Neuen Bauens.

Ivo Hammer, 2003

Originale Oberflächen wichtiger Frühwerke von Mies van der Rohe sind unbekannt, durch Renovierung beschädigt oder zerstört und mit nicht adäquaten Materialien erneuert. Diesen alarmierenden Befund fanden Teilnehmer des Öffentlichen Kolloquiums "Mies van der Rohe restauriert" an der Technischen Universität Berlin im Dezember 2001 bestätigt.

Exemplarisch wurden an den Häusern Riehl (1906/07), Urbig (1915-17), Mosler (1924-26) und Lemke (1932/33) die aktuellen Probleme, der internationale mainstream des Umgangs mit der Materie moderner Architektur deutlich.

Im Alten Museum in Berlin fand zu gleicher Zeit (14. Dezember 2001 bis 10. März 2002) eine Ausstellung mit dem Thema "Ludwig Mies van der Rohe. Die Berliner Jahre 1907 - 1938" statt.¹ Im Katalog dieser Ausstellung, so verdienstvoll er für die Kenntnis des Werks von Mies van der Rohe auch ist, spielt die Materialität der Objekte und ihre Erhaltung kaum eine Rolle. Fast scheint es, als würden den Wissenschaftlern ihre historische Kenntnisse und Fotos für ihre Analysen genügen. Brauchen die Kunsthistoriker keine Originale? Wollen sie nicht wissen, ob das, was sie am Foto sehen, überhaupt authentisch ist, aus welchen Materialien die Objekte bestehen, welche Struktur und Farbe sie hatten, welche Oberflächenwirkung? Genügt es, Originale mit Kennerauge zu betrachten, ohne die historischen und natürlichen Veränderungen der Oberfläche und die entsprechende Oberflächenerscheinung untersucht zu haben?²

Teil der Ausstellung und des Katalogs sind die Kunstfotos von Thomas Ruff. Das Foto des Hauses Tugendhat entmaterialisiert die verputzte Fassadenfläche und taucht sie in ein blendendes Weiß. Angesichts des Fotos konnte man sich nicht vorstellen, dass dieses Haus 1980 - 1986 unter nicht geringen Zerstörungen renoviert wurde und konnte sich fragen, warum wir heute überhaupt über Probleme der Restaurierung oder Rekonstruktion des Hauses Tugendhat diskutieren - und warum die Fassade nicht strahlend weiß gewesen sein soll.³

¹ Ausstellungskatalog "Ludwig Mies van der Rohe. Die Berliner Jahre 1907 - 1938", herausgegeben von Terence Riley und Barry Bergdoll, Staatliche Museen zu Berlin, München - London - New York (Prestel) 2001.

² Ivo Hammer, Die Kunstgeschichte und ihre Objekte. Bemerkungen zur Cleaning Controversy am Beispiel der Restaurierung der Deckenmalereien in der Sixtina von Michelangelo, in: Zeitspiegelung. Zur Bedeutung von Traditionen in Kunst und Kunstwissenschaft, Festschrift für Konrad Hoffmann zum 60. Geburtstag am 8. Oktober 1998, Berlin 1998, S. 363 - 374; siehe auch: Arbeitsblätter des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege, Band 104, Konservierung von Wandmalerei. Reaktive Behandlungsmethoden zur Bestanderhaltung, München 2001, 43-47.

³ Ivo Hammer, Surface is Interface. Geschichte und Kriterien der Erhaltung des Hauses Tugendhat in Brünn, in: Daniela Hammer-Tugendhat und Wolf Tegethoff (Hrsg.), Ludwig Mies van der Rohe. Das Haus Tugendhat, Wien-NewYork 1998, 119-141; englisch: Surface is interface. History of and criteria for the preservation of the Tugendhat House, in: Daniela Hammer-Tugendhat und Wolf Tegethoff (eds.), Ludwig Mies van der Rohe. The Tugendhat House, Wien-New-York 2000, 119-141; Ivo Hammer, Zur Konservierung und Restaurierung des Hauses Tugendhat von Mies van der Rohe, in: Villa Tugendhat / Ke konservaci a restaurovani domu Tugendhat, in: Villa Tugendhat - Bedeutung, Restaurierung, Zukunft / Vila Tugendhat - význam, rekonstrukce, budoucnost. Internationales Symposium 11.2.-13.2.2000 im Haus der Kunst der Stadt

Die Ausstellung schien eine Fortsetzung des grassierenden Geniekults zu Mies van der Rohe⁴, eine Fortführung der alten Vorstellung von der Autonomie von Kunst⁵, der die geniale Erfindung, das *disegno* wichtig ist, nicht aber die Materialität der Objekte, ihre Herstellungstechnik, die historischen Veränderungen, ihr Zustand, kurz alle jenen ästhetischen Informationen, die nur das Original vermitteln kann.

Frühwerke von Mies van der Rohe: Verlust der Authentizität

Das Haus Mosler in Potsdam-Neubabelsberg (1924-26) gehörte zu den am besten erhaltenen Frühwerken von Mies van der Rohe und ist in vielen Details Voraussetzung für das Haus Tugendhat⁶. Bei Baumaßnahmen 2000, die ohne Voruntersuchungen ausgeführt wurden, hat man, es ist kaum zu glauben, die originalen Oberflächen der Innenräume und auch die Ausstattung weitgehend vernichtet⁷. Die ex post durchgeführte Befundsicherung war über weite Strecken eine quälende Dokumentation der Zerstörung.

Die "Sanierung" des Hauses Riehl in Potsdam-Neubabelsberg (1906-10?) begann man zunächst ohne entsprechende bauhistorische Untersuchung. Die nachträgliche restauratorische Befundsicherung beschränkte sich im Wesentlichen auf die Eruierung der Farbtöne.⁸

Brünn, Brno 2001, 83-105.

⁴ In dem etwa Lilly Reich's Anteil an der Produktion von Mies van der Rohe in der Berliner Ausstellung 2001 weitgehend ausgeblendet wird. Auch im Artikel von Wallis Miller, "Mies van der Rohe und die Ausstellungen" in: Ausstellungskatalog Berlin 2001 (zit. Anm. 1), S. 338 - 349. Immerhin gibt es eine jüngere Ausstellung: Matilda McQuaid, Lilly Reich. Designer and Architect, Ausstellungskatalog Museum of Modern Art, New York 1996.

⁵ Michael Müller, Künstlerische und materielle Produktion. Zur Autonomie der Kunst in der italienischen Renaissance, in: Autonomie der Kunst. Zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie, Frankfurt/Main 1972, S. 9 - 87; Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (1936), in Illuminationen, Frankfurt/Main 1961, S. 148 - 184. In Anm. 6 schreibt Benjamin: "...mit der Säkularisierung der Kunst tritt die Authentizität an die Stelle des Kultwertes."

⁶ Beispielsweise die Treppenanlage an der Gartenfassade, die Verwendung von Makassar - Ebenholz als wandfeste

Einrichtung. Grete und Fritz Tugendhat haben diese Villa, die sich in der Nachbarschaft des Hauses Riehl befindet, mit Mies van der Rohe 1928 besichtigt, siehe Wolf Tegethoff, Ein Wohnhaus der Moderne im Spannungsfeld seiner Zeit, in: Daniela Hammer-Tugendhat und Wolf Tegethoff (Hrsg.), Ludwig Mies van der Rohe. Das Haus Tugendhat, Wien - New York 1998, S. 49, Anm. 10.

⁷ Claudia Mohn zum Projekt), Michael Zajonz (Baufeste Ausstattung und Mobiliar), Christoph Merzenich (Wandfassungen und Raumgestaltung): Projekt Haus Mosler, Babelsberg, Vorträge beim öffentlichen Kolloquium: "Ludwig Mies van der Rohe restauriert. Die Frühen Bauten - Probleme ihrer Erhaltung". Graduiertenkolleg Kunstwissenschaft - Bauforschung - Denkmalpflege und Schinkelzentrum der Technischen Universität Berlin, 15./16. Dezember 2001. Siehe die Beiträge von Claudia Mohn, Martin Gajer, Michael Zajonz, Ralf Dorn und Christoph Merzenich.

⁸ Jörg Limberg, Potsdam, Haus Riehl, Babelsberg - denkmalpflegerische Begleitung der Sanierung, Vortrag beim öffentlichen Kolloquium: "Ludwig Mies van der Rohe restauriert. Die Frühen Bauten - Probleme ihrer Erhaltung". Graduiertenkolleg Kunstwissenschaft - Bauforschung - Denkmalpflege und Schinkelzentrum der Technischen Universität Berlin, 15./16. Dezember 2001. Siehe den Beitrag von Jörg Limberg.



(Abb1) Ludwig Mies van der Rohe, Haus Riehl, Babelsberg(1906-10 ?), Detail der Gartenfassade mit einem Kalkanstrich von ca. 2000. Die Denkmalbehörde vermutet, dass der ursprüngliche Fassadenverputz mit Kalk gestrichen war und weitgehend erhalten blieb. Gesicherte restauratorische Befunde liegen dazu nicht vor. Foto Hammer 2001

Die Ziegelfassade von Haus Lemke in Berlin-Hohenschönhausen (1932/33) ist im Jahre 2000 mit dem Sandstrahlgebläse augenscheinlich radikal gereinigt, im Innenraum sind der ursprüngliche Verputz und die Farbe nicht bekannt, weil nur eingeschränkt restauratorisch untersucht werden konnte.⁹ Neu verputzt und gestrichen hat man mit modernen Materialien.



(Abb. 2) Ludwig Mies van der Rohe; Haus Lemke, Berlin-Hohenschönhausen (1932/33), Detail der mit Sandstrahl radikal gereinigten Fassade mit erneuerter Verfugung. Foto Hammer 2001

Die Restaurierung des Hauses Urbig in Potsdam-Neubabelsberg (1915-1917) wurde zwar gelobt als eines von den "seltenen Beispielen, die zeigen, wie „mit denkmalwerter Bausubstanz umgegangen werden sollte".¹⁰ Dennoch ist festzuhalten, dass man bei der Restaurierung den Außenputz aufgrund restauratorischer Empfehlung¹¹ abgeschlagen und handwerklich eher grob erneuert hat. Weder vom Verputz noch von der Dachhaut hat man wenigstens Teilbereiche im Sinne einer Primärdokumentation konserviert.¹² Die Innenräume sind mit Farbmaterial (Silikatfarbe) gestrichen, das nicht dem unter Mies verwendeten entspricht.

⁹ Heribert Sutter, Haus Lemke, Berlin - Voruntersuchung und Planungskonzept, Vortrag beim öffentlichen Kolloquium:

"Ludwig Mies van der Rohe restauriert. Die Frühen Bauten - Probleme ihrer Erhaltung". Graduiertenkolleg Kunstwissenschaft - Bauforschung - Denkmalpflege und Schinkelzentrum der Technischen Universität Berlin, 15. Dezember 2001. Siehe den Beitrag von Heribert Sutter.

¹⁰ Markus Jäger, Winfried Brenne: Restaurierung Haus Urbig von Ludwig Mies van der Rohe, Potsdam-Neubabelsberg, in: Architektur Jahrbuch/Architecture Annual 1996 (Prestel), S. 35; Winfried Brenne, Haus Urbig, Babelsberg - Instandsetzung und Modernisierung, Vortrag beim öffentlichen Kolloquium: "Ludwig Mies van der Rohe restauriert. Die Frühen Bauten - Probleme ihrer Erhaltung". Graduiertenkolleg Kunstwissenschaft - Bauforschung - Denkmalpflege und Schinkelzentrum der Technischen Universität Berlin, 15./16. Dezember 2001.

¹¹ Auskunft Architekt Winfried Brenne bei der Exkursion am 16. Dezember 2001.

¹² Ivo Hammer, Inhalte der visuellen Dokumentation in der Konservierung/ Restaurierung von

Wandmalerei/Architekturoberfläche, in: Niedersächsische Denkmalpflege 16. Berichte über die Tätigkeit der Bau- und Kunstdenkmalpflege in den Jahren 1993-2000, Hannover 2001, 401-420.



(Abb. 3) Ludwig Mies van der Rohe, Haus Urbig, Potsdam-Neubabelsberg (1924-26), Detail der Fassade. Der rote Fassadenputz ist vollständig erneuert. Foto Hammer 2001

Mainstream der Missachtung der Oberfläche

Hartwig Schmid hat mehrfach auf den "erschreckenden Verlust an originaler Bausubstanz" in der Praxis des Umgangs mit den Bauten der Moderne in Deutschland hingewiesen, nicht zuletzt bei der Renovierung der Weißenhofsiedlung in Stuttgart.¹³ Hartwig Schmid konstatiert: „... für die Forderung des Denkmalpflegers nach Beibehaltung des ursprünglichen Erscheinungsbildes (wurden) oft erhebliche Anstrengungen unternommen. Das eigentliche denkmalpflegerische Ziel, die Weiternutzung der Bauten mit der Erhaltung der originalen Substanz zu verbinden, ist jedoch in den seltensten Fällen erreicht worden.“

In diesem Zusammenhang möchte ich den Verlust der Oberflächen und ihrer Materialität besonders hervorheben.

Einige Beispiele:

Am Hauptgebäude des **Fagus - Werks in Alfeld von Walter Gropius und Adolf Meyer 1911 - 1914** sind nicht nur die Fenster der berühmten Glasfassade 1986-88 weitgehend erneuert worden¹⁴, sondern auch die fein verputzten Fugen der Ziegelfassade durch Druckstrahlen zum größten Teil in ihrer Oberfläche beschädigt



(Abb. 4) Walter Gropius und Adolf Meyer, Fagus-Werk in Alfeld (1911-14), Hauptgebäude, Eingangsbereich, Detail. Die radikale Reinigung mit Sandstrahl (1988) führte zur Beschädigung der Ziegeloberfläche und der (ursprünglichen?) Verfugung.

¹³ Hartwig Schmidt, Denkmalpflege und moderne Architektur. Zwischen Pinselrenovierung und Rekonstruktion, in: Restauro 2, März/April 1998, S. 114 - 119; ders., Der Umgang mit den Bauten der Moderne in Deutschland. Ein Überblick, in: Konservierung der Moderne/Conservation of Modern Architecture. Über den Umgang mit den Zeugnissen der Architekturgeschichte des 20. Jahrhunderts, ICOMOS: Hefte des Deutschen Nationalkomitees XXIV, München 1998, S. 39 - 44.

¹⁴ H. Schmidt, Der Umgang... (zit. Anm. 13.), Abb. 1, 6, 7, 8.

An der **Siedlung Grellstraße am Prenzlauer Berg in Berlin von Bruno Taut (1927-28)** habe ich 1998 zwei verschiedenen Oberflächen der Verputzfassade festgestellt: An der Südfassade des Nordriegels eine in Freskotechnik aufgetragene kalkreiche, gelblich umbrafarbene Schlämme, die mit dem Brett fein verrieben ist, an der Nord-Westfassade des Blocks Grellstraße 43 eine mit Sand gefärbte Fresko-Tünche gleicher Farbe. Zum Zeitpunkt der Untersuchung war bereits ein Drittel des ursprünglichen Putzes der Südfassade des Nordriegels abgeschlagen und durch einen neuen, deutlich dickeren Reibeputz aus Fertigmörtel ersetzt.¹⁵ Eine Konservierung - zumindest einer Referenzfläche - des Putzes von Bruno Taut wäre möglich gewesen, auch eine Rekonstruktion in der historischen Technik, ohne dass Mehrkosten zu erwarten gewesen wären. Der Wert dieses Putzes ist nicht zu überschätzen, weil er zu den letzten unberührt erhaltenen Oberflächen aller Monumente des Neuen Bauens gehört nicht nur im Werk Bruno Taut's,

In der **Wiener Werkbundsiedlung (1931 - 32)** sieht man heute keine originale Oberfläche mehr. Die ursprünglichen Putze hat man 1983-85 abgeschlagen und erneuert.¹⁶



(Abb. 5) Wien 13, Werkbundsiedlung, Reihenhaus von Gerrit Th. Rietveld, Woinovichgasse, Ansicht des Hauses Nr. 14 von Süden. Neuanstrich von 2000 mit Kunstharz/Kaliwasserglasfarbe. Foto Hammer 2000

Durchaus typisch ist auch die 1999/2000 durchgeführte „Rekonstruktion“ des Außenputzes des **Meisterhauses Klee/Kandinsky in Dessau (1925, von Walter Gropius)**. Die vom Leitenden Restaurator des Landesamtes für Denkmalpflege in Sachsen-Anhalt, Thomas Danzl, „beharrlich vertretene Möglichkeit einer Konservierung und materialidentischen Reparatur der unter dem Putz zu etwa 80 Prozent erhaltenen bauzeitlichen Fassadengestaltung wurde seitens des Auftraggebers wie seitens der Auftragnehmer vehement unter Verweis auf die herrschenden Bauepflogenheiten und

¹⁵ Gutachten Ivo Hammer an das Landesdenkmalamt Berlin vom 07. März 1998, Untersuchung am 11.2.1998.

¹⁶ Ivo Hammer, Zur Erhaltung der Materialität der Oberflächen von Bauten der Moderne am Beispiel der Werkbundsiedlung in Wien, in: Stiftung Bauhaus Dessau (Hrsg.) Umgang mit Bauten der klassischen Moderne 2. Sanierung von Oberflächen, Akten des Kolloquiums am 15.12.2000 in Dessau, Dessau 2001, S. 51-61.

Normen abgelehnt. Erhalten wurden nur geschützte Teilbereiche der Wände unter den Balkonen sowie die Fensterlaibungen und einige Putzinseln, die als Referenz für den Neuputz dienen konnten.¹⁷

Die Restaurierung der originalen Verputzoberfläche der Fassade des **Ateliergebäudes (Prellerhaus) des Bauhauses in Dessau (Walter Gropius, 1925/26)**, seit 1996 Weltkulturerbe, mittels Baustellenmörtel und Kalk (1999-2001), war nur gegen den schärfsten Widerstand eines gutachtenden Bauchemikers durchzusetzen, der eine Dispersions - Silikat - Technik vorschlug.¹⁸ Die Verwendung von Kalk entspricht nicht nur der Befundlage und ist bauphysikalisch sinnvoll, sondern bietet auch, entsprechend historischer Tradition, die technische Möglichkeit einer periodisch wiederholbaren Reparatur.¹⁹

Zur 1998/2000 durchgeführten Restaurierung der berühmten **Villa Müller in Prag (1929 Adolf Loos/Karel Lhota)**, erschien eine sorgfältig vorbereitete und sehr schön präsentierte Dokumentation, in der unter Anderem erklärt wird, warum man den Fassadenverputz erneuert hat.²⁰ Die getroffenen Feststellungen sind vom ingenieurtechnischen und handwerklichen Standpunkt sicher richtig. Aber die technische Möglichkeit, durch restauratorische Maßnahmen zumindest eine Teilfläche des ursprünglichen Fassadenputzes zu konservieren bleibt undiskutiert.²¹ Man hat den Eindruck, dass für die praktischen Arbeiten an den Wandoberflächen außen und innen keine Konservatoren/Restauratoren eingesetzt wurden, sondern handwerkliche Spezialisten.²² Offensichtlich hat man an den Wänden der Innenräume vor Beginn der Abnahme späterer Beschichtungen nur wenige der Sondierungen durchgeführt, die zur Feststellung der Materialien und Techniken, der Dekorationssysteme, des Umfangs der Erhaltung und des Zustands notwendig gewesen wären. Man fand zwar auf den Wänden Bauzeichnungen von Adolf Loos, aber um den Preis des Verlusts der ursprünglichen Oberfläche. Es ist bezeichnend, dass bei der programmatischen Beschreibung der denkmalpflegerischen und methodischen Kriterien zwar auf die Notwendigkeit interdisziplinärer Kooperation verwiesen wird, aber die

¹⁷ Thomas Danzl, Rekonstruktion versus Konservierung? Zum restauratorischen Umgang mit historischen Putzen und Farbanstrichen an den Bauhausbauten in Dessau, in: Denkmalpflege in Sachsen-Anhalt, 7. Jg., Heft 2 (1999), S. 100 – 112, hier S. 107 f. Danzl zeigt, dass es trotz dieser quälenden Verluste und trotz der Verwendung von Werk trockenmörteln dank der engen Zusammenarbeit zwischen dem Amtsrestaurator und den Handwerkern wenigstens ein Kalkanstrich durchgesetzt wurde, der eine nachhaltige Pflege ermöglicht.

¹⁸ Gutachten Ivo Hammer 04. März 2000 nach Ortstermin am 25.01.2000; Thomas Danzl, Farbe und Form - Die materialtechnischen Grundlagen der Architekturfärbigkeit an den Bauhausbauten in Dessau und ihre Folgen für die restauratorische Praxis, in: Umgang mit Bauten der klassischen Moderne 2. Sanierung von Oberflächen, Bauhaus Dessau 2001.

¹⁹ Thomas Danzl, 1999 (zit. Anm. 17)

²⁰ Karel Ksandr (Hrsg.), Villa Müller, Prag 2000, mit folgenden Artikeln zum Thema: Karel Ksandr, Survey and material description of Villa Müller after its completion in 1930, S. 144 - 167, hier S. 163; Ivana Maxová, Natural-historical survey of materials, S. 232 - 241, hier S. 232 f; Vaclav Girsá, The significance of authenticity in the restoration of Villa Müller, S. 244 - 269, hier S. 248, 254, 257 - 259, 265. Ich danke Karel Ksandr für die Zueignung dieser Publikation.

²¹ Zwei große Stücke mit besser erhaltenem originalem Putz (sic!) (Übers. Ha.) wurden abgenommen und können heute im Garagenbereich der Villa Müller besichtigt werden, Vaclav Girsá, ebenda, S. 256.

²² Karel Ksandr (History of the building since 1995, ebenda, S. 102 - 117, hier S. 115) erwähnt die Restaurierungs - Firma THALIA CONSULT.

Konservatoren/Restauratoren und die entsprechende restauratorische Befundsicherung zum Beispiel in Form von Rasteruntersuchungen mit Mikrosondierungen in diesem Zusammenhang nicht vorkommen.²³ Offensichtlich blieb die Untersuchung ebenso wie die Überwachung der handwerklichen Arbeiten den Architekten und Naturwissenschaftlern vorbehalten, die Befunde stellten sich dann beim handwerklichen Abscheren der Wände ein, wertvolle historische Substanz hat man dabei zerstört. Es entbehrt nicht einer gewissen Komik, wenn Burkhardt Rukschcio mit Bezug auf die Rolle des Planers der Restaurierung schreibt, dass der Architekt bei den Arbeiten ständig anwesend sein muss, "weil die Spuren früherer originaler Elemente oft im Zuge der Restaurierungsarbeiten so schnell verschwinden wie sie auftauchen".

Der Autor zieht also nicht in Betracht, dass durch präzise restauratorische Befundsicherung (mit entsprechender materialkundlicher Begleitung) gerade solche Überraschungen vermieden werden können.

Haus Tugendhat: Renovierung 1980-86 im mainstream

Die Ausführenden haben bisher die Ergebnisse und Methoden der 1981 – 85 durchgeführten Renovierung des Hauses Tugendhat in Brünn (Mies van der Rohe, 1928 - 30) nicht publiziert. Restauratorische Untersuchungen der Oberflächen existieren bisher nicht. Durch Jan Sapak, der die Renovierung vor Ort verfolgt hat, aufgrund mündlicher Überlieferung und phänomenologischer Beobachtungen ist aber weitgehend bekannt, welche Verluste an historischer Substanz das Haus Tugendhat bei der Renovierung der Achtziger Jahre erlitten hat.²⁴

Verhängnisvoll erwies sich vor allem die Adaption des Hauses an die im Neubau üblichen sanitären Standards eines Hotels. Die Herstellung neuer elektrischer Leitungen, neuer Wasserleitungen und neuer Heizungsrohre führte zur Zerstörung der ursprünglichen Fliesen in der Küche, in den Sanitärräumen und im Keller, die zum großen Teil noch gut erhalten waren.



(Abb. 6) *Brünn, Haus Tugendhat, Ludwig Mies van der Rohe (1928-30), Kellgeschoß, Aufbewahrungsraum für Pelze. Der Bodenbelag ist, soweit bekannt, der einzige noch erhaltene ursprüngliche Bestand an Fliesen. Die übrigen Fliesen hat man 1981-85 erneuert.*

²³ Burkhardt Rukschcio, Renovation, Restoration, Reconstruction, in: Karel Ksandr (Hrsg.), Villa Müller, Prag 2000, S. 18 - 23, hier S. 21: "this (restoration) design cannot entirely complete from the very beginning: it will be supplemented successively with the results of investigations and traces discovered in the course of the works. This necessitates the continous presence of the designer on the site, because the traces of earlier original components often disappear in the course of restoration works as fast as they have emerged."

²⁴ Ivo Hammer, 1998, 2000 und 2001 (zit. Anm. 3). Jan Sapak, Die Rekonstruktion der Villa Tugendhat (Rekonstrukce Tugendhatu), in: Villa Tugendhat – Bedeutung, Restaurierung, Zukunft / Vila Tugendhat – význam, rekonstrukce, budoucnost. Internationales Symposium 11.2.-13.2.2000 im Haus der Kunst der Stadt Brünn, Brno 2001, S. 59 – 81.

Auch die sanitäre Einrichtung, die Armaturen, die Installationen für die Warmwasser-Heizung und die Elektroschalter gingen verloren. Die bis in die 80er Jahre erhaltene große Scheibe aus Spiegelglas (die östliche der beiden versenkbaren) ging –sicher unabsichtlich – zu Bruch. Die Terrasse und die Freitreppe aus italienischem Travertin hat man nicht erhalten, sondern nach Jan Sapak mit Zipser Travertin erneuert.



(Abb. 7) Brunn, Haus Tugendhat, Ludwig Mies van der Rohe (1928-30), Außentreppe. Die Stufen aus Travertin wurden bei der Renovierung 1981-85 wahrscheinlich vollständig erneuert. Aktuelle Schäden durch statische Probleme und einen filmbildenden Anstrich auf dem Verputz. Foto Hammer 2003

Den Innenputz hat man, wie Jan Sapak fotografisch dokumentierte²⁵, bei der Erneuerung der elektrischen Leitungen in größeren Flächen abgeschlagen.



(Abb. 8) Brunn, Haus Tugendhat, Ludwig Mies van der Rohe (1928-30), Bibliothek, Bücherregal, Detail. Zur Reparatur hat man in Anwendung üblich handwerklicher Standards zur bequemen Einfügung von Ergänzungen Teile des originalen Furniers aus Makassar Ebenholz weggeschnitten. Foto Hammer 1992

Die Oberflächen der aus Travertin bestehenden Teile, die im Bereich des Wintergartens, der Eingangstreppe und wohl auch auf der Brüstung der oberen Terrasse noch original sind, sind mit der Trennscheibe überschleift und mit einem vergilbenden Material gekittet.



(Abb. 9) Brunn, Haus Tugendhat, Ludwig Mies van der Rohe (1928-30), Eingangstreppe, Detail. Handwerkliche Kittungen des Travertins mit farblich und technisch nicht kompatibelem Material. Foto Hammer 1992.

²⁵ Jan Sapak (2001), zit. Anm. 23, S. 80.

Die in den 80er Jahren durchgeführte Renovierung des Hauses Tugendhat wurde also weitgehend in handwerklicher, für gewöhnliche Altbauten gebräuchlicher Technik und mit den unter den damaligen Bedingungen erhältlichen Materialien ausgeführt. Dennoch ist festzuhalten, dass bei der Erneuerung der Beschichtungen, also der Verputze und der Anstriche auf Putz, Holz und Metall, in der Regel die vorhandenen Anstriche belassen wurden.



(Abb. 10) Brünn, Haus Tugendhat, Ludwig Mies van der Rohe (1928-30), Außentreppe, Detail des Verputzes. Unter den Schäden der Schlämme und des filmbildneden Anstriches von 1981-85 sind die ursprüngliche Oberfläche und die späteren Reparaturen noch (teilweise) erhalten. Foto Hammer 1992.

Allerdings sind die Materialien, die man für die Ergänzung der Putze und für die Neuanstriche an den Fassaden verwendete, schädlich für die Originalsubstanz. Vor allem die mit Kunstharz gebundene rezente Farbschicht behindert die Trocknung und bewirkt mechanische Belastungen durch thermische Dilatation.

Die Zerstörung historischer Substanz, die intakt war, die restauratorisch konservierbar oder handwerklich reparierbar war, ist kein spezifisches Problem des damaligen tschechoslowakischen Gesellschaftssystems, sondern entspricht, wie gezeigt, dem internationalen mainstream der Zerstörung originaler Oberflächen historischer Architektur.

Auch in jenen Projekten, bei denen Behutsamkeit gegenüber der originalen Substanz zu erkennen ist, ist das praktische Vorgehen zumeist von handwerklichen Regeln der Erneuerung bestimmt, Restauratoren wurden – wenn überhaupt – meist nur zur Farbuntersuchung, aber nur in wenigen Fällen zur Befundsicherung und interdisziplinären Planung, zur Durchführung der Konservierungsarbeiten und zur Anleitung der handwerklichen Reparatur eingesetzt.²⁶

²⁶ Christine Hoh-Slodczyk, Die Instandsetzung des Einsteinturm – Behutsamer und ökonomischer Umgang mit historischer Bausubstanz, in: Stiftung Bauhaus Dessau (Hrsg.) Umgang mit Bauten der klassischen Moderne 2. Sanierung von Oberflächen, Akten des Kolloquiums am 15.12.2000 in Dessau, Dessau 2001, S. 35 – 37 (Befundsicherung durch Bauforscher); Arthur Rüegg und Ruggero Tropeano, Technische Probleme in der Denkmalpflege. Vier Züricher Beispiele des Neuen Bauens, in: Architektur-Jahrbuch 1996, hrsg. vom Deutschen Architektur-Museum Frankfurt/Main, München/New York 1996; J. Christoph Bürkle und Ruggero Tropeano, Die Rotach-Häuser. Ein Prototyp des neuen Bauens in Zürich, Zürich 1994, S. 76 zur Wiederherstellung von Ölfarben-Anstrichen; Thomas Danzl, 1999 (zit. Anm. 18).

Gängige Vorstellungen: Ursachen der Zerstörung

Von den Gründen für diesen mainstream der Zerstörung originaler Architekturoberflächen sollen zwei wesentliche Punkte hervorgehoben werden:

1. Das landläufige Verständnis von Authentizität und Originalität eines Baudenkmals orientiert sich nicht konsequent an der originalen Substanz, am materiellen Substrat, sondern vor allem an herrschenden und historisch bedingten Vorstellungen und Repräsentationen von Konzept, Design und Form.
2. Die gängigen Vorstellungen von der Funktion der einzelnen Disziplinen, die an der Erhaltung eines Baudenkmals beteiligt sind, entsprechen nicht der tatsächlichen Aufgabenstellung der modernen Denkmalpflege, die von dem Bestreben zur Erhaltung des Originals ausgeht. Der Beruf des an einer Hochschule ausgebildeten spezialisierten Restaurators kommt im Bewusstsein und in der Praxis von Architekten und Kunsthistorikern oft nicht vor.

Was ist originale Substanz?

Im modernen (europäischen) Verständnis von Denkmalpflege²⁷ gehen wir davon aus, dass der kulturelle Wert eines Denkmals wesentlich bestimmt ist von der Authentizität seiner materiellen Grundlage, von seinem Quellenwert. Jede Wertvorstellung ist an eine materielle, technologisch annähernd definierbare Grundlage gebunden. Als Denkmal verstehen wir jedes Objekt, bei dem das öffentliche Interesse an der Erhaltung festgestellt wurde.

Mit dem Begriff *historische Substanz* ist also die Gesamtheit der materiellen Grundlagen des Kulturdenkmals gemeint, das materielle Substrat, in dem die historischen, künstlerischen, wissenschaftlichen oder sonst kulturellen Werte des Denkmals vergegenständlicht sind. Gegenüber dem älteren und nach wie vor als Synonym gebräuchlichen Begriff *Original* betont der Begriff *historische Substanz* (oder *originale Substanz*) stärker die Materialität des Kulturdenkmals und zielt auf die Definition der historischen Relevanz der materiellen Veränderungen. Welche materiellen Elemente zum Original gehören und welche Elemente störende Veränderungen darstellen, muss auf der Grundlage historischer und technologischer Kriterien im Einzelfall entschieden werden. Wir kennen diese Fragestellungen aus der Diskussion über die Patina.²⁸

Original ist bekanntlich aber nicht nur der ursprüngliche Bestand. Auch die späteren, als historische relevant definierten Veränderungen gehören zum Original.

Umgekehrt erschließen sich materielle Differenzierungen erst dann dem Gegenstand und seiner Bedeutung entsprechend, wenn sie in Beziehung gesetzt werden zu seinen kulturellen Konnotationen. Dieses Verständnis von Authentizität eines Denkmals gilt nicht nur für Produkte, die man als

²⁷ In Japan und China z. B. ist, soweit ich gesehen habe, ein Denkmalverständnis vorherrschend, das von der handwerklichen Reproduzierbarkeit ausgeht, z. B. bei Holzarchitektur.

²⁸ Thomas Brachert, Patina. Vom Nutzen und Nachteil der Restaurierung, München 1985

künstlerisch bezeichnet, sondern – und dies ist im Zusammenhang mit der Baudenkmalpflege besonders wichtig - auch für Gegenstände, die ohne künstlerischen Anspruch handwerklich hergestellt wurden. Auch dann, wenn das Denkmal (im Prinzip) technisch reproduzierbar ist oder ein serielles Produkt darstellt, bleibt der Begriff von Authentizität eines Denkmals aufrecht. Auch einen Holzdruck begreifen wir in seiner originalen Substanz als historische Quelle. Ein handwerklich hergestellter historischer Putz und auch seine historischen Veränderungen sind zunächst integraler Teil des Quellenwerts des Kulturdenkmals. Ähnlich wie die Feststellung des Denkmalwerts des gesamten Objekts ist auch die Definition der historischen Relevanz seiner materiellen Elemente und ihrer Veränderungen ein notwendiger Bewertungsprozess, der sowohl historische und kulturelle als auch technologische Kriterien berücksichtigt.

Für unsere Wertvorstellung bedeutet dies, dass die Denkmale nicht nur Vergegenständlichung von Ideen sind, die man zum historischen, künstlerischen oder sonst kulturellen Erbe zählt. Sie sind in ihrer materiellen Substanz auch Denkmale historischer Technologie. Sie repräsentieren als von Menschenhand gefertigte Produkte technische Erfahrung und technisches Wissen, die in Jahrtausenden im unendlichen Prozess von Versuch und Irrtum entwickelt wurden. Auch das materielle Substrat des Baudenkmals gehört zu seinem kulturellen Wert.

Es scheint selbstverständlich, dass auch die Oberflächen zur originalen Substanz gehören. Als interface zwischen Umfeld und Baukörper sind sie in besonderem Maße der Alterung und Verwitterung ausgesetzt, die Spuren der Nutzung prägen sich ein. Auch die materiellen Ergebnisse von Pflege, Reparatur und auch der Änderung der Gestaltung sind Teil historischer Prozesse, die in der originalen Substanz vergegenständlicht sind. Warum sollten z. B. Verputz und Farbe einer Fassade nur als austauschbare Gewänder betrachtet und behandelt werden? Ihr Material und ihre Oberfläche vermitteln zwischen dem gebauten Raum und dem Betrachter, sie bestimmen die Erscheinung der Architektur wesentlich, sie gehören zur originalen Substanz des Baudenkmals. Der Befund eines Farbtons allein definiert noch nicht die Oberfläche. Die originalen Materialien, ihre chemophysikalischen Eigenschaften, ihre Anwendungstechnik und auch ihr Alterungsverhalten sind Grundlage der Erscheinungsweise der Oberfläche, auch ihres Farbtons und ihres Farbcharakters.

Zu den originalen Materialien und Oberflächen gehören nicht nur die ursprünglichen, vom Künstler intendierten, sondern auch die Materialien der Reparaturen und Veränderungen. Ob nur die ursprünglichen Materialien und Oberflächen wertvoll sind, oder auch die späteren, muss mit kulturellen und technologischen Kriterien entschieden werden.

Das Streben nach der ursprünglichen Erscheinungsform eines Baudenkmals zum Zeitpunkt seiner Fertigstellung ist eine Illusion, die Oberflächen sind durch Verwitterung und menschliche Eingriffe verändert.

Materialästhetik und Erhaltung

Die besondere Beutung der Materialien und ihrer Oberflächen in der Diskussion und in der Architektur des Neuen Bauens und speziell bei Mies van der Rohe ist bekannt.²⁹ Grete Tugendhat berichtet, dass Mies van der Rohe in der ersten Besprechung über das Haus Tugendhat im Sommer 1928 in Berlin davon sprach, „wie wichtig gerade im modernen, sozusagen schmuck- und ornamentlosen Raum die Verwendung von edlem Material sei, und wie das bis dahin vernachlässigt worden war, z. B. von Le Corbusier“.³⁰ Wie immer in der Kunst ist der Diskurs der Künstler freilich nicht identisch mit der Produkt, das Bestreben der Architekten ist nicht identisch mit dem Ergebnis ihrer Baupraxis. Es ist im Prinzip für die Methodik der Denkmalpflege unerheblich, ob die Architekten des Neuen Bauens ihre Baukörper „entmaterialisieren“ wollten, sich bewusst von der handwerklichen Tradition absetzen wollten oder ob die Materialqualität wesentlicher Teil des Architekturkonzepts ist. Die Differenz zwischen subjektivem künstlerischen Wollen, zwischen Selbstdarstellung und Mythenbildungen der Künstler und den Informationen, die wir dem Denkmal, und seiner historischen Substanz entnehmen können, ist nur wahrnehmbar, wenn das Denkmal authentisch überliefert ist. Nur dann haben auch künftige Generationen die Chance, das Verhältnis zwischen Stoff und Form, zwischen Materie und Inhalt neu zu definieren, vielleicht auch Mythenbildungen von Kunsthistorikern³¹ entgegenzuwirken. Wenn die Baudenkmale als historische Quelle begriffen werden, ist ihre originale Substanz, ihre Materialität zu respektieren. Überspitzt: auch das Bestreben nach Entmaterialisierung ist im Material des Kulturdenkmals vergegenständlicht. Wir wollen die Quellen der Geschichtserkenntnis erhalten, nicht erfinden.

Denkmalwert versus Gebrauchswert: Neue Kriterien der Denkmalpflege?

Die Bewertung der historischen Veränderungen der Oberfläche, die Unterscheidung zwischen akzeptablen, zum Original gehörenden Veränderungen und unakzeptablen, nicht zum Original gehörenden Veränderungen basiert, wie erwähnt, auf historischen und technologische Kriterien., sie muss aber mit Erfordernissen der modernen Nutzung abgewogen werden. Die Spannung zwischen

²⁹ Thomas Danzl, 2001 (zit. Anm. 17), S. 24 – 34; Wolfgang Thöner, Neues Sehen und die Architektur der klassischen Moderne am Beispiel des Bauhausgebäudes von Walter Gropius, in: Umgang mit Bauten der der klassischen Moderne 2. Sanierung von Oberflächen, „Bauhaus Dessau 2001, S. 5 – 23; Werner Oechslin, „Materialvision“: die Moderne, ein Form- oder ein Bauproblem (dt. und engl.), in: Daidalos 56, Juni 1995, S. 50 – 55; Irene Nierhaus, Text + Textil. Zur geschlechtlichen Strukturierung von Material in der Architektur von Innenräumen, in: ARCH hoch 6. Raum – Geschlecht – Architektur, Wien 1999.

³⁰ Ivo Hammer, 1998 (zit. Anm. 3), S. 130.

³¹ Mythenbildungen, die z. B. durch die Architekturfotografie oder durch einflussreiche Architekturhistoriker wie Philip Jonson gefördert wurden, siehe: Daniela Hammer-Tugendhat, Das Haus Tugendhat von Ludwig Mies van der Rohe. Einleitung; Kann man im H, in: Daniela Hammer-Tugendhat und Wolf Tegethoff (Hrsg.), Ludwig Mies van der Rohe. Das Haus Tugendhat, Wien-NewYork 1998, 1 – 4: 29 – 34; englisch: Wien-New-York 2000, S. 1 – 4; 29 – 34.

technischen und sozialen Gebrauchswerten, und entsprechenden adaptierenden Eingriffen einerseits und dem Bestreben der Denkmalpflege nach Erhaltung der authentischen historischen Quelle ist nicht aufhebbar, sie ist sozusagen ein „Leidmotiv“ der Baudenkmalpflege allgemein, nicht nur bei Baudenkmalen der Moderne:

- Wir wollen historische Dokumente erhalten, und verändern sie gleichzeitig durch Konservierung, Reparatur und Adaption an moderne Nutzung,
- wir wollen künstlerische Wirkungen und Ideen präsentieren und zugleich das Vergehen, die Spuren der Alterung,
- wir wollen die Konstruktion und die Oberfläche von Architektur technisch funktionsfähig machen, auch ursprüngliche Baumängel beseitigen und zugleich das originale Erscheinungsbild nicht wesentlich verändern,
- wir wollen den Gebrauchswert von Architektur erhalten und zugleich den Dokumentwert nicht beeinträchtigen.

All dies sind Widersprüche, die prinzipiell bei der Erhaltung von Baudenkmalen aller Epochen auftreten, wenn auch zuweilen mit unterschiedlicher Gewichtung.³² Die Probleme der Wärmedämmung, der Metallkorrosion, des Schalldämpfung, des Brandschutzes, der Haltbarkeit treten in historischen Bauten immer wieder auf. Auch die Schwierigkeit, dem historischen Bestand entsprechende Materialien oder Materialformate zu erhalten ist keine Besonderheit der Architektur des Neuen Bauens.³³ Wenn auch in der Bau- und Beschichtungstechnik des 19. und 20 Jahrhunderts generell eine Entfernung von handwerklichen Traditionen der Herstellung und Reparatur zu beobachten ist und traditionelle, mit handwerklicher Erfahrung angewandte Materialien sukzessive durch in Firmenlabors designte Produkte ersetzt werden, herrschen bei der Beschichtung der Oberflächen des Neuen Bauens traditionelle Materialien und Methoden vor.³⁴

Konservierung originaler Substanz eines historischen Putzes und seine Reparatur durch Putzergänzung und die Färbelung mit Kalk im Sinne historischer Tradition der Reparatur (also zur Wiederherstellung des physischen Gebrauchswerts des Verputzes) sind keine verschiedenen Wege der Denkmalpflege, sondern gehören zusammen.

Wir brauchen also keine neuen Kriterien der Erhaltung der Denkmale des Neuen Bauens. Die in der Charta von Venedig von 1964 formulierten Kriterien der Erhaltung sind prinzipiell immer noch gültig.³⁵

³² siehe z. B. Eberhard Grunsky, Ist die Moderne konservierbar? in: Konservierung der Moderne? Über den Umgang mit Zeugnissen der Architekturgeschichte des 20. Jahrhunderts, ICOMOS Hefte des Deutschen Nationalkomitees XXIV

³³Winfried Brenne, Materialien an Bauten der Moderne, in: Umgang mit Bauten der der klassischen Moderne 2. Sanierung von Oberflächen, Bauhaus Dessau 2001, S. 15 – 24.

³⁴ Thomas Danzl, 2001 (zit. Anm. 17); Ivo Hammer, 2001 (zit. Anm. 16).

³⁵ Deutscher Text in: Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung 3, 1989, S. 245-247; siehe auch: Ivo Hammer, 1998 bzw. 2000 (engl.) (zit. Anm. 3), S. 139-141.

Interdisziplinarität: wer macht was am Baudenkmal? Zur Rolle des Restaurators³⁶

Es ist naheliegend, dass der Kontext unterschiedlicher kultureller Werte und die komplexen technologischen Zusammenhänge der Zusammenarbeit unterschiedlicher gesellschaftswissenschaftlicher, naturwissenschaftlicher und technischer Disziplinen bedarf, zum Beispiel der Geschichte, Kunstgeschichte, Architektur, Archäologie, Bauforschung, Statik, Chemie, Mikrobiologie, Mineralogie, Geologie, Bauphysik, Meteorologie, Materialtechnologie. Zugleich bedarf es aber auch einer Vernetzung der die Materie und ihren Zeichenkontext betreffenden Informationseinheiten. Hier setzt der Beruf des Restaurators an. Das moderne Berufsbild des Restaurators orientiert sich an der Zielvorstellung der Erhaltung der originalen historischen Substanz, also der Authentizität des Kulturdenkmals als historische Quelle.. Insofern ist die international übliche Bezeichnung der Tätigkeit des Restaurators, nämlich Konservierung und Restaurierung, dem modernen Berufsbild entsprechender. Im Englischen nennt man einen Restaurator conservator. Die deutsche Berufsbezeichnung stammt noch aus den Zeiten, als Künstler unter anderem auch nachschaffend eine subjektive und zugleich historisch bedingte Vorstellung vom Kulturdenkmal wiederherstellten, also restaurierten.

Die Berufsbezeichnung ist nicht geschützt, jeder kann sich Restaurator nennen, sei er Handwerker, Architekt oder sonst an einer Restaurierung Beteiligter. Im Bereich der Gemälde und auch der polychromen Skulptur hat sich seit den Dreißiger Jahren des 20. Jahrhunderts auf Hochschulniveau eine Ausbildung für Restauratoren entwickelt, also für künstlerisch-handwerklich und wissenschaftlich gebildete Spezialisten für die am Material orientierte Untersuchung von Kulturdenkmalen und für entsprechende Eingriffe zur Konservierung und zur ästhetischen Präsentation..³⁷ Im Bereich der Baudenkmalpflege ist eine akademische Ausbildung für Restauratoren erst unglaublich spät entstanden, in Deutschland erst 1982 in Dresden und 1987 zunächst in Köln und Hildesheim. So ist es weniger verwunderlich, wenn der Beruf des Restaurators im Bewusstsein von planenden Architekten und sogar von Denkmalpflegern, seien sie Kunsthistoriker, Archäologen oder Architekten, zuweilen gar nicht vorkommt oder nur für „Farbuntersuchungen“ eingesetzt oder überhaupt für entbehrlich gehalten wird. Einzelne Fehler von jüngeren DiplomrestauratorInnen werden dann gerne als Vorwand aufgegriffen, um den Einsatz von Restauratoren überhaupt in Frage zu stellen. Seit jeher steht auch persönliche Eitelkeit gleichberechtigter interdisziplinärer Kooperation im Wege. Architekten, die mit dem Taschenmesser Sondierungen an Baudenkmalen vornehmen, werden zum Glück immer seltener. Auch das Bewusstsein, dass am historischen Objekt Materialien und Techniken vorkommen, die im Rahmen der Hochschulausbildung von Architekten nicht gelehrt werden, nimmt zu.

³⁶ Siehe die entsprechenden internationalen Dokumente in: www.encore-edu.org.

³⁷ Ulrich Schießl, 1997 xxx; Ivo Hammer, Zur Geschichte der Hochschulausbildung von RestauratorInnen im deutschsprachigen Raum. Darstellung anhand des Beispiels Wandmalerei/Architekturoberfläche, in: Fachhochschule Hildesheim/Holzminde, Fachbereich Kommunikationsgestaltung (Hrsg.), 10 Jahre Studiengang Restaurierung 1987/1997, Hildesheim 1997, 6-8.

Die materialkundlichen Disziplinen verstehen immer mehr, dass einzelne Kennzahlen und selektiven Analysen nicht nur wichtige Grundlagen für die technologische Erkenntnis bieten, sondern auch der Ergänzung durch phänomenologische, technologische und historische Untersuchungen durch Restauratoren bedürfen.

Auch viele Kunsthistoriker sind heute davon überzeugt, dass einer „Gegenstandssicherung“, also zu einer quellenkritischen Auseinandersetzung mit dem Kulturgut auch eine restauratorische Befundsicherung gehört.³⁸

Welche Stimme haben Restauratorinnen und Restauratoren im interdisziplinären Konzert? Die Restauratoren haben eine Mittlerstellung. Den historischen Disziplinen haben die Restauratoren voraus, dass sie ihre Erkenntnisse in erster Linie aus der unmittelbaren, zum Teil tastenden und sondierenden (also haptischen) Untersuchung der materiellen Quelle entwickeln und in sofern nicht nur die wissenschaftlichen Erkenntnisse nutzen, sondern auch eine Brücke zum Handwerk herstellen können. Die transdisziplinäre Erkenntnismethodik des Restaurators bringt andererseits gegenüber der naturwissenschaftlichen Analytik den unverzichtbaren Vorteil einer gesamthaften, vernetzten Betrachtungsweise, und damit zum Beispiel auch die Möglichkeit, handlungsorientierte Erklärungsmodelle für Prozesse der Materialveränderung zu entwickeln, und dabei zwischen normaler Alterung und Schäden zu unterscheiden.

Eine Untersuchung hat nur dann wissenschaftlichen Charakter, wenn sie dokumentiert, das heißt gesichert ist. Restauratoren nennen deshalb ihre Untersuchung "restauratorische Befundsicherung".³⁹ Wesentliche Aufgabe der restauratorischen Befundsicherung ist, nach der Erfassung der historischen Materialien und Techniken, die Definition des Erhaltungszustands und der Schäden des Kulturguts. Die Beurteilung der ästhetischen und technologischen Veränderungen der Materialien setzt die Kenntnis der Materialien und ihrer Verarbeitungstechniken und der Möglichkeiten und Faktoren der Veränderung voraus. Die phänomenologischen Untersuchungsmethoden ergänzt der Restaurator durch empirische und durch orientierende naturwissenschaftliche (messtechnische und analytische) Methoden. Ziel der Untersuchung des Restaurators zum Erhaltungszustand ist nicht nur die bloße Feststellung gut erhaltener, normal gealterter Teile und Identifizierung der Schadensphänomene (die voraussetzungslos ja gar nicht möglich ist), sondern auch die Interpretation, also die Klassifizierung der Schäden, die Bewertung des Umfangs der Schäden, ihrer Verteilung, Intensität, Bindung an Materialien, und schließlich die Entwicklung von Erklärungsmodellen zum Schadensprozess und seiner Dynamik.

³⁸ Willibald Sauerländer, die Gegenstandssicherung allgemein / Alterssicherung, Ortssicherung und Individualsicherung, in: Hans Belting et. al., Kunstgeschichte. Eine Einführung, Berlin 1986.

³⁹ Der Begriff stammt von Ulrich, Schießl (Ulrich Schießl, Materielle Befundsicherung an Skulptur und Malerei, in: Hans Belting 1986 (s. Anm. 38); Ivo Hammer, Inhalte und Methoden der restauratorischen Befundsicherung, in: Der Kreuzgang von St. Michael in Hildesheim. 1000 Jahre Kulturgeschichte in Stein (Schriften des Hornemann Instituts, Bd. 2; Niedersächsisches Landesamt für Denkmalpflege in Niedersachsen, Bd. 20), Hameln 2000, 115-117.

Erst durch intensive interdisziplinäre Zusammenarbeit mit professioneller naturwissenschaftlicher Kompetenz erhalten aber die restauratorischen Interpretationen zu den Materialien und Verwitterungsprodukten und zugleich zu den Schadensprozessen eine solide Grundlage.⁴⁰

In der Regel wird die Notwendigkeit interdisziplinärer Arbeit bei der Untersuchung von Kulturgut nicht bestritten, im Gegenteil, sie wird oft betont, zum Beispiel in der erwähnten Publikation über die Villa Müller in Prag. Die Frage ist allerdings, ob diese Erkenntnis auch in adäquates Handeln umgesetzt wird. Die Frage ist, ob die Authentizität von Baudenkmalen auch als materielle Kategorie gesehen wird und ob die Spezialisten für dieses Gebiet, nämlich die Restauratoren, als gleichberechtigte Partner anerkannt und eingesetzt werden.

Wenn man die Erhaltung der originalen Substanz als Zielvorstellung auch in der Baudenkmalpflege ernst nimmt, sind Restauratoren bei der Untersuchung, bei der Konservierung und bei der Pflege eines jeden Objekts einzusetzen. Die Frage kann nicht lauten: wer bearbeitet welches Denkmal? Im Sinne einer korrekten Definition der Aufgaben jeder Disziplin im Rahmen der interdisziplinären Kooperation muss die Frage lauten und eine sachentsprechende Antwort finden: Wer macht was am Denkmal?

Handwerk und Restaurierung: Unterschiedliche Zielvorstellungen und Kooperation

Es ist noch nicht so lange her, dass man international sogar bei der Freilegung von mittelalterlicher Wandmalerei Handwerker mit ihren Spachteln werken ließ.⁴¹ Im Falle einfacher Wandbeschichtungen und Verputzen (die technisch oft gar nicht so einfach sind) überlässt man vielerorts bis heute das Feld der rein handwerklichen Reparatur. Kein informierter Mensch käme heute auf die Idee, ein wertvolles Gemälde durch einen Künstler, also einen restauratorischen Laien, restaurieren zu lassen. Es liegt also an den inkonsequenten Wertvorstellungen, dass die Oberfläche von Baudenkmalen nach wie vor ohne Rücksicht auf die historische Substanz renoviert und „saniert“ werden, dass die Erneuerung eines Putzes als „kleine Veränderung“ qualifiziert wird.⁴²

Um kein Missverständnis aufkommen zu lassen: Es geht nicht um Kritik an handwerklichen Arbeitsweisen. Es geht vielmehr um Klarstellung von Zielvorstellungen.

Zielvorstellung eines Handwerker, der repariert, ist die Wiederherstellung, in diesem Sinne also die Restaurierung der Oberfläche. Professionelles Ziel des Handwerkes ist die Herstellung eines Neuheitswerts, unabhängig davon, ob er mit einer historischen Technik arbeitet oder mit einer modernen. Demgegenüber ist die Zielvorstellung des modernen Restaurators, der deshalb besser

⁴⁰ Ivo Hammer Caroline Assmann und Nils Mainusch, Erhaltungszustand und Schäden aus restauratorischer Sicht, in: Der Kreuzgang von St. Michael in Hildesheim. 1000 Jahre Kulturgeschichte in Stein (Schriften des Hornemann Instituts, Bd. 2; Niedersächsisches Landesamt für Denkmalpflege in Niedersachsen, Bd. 20), Hameln 2000, 138-148.

⁴¹ Ivo Hammer, Nachfreilegung und Restaurierung der Wandmalereien an der Südfassade der Pfarrkirche Saak, in: Restauratorenblätter 9, 1987/88 (Österreichische Sektion des IIC, Arsenal 15/4, A - 1030 Wien), 139-147.

⁴² Siehe z. B. das 1999 novellierte Österreichische Denkmalschutzgesetz, siehe www.bda.at.

Konservator (wie im Englischen) heißen sollte, die Erhaltung, also Konservierung der historischen Substanz, also die Erhaltung des materiellen Substrats der im Denkmal vergegenständlichen kulturellen Werte.

Es gehört nicht zum Metier von Handwerkern, zu konservieren. Ein Beispiel: Wenn ein Fassadenputz seine Kohäsion verloren hat und seine Adhäsion an die Mauer (wenn er also "bröseln" und "Hohlstellen" aufweist), muss er von einem ordentlichen Handwerker abgeschlagen und erneuert werden. Die Materialität interessiert den Handwerker unter technischen Gesichtspunkten.

Hier setzt der Restaurator an, dessen Aufgabe die Erhaltung der historischen Substanz ist. Der Restaurator definiert die Materialien und Techniken in den verschiedenen historischen Phasen und bietet Grundlagen für die kulturelle Bewertung. Wenn also der Verputz als integraler, unverzichtbarer Teil des Denkmals erkannt ist, untersucht der Restaurator Methoden der Konservierung und führt sie aus.

Gemeinsam mit dem Handwerker und mit materialkundlicher Unterstützung entwickelt der Restaurator auf der Grundlage der vorgefundenen historischen Technologie Methoden der handwerklichen Reparatur. Bei größeren Objekten dient eine mit dem Handwerker zusammen ausgeführte Pilotarbeit zur Einübung der Reparaturmethode, zur Feststellung des notwendigen Arbeitsaufwands und Präzisierung des gewünschten ästhetischen Ergebnisses.

Aktualität für das Haus Tugendhat

Das Haus Tugendhat von Ludwig Mies van der Rohe gehört seit 2001 zum Weltkulturerbe. Der Rat der Stadt Brunn hat am 25. Juni 2002 beschlossen, dass das Haus Tugendhat „vollständig restauriert“ werden soll und entsprechende Geldmittel bereitgestellt.⁴³ Wir haben an anderer Stelle dargestellt, was vom Inhalt der geplanten Maßnahmen bisher in der Öffentlichkeit bekannt ist.⁴⁴ Gemäß dem vom Brünner Denkmalamt 1995 ausgearbeiteten Konzept "Tugendhat project" geht es einerseits um die statische Sicherung, die Wiederholung von bautechnischen Maßnahmen und Beschichtungen von Oberflächen, die bereits 1981 – 1985 in nicht ausreichender Qualität ausgeführt wurden, Entfernung der 1981 - 85 rekonstruierten Teile und Rekonstruktion in Formen und Materialien, die dem ursprünglichen Design möglichst nahe kommen, weiterführende Reparatur von Haustechnik und Beschlägen, von Materialien und Oberflächen, weitere Rekonstruktionen, die Entfernung nicht ursprünglicher Zutaten und schließlich die Rekonstruktion der beweglichen Einrichtung.

Die Architektin und ehemalige Referentin des Denkmalamtes in Brunn, Iveta Cerna wurde von der Stadt Brunn als Koordinatorin bestellt. Derzeit läuft eine Ausschreibung für ein Team von Architekten (und Restauratoren?), von denen das Projekt realisiert werden soll. Der Inhalt der Ausschreibung ist uns nicht bekannt.

⁴³ Freundliche Mitteilung Frau Dipl. Ing. Iveta Cerná, Brno, seit 2002 örtliche Bauleiterin des Projekts Villa Tugendhat.

⁴⁴ Ivo Hammer, 1998 (zit. Anm. 3), S. 128; ders., 2001 (zit. Anm. 3), S. 99 ff.

Eine internationale Expertengruppe hatte Ende 1996 mit Unterstützung des Brünner Denkmalamts und auch des Museums der Stadt Brunn die Arbeit aufgenommen. Finanziert über Drittmittel⁴⁵ legte Wolf Tegethoff 1997 einen Bericht über den gegenwärtigen Zustand des Hauses Tugendhat vor. Dieser Bericht basiert aber lediglich auf phänomenologischen Beobachtungen, ohne restauratorische Untersuchungen am Objekt und an den noch vorhandenen Teilen der mobilen Ausstattung.

Im Rahmen eines vom Museum der Stadt Brunn am 4.11.1996 erteilten Beratungsauftrags, und Grund eines Beschlusses des Expertenkomitees⁴⁶ vom 14.1.1997 legte der Autor wie bereits an anderer Stelle dargelegt⁴⁷ ein Konzept zur restauratorischen Befundsicherung vor. Mit internationaler Beteiligung sollten, so der Plan, spezialisierte Restauratoren und Restauratoren aus den Fachgebieten Architekturoberfläche (Verputz, Farbe), Stein und Keramik, gefasste und veredelte Metalloberflächen, gefasste und veredelte Holzoberflächen eine Befundsicherung vornehmen.

Der Inhalt einer solchen restauratorischen Befundsicherung ist folgender: Auf der Grundlage der Kenntnis der Entstehungs- und Erhaltungsgeschichte, der Kenntnis der bisherigen Forschungen zur Architekturoberfläche werden im Rahmen einer restauratorischen Untersuchung die Materialien, Techniken, die handwerkliche Bearbeitungsform (Faktur), die technisch-physikalischen Eigenschaften und die ästhetischen Qualitäten der Oberflächen untersucht und dokumentiert, vor allem die ursprünglichen, unter der Planung von Mies van der Rohe ausgeführten Oberflächen, aber auch der späteren Veränderungen. Zur Untersuchung des Zustands gehören die Feststellung gut erhaltener Bereiche, des Umfangs und der Qualität der Erhaltung, der Veränderungen durch natürliche Alterung, der Schadensphänomene, und die Charakterisierung und Evaluierung der Schadensprozesse.

Auch die akribischen Dokumentationen, die unter der fachlichen Leitung von Karel Ksandr von der Prager Zentrale der Denkmalpflege in den letzten Jahren vorgenommen wurde, trug, soweit wir informiert wurden, im Wesentlichen bisher bekannte und archivalische Daten zusammen, eine restauratorische Untersuchung und Dokumentation, also eine Befundsicherung wurde bisher nicht vorgenommen.

Die bisherigen Bemühungen zur Finanzierung der restauratorischen Untersuchungen standen vor dem Problem, dass potentielle Sponsoren sich zwar an der Finanzierung der Durchführung der Restaurierung beteiligen möchten, aber nicht an den notwendigen Voruntersuchungen. Dies scheint umso erstaunlicher, als gerade bei den Untersuchungen attraktives, publikationsfähiges Material entsteht.

⁴⁵ World Monument Fund, über Vermittlung der Friends of Tugendhat, London (s. Ivo Hammer 1998, zit. Anm. 3). Wolf Tegethoff, Tugendhat-House, Brno. Ludwig Mies van der Rohe, 1928-30. Report on the Current State of Building, unpubl. Ms. Munich 1997, 29-30; Ivo Hammer, Remarks to the principles and methods of the conservation and restoration of the villa Tugendhat in Brno, Manuskript vorgelegt bei der Sitzung von Vertretern der staatlichen Denkmalpflege, des Museums der Stadt Brunn und des Expertenkomitees am 3./4. März 1995 in Brunn.

⁴⁶ Vom Museum der Stadt Brunn eingerichtete Expertengruppe: Museum der Stadt Brunn (J. Vaněk, L. Konecny), Brünner Denkmalamt (I. Cerná - Vorsitzende, E. Burilová), Architektur (J. Šapák, J. Škrabal-FVT), Kunstgeschichte (W. Tegethoff) und Konservierung/Restaurierung (der Autor). Gemeinsame Tagungen am 5.12.1996 und 14.1.1997.

⁴⁷ Ivo Hammer, 2001 (zit. Anm. 3), S. 101 f.

Umgekehrt zeigt internationale Erfahrung bei großen Restaurierungsprojekten, wie zum Beispiel der Deckenmalereien von Michelangelo in der Sixtina⁴⁸, dass ohne international entwickelte und kommunizierte Voruntersuchungen beziehungsweise ohne entsprechende Veröffentlichung der Untersuchungsergebnisse und der methodischen und technischen Grundlagen ernsthafte Probleme bezüglich der öffentlichen Einschätzung der Professionalität der Eingriffe entstehen können.

Zusammenfassung

In meinem Beitrag geht es um die methodische Frage, wie mit der noch vorhandenen originalen Substanz umgegangen wird, nicht um die durchaus wichtige Frage der Erhaltung des Gebrauchswerts durch Adaption an moderne Nutzung, auch nicht um ästhetische Fragen der Rekonstruktion von nicht mehr Vorhandenem.

Die restauratorische Untersuchung ist Voraussetzung für die interdisziplinäre Entwicklung eines Erhaltungs- und Restaurierungskonzepts, das auch ein Nutzungsprofil für das Haus Tugendhat enthält und einen Zeit- und Finanzierungsplan.

Vordringlich ist die Erhaltung und Reparatur der noch erhaltenen kostbaren originalen Substanz. Erst in zweiter Linie kann es um die Frage gehen, mit welchen Materialien und Methoden technisch und ästhetisch und in welchem Umfang die ursprüngliche Erscheinung der Architektur von Mies rekonstruiert werden soll.

Für die Erhaltung der historischen Substanz sind zwei Voraussetzungen wohl von besonderer Bedeutung:

1. Die Vorstellungen vom Wert eines Denkmals der Architektur müssen sich konsequent an der am materiellen Substrat, an der historischen Substanz orientieren. Die Materie des Denkmals ist wesentliche Quelle zur Erkenntnis der realen historischen und kulturellen Prozesse.
2. Der Beruf des Restaurators zielt auf die Erhaltung der historischen Substanz. Bei der interdisziplinären und internationalen Entwicklung von Projekten zur Konservierung und Restaurierung historischer Architektur sollten Restauratoren sowohl bei der Untersuchung und Planung als auch bei der Durchführung als gleichberechtigte Partner eingesetzt werden.

⁴⁸ Ivo Hammer, Die Kunstgeschichte und ihre Objekte. Bemerkungen zur Cleaning Controversy am Beispiel der Restaurierung der Deckenmalereien in der Sixtina von Michelangelo. In: Zeitspiegelung: Zur Bedeutung von Traditionen in der Kunst und Kunstwissenschaft; Festsschrift für Konrad Hoffmann zum 60. Geburtstag am 8. Oktober 1998 / hrsg. von Peter K. Klein und Regine Prange, Berlin 1998, 363-374. (siehe auch Arbeitsblätter des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege, Band 104, Konservierung von Wandmalerei. Reaktive Behandlungsmethoden zur Bestanderhaltung, München 2001, 43-47.