Denkschrift zur durchgeführten Baumaßnahme: Schloßterrassen und Pergola des ehemaligen Schlosses in Putbus

vorgelegt durch den

«Förderverein Residenzstadt und Schloßpark Putbus e.V.»

Berlin/Putbus September 2006

Autoren:

Herr Christian Bruhn

Mitglied des Fördervereins Residenzstadt und Schloßpark Putbus e.V

Herr Dr. Hermann Hoge

ehrenamtlicher Denkmalpfleger

Mitglied des Fördervereins Residenzstadt und Schloßpark Putbus e.V

Herr Carlo Wloch

Steinmetzmeister, Steinbildhauer, Steinrestaurator (i.H.)

Dipl.-Restaurator (FH) für Kunst- u. Kulturgut aus Stein

Mitglied des Arbeitskreises Qualitätssicherung in der Denkmalpflege

im Bundesinnungsverband des Deutschen Steinmetz- u. Steinbildhauer-Handwerks

Mitglied des Fördervereins Residenzstadt und Schloßpark Putbus e.V

Zusammenfassung

Dieses Papier wurde durch den Förderverein Residenzstadt und Schloßpark Putbus e.V. erstellt. Es enstand als kritische Stellungnahme zu den Sanierungsarbeiten der Schloßterrasse und Pergola des ehemaligen Schlosses in Putbus. Im 1. Teil setzt sich Herr Carlo Wloch in allgemeiner Form mit den Fragen des Denkmalschutzes auseinander. Im 2. Teil hinterfragen Herr Carlo Wloch, Herr Christian Bruhn und Herr Dr. Hermann Hoge die durchgeführte Baumaßnahme: *Schlossterrasse und Pergola des ehemaligen Schlosses in Putbus*.

Inhaltsverzeichnis

1 Denkmalbegriffe, Denkmalwert und Kriterien **2**

1.1 Historischer Wert (dokumentarischer Wert des Denkmals) 5

1.1.1 Allgemeine Erläuterungen 5

1.1.2 Der wissenschaftliche Wert 6

1.1.3 Der emotionelle Wert 6

1.1.4 Die Spuren des Alters 6

1.1.5 Der symbolische Wert 7

1.2 Der Kunstwert - Vieldeutigkeit des Begriffes 7

1.2.1 Allgemeine Erläuterungen 7
1.2.2 Der kunstgeschichtliche Wert 8
1.2.3 Die künstlerische Qualität 8
1.2.4 Die emotionale Wirkung 9
1.3 Der Gebrauchswert 12
1.4 Schlussbemerkung 13

2 Die Schloßterrassen mit Pergola in Putbus 13
2.1 Kritische Anmerkungen zu den Baumaßnahmen 13
2.2 Terrassenanlage Schloßpark Putbus, Bildmaterial 16

3 Pergola der Schloßanlage um 1990 - Bildmaterial 37

1 Denkmalbegriffe, Denkmalwert und Kriterien

Von der Voraussetzung ausgehend, daß die „Denkmäler“ - trotz aller politischen und nationalen Vorbehalte - das geistige Besitztum der ganzen Welt darstellen, soll am Maßstab der internationalen Forschung und Erkenntnisse restauriert werden. Wir glauben, daß in unserem Fach möglich sein soll, was in der Medizin oder in der Physik längst selbstverständlich ist. Das heißt, daß ein Chirurg in der Schweiz nicht zögern wird, sich die wissenschaftlichen Errungenschaften seiner französischen Kollegen zunutze zu machen. So, wie der sowjetische Physiker ohne Abneigung amerikanische Forschungsergebnisse auswerten wird.

Die Situation in den exakten Wissenschaften ist eine andere als bei unserer oft sehr gefühlsbetonten, durch verschiedene Weltanschauungen und nationales Selbstbewußtsein bestimmte Arbeit, die sich der Wissenschaften nur bedienen kann, ohne selbst Wissenschaft zu sein. Das darf aber nicht hindern, soweit als möglich, wie bei einer echten wissenschaftlichen Arbeit zu operieren; nämlich immer vom letzten Stand der Erkenntnisse ausgehend.

Diese Forderungen sind um so dringlicher, je gewichtiger der Anteil der naturkundlich technischen Seite bei einer Restaurierung ist. Jedenfalls ist es heute möglich, sich den Überblick über die Experimente und Leistungen auf dem Gebiet der Restaurierung in aller Welt zu verschaffen, den man zur Beurteilung der eigenen Arbeit haben muß.

In Fachzeitschriften und Einzelpublikationen werden alle wichtigen Themen behandelt. Wenngleich Denkmalpflege nicht studiert werden kann wie ein anderes Fach weil sie sich zu weit verzweigt und ebenso sehr auf künstlerischen Voraussetzungen und Qualitäten der menschlichen Reife beruht, wie auf den Fachkenntnissen von Kunstgeschichte, Naturwissenschaften und der jeweiligen Techniken, so sind die Möglichkeiten der Fortbildung und Information heute recht vielfältig, daß ein Alibi für den Konservator oder Restaurator, das sich auf freiwillige oder erzwungene Unkenntnis stützt, nicht mehr anerkannt werden darf.

Es genügt aber nicht, sich auf die Restaurierungsmethoden zu berufen, so wie man sich auf eine mathematische Formel beruft, die man anwenden kann, um eine bestimmte Kategorie von Aufgaben zu lösen. Der Mathematiker beherrscht auch die Ableitung der Formel. Und ebenso sollen der Konservator und der Restaurator Klarheit besitzen über die theoretischen Grundlagen, aus denen die Methoden der Restaurierung

und Erhaltungsprinzipien entwickelt wurden. Für jeden, der mit der Verantwortung für Monumente betraut ist, ist es nötig, etwas von den Theorien zu wissen und von den Begriffen, mit denen wir ständig operieren und von den geistigen und körperlich-sinnlichen Werten, die wir durch unsere Tätigkeit für die Zukunft erhalten wollen.

Es ist bekannt, daß die Verhältnisse in Italien besondere sind. Der Reichtum an Monumenten aus allen Epochen der Geschichte und Kunstgeschichte, die lebendige Rolle, die sie im täglichen Leben spielen, hat hier dem Monument im Bewußtsein der Bevölkerung und im Staatsgetriebe eine viel bedeutendere Stellung als in anderen Ländern, dadurch ist hier vieles natürlich und selbstverständlich, was anderswo erst mühsam in die Vorstellungswelt der Bevölkerung eingefügt werden mußte oder es heute eingefügt werden muß.

Darauf ist es zurückzuführen, daß die Bildung der Begriffe keineswegs einheitlich ist. So sind z.B. im deutschen Sprachgebiet im Laufe der Jahrzehnte Begriffe und Bezeichnungen gebildet worden, für die es in anderen Sprachen keine unmittelbaren Parallelen gibt: Begriffe, die gewissermaßen unübersetzbar sind. Schon der im Deutschen geläufige und umfassende Begriff „Denkmalpflege“ gehört in diese Reihe. Es ist leider eine Tatsache, daß der Begriff „Denkmal“ sich einer einfachen und allgemeingültigen Festlegung entzieht, je länger und je intensiver man sich mit ihm beschäftigt. Diese Schwierigkeit zeigt sich oft bei der Auslegung der in den Gesetzen enthaltenen Formulierungen und bei der Beantwortung der Frage: „Was ist ein Denkmal?“ Oder: „Warum ist dieses Objekt ein Denkmal?“ Die Antwort besteht selten in einem ebenso lapidaren Satz wie die Frage.

Die Schwierigkeiten werden größer in dem Moment, in dem unsere eigentliche Arbeit beginnt und das Objekt mit unseren Theorien, Methoden und Grundsätzen konfrontiert wird.

Mit dem Wort „Grundsätze“ sollte man vorsichtig umgehen, es drückt eine gewisse Unbeugsamkeit aus. Und die ist gerade für das Verhalten dem Monument gegenüber nicht wünschenswert. Denn, Denkmäler sind Objekte, die als Schöpfung der Kunst und als Geschöpfe der Historie ihr individuelles Leben haben und eigenen Gesetzen unterliegen. Was sollen nun Theorien gegenüber solchen lebendigen Individuen? Theorien, die notgedrungen von Idealfällen ausgehen und eine Verallgemeinerung zum Ziel haben! Muß nicht gerade gegenüber dem Individuum jede Generalisierung vermieden werden?

Es ist richtig, daß Theorien und Methoden zu Generalisierung und scheinbarer Vereinfachung führen. Aber die Generalisierung ist der erste Schritt, den man machen muß, um alle Eigenschaften kennenzulernen, die ein Denkmal nur besitzen kann. Wenn wir an der Gesamtsumme der möglichen Eigenschaften das einzelne Denkmal messen, erkennen wir erst seine spezifischen Eigenschaften und seine individuellen Bedingungen in aller Deutlichkeit.

So wie die Facetten eines geschliffenen Steines nicht alle gleichzeitig aufleuchten, sondern nur unter der wechselnden Beleuchtung nach und nach die Lichtstrahlen reflektieren, so muß das Denkmal von verschiedenen Gesichtspunkten aus betrachtet werden. Aber auch der Wechsel der Standpunkte gewährt keine vollkommene Erkenntnis und so muß ausdrücklich betont werden, daß Theorien nicht alle Möglichkeiten ausschöpfen und nicht alle Nuancen der Individualitäten der Denkmäler erfassen können. Es bleibt immer ein Rest übrig. Der Rest ist aber groß genug, um der Persönlichkeit, dem Können und der künstlerischen Mutmaßung des Restaurators die Freiheit zu sichern, die gegenüber den Denkmälern als Individuen der Kunst und der Geschichte notwendig und die oft entscheidend ist als theoretische Konstruktion.

Diese Ausführungen müssen noch ergänzt werden. Ein Beispiel kann das verdeutlichen: Schon die Bezeichnung „Denkmal“ ist eine Generalisierung. Oft sind Historiker

geneigt, auch Objekte so zu bezeichnen, die in sich selbst nicht alle *künstlerischen* oder *historischen* Eigenschaften besitzen, die ein eindeutiges Denkmal haben soll. Es ist eine subjektive Auffassung, die dazu bestimmt ist, die Idee des Monumentes oft sehr großzügig auszulegen. Es kommt aber vor, daß andere Leute - aus welchen Gründen auch immer - solche Objekte als Denkmäler behandelt wissen wollen, obwohl objektive Gesichtspunkte gegen eine derartig subjektive Interpretation sprechen.

Nun müssen wir bedenken, daß die Charakterisierung eines Bauwerks als „Denkmal“ heute im öffentlichen Leben gewisse Konsequenzen mit sich bringt: für den Besitzer, für die Gemeinde aber auch für uns Fachleute selbst, die wir uns dann um das Denkmal zu kümmern haben. Diese Konsequenzen sind vor allem rechtlicher Natur und sie müssen von uns verantwortet werden.

Die Verantwortlichkeit gegenüber der Öffentlichkeit oder z.B. gegenüber der Wissenschaft belastet uns für die Gegenwart und für die Zukunft und es ergibt sich daraus zwangsweise die Notwendigkeit, Entscheidungen aus dem Bereich der subjektiven Auffassungen soweit als möglich zu lösen und der objektiven, d.h. kontrollierbaren Beurteilung zugänglich zu machen. Die Objektivität, die wir bei unserer Arbeit so dringend benötigen, können wir nur auf dem Wege über die theoretische Durchdringung unseres Faches gewinnen.

Wie schon weiter oben erwähnt, verbleibt der subjektiven Auffassung noch immer genug Spielraum, um sie bei Entscheidungen - allerdings stets im vollen Bewußtsein der Verantwortung - durchzusetzen.

Noch vor wenigen Jahrzehnten schien unser Fach weniger komplex. Es gab nicht so viele Fragen, die man im Zusammenhang mit dem Schutz und der Restaurierung der Denkmäler stellen mußte. So war zum Beispiel der Denkmalbegriff noch nicht so umfassend zu interpretieren wie heute. Er beschränkt sich in der Regel auf ein einzelnes Monument. Erst die Zerstörungen des Krieges haben das Denkmal-Ensemble an Bedeutung gewinnen lassen. Das Ensemble, wie wir es in den historisch gewordenen Panoramen der Städte, in den traditionellen Straßen und Plätzen vor uns haben, aber auch in ganzen Landschaften, in denen sich die Bauten der Menschen und die Natur zu einer charakteristischen Einheit verbinden. Andererseits beruhen die Methoden der Restaurierung im wesentlichen noch auf den Gewohnheiten des 19. Jahrhunderts. Das entsprach nicht zuletzt der Phase, innerhalb der Kunstgeschichte, die auf die Art der Restaurierung eines Kunstwerkes immer großen Einfluß ausgeübt hatte. Die Restaurierungsmethoden, die man auf die verschiedenen Eigenschaften der Kunstwerke einstellte, begannen sich erst zu entwickeln.

Schließlich waren die *naturwissenschaftlichen* und *technischen* Seiten der Restaurierung, der wir heute so großes Gewicht beimessen, in ihrer Bedeutung noch nicht erkannt. Als sich um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert eine neue Auffassung in der Kunstgeschichte durchzusetzen begann, die an Stelle der *historisch-beschreibenden* Betrachtungsweise und des reinen Entwicklungsgedankens das Bemühen setzte, die Kunstwerke aus sich selbst und aus den geistesgeschichtlichen Zusammenhängen zu erklären, versuchte man diese Auffassung auch für die Monumente und ihre Restaurierung nutzbar zu machen.

Bis dahin war es vor allem der *historische* Gesichtspunkt, unter dem man die Denkmäler betrachtet hatte, es waren der historische Wert und die historische Aussage eines Denkmals, dessen Bedeutung als Kunstwerk man so höher schätzte, je vollständiger, je einheitlicher und je reiner im Stil es erhalten war. In Konsequenz dieser Auffassung sah man in der stilgetreuen Erneuerung die einzige und die beste richtige Methode der Restaurierung. Die Revision dieser Methode setzte im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts ein.

In der deutschen Kunstgeschichte waren es vor allem *Georg Dehio*, der Altmeister der Denkmalpflege in Deutschland und *Alois Riegl*, Professor an der Universität in Wien, die in etwa der Generation von Camillo Boito und Luca Beltrami angehörten, die die bisherige Einstellung zu überprüfen begannen. Wenn sie als Theoretiker auch nicht so weit gingen, methodische Wege zu erschließen, wie das Beltram mit der Forderung tat, die *Bau-Analyse* zur Grundlage einer Restaurierung zu machen, so hat er doch mit seiner Schrift „Der moderne Denkmalkult“ versucht, die Ursachen klarzulegen, auf denen Wert und Wirkung der Denkmäler beruhen.

Riegl hat sich mit dem Thema aufgrund der zu seiner Zeit gegebenen Situation beschäftigt: das bedeutet, daß die Arbeit heute nicht mehr aktuell wirkt, wie sie es zu Beginn des Jahrhunderts getan hat. Die von ihm eingeführten Begriffe jedoch erweisen sich als dauerhaft, denn sie sind auch heute geeignet, uns die Antworten auf viele Fragen, die von einem Denkmal an uns gerichtet werden, zu erleichtern, wenn nicht gar zu ermöglichen.

Wir können Begriffe somit übernehmen, müssen aber ihre Inhalte gegebenenfalls etwas erweitern, einige neue Begriffe einsetzen und neu ordnen, so daß sich eine Art Skala von objektiven Merkmalen ergibt, die unser Urteil stützt. Darüber hinaus ergeben sich Anhalte für die Wahl der Methoden, die bei einer Restaurierung anzuwenden sind.

Die nun folgende Skala enthält bereits jene Ergänzungen, die den heutigen Gegebenheiten entsprechen und umfaßt die in den folgenden Abschnitten aufgeführten Werte.

1.1 Historischer Wert (dokumentarischer Wert des Denkmals)

1. Wissenschaftlicher Wert. Das Denkmal als Gegenstand der *historischen* Forschung.

2. Emotioneller Wert. Dieser kann sich mit dem historischen wie mit dem Kunstwerk verbinden. Das Denkmal als Erreger von Assoziationen (der Erinnerungswert, Riegl) die das Geschichtsbewußtsein, das Nationalbewußtsein usw. vertiefen. Das Denkmal als Quelle künstlerischer Schöpfung. Ausnutzung des emotionellen Wertes durch die Politik und den Tourismus.

3. Alterswert. Der emotionelle Wert wird wesentlich getragen vom Alterswert, der sich in den Spuren des Verfalls äußert. Die bestimmende Rolle der Oberfläche; die Patina (Steigerung der künstlerischen Wirkung durch die Patina; Steigerung des Handelswertes). Der Stimmungswert.

4. Symbolischer Wert. Verdichtung des historisch-emotionellen Wertes zum symbolischen Wert (Erstarrung zur heraldischen Form des Wahrzeichens).

1.1.1 Allgemeine Erläuterungen

Hauptkennzeichen für ein Denkmal, das dem Inhalt des Wortes nach immer eine Erinnerung an die Vergangenheit bedeutet, ist sein *historischer* Wert. Er besteht darin, daß das Denkmal auf eine ganz bestimmte Stufe oder auch auf ein bestimmtes Ereignis in der langen Geschichte der Menschheit hinweist oder sie repräsentiert.

Der Denkmal-Charakter kann daher in allen möglichen Objekten vorhanden sein. Er ist gegeben in einem Hosenknopf Schinkels, wie in den Pyramiden, in einer Keilschrifttafel oder in einem alten Werkzeug. In diesem Sinne erhalten die Gegenstände für uns die Beweiskraft eines Dokumentes und je gewichtiger die Sache ist, die mit dem

Gegenstand bewiesen werden kann, desto höher ist sein dokumentarischer Wert einzuschätzen.

Auch wenn das Objekt nur noch als Fragment erhalten ist, so schränkt dieser Zustand den dokumentarischen Wert wohl ein, aber er hebt ihn nicht auf. Es ist natürlich, daß der historische Wert auch in jeder Architektur, jedem Gemälde und jeder Plastik der Vergangenheit ebenso erhalten ist und daß daher auch diese Gegenstände die Beweiskraft von Dokumenten besitzen.

Ein Kunstwerk ist aber zugleich ein Spiegel, in dem sich die psychischen und physischen Möglichkeiten einer Zeit sammeln und überdies ist es geprägt durch das Wesen der Persönlichkeit oder mehrerer Persönlichkeiten - der Künstler - die es geschaffen haben. Die Aussage des Kunstwerkes als Dokument ist daher sowohl eine allgemeine, die die ganze Zeit umspannt, in der es entstanden ist, als auch eine besondere, die sich auf seinen Schöpfer bezieht.

Hiefür gibt es kein besseres Beispiel, als den Parthenon in Athen. Er bildet das grandiose Dokument für den Aufschwung der athenischen Polis im 3. Jahrhundert. Gleichzeitig aber kann er als Dokument für Einzelheiten des religiösen Lebens und des Kultes dienen, er beweist ebenso die mathematischen Fähigkeiten seiner Konstrukteure, wie die technische Fertigkeit der Arbeiter in der Behandlung des Materials. Darüber hinaus aber ist er ein künstlerisches Dokument, das uns mehr als 2000 Jahre nach seiner Entstehung die Möglichkeit gibt, uns die Persönlichkeit seines Schöpfers in ihrer künstlerischen Potenz zu vergegenwärtigen und für alle Fragen zu untersuchen, die sich aus den von ihm und seiner Werkstatt geschaffenen Kunstwerken ergeben. Das Beispiel des Parthenon läßt deutlich die Komponenten erkennen, aus denen der historische Wert zusammengesetzt ist:

1.1.2 Der wissenschaftliche Wert

Der Parthenon als Gegenstand der Forschung für alle möglichen historischen Disziplinen: Archäologie, Alte Geschichte, Religionsgeschichte, Architektur- und Kunstgeschichte.

1.1.3 Der emotionelle Wert

Er besteht darin, daß von dem Gegenstand Anregungen ausgehen, die nicht nur von der Wissenschaft, sondern auch allgemein vom Publikum empfunden werden. Er läßt Assoziationen entstehen, die sich aus dem Standort der Akropolis, den Namen Perikles, des Phidias, des Sokrates und aus anderen Umständen ergeben und die zu den Schicksalen weiterführen, denen der Tempel im Laufe seiner Existenz unterworfen war. Seine Verwendung als christliche Kirche seit dem 5. Jahrhundert, seine Umwandlung zur Moschee.

Der Reichstagsbrand und die politischen Folgen für Deutschland und der ganzen Welt. Der Gegenstand wird zum Erreger des Bewußtseins der Geschichte und damit zu einer wichtigen Quelle der Kulturtradition.

1.1.4 Die Spuren des Alters

Die *emotionale* Wirkung wird im wesentlichen ausgelöst durch die Spuren des Alters. Sie sind überall am Bauwerk sichtbar. Da sich diese Eigenschaft gerade in den

Erscheinungen des Verfalls äußert, welcher die geforderte historische Einheit und Vollständigkeit bedroht, wurde alles getan, um seine Spuren zu beseitigen. In der Folge wurden die Oberflächen unzähliger Kunstwerke überarbeitet. Man hat dabei jedoch übersehen, daß der von der Natur vorgegeben Prozeß der Alterung eine emotionale Wirkung erzeugte.

Die Oberfläche eines Kunstwerkes ist wie die Haut eines Menschen. Sie reagiert empfindlich auf jede Verletzung und auf den Prozeß des Alterns, aber sie ist - mit ihren Falten und Narben - das Abbild des Charakters und das Abbild der Schicksale, die den Menschen geformt haben. Genauso ist die Oberfläche des Kunstwerkes etwas Lebendes. Die lebendige Wirkung, die ein Kunstwerk haben kann, geht sehr oft von ihr aus. Und selbst wenn sie abgewittert ist - das gilt vor allem bei Gemälden und Plastiken, haben wir in ihr noch immer jenen Teil des Kunstwerkes zu achten, mit dem die Hände des Künstlers in unmittelbarer Berührung standen, der durch sie die letzte Gestaltung erfahren hat. Der Alterswert, sichtbar in der Patina, kann sogar einen zusätzlichen künstlerischen Wert erzeugen kann. Der hohe sinnliche Reiz, der von einer alten Mauer ausgeht, ist durch jedes Restaurieren gefährdet.

1.1.5 Der symbolische Wert

Der historisch-emotionelle Wert eines Denkmals kann sich so verdichten, daß es gleichsam zur heraldischen Form erstarrt und den Charakter eines Symbols annimmt. Wir sprechen dann vom symbolischen Wert. Der *Roland von Brandenburg* ist dafür ein Beispiel. Denkmäler dieser Art sind Restaurierungen gegenüber ziemlich immun.

1.2 Der Kunstwert - Vieldeutigkeit des Begriffes

1. Kunstgeschichtlicher Wert (wissenschaftlicher, dokumentarischer Charakter). Problematik des Begriffs Originalzustand. Die Erhaltung des Denkmals als Quelle der Forschung.

2. Künstlerischer Wert. Begriff der Qualität eines Kunstwerkes, Verankerung des Werturteils in der Objektivität.

3. Künstlerische Wirkung

   a) künstlerische Eigenwirkung, Einheit und Geschlossenheit des künstlerischen Eindrucks

   b) Wirkung aufgrund von Faktoren, die außerhalb des Denkmals liegen. Der malerische Wert - Die überlieferte Erscheinung eines Denkmals.

   c) Der Gebrauchswert: Lebende und tote Denkmäler. Das Denkmal als Attraktion.

1.2.1 Allgemeine Erläuterungen

Wichtig ist der Begriff des *Kunstwerkes*. Der Begriff ist allerdings nicht präzise genug, so daß wir versuchen müssen, ihn für unseren Zweck genauer zu bestimmen. Jedenfalls handelt es sich um eine Eigenschaft des Denkmals, die parallel zum *historischen* Wert vorhanden ist. Er äußert sich in ähnlichen Komponenten, geht aber in seiner Wirksamkeit für die Gegenwart weit über den historischen Wert hinaus, da er nicht etwas rein gedachtes ist, also etwas, das auf der Grundlage von Wissen und Assoziation zustande

kommt, sondern unmittelbar vom Kunstwerk selbst in jeder Zeit seiner Existenz bis heute mitgeteilt wird.

Das Kunstwerk wirkt von sich aus. Seine Vorzüge und seine Mängel sind sofort zu erkennen und können, um es deutlich auszudrücken, unter Umständen sogar mit den Händen nachgeprüft werden. Das ist beim historischen Wert natürlich nicht der Fall. Die Komponenten, mit denen wir besser operieren als mit dem vieldeutigen Begriff *Kunstwert*, sind: der *kunstgeschichtliche* (wissenschaftliche) Wert, der *künstlerische* Wert oder die *Qualität* und die *Wirkung*.

1.2.2 Der kunstgeschichtliche Wert

Im Sinne des Wortes ebenfalls ein historischer Wert - dies wurde schon beim Parthenon erwähnt - beruht auch beim Kunstwerk auf seinem dokumentarischen Charakter. Er ist für die Kunstgeschichte besonders bedeutungsvoll, weil das Kunstwerk für die Forschung die primäre Quelle darstellt; das Kunstwerk ist das Material, mit dem die Kunstgeschichte arbeitet. Deshalb ist auch der Begriff des *Originalzustandes* für die Kunstgeschichte so enorm wichtig.Allein aus der Anschauung des Gegenstandes, oder des von ihm erhaltenen Fragmentes, gewinnt die Kunstwissenschaft ihre Thesen. Der dokumentarische Wert (das Zeugnis für die Tätigkeit eines Künstlers, für die stilistischen Wandlungen, die er im Laufe seiner Tätigkeit mitmacht, Zeugnis für chronographische, für technische Probleme bzw. die Erhaltung des dokumentarischen Werkes auch für die Zukunft) spielt daher bei Restaurierungen eine sehr wichtige Rolle.

Bei einer Ausgrabung z.B. muß Schicht um Schicht in die Tiefe gegangen werden. Eine Ebene nach der anderen wird sorgfältig freilegt, um das lesen und interpretieren zu können, was jede Schicht über das Leben der Menschen aussagen kann. Es handelt es sich um eine Forschungsart, die ihre Quelle nur ein einziges Mal nutzen kann. Die aufeinanderfolgenden Schichten müssen zerstört werden, um zu den noch tiefer liegenden, zu gelangen.

Der Archäologe hat keine andere Methode, es sei denn, er würde jede einzelne Schicht präparieren, falls das überhaupt möglich ist. Die Forschungsquelle, die das Kunstwerk bildet, muß jedoch in ihrem ganzen Umfang erhalten bleiben. Eine unachtsame Restaurierung kann unter Umständen viel zerstören, sodaß die Quelle kein zweites Mal mehr benutzt werden kann und sie ihren wissenschaftlichen Wert verliert. Die Quelle freizulegen, die durch natürliche Vorgänge oder spätere Veränderungen oder durch schlechte Restaurierungen verschüttet wurde, ist unter der Bezeichnung *Liberation* eine wichtige Restaurierungsmethode.

1.2.3 Die künstlerische Qualität

Diese besitzt natürlich nicht jedes Kunstwerk im gleichen Maß. Vor einem halben Jahrhundert jedenfalls galt noch die Auffassung, daß die Qualität ein *subjektiver* Wert sei. Ob ein Kunstwerk gut oder schlecht sei hing hierbei von der urteilsfähigkeit des Betrachters ab; somit vom Grad seiner Vorbildung und seines Verständnisses.

Wir haben inzwischen gelernt, daß die Qualität *objektiv* und zwar auf *methodischem* Wege festgestellt werden kann. Die *Struktur-Analyse* ist einer dieser Wege. Die Qualität eines Kunstwerkes ist ein absoluter Wert, der sich nicht verändert. Das bedeutet: wenn auch dem Geschmack des 19. Jahrhunderts die Werke des Barocks nicht entsprochen haben, so hat diese negative Beurteilung die Qualität der Schöpfungen nicht herabgesetzt. Dadurch, daß wir heute in der Lage sind, den künstlerischen Wert eines Gegenstandes in der objektiven Beurteilung zu verankern, sind wir in unserem Fach

verhältnismäßig unabhängig. Das heißt, daß wir unsere Sorgfalt manchen Kunstwerken auch dann angedeihen lassen werden, wenn sie dem augenblicklichen Kunstgeschmack nicht entsprechen. Für uns stellen alle Denkmäler unbeschadet des Zeitgeschmacks, künstlerische Dokumente dar, die gepflegt und erhalten sein wollen. Vielleicht werden sie morgen, in 30, vielleicht in 100 Jahren wieder entdeckt.

Für die Restaurierung ergibt sich aus dem Begriff der *künstlerischen* Qualität ein Gesetz, das auf keinen Fall umgangen werden darf: Je höher die künstlerische Qualität eines Kunstwerkes ist, um so weniger darf es zum Gegenstand von Experimenten gemacht werden

1.2.4 Die emotionale Wirkung

Im Anschluß an diese, dem Kunstwerk immanenten Eigenschaften des *wissenschaftlichen* Wertes und der künstlerischen Qualität haben wir kurz auch auf die *emotionale* Seite einzugehen.

a) Die künstlerische Wirkung, die vom Objekt selbst ausgeht.

b) Eine Wirkung, die von Faktoren abhängt, die nicht im Kunstwerk selbst liegen.

zu Punkt a, Die *Künstlerische* Wirkung.

Ein guter Teil der künstlerischen Wirkung hängt von der Geschlossenheit des künstlerischen Eindrucks ab. Wenn von einer Figurengruppe die Kopien einiger Personen fehlen, so ist wahrscheinlich die Geschlossenheit des Eindrucks und damit die Wirkung verloren. Es müssen nicht gerade die Köpfe sein, es genügen ebenso andere Teile, die für lineare Komposition von Bedeutung sind. Aber auch dann, wenn Teile fehlen, die für das Verständnis des Bildthemas notwendig sind, ist die Geschlossenheit aufgehoben. Dasselbe gilt für abstrakte Formen, z.B. eines Ornamentes; das Fehlen von Teilen kann die Wirkung herabsetzen.

Auf die Geschlossenheit des Eindrucks, die ein ästhetisches Moment ist, beruht vielfach die künstlerische Wirkung. Daraus ergibt sich für den Fachmann eine der gefährlichsten Klippen überhaupt - die Kernfrage der meisten Restaurierungen. Sie ist umso gefährlicher, als sie fast immer mit der anderen wichtigen Forderung in Konflikt kommt, die Notwendigkeit, den dokumentarischen Charakter eines Denkmals zu bewahren.

Man muß sagen, daß die historischen Formen im vergangenen Jahrhundert in Perfektion angewandt wurden. Es konnte antike Paläste und gotische Kathedralen in einheitlicher Formensprache erstellt werden und der Bau in schlüssiger Gesamtform vollendet werden, wobei jede Verfallserscheinung ausgeschlossen war, weil das Bauwerk ja von Grund neu errichtet wurde. So lag es nahe, in ähnlicher Art und Weise auch gegenüber den Denkmälern der Vergangenheit zu empfinden. Neben den neuen, in stilistischer Hinsicht perfekten Bauten, mußten die Denkmäler mit ihren Altersspuren unansehnlich wirken. Je bedeutender ein solches Denkmal aber war und je mehrt historische Erinnerungen es wachrief, um so unerträglicher muß der Verfallszustand empfunden worden sein.

Der Schritt, diese Denkmäler zu erneuern und zu ergänzen, die Altersspuren, spätere Veränderungen, Zu- und Umbauten aus anderen Stilen zu beseitigen, um ebenso perfekte Objekte der damals modernen Baukunst im *historischen* Stil zu schaffen, scheinen aus der Distanz betracht fast selbstverständlich.

Für die Historiker des 19. Jahrhunderts war daher ein in diesem Sinne restauriertes Denkmal ein echtes Dokument des historischen Stils, denn man hatte ja alles beseitigt, was das Denkmal als Stildokument entwertete und man hatte durch die Korrektur seine Beweiskraft erhöht. Man hatte in eine romanische Kirche wieder einen romanischen

Altar gestellt und einer gotischen Kirche eine gotische Fassade vorgebracht. Man hatte die Geschlossenheit und Einheit des Denkmals und seine Wirkung in künstlerischer und historischer Hinsicht wieder hergestellt und es dem allgemeinen Verständnis wieder zugänglich gemacht.

Nun ist aber gerade das Kennzeichen jedes Kunstwerkes, daß es in den Ablauf des künstlerischen Geschehens verflochten ist und nicht für sich allein steht. Es ist ebenso mit der *Vergangenheit* verbunden wie mit der *Zukunft*.Es ist der Niederschlag der zwar vielfältigen, aber einmaligen und nicht wiederholbaren Bedingungen, unter denen der Künstler arbeitet. Überdies trägt es den Stempel der einmaligen Gesamtheit des Künstlers.

Die Tatsache, daß man es fertiggebracht hat, die aufgrund des Studiums und des Wissens vermutete rekonstruierte, historische Gesamtform in die Wirklichkeit zu übertragen, hat die Historiker und Architekten zur Überzeugung verleitet, daß sie den Originalzustand des Denkmals wiederhergestellt hätten.

Kein Wunder, daß sich daraus die Unklarheit über die Bezeichnung „Originalzustand“ ergaben. Unter der Bezeichnung *Originalzustand* ist nichts anderes zu verstehen, als der Zustand, in dem sich das Kunstwerk zum Zeitpunkt seiner Vollendung befand. Es ist freilich ein Zustand, der sehr schwer nachgewiesen werden kann. Viele Werke sind nicht vom selben Künstler fertiggestellt worden, der sie entworfen und begonnen hat. Sie tragen also bereits in sich eine oder mehrere zeitliche und stilistische Brüche. Das ist oft bei Architekten der Fall, um so mehr, wenn sich der Bau über Jahrzehnte oder sogar über Jahrhunderte erstreckt hat. Abgesehen von den natürlichen Veränderungen biologischer Art, durch klimatische Einflüsse usw. sind es die vom Menschen selbst ausgeführten Änderungen, die diesen Originalzustand aufgehoben haben oder ihn zumindest verschleiern. Man kann wohl sagen, daß dieser Zustand in den meisten Fällen nicht mehr existiert.

Objekte, so wie wir sie in die Hand bekommen, repräsentieren in der Regel eine Summe verschiedener Zustände, von denen nur ein einziger - auch dem Wortsinn nach - der Originalzustand sein kann.

Eine gotische Skulptur, die im Barock eine farbige Fassung erhalten hat, befindet sich ebenfalls nicht mehr in ihrem Originalzustand, auch dann nicht, wenn der künstlerische Eindruck geschlossen und die Skulptur vielleicht in diesem Zustand in die Kunstgeschichte eingegangen ist. Man kann den Originalzustand auch dann nicht wiedergewinnen, wenn man die barocke Malschicht entfernt und eine gotische Schicht nachzuahmen versucht. Auch wenn Farbspuren dieser ältesten Bemalung als Anhaltspunkte vorhanden sind und die Maltechnik der alten Meister exakt kopiert wird, bleibt das Ergebnis immer hypothetisch. Mit dem Begriff des Originalzustandes ist der der originalen Substanz untrennbar verbunden. Im Falle der Skulptur ist diese originale Substanz noch erhalten und durch die Bemalung gleichsam überdeckt worden.

Begrifflich komplizierter als bei einer solchen Überlagerung eines Originalzustandes ist der Fall dann, wenn die Umwandlung des Objektes soweit geht, daß sie einen neuen künstlerischen Eigenwert geschaffen hat, der den Originalzustand ganz verdrängt. Dieser zweite Zustand kann sehr oft die gleiche Geltung haben und die gleiche Rücksicht verlangen, wie der durch ihn aufgehobene Originalzustand. Es muß aber ausdrücklich betont werden, daß auch eine derart weitgehende, zur künstlerischen Selbständigkeit führende Umwandlung nicht unter den Begriff des Originalzustandes fallen kann.

Wir müssen besonders darauf achten, daß diese Bezeichnung in unserem Fach nicht gedankenlos gebraucht wird, da es immer wieder zu Mißverständnissen führt. Und wenn das 19. Jahrhundert der Meinung war, nach der exakten Restaurierung eines Bauwerkes dessen Originalzustand zurückgewonnen zu haben, so war dies eben ein hypothetischer Zustand, der vielleicht ein Abbild des Originals war (in welchem die

Reste der originalen Substanz stecken), der aber mit dem Original selbst nichts mehr zu tun hatte.

Der Wiederaufbau zerstörter Denkmäler (Spittel-Kollonaden, Ephraimsche Palais) nach dem Krieg, hat der Bezeichnung neue Aktualität gegeben. Die durch diese außergewöhnliche und einmalige Situation entstandene Notwendigkeit, manche verlorenen Denkmäler in ihren Abbildern wieder erstehen zu lassen, schien zu einer Renaissance der Restaurierungsmethoden des 19. Jahrhunderts zu führen. Diese Notwendigkeit war tatsächlich eine Folge der Not, in die wir uns durch den Krieg gebracht haben, aber keineswegs eine Not, aus der man nun eine Tugend machen sollte.

Besonders wenn es sich um Kunstwerke handelt, die weder Kriegsschäden noch Vandalismus zum Opfer gefallen sind, sondern einfach nur alt geworden sind, somit ihre biologische Grenze erreicht haben.

Diese Werke, von denen wir denken, daß sie so oder ähnlich ausgesehen haben, sollten für die nachfolgenden Kulturen im Zustand erhalten werden. Bevor dies aber geschieht, muß begonnen werden, die einstigen Originale zu kopieren, ohne die Originale mit chemischen oder handwerklichen Eingriffen zu verändern.

Die *sogenannten* Restauratoren behaupten, es gibt bereits chemische Mittel der ewigen Erhaltung, ja sogar die zweite Schöpfung. Wer ein Kunstwerk aus Stein in eine Chemikalie taucht, hat erstmal das Material Naturstein verändert, es ist ein Kunststoff entstanden. Was dann physikalisch, chemisch und biologisch abläuft, ist den ernsthaften Restauratoren bekannt.

Ja, es gibt bereis sehr schlechte Erfahrungen. Ich stelle mir vor, in dem Park von Sanssouci werden alle Steinfiguren „chemisch behandelt“ welch ein Zeugnis für den Steinfachmann (Steinmetz, Maurer, Stukkateur, Steinbildhauer, Restaurator für die jeweiligen Materialien). Einer der schönsten und berühmtesten Gärten Deutschlands stünde voll von Prothesen in Kunststoff getränkt, von dem wir wissen, daß die Herstellung dieses Stoffes ziemlich kompliziert, ja sogar giftig ist. Es schadet denen, die damit umgehen, der Umwelt und vor allem der Kultur, dem Kulturgut. Es gibt bereits Kunststoffrasen, Kunstbäume und Kunstblumen. Vermutlich wird schon ein Kunststoffschmetterling entwickelt.

Ein „Steinrestaurator “ der nicht vom Stein kommt, wird ganz logisch nicht im Stein arbeiten können. Er wird immer den einfachen Weg wählen und sich für die unkontrollierbare Chemie entscheiden

Es gab Zeiten, in denen es möglich war, vom nachtblinden Kraftfahrer an der BAM oder als nicht plastisch sehenden Betonfacharbeiter auf Steinrestaurator umzuschulen. Nach diesem bemerkenswerten Studium, in dem nur 45 Stunden Steinpraktikum gelehrt wurden, dafür aber 200 Stunden Staatskunde, liegt es auf der Hand, wie diese mit Stein umgehen können und wollen.

Was wüßten wir über die Antike, wenn es nicht die Kopie geben würde. Nur das Material Stein hat es möglich gemacht, über die vielen tausend Jahre Überlieferungen zu ermöglichen. Das Bekenntnis zur Kopie ist ein hoher Grad von Kultur. Der Nachwelt aber *chemische Zeitbomben* und *stark veränderte* Originale zu überliefern, ist bereits untergegangene Kultur. Es liegt auf der Hand, wie entschieden wird, wenn von den o.g. Umschülern Restaurierungskonzepte erarbeitet werden.

Es gibt eine ähnliche Ausbildung zum Restaurator im Handwerk. Hier wird vorausgesetzt, daß der Auszubildende eine abgeschlossene Lehre als Steinmetz, Steinbildhauer, Maurer oder Stukkateur nachweist. In fast allen Handwerksberufen muß außerdem eine Meisterprüfung nachgewiesen werden.

Erst nach nachprüfbarer praktischer Arbeit und erfolgender Reife- und Eignungsprüfung sowie einer abgelegten Prüfung am Ende der Ausbildung dürfen Aufträge angenommen werden.

Es besteht auch die Möglichkeit *Restaurierung* an Fach- u. Hochschulen zu studieren. Dies Ausbildung schließt mit der Erreichung eines Diploms ab.

Es liegt doch auf der Hand, wie ein gelernter Fachmann mit seinem Material umgeht, aus dem Kulturgut geschaffen wurde. Wir haben nicht das Recht, in irgendeiner Weise Originale zu verändern. Uns bleibt nur der natürliche Schutz und die Konservierung bzw. die Kopie. Es gilt dann, die einst verwendeten Materialien zu nutzen, denn nur so kann Kult und Kultur überliefert werden.

zu Punkt b, *Faktoren, die nicht im Kunstwerk selbst liegen*

Ein wichtiges ästhetisches Moment liegt im *malerischen* Wert eines Denkmals. Er besteht darin, daß das Denkmal im Zusammenklang mit anderen Faktoren, zu denen auch der Alterswert gehört, gelegentlich die Wirkung eines Bildes erlangt und dadurch dem Betrachter besonders gefällig wird und sich somit in sein Bewußtsein einprägt. Es handelt sich fast immer um Bilder, Skulpturen und Bauwerke, die das Gefühl der Menschen nach Romantik, nach der guten alten Zeiten, erfüllen. Dieses Gefühl ist eine der stärksten Triebfedern in den Beziehungen des Menschen zu den Denkmälern.

Wie wir wissen, ist es die Geistesströmung der Romantik und zwar die literarische Romantik gewesen, die zu Beginn des vergangenen Jahrhunderts zur systematischen Erforschung und zum Schutz der Denkmäler geführt hat. Wenn wir die Werte eines Denkmals überprüfen, kann sich mitunter herausstellen, daß sie weder historisch noch künstlerischer Natur sind, sondern daß sie nur eine *malerische* Wirkung ausstrahlen.

In diesen Bereich des *Emotionellen* gehört auch die überlieferte Erscheinung eines Denkmals. Es ist der Zustand, an den sich die Allgemeinheit während eines langen Zeitraumes gewöhnt hat, der sich in ihrem Bewußtsein eingeprägt hat und unter dem es vielleicht sogar berühmt geworden ist.

Es liegt auf der Hand, daß es notwendig ist, auf dieses Kriterium bei der Restaurierung Rücksicht zu nehmen. Vielleicht noch mehr, wenn es sich nicht um ein einzelnes Denkmal sondern um ein ganzes Ensemble handelt. Instandsetzung und Erhaltung, durch welche Methode sie auch erreicht werden, lassen sich nicht immer ausführen, ohne das gewohnte Bild eines Denkmals anzutasten. Jedoch gehören gerade diese gewohnten Eindrücke zu den Grundpfeilern, auf denen das Kulturbewußtsein der Allgemeinheit ruht. Angesichts der grundlegenden Veränderungen, denen unsere Landschaften und Städte in diesem Jahrhundert unterworfen sind, erhalten diese Werke nur um so größere Bedeutung. Die zahlreichen Rekonstruktionen oder Kopien zerstörter Denkmäler, die nach dem Kriege ausgeführt worden sind, finden ihre Begründung nicht zuletzt in solchen Überlegungen.

1.3 Der Gebrauchswert

Schließlich ist noch der Gebrauchswert anzuführen. Abgesehen von ideellen Werten, von denen bis jetzt gesprochen wurde, besitzt ein Teil der Denkmäler, vor allem die Baudenkmäler, auch einen praktischen Wert. Sie sind alle für einen bestimmten Zweck errichtet worden und der Idealfall liegt dann vor, wenn sie diesem Zweck auch heute noch dienen. Tun sie das nicht, muß für sie ein neuer Zweck gefunden werden, um sie zu erhalten. Wir wissen, daß dies und die Konsequenzen, die sich daraus ergeben, zu den härtesten Aufgaben eines Architekten gehören.

In diesem Zusammenhang hat man auch von *lebenden* und *toten* Denkmälern gesprochen. Je höher der Gebrauchswert liegt, desto wahrscheinlicher und desto leichter ist es,

- auch aus finanzieller Sicht - das Denkmal zu erhalten. Der Gebrauchswert ist hoch bei einer Kirche, einer Kathedrale, die auch heute noch in erster Linie kultischen Handlungen dienen. Der Gebrauchswert ist bei einer mittelalterlichen Stadtmauer gleich Null, die nun Schauobjekt wird und den Charakter eines Museumsgegenstandes annimmt. Er beginnt aber im Zeichen der modernen Kulturbeflissenheit und der internationalen Festspiele in den letzten Jahren z.B. bei einem antiken Theater, wieder zu steigen.

Diese Tendenzen machen aus *toten* Denkmälern wieder *lebendige*. Ihre Betriebsfähigkeit, Funktionsfähigkeit verlangen Opfer, die oftmals zu Lasten wichtiger Denkmaleigenschaften gehen. Ihre Zurückführung in das moderne Leben erfordert oft Maßnahmen, die weit über das hinaus gehen, was wir bei einem Denkmal für zulässig halten.

Im Zeitalter des modernen Tourismus haben die *toten* Denkmäler vielfach wieder eine Art von Gebrauchswert erlangt, der zu einem bedeutenden Faktor im Wirtschaftsleben vieler Nationen geworden ist. Wie gefährlich jedoch diese Entwicklung für die Denkmäler selbst sein kann, zeigen die Beispiele der Malerei in den Grotten von Altamira.

Natürlich fördert diese Entwicklung auch die Wissenschaft und den Schutz der Monumente oftmals im hohen Maße. Es sei neben vielen anderen Beispielen auf Ephesos verwiesen. Über 70.000 Besucher in der Reisesaison bilden zwar nicht den Grund für die intensive Tätigkeit der Restauratoren, aber sie erleichtern in mancher Hinsicht die Probleme und stellen im gewissem Sinne eine wirtschaftliche Rechtfertigung dar.

Der Gebrauchswert eines Denkmals hängt also, wie bereits erwähnt wurde, wesentlich davon ab, ob es den modernen Anforderungen in technischer und praktisch-betrieblicher Hinsicht standhält.

Wenn man eine romanische Burg in ein Hotel oder ein Renaissanceschloß in eine Schule umwandeln will, bedeutet das oft Eingriffe in die Substanz vornehmen zu müssen, die den Charakter des Denkmals als historisches und künstlerisches Dokument gefährden.

1.4 Schlussbemerkung

Als Ergebnis dieser Ausführungen, die nach allen Seiten ergänzt werden könnten und für die ebenso viele Vorbehalte gelten müßten, kann man folgendes zusammenfassend festhalten:

Nicht alle Begriffe unseres Faches können theoretisch ganz ausgeschöpft werden. Auch ist es schwer, die Begriffe exakt voneinander zu trennen. Sie decken und überschneiden sich vielfach: z.B. historischer und künstlerischer Wert; sie bringen auch Gegensätze zum Ausdruck: künstlerischer Wert und Gebrauchswert. Es handelt sich immer um Eigenschaften, die unabhängig voneinander auftreten, von denen aber auch mehrere zugleich in einem Denkmal vorhanden sein können.

Uns muß es darauf ankommen, diese Eigenschaften so gut wie möglich zu erkennen. Diese Erkenntnis bildet die Grundlage der eigentlichen Arbeit und ist für die Restaurierung/Konservierung unbedingt notwendig.

Vom bereits erwähnten Altmeister der Denkmalpflege Georg Dehio stammt der noch heute geltende programmatische Satz: „Konservieren, nicht restaurieren."

2 Die Schloßterrassen mit Pergola in Putbus

2.1 Kritische Anmerkungen zu den Baumaßnahmen

In Putbus auf Rügen sind die Schloßterrassen nicht konserviert, auch nicht restauriert,

sondern in ihrer vorhandenen Substanz zu 85 % mit schwerem Gerät abgerissen und entsorgt worden.

Hierzu möchten wir uns als Bürger und Fachleute wie folgt äußern:

1. Wie ist es möglich, daß ein Denkmal wie die Schloßterrassen, der einzige mittelbare Überrest des 1964 durch politische Entscheidungen abgerissenen Schlosses, so gegen alle Regeln der Denkmalpflege verändert worden ist?

2. Im Vorfeld dieser Maßnahme gab es bereits kritische Wortmeldungen, besonders der Putbusser Bürger. Diese betrafen in erster Linie die Vorgehensweisen bei der Entfernung von Terrassenteilen und dem Freilegen der Böschungsmauer und Gewölbekuppen mit Raupenbaggern und großen LKW.

Nach unserem schriftlichen Protest gab es dann ein Gespräch mit dem Architekten, der BIG, der Stadt, dem Kreis und dem Bauausschuß. Hier wurde uns dann erklärt, daß Denkmalpflege, Bauforschung und Archäologe so funktioniert und alles richtig ist. Uns ging es zunächst um den Abriß und die Erdarbeiten, sowie die bereits sichtbaren Schäden. (siehe Bildmaterial)

Nach unserem Protest gab es weitere Besprechungen auf der Baustelle, sowie nun auch archäologische Untersuchungen, deren Ergebnisse keiner der protestierenden bis heute kennt. Davon ausgehend, daß der *Bauvorgang* nun doch fachlicher vonstatten geht, sahen wir uns dennoch nicht respektiert.

Nun ist die Terrassenanlage fertiggestellt und sogar schon eingeweiht, also ist davon auszugehen, daß alle Arbeiten auch abgenommen worden sind.

Und nun unsere Fragen:

Wie ist diese Maßnahme zu einzuordnen?

1. Ist es eine Restaurierung?

2. Ist es eine Konservierung?

3. Handelt es sich um eine Sanierung?

4. Oder um eine Rekonstruktion?

5. Um eine z.B. maß- und materialgetreue Kopie?

6. Oder um eine Maß, Material und Form veränderte Kopie?

7. Oder um einen neuen Terrassenentwurf, der sogar einige originale Teile integriert, wie z.B. einige Kapitelle und einige Granitstufen. Diese wurden jedoch zum Teil stark verändert und nicht getreu dem Original wieder eingebaut. Stattdessen wurden sie schlecht repariert und sehr unsachgemäß verlegt. Bei den wiederverwendeten Originalteilen sind weniger als 12% an ihrem einstigen Platz verbaut worden.

8. Gab es einen verantwortlichen Restaurator? Und ist von diesem eine Bestandsaufnahme mit Schadenskartierung angefertigt worden?

9. Wo sind die ausgebauten und nicht wieder eingebauten Originalteile?

10. Warum gibt es jetzt einen runden Treppenabgang?

11. Wo ist das runde Wasserbecken?

12. Warum gibt es jetzt zwei fest eingebaute Liegestühle?

13. Warum gibt es jetzt eine Buchenhecke vor dem Schutzgeländer zum Teich?

14. Warum gibt es nun neue Schutzgitter? (Teich u. Treppen) kein Schutz, besonders für Kinder und sichtbehindernd.

15. Warum haben die Pfeiler keine Basen (bis auf eine Ausnahme) warum schwebt diese „Ausnahme“ teilweise in der Luft und steht nicht mit dem gesamten Querschnitt auf? Dies trifft für zwei Pfeiler zu.

16. Warum haben die Pfeiler keine Kannelüren?

17. Muster für die Kannelüre täuscht Natursteinpfeiler vor, er waren aber gezogene Kannelüren in Putz, d.h. auf der gesamten Pfeilerhöhe aus einem Stück. Die Natursteinimitation ist vom Fugenschnitt her aber falsch.

18. Warum wurden die Pfeilerhöhen verändert? (vermutlich zu kurz)

19. Warum haben die Pfeiler hingegen ihrer vorgefundenen Maße so unterschiedliche Höhen? (keine Grundhöhe) Warum wurden die Pfeiler farblich gefaßt?

20. Neonlicht: hierdurch wird der Lebensraum von Insekten, Vögeln und Fledermäusen künstlich verändert.

21. Wo sind die fehlenden Kapitelle und Konsolen?

22. (Terrakotta) ?

23. Warum die aufwendigen „Stahlkapitelle“ für die fehlenden, aber beim Abbau noch vorhandenen, Originale?

24. Warum sind komplett vorhandene Granitstufen nicht wieder eingebaut worden? Wo sind die Reste der Stufen?

25. Warum sind die gebrochenen Granitstufen nicht fachgerecht restauriert worden? (geklebt, gedübelt)

26. Warum sind originale Granitstufen in ihrem Maß verändert worden? Im Originalmaß waren die Stufen einteilig, von *ungewöhnlicher* Länge und von einer *bemerkenswerten* Qualität. (Schlesischer Granit). Schlesischer Granit steht in einer tiefen Bedeutung am Hause Putbus.

27. Warum ist bei den neu angefertigten Granitstufen das Original so verändert worden? (Fugenschnitt zweiteilig) ?

28. Warum ist der gesamte Granitstufenbereich nicht von altem Verfugmaterial gereinigt worden?

29. Warum ist der neue Granitstufenbereich nicht verfugt worden?

30. Warum ist der gesamte originale Stufenbereich nicht von Moosen, Algen und Flechten gereinigt worden?

31. Warum sind originale Granitstufenteile maßlich verändert (2er-Schnitte) und an Orten des "Denkmals" eingebaut worden, die es vorher nicht gegeben hat?

32. Warum wurde bei Pergolalattung nicht die originale und übliche Holzbearbeitung angewandt?

33. Fugenschnitt: Gesetzmäßigkeiten, so alt, wie die Menschheit baut, in Naturstein, in Beton, in Holz, in Imitaten - an den Schloßterassen in jedem Fall falsch. Nicht nur die klassischen Fugenschnitte sind falsch, sondern sie sind so gewählt, daß z.B. dem Wasser der direkte Weg ins Bauwerk gebahnt ist. Böschungsmauerwerkabdeckung (Wassernasen, die an völlig untypischen Bereichen angebracht sind).

34. Beim Edelstahl handelt es sich ebenfalls eine neue Hinzufügung.

35. Metallverarbeitung - einige nicht entgratete Stellen, die aber mit verzinkt wurden. Verschraubungen sind ohne Werkzeug lösbar.

36. Pfostenabdeckungen Titanzink (?) zu eng anliegend, Wasser läuft direkt in den Putz ab. Keine Hauerpuckel über die Verschraubungen.

Eines sei doch noch von unserer Seite angemerkt: Dieser Umgang mit Kulturgut einer so hohen Kategorie ist in keiner Weise als fachgerecht anzusehen und somit auch nicht zu rechtfertigen.

gez.
Christian Bruhn
Dr. Hermann Hoge
Carlo Wloch

2.2 Terrassenanlage Schloßpark Putbus, Bildmaterial

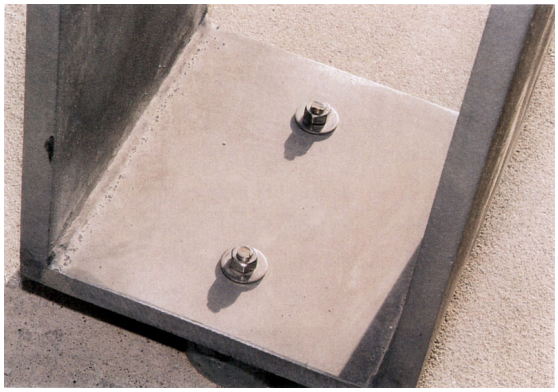

Abbildung 1:

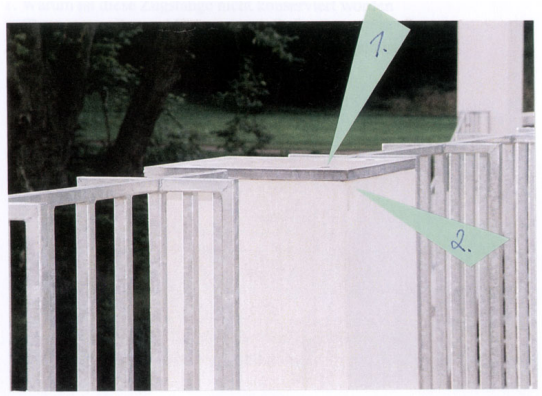

Abbildung 2: Geländerpfosten

Wie in der Abbildung 2 zu sehen, stellen sich folgende Fragen. Wie wird die Oberfläche des Pfostens vor eindringender Feuchtigkeit geschützt, wenn

1. *Hauerbuckel* fehlen und ...
2. die Tropfkante der Blechabdeckung nicht fachmännisch ausgeführt wurde?

Das Photo zeigt Flecken auf der Putzoberfläche. Sind dies erste Anzeichen der zuvor aufgeführten Mängel?

Abbildung 3:

Raum unter Treppenanlage (Fledermäuse), siehe Abbildung 3.

1. Warum ist diese Zugstange nicht konserviert worden? (Rostumwandler und Fassung nach Befund)
2. Was läuft hier bereits? (Kondens- oder Regenwasser?)

Abbildung 4: Pfeiler

Abbildung 5: Pfeiler Fusspunkte

In den Abbildungen 4 und 5 wird deutlich sichtbar, von hier sechs Pfeilern haben vier unterschiedliche Pfeilerhöhen. Ursache hierfür sind die unterschiedlichsten

Standflächenhöhen. Die sichtbare Basis ist seitenverkehrt eingebaut und schwebt über der tatsächlichen Bauflächenhöhe, ebenso die rechte Basis. Diese Basis war ein Treppenläufer!

Abbildung 6: Fest installierte Bestuhlung

Abbildung 7: Brüstungselement Unterer Terrassenbereich

Abbildung 8:

Die Abbildungen 6 u. 8 zeigen den unteren Bereich der Terrassenanlage. Durch die Hecke verdeckt, kann man nicht von den Liegen aus über den vorgelagerten Teich schauen. Auch im Stehen wird man demnächst nicht mehr über den Schloßteich schauen können. Der Blick zum Greifswalder Bodden ist schon lange nicht mehr möglich. Die Gitter der Terrasse sind durchlässig und bieten vor allen Kindern keinen ausreichenden Schutz.(siehe Abbildung 7)

Abbildung 9: Brüstungselement

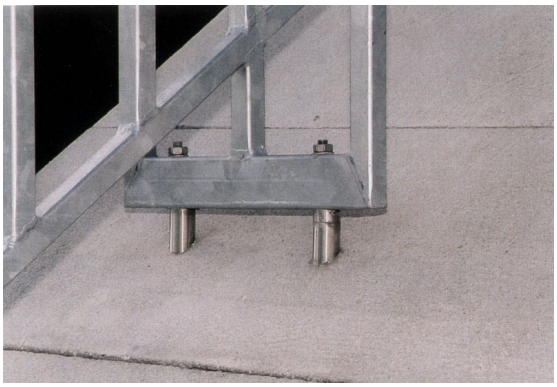

Abbildung 10: Brüstungselemente

Auf den Bildern 9 u.10 dargestellten Gittern bzw. Schutzvorrichtungen lassen kein Wiedererkennen zu. Demontagemöglichkeit durch Vandalismus ist möglich.

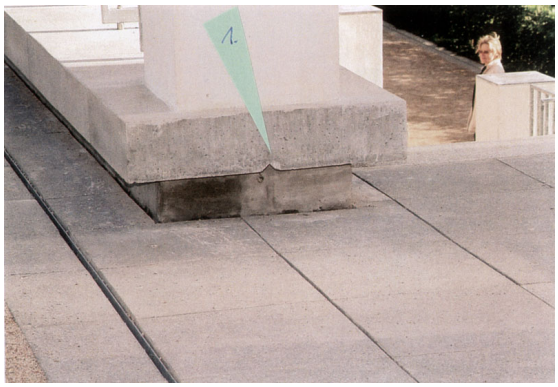

Abbildung 11: Eine besondere Funktion?

Abbildung 12: Fugenschnitte

Die Bilder 11 u. 12 weisen auf Mängel hinsichtlich der Verlegung und des Zuschnittes der Plattenbeläge hin.

Die Fugenschnitte sind so gewählt, daß das Regenwasser unmittelbar in das Bauwerk gelangt. Der Plattenbelag ist ohne Verlegeplan ausgeführt worden bzw. verstößt gegen jede Fachlichkeit. Auch schweben hier die Pfeiler bzw. stehen nicht genau auf dem Fundament.

Welche Funktion hat die mit dem Hinweisschild markierte Einkerbung in Abbildung 11 ?

Abbildung 13:

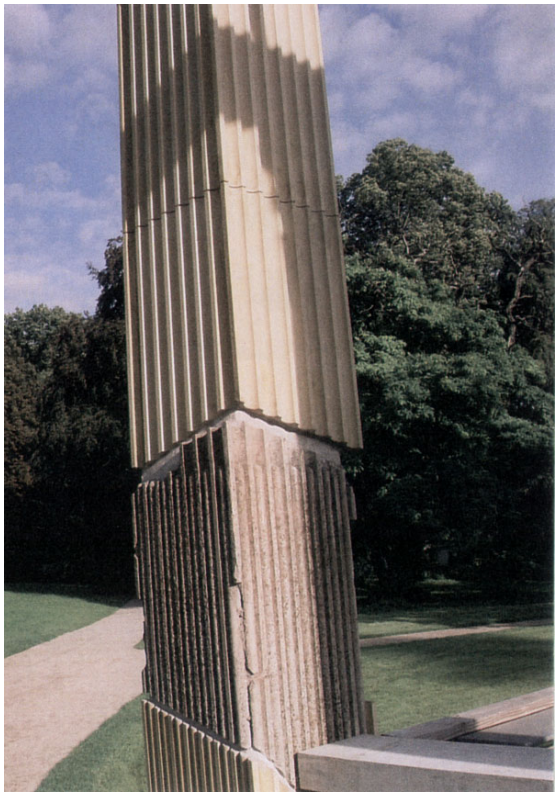

Abbildung 14:

Abbildungen 13 u. 14. Das Putbusser Schloß war eines der bedeutendsten klassizistischen Putzbauten Norddeutschlands, hierzu zählt auch die Pergula.
Der Naturstein wird hier imitiert und der Fugenschnitt wurde falsch angelegt.

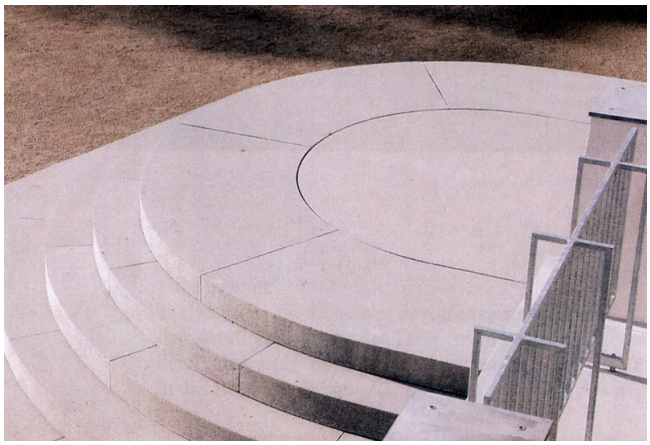

Abbildung 15:

Die Abbildung 15 zeigt eine runde Treppe, die zuvor nicht vorhanden war. Diese neue Zutat befindet sich in etwa an der Stelle, an der vormals eine Brunnenanlage stand.(siehe Abbildung 30)
Anzumerken ist, daß die Aufteilung des Fugenschnittes falsch ist. Die Fugen sind nicht verschlossen (verfugt). Hier wird daher Wasser eindringen und es kommt zu Pflanzenbewuchs - in der Folge entstehen Wurzel- und Frostsprengungen.

Abbildung 16:

Abbildung 17:

Fugenschnitte in Abbildungen 16 u. 17.

1. Hier kann mit Sicherheit davon ausgegangen werden, daß sämtliches Wasser der Treppenwangen gegen die Pfeiler stößt bzw. unmittelbar durch den falschen Fugenschnitt in das Bauwerk eindringt.

2. Für die Ausbildung des Fugenschnitts gibt es feste Regeln. In beiden Fällen wird eklatant dagegen verstoßen!

Abbildung 18: Anschnitt?

Abbildung 19:

Abbildung 20: Wurde entgratet?

Warum wurde das Holz so laienhaft verbaut (siehe Abbildungen 18 , 19 , 20)?

Abbildung 21:

Stellen die in Abbildung 21 dargestellten Stufen die originale Stufenanlage dar? Hat man hier die originalen Stufen auf *Länge* geschnitten und dafür neue in die alte Treppenanlage eingebaut, und dies wiederum falsch? Wo bleibt die handwerkliche Sorgfalt !

Abbildung 22:

Abbildungen 22

Wo ist der Brunnen? Und an dieser Stellen gab es keine Treppe! Siehe auch Abbildung 30.

Abbildung 23:

Abbildung 24:

Warum werden die Stufen nicht von Algen, Moos und Flechten befreit?(23,24,25)

Warum befinden sich alte Verfugmaterialreste an den Stufen? Die Stufenanlage ist an *keiner* Stelle neu verfugt worden!

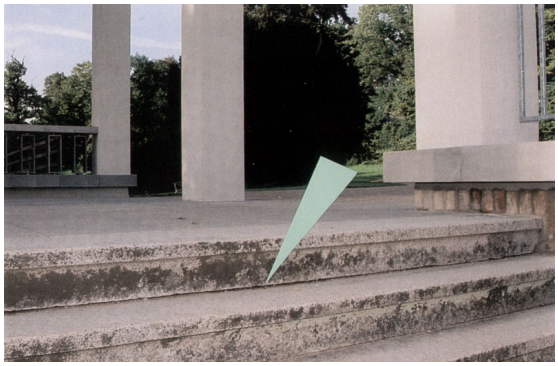

Abbildung 25:

Abbildung 26:

Abbildung 27:

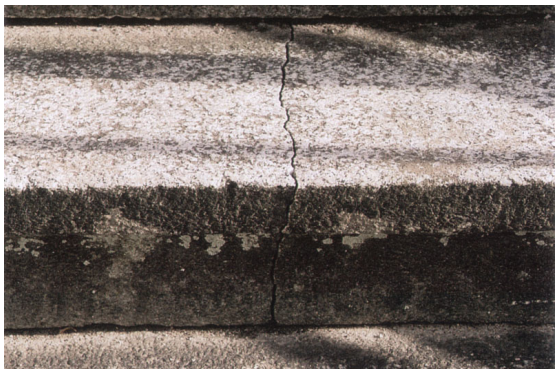

Abbildung 28:

Warum wurden die alten Brüche nicht ordnungsgemäß verschlossen? Vermutlich sind diese auch nicht verdübelt? (Abbildungen 27 u. 28) Gibt es ein Kataster der Originalbauteile, die für eine fachgerechte Ausführung unabdingbar sind?

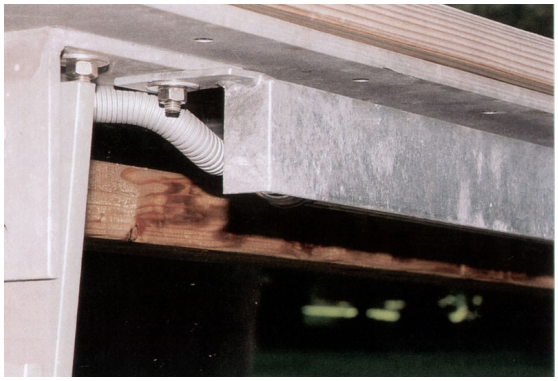

Abbildung 29:

Abbildung 29 Eine gewollte, beleuchtete Einflugschneise für die Fledermäuse! ... fragwürdige Naturliebe des Architekten.

Abbildung 30:

Abbildung 30

Der Brunnen wurde herausgerissen.

Wo ist das originale Gitter?

Abbildung 31:

In Abbildung 31 sehen wir eine eingedrücket Gewölbekappe. Sie gehört zum Kellergewölbe des Schlosses. Das Gewölbe des “Fledermausraumes” wurde bereits komplett entsorgt. (Abbildung 32)

Abbildung 32:

Abbildung 33:

Auf den Abbildungen 33 u. 35 ist eine Stufenausbildung zu erkennen. Es handelt sich hierbei um einen Gründungsbereich aus dem frühen Mittelalter - vermutlich die Erstbebauung an dieser Stelle.

Abbildung 34:

Abbildung 35:

Abbildung 36:

Abbildung 37:

Durch das Freilegen mit schwerem Gerät wurden große Schäden verursacht. (Abbildungen 33, 34, 35, 36, 37)

Abbildung 38:

Schweres Gerät bei archäologischer Freilegung. (Abbildungen 38,39,40)

Treppenanlage, deutlich sichtbar, die Stufen sind einteilig. Die Stufen auf Bild 21 wurden aus diesen Originalen *herausgeschnitten* !

Abbildung 39:

Abbildung 40:

Auf den folgenden Bildern sehen wir schweres Gerät auf den Gewölbebereichen. (Abbildungen 41 u. 42)

Abbildung 41:

Abbildung 42:

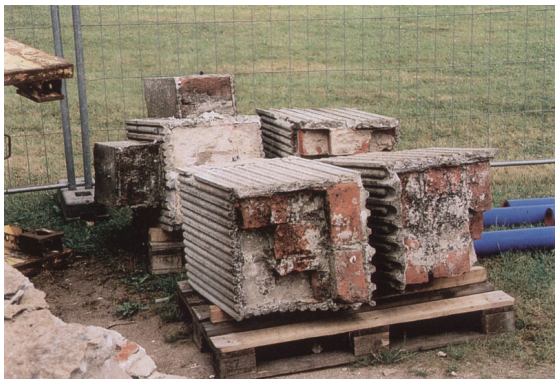

Abbildung 43:

Abbildung 44:

Abbildung 45:

Abbildungen 43, 44, 45
Originale Überreste, Pfeiler mit Basen.

3 Pergola der Schloßanlage um 1990 - Bildmaterial

Die auf den folgenden Seiten aufgeführten Photos dokumentieren den Zustand der Pergola um das Jahr 1990.

Abbildung 46:

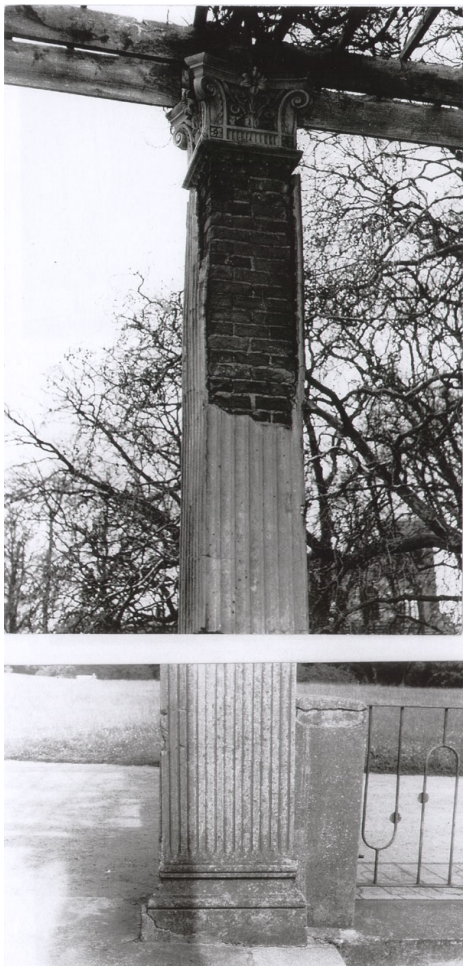

Abbildung 47:

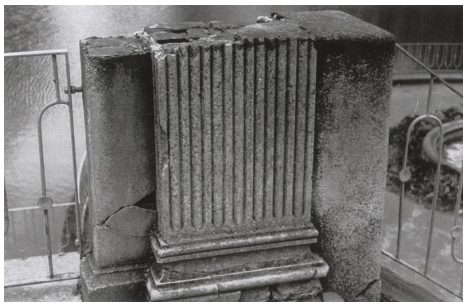

Abbildung 48:

Abbildung 49:

Abbildung 50:

Abbildung 51:

Abbildung 52:

Abbildung 53:

Abbildung 54:

Abbildung 55:

Abbildung 56:

Abbildung 57:

Abbildung 58:

Abbildung 59:

Abbildung 60:

Abbildung 61:

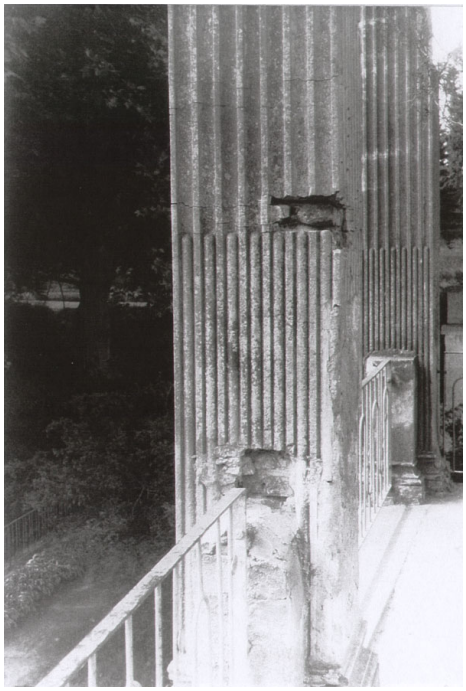

Abbildung 62:

Abbildung 63:

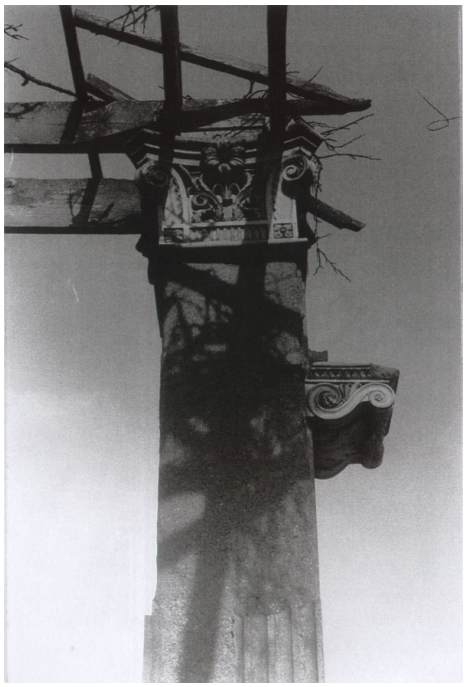

Abbildung 64:

Abbildung 65:

Abbildung 66:

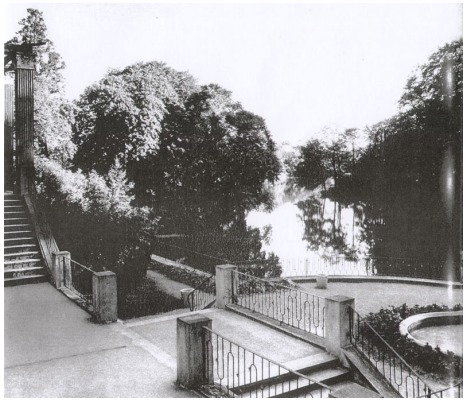

Abbildung 67: