

Kunstwerk und Denkmal – Distanz und Zusammenhang

In: *Kunsthistoriker I*, 1984, Nr. 4 und II, 1985, Nr. 5, S. 22–24

Als in den 90er Jahren des vorigen Jahrhunderts die „k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst und historischen Denkmale“, die Vorgängerinstitution des heutigen Bundesdenkmalamtes, die systematische Freilegung und Restaurierung der romanischen Wandmalereien in der Johanneskapelle von Pürgg in die Wege leitete, wurde sie von einer Kommission prominenter Experten auf dem Gebiet der Kunstwissenschaft und der Denkmalpflege beraten, die nach einem gemeinsamen Lokalausganschein folgendes Gutachten abgaben: „Die Restauration hat daher außer der Erhaltung auch eine Ergänzung des Vorhandenen zu sein, jedoch auch dieses nur mit Vermeidung jeglicher Willkür. An Stelle von Lücken dürfen bloß solche Dinge erneuert werden, für welche Vorbilder im Fresken Cyclus der Kirche selbst oder in gleichzeitigen Werken des romanischen Styles vorhanden sind, also Ornamente, Faltenwürfe, einzelne Gliedmaßen etc. Ausgeschlossen bleibt aber jegliche Ergänzung, wozu eine vollständig neue Erfindung und Composition nöthig wäre, außer es handelt sich um gewisse typische Darstellungen, wie zum Beispiel hier um Evangelistensymbole, welche aus Analogien wohl mit Sicherheit entnommen werden können.“ (Mitteilungen der Zentralkommission, NF. XX, 1894, S. 196). Wenige Jahre später am 13. 1. 1903, legte Alois Riegl in einer Sitzung der Zentralkommission ein Exposé zur Frage der Restaurierung von Wandmalereien vor, worin er eine zum obigen Kommissionsgutachten gegenteilige Meinung vertritt und diese eingehend begründet (Mitteilungen der Zentralkommission, NF. XXVII, 1903, S. 14 ff.). Seine Auffassung setzte sich durch; bereits 1914/15 kommt es zu ersten Versuchen einer Abnahme der Ergänzungen und Übermalungen; die Entrestaurierung (ein merkwürdig hybrider, eigentlich kontradiktorischer, in der Geschichte der Denkmalpflege aber leider geläufiger Begriff) dauerte aber bis 1948, mit dem Ergebnis großer Substanzverluste, so daß wir heute nur noch spärliche Reste des seinerzeit Aufgefundenen vor uns haben. Durch die Abnahme der Übermalung hatte natürlich auch die Fresken-Oberfläche sehr gelitten, wodurch neue, bis heute akute Konservierungsprobleme entstanden.

Während die Denkmalpflege zwischen 1894 und 1903 eine weitgehende Revision ihrer methodischen Grundsätze vornahm,

Artwork and Monument – Distance and Context

In the last decade of the 19th century, the K. k. Zentralkommission für die Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale (The Central Commission for the Research and Conservation of Art and Historical Monuments of The Imperial and Royal Austro-Hungarian Monarchy), the predecessor institution of today's Bundesdenkmalamt (Federal Monuments Office), initiated the systematic exposure and restoration of Romanesque murals in the Johanneskapelle (St. Johannes Chapel) in Pürgg. A delegation of prominent experts in the field of art research and heritage conservation participated in the project in an advisory capacity. After an on-site inspection, in summary, it made the following stipulations: "In addition to the conservation of the murals' existing historic fabric, the restoration work shall also include completion; however under the severe restraint of all irrationality and impulse. Restoration work on visual gaps shall be expressly limited to only those elements for which models are present in the fresco cycle of the church itself, or in other period works in the Romanesque style, i. e., ornaments, folds, single limbs. However, any completion which would necessitate an entirely new creation and composition, except for certain typical representations – in this case, the symbols of the evangelists, which, with certainty, may be taken from analogies – is strictly prohibited" (Mitteilungen der Zentralkommission, NF. XX, 1894, p. 186). A few years later, on January 13, 1903, in a meeting of the Zentralkommission, Alois Riegl presented an exposé on the question of the restoration of murals, in which he expressed an opinion contrary to the above, and substantiated in detail (Mitteilungen der Zentralkommission, NF. XXVII, 1903, p. 14 ff.). His concept prevailed; as early as 1914/15, the first attempts to remove completions and overpaintings were made. The de-restoration (a strangely hybrid, adversarial expression in conservation history, but, unfortunately, a familiar one) lasted until 1948, resulting in massive losses of the historic fabric, so that today, only scant remains from the initial period survive. Due to the removal of the overpainting, the fresco surface, of course, suffered greatly, creating new conservation problems, which are still acute today.

Whereas the field of conservation between 1894 and 1903 carried out a far-reaching revision of its methodological

Œuvre d'art et monument – Distance et Affinité

Lorsque, dans les années 1890, la « Commission centrale impériale et royale pour l'étude et la conservation de l'art et des monuments historiques », l'institution qui a précédé l'actuel Service fédéral des monuments historiques autrichien, a décidé de procéder au dégagement et à la restauration des fresques romanes de la Chapelle Saint-Jean de Pürgg, elle a été conseillée par une commission d'éminents experts dans le domaine de l'histoire de l'art et de la conservation du patrimoine. Après avoir collectivement inspecté le monument in situ, ses membres ont émis l'expertise suivante: « La restauration doit en conséquence chercher, au-delà de la conservation, à compléter l'ensemble existant, en évitant toutefois toute forme d'arbitraire. Les parties manquantes ne doivent être restaurées que par des éléments déjà présents sous forme de modèles dans le cycle de fresques de l'Église elle-même ou dans des œuvres de style roman datant de la même époque, à savoir des ornements, des drapés, certaines parties du corps, etc. ... Il est absolument exclu de procéder à un ajout pour lequel une réinvention ou une recomposition de l'ensemble serait nécessaire, hormis s'il s'agit de certaines représentations typiques, comme par exemple les symboles des Évangélistes, dont on peut déduire la forme avec certitude à partir de l'analogie. » (Communications de la Commission centrale, NF. XX, 1894, p. 196). Quelques années plus tard, le 13. 1. 1903, Alois Riegl présenta, lors d'une séance de la Commission centrale, un exposé sur la question de la restauration des peintures murales, dans lequel il adopte une argumentation allant dans le sens contraire. (Communications de la Commission centrale, NF. XXVII, 1903, p. 14 et suivantes). Son point de vue s'est imposé; on enregistre, dès 1914/15, les premières tentatives pour ôter les compléments et les repeints; mais la dérestauration (un terme hybride quelque peu étrange, en réalité contradictoire, mais malheureusement devenu courant dans l'histoire de la conservation du patrimoine) a duré jusqu'en 1948, entraînant des pertes importantes de substance, de sorte que nous ne conservons aujourd'hui que de maigres vestiges de ce qui avait été mis à jour à son époque. La surface des fresques a en effet naturellement souffert des opérations de retrait des repeints, causant de nouveaux problèmes de conservation dont les conséquences dramatiques subsistent à ce jour.

blieb der Interpretationsspielraum im Stilbegriff der Kunstgeschichte in diesen und auch noch in den folgenden Jahren so weitmaschig, daß er die „tiefgreifende Verfälschung des künstlerischen Tatbestandes“ solcher Restaurierungen verkraftete, daß er dem „Vandalismus des guten Willens dem fast die gesamte großartige Monumentalmalerei des Rheinlandes zum Opfer fiel“ (Otto Demus, *Romanische Wandmalerei*, München 1968, S. 42 ff.) vielfach noch Vorschub leistete. Das Problem, um das es hier geht, ist natürlich nicht auf die Wandmalerei beschränkt.

Die Veränderungen der Klosterneuburger Stiftskirche auf den Abbildungen 80 und 81 im „Katechismus der Denkmalpflege“ von Max Dvořák, Wien 1916, illustrieren die „Restaurierung“ durch Friedrich von Schmidt, in den Jahren 1887 bis 1892. Diese „Restaurierung“ beruft sich auch hier darauf, dem Kunstwerk voll Rechnung zu tragen („... man hat nicht allein für die bauliche Festigkeit als das veranlassende Moment in der ganzen Angelegenheit gesorgt, man hat gleichzeitig auch, geleitet von einer höheren, edleren Idee die stylgerechte Decoration und die Wiederherstellung auf die erste ursprüngliche Anlage des uns Ueberkommenen ins Auge gefaßt und opferwilligst diesem Principe in vollem Umfange Rechnung getragen“ – Mitteilungen der Zentralkommission, NF. XVI, 1890, S. 297).

Das Mißverhältnis und aus unserer heutigen Sicht Mißverständnis zu bzw. in diesem Anspruch wird im Zusammenhang mit dem gewachsenen Zustand des romanisch-gotisch-barocken Bauwerkes weniger deutlich, als in der Übermalung der Wandmalereien, da wir heute die Zutaten dieser sogenannten Restaurierung als ein interessantes Werk des späten Historismus ansehen, dem wir – mit Recht – ebensoviel Aufmerksamkeit schenken, wie dem vorausgehenden, seit dem Mittelalter gewachsenen Baubestand. Was wir hier für die Architektur als Leistung akzeptieren, gilt allerdings nicht für die Wandmalerei; wir messen hier bis dato also durchaus mit zweierlei Maß. Die darin bereits anklingende Frage der Identität von Kunstwerk und Denkmal, die Frage nach Zusammenhang und Distanz, stellt sich aber nicht nur im Blickwinkel auf Kunstgeschichte und Denkmalpflege des Historismus, sondern es lassen sich von dort ausgehend Brücken bis in unsere Tage schlagen.

Es ist für uns heute kaum mehr vorstellbar, daß es eine Zeit gegeben hat, wo die Kunstgeschichte Barock- und Rokoko-Altäre in einer gotischen Kirche nicht mit ihren ästhetischen Leitbildern vereinbaren konnte und die Denkmalpflege von diesen Voraussetzungen ausgehend, Stileinheit und Stilreinheit zum Dogma von Restaurierungsmaßnahmen machte. Derartiges ist aber keineswegs eine Sache der Vergangen-

principles, the scope of interpretations in the stylistic concept of art history in these years (and even in the following years) remained loosely-knit. Consequently, it absorbed the “profound falsification of the artistic facts” of such restorations, and abetted, many times over, the “vandalism of goodwill... to which nearly the entirety of Rhineland’s excellent monumental painting fell victim” (Otto Demus, *Romanische Wandmalerei*, Munich 1968, p. 42 ff.). This problem, of course, is not limited to mural painting.

The alterations to the Klosterneuburger Stiftskirche (Klosterneuburg Collegiate Church) seen in figures 80 and 81 in the *Katechismus der Denkmalpflege* by Max Dvořák, Vienna 1916, illustrate the “restoration” by Friedrich von Schmidt from the years 1887 to 1892. This “restoration” maintains that it paid full respect to the original work of art. (“... we have not only taken responsibility for ensuring the structural integrity – the inaugural impetus of the whole operation. Moreover, at the same time, guided by a higher, nobler idea, we have envisioned and undertaken the style-appropriate decoration and restoration of the original arrangement, and have devotedly observed this principle to the fullest extent” – Mitteilungen der Zentralkommission, NF. XVI, 1890, p. 297).

The incongruity, and from today’s perspective, the misconception of this claim becomes less apparent in connection with the grown condition of this Romanesque-Gothic-Baroque architectural example than in the overpainting of the murals. This is the case because today, we see the constituents of this so-called restoration as an impressive creation of late Historicism, to which we justly pay as much attention as to the former building stock, which had accumulated since the Middle Ages. What we accept here as an achievement in architecture, does not, however, apply to the mural painting; to date, we have unquestionably been applying double standards. The question already contained therein of the identity of the artwork and the monument, their distance and context, not only arises from the vantage point of art history and historic conservation relating to Historicism. Instead, starting from there, connections can be made until today.

Today, it is virtually impossible for us to imagine a time when art history could not unite Baroque and Rococo altars in a Gothic church with their guiding aesthetic principles, and that conservation – because of this inability – made style unity and style purity into a dogma for restoration measures. This situation, however, is by no means a matter of the past, as we would like to believe. When we compare the restoration of the Ennser Pfarrkirche (Ennser Parish Church) in 1894 with measures

Tandis que la conservation du patrimoine a procédé entre 1894 et 1903 à une vaste révision de ses fondements méthodologiques, l’interprétation du concept de « style » au sein de l’histoire de l’art est restée quant à elle si large – pendant et même au-delà de cette période – qu’on a pu s’accommoder d’une « déformation en profondeur du substrat artistique » provoquée par ce type de restauration, et que le concept de style a pu devenir complice d’un « vandalisme de la bonne volonté ... qui a causé la disparition de la quasi-intégralité des peintures monumentales de l’espace rhénan. » (Otto Demus, *Peintures murales romanes*, München 1968, p. 42 et suivantes). Bien entendu, le problème dont il est question ici ne se limite pas aux seules peintures murales.

Les planches 80 et 81 du *Catéchisme de la conservation du patrimoine* de Max Dvořák, (Vienne, 1916), présentent ainsi la « restauration » de l’Église collégiale de Klosterneuburg conduite par Friedrich von Schmidt entre 1887 et 1892. Cette « restauration » revendique tirer sa légitimité du respect du caractère intégral de l’œuvre d’art (« ... nous ne nous sommes pas contenté de garantir la solidité du bâtiment, même si elle est la cause immédiate de l’intervention; animé par une idée supérieure et plus noble, nous avons également envisagé la décoration du point de vue du style et abordé la restauration avec l’objectif de revenir à l’état originel, même au prix de gros sacrifices, que nous n’avons pas hésité à assumer pleinement. » – *Communications de la Commission centrale*, NF, XVI, 1890, p. 297).

Lorsque nous considérons aujourd’hui les strates romanes, gothiques et baroques qui font organiquement partie de l’édifice, le caractère disproportionné et même erroné de cette ambition saute moins aux yeux que lorsque nous considérons les interventions sur les peintures murales qui ont été repeintes; en effet, les éléments architecturaux de cette prétendue restauration sont actuellement perçus comme un travail digne d’intérêt, caractéristique de l’historicisme tardif, auquel nous accordons – et avec raison – autant d’attention qu’aux strates de construction qui se sont succédées depuis le Moyen-Âge. Mais ce que nous considérons comme une réussite pour l’architecture, nous ne l’acceptons pas pour les peintures murales; sur ce point nous adoptons jusqu’à maintenant une double échelle de valeur. La question qui se manifeste ici est celle de l’identité entre l’œuvre d’art et le monument patrimonial, celle de l’affinité et de la distance; elle ne reste pas confinée à l’histoire de l’art et à la conservation du patrimoine de l’époque de l’historicisme, mais rejoint les préoccupations patrimoniales de notre époque.

En effet, nous concevons aujourd’hui difficilement qu’il y ait pu avoir une époque où l’histoire de l’art ne parvenait pas à



*Pürgg/Oberösterreich, Johanneskapelle mit Wandmalereien des 12. Jahrhunderts
Pürgg/Upper Austria, St. John's chapel with wall paintings of the 12th century
Pürgg/Haute Autriche, chapelle Saint-Jean ornée de peintures murales du XIIe siècle*

heit, wie wir gerne glauben möchten, denn es handelt sich – wenn wir etwa die Restaurierung der Ennser Pfarrkirche 1894 und in den 70er Jahren unseres Jahrhunderts vergleichen – eigentlich nur um eine Phasenverschiebung bzw. Transponierung solcher Dogmatik einer normativen Ästhetik vom 19. Jh. in die Gegenwart. Dafür gibt es unzählige Beispiele bis in unsere Tage und nicht nur im Bereich bescheidener Pfarrkirchen.

Bei jeder derartigen „Entrestaurierung“ wird der Spielraum für solche Maßnahmen natürlich immer kleiner und geht zu Lasten der Substanz des Kunstwerkes, das in diesem Zusammenhang entsprechend dem mehr und mehr eingeengten, spezialisierten Blickwinkel des kunsthistorischen Forschungs- und Restaurierungszieles, immer mehr einen eindimensionalen Charakter bekommt.

Aber auch wenn es nicht vordergründig um Sein oder Nichtsein bestimmter, jeweils der historischen Negation ausgesetzter Kunstdenkmale geht, provoziert die „Ideologie“ der Kunstgeschichte über die Denkmalpflege vielfach und laufend Maßnahmen am Kunstwerk, die in seine historisch gewachsene Existenz eingreifen und diese unwiderruflich verändern. Ich darf z. B. nur an den z. T. bis heute lebendigen unsinnigen Materialkult einer falsch verstandenen Romantik erinnern, der dazu führte, daß unzählige Bauwerke der Romantik und Gotik bis auf den Stein freigelegt, jenen expressionistisch verfremdeten, düsteren Eindruck bieten, der dann davon ausgehend sich als Klischeevorstellung mittelalterlicher Architektur etablierte, die heute noch – auch bei Kunsthistorikern – weit verbreitet ist. Dasselbe gilt für die mittelalterliche Stein- und Holzplastik, wo mit dem Verlust der Polychromie – ebenso wie in der Architektur – ein Teil und wesentlicher Aspekt der künstlerischen Aussagekraft verloren geht.

Die durch Kunstgeschichte und Denkmalpflege am Kunstwerk selbst realisierte Interpretation konfrontiert uns aber noch mit vielen weiteren fragwürdigen und problematischen Aspekten:

Vordergründige Ambitionen einer schöpferischen Denkmalpflege und „Machbarkeit“ stehen hinter Rekonstruktionen, die – oft alle geschichtlichen Veränderungen überspringend – einen fiktiven Zustand herstellen und für diesen historische Relevanz beanspruchen. Ästhetischer Perfektionismus und dadurch reduziertes Verständnis für Fragmente führen vielfach zu Ergänzungen an Kunstwerken, die die Grenze zur Hypothese überschreiten und dann historisch fragwürdige und stilistisch mißverständliche Akzente setzen.

In diesen Zusammenhang gehören selbstverständlich auch die vielen Eingriffe, die, mit der Absicht einen vermeintlichen Originalzustand wiederherzustellen, wesentliche

taken in the 1970s, what we are seeing is, in fact, just a phase shift, or transposition, of the before-mentioned dogma of normative aesthetics of the 19th century into the present. Countless examples exist to this day, and not only in humble parish churches.

In any such “de-restoration”, the leeway for such measures becomes, of course, smaller and smaller, and is at the risk and expense of the substance of the artwork. Against this backdrop, the work of art, according to the progressively narrow, ever more specialized perspective of art historical research and restoration goals, takes on an increasingly one-dimensional character.

However, when such interventions do not primarily constitute the existence or non-existence of specific art monuments which have fallen prey to historical negation, the “ideology” of art history by means of conservation repeatedly and continuously provokes measures on works of art that impinge upon their historically evolved existence, and irrevocably alter them. For example, we need only remind ourselves of the lively, nonsensical material cult of a falsely understood Romanticism, still partly existent today, which stripped numerous examples of Romanesque and Gothic architecture down to the stone. It bequeathed us with an expressionistic, alienating, gloomy impression, which then proceeded to establish itself as the stereotype of medieval architecture, which even today – and even among art historians – is still widespread.

The same applies to medieval stone and wood sculptures, in which the loss of polychromy – also true for architecture – meant that a portion and essential aspect of the descriptive and articulate artistic vigor perished.

The particular interpretations carried out by art history and conservation on artworks confronts us with many other questionable and problematic aspects: Superficial ambitions of creative conservation practices and the “feasibility” of interventions are behind such reconstructions, which – often skipping over all historical developments – create a fictional condition, and then claim historical relevance for it. Aesthetic perfectionism, and thus reduced understanding of fragments, often lead to additions to artworks that exceed the limits of hypothesis and thereby set historically questionable, stylistically ambiguous and misleading accents.

Included in this context, of course, are the many interventions that – with the intention of restoring a supposed “original state” – change, reduce or destroy essential parts of a work of art. Our art galleries offer a vast variety of visual lessons which exemplify everything that exposure can destroy in a painting.

concilier la présence d'autels baroques et rococo dans une église gothique avec ses principes esthétiques et que, dès lors, la protection des monuments ait fait de l'unité et de la pureté stylistiques le dogme de toute mesure de restauration. Une telle attitude n'est pas le privilège d'époques passées, comme nous aimerions à le croire, car – la comparaison de la restauration de l'Église paroissiale de Enns en 1894 avec celle des années 70 de notre siècle le prouve – il ne s'agit que d'un déplacement d'époque, voire une transposition de ce type de dogmatisme normatif en matière d'esthétique dans le temps présent. Nombreux sont les exemples similaires jusqu'à notre époque et ceux-ci ne concernent pas seulement les petites églises paroissiales.

A chaque opération de «déréstauration» de ce type, l'espace de décision pour de futures mesures se rétrécit nécessairement, au détriment de la substance de l'œuvre d'art qui, dans ce contexte, se trouve réduite à une seule dimension dans la perspective de plus en plus étriquée et spécialisée du projet de recherche et de restauration mené par l'historien de l'art.

Même si aucun de ces projets n'affirme ouvertement vouloir juger du droit à l'existence de tel ou tel monument artistique que les circonstances historiques mettent en cause, la question de la force de l'«idéologie» que l'histoire de l'art fait peser sur la protection du patrimoine reste entière, car elle entraîne souvent des interventions sur l'objet d'art qui constituent une atteinte à la forme que celui-ci a pris au cours de l'histoire et qui, en se répétant, le modifient de manière irréversible. Je me contenterais de rappeler ici le culte absurde de la matérialité, héritier d'un romantisme mal compris, que l'on rencontre encore ici ou là, et qui a eu pour conséquence de martyriser de nombreux bâtiments de l'époque romane et gothique, jusqu'à ne laisser subsister que la pierre nue, au point qu'ils n'offrent plus que cette image sombre et pseudo-expressionniste qui est devenue jusqu'à nos jours le cliché qui reste accolé à l'architecture du Moyen-Âge – y compris parmi certains historiens de l'art.

Le constat est le même pour la sculpture en bois et en pierre du Moyen-Âge, qui, avec la perte de la polychromie, comme cela a été le cas pour l'architecture, a perdu une partie essentielle de sa force d'expression esthétique.

L'interprétation faite sur l'objet d'art lui-même par l'histoire de l'art et la protection du patrimoine nous confronte à de nombreux autres problèmes:

Les ambitions affichées d'une protection du patrimoine inventive et la mise en avant de la «faisabilité» légitiment des reconstructions qui – souvent au mépris de toutes les transformations historiques – établissent un état fictif dont ils revendiquent une valeur historique. Le perfectionnisme esthétique

Teile eines Kunstwerkes verändern, reduzieren oder zerstören. Unsere Gemäldegalerien bieten vielfältigen Anschauungsunterricht, was Freilegung bei einem Bild alles zerstören kann.

Die Beispiele bzw. Gegenüberstellungen aus diesem vielgestaltigen und vielschichtigen Problemkreis illustrieren, daß Kunstgeschichte und Denkmalpflege zwar immer von der Identität ihres Gegenstandes ausgehen, daß zwischen Kunstwerk und Denkmal aber doch ein gewisser Spielraum besteht, daß also die Diskussion dieses Verhältnisses ein wichtiger Bestandteil der Methodenreflexion beider Disziplinen ist. Ausgangspunkt für beide ist die Erkenntnis historischer Tatbestände und Entwicklungen und eine wichtige methodische Hilfskonstruktion, der man sich dabei bedient, ist der Stilbegriff, die methodisch notwendige Abstraktion historischer Individualitäten im Hinblick auf die Erkenntnis entwicklungsgeschichtlicher Zusammenhänge. Ausgehend von der Tatsache, daß sich in bestimmter Zeit bestimmte Ausdrucksformen zu historischen Phänomenen verallgemeinern lassen, hat Alois Riegl den Begriff des „Kunstwollens“ geprägt, eine ebenso geniale wie natürlich auch problematische Hilfskonstruktion zur Erkenntnis historischer Zusammenhänge. Aus der Analyse des Einzelphänomens und des Gesamtzusammenhanges wird damit die zentrale Idee künstlerischer Leistung einer historischen Situation umrissen. Dieses „Kunstwollen“ (nach Panofsky „der immanente objektive Sinn künstlerischer Phänomene“) findet seinen sichtbaren Niederschlag im Stil. Stil ist also die sichtbare und damit erkennbare Projektion des Kunstwollens im Kunstwerk.

Verlässlicher Ausgangspunkt für die Analyse und Interpretation des Stils – und im weiteren für die Erkenntnis des darin subsumierten Kunstwollens – kann das Kunstwerk natürlich nur dann sein, wenn es sich so darbietet, wie es geschaffen wurde. Nun wissen wir aber, daß der sogenannte „Originalzustand“ des Kunstwerks – um diesen fragwürdigen Begriff zu verwenden – weithin eine Fiktion ist. Denn im Bereich der bildenden Kunst, wo die Idee durch ein sinnliches Medium ausgedrückt wird, ist es anders, als etwa in der Poesie, die einer Vermittlung zwar bedarf, ohne daß dieser aber selbst Bedeutung zukommt (für ein Gedicht von Goethe ist es gleichgültig, ob wir es in einer kostbaren Erstausgabe oder in einem modernen, billigen Paperback lesen). Ein Werk der bildenden Kunst ist in seiner Anschaulichkeit und im weiteren als Vermittler einer geistigen Botschaft von seiner „Materialität“ und damit auch von seinem historischen Schicksal abhängig. Und dieses Schicksal kommt in mehrfacher Hinsicht zum Tragen.

Einmal im Faktor Zeit, im unaufhaltbaren natürlichen Alterungs- und Reduk-

The examples – or more precisely, the comparisons – of this multifaceted and multi-layered problem area have illustrated that art history and conservation always proceed from the identity of the existing object. However, a certain degree of latitude persists between the work of art and the monument, so that the discussion of this relationship forms an essential part of the methodological reflection of both disciplines. Both art history and conservation support and employ the recognition of historical facts and developments, and the use of an essential methodical auxiliary construction is the concept of style, the methodologically necessary abstraction of historical individualities concerning the recognition of historical developmental contexts. Based on the fact that specific forms of expression can be generalized to historical phenomena in a particular time, Alois Riegl coined the term *Kunstwollen* (artistic will), an ingenious, as well as of course problematic, auxiliary construction for the recognition of historical contexts. The analysis of the individual phenomenon and of the overall context thus outlines the central idea of artistic achievement in a particular historical situation. This *Kunstwollen* (according to Panofsky, “the inherent objective sense of artistic phenomena”) finds its visible expression in style. Style is thus the visible, and therefore recognizable, projection of *Kunstwollen* in the work of art.

Of course, the artwork can only be a reliable starting point for analyzing and interpreting style – and, moreover, for the recognition of the artistic intention (*Kunstwollen*) subsumed in it – if it presents itself as it was when created. However, we now know that the so-called “original state” of a work of art – to use this ambiguous term – is, for the most part, a fiction. For in the field of fine arts, where the idea finds its expression through a sensual medium, the framework is a different one than in poetry, for example. Poetry requires an intermediary, without significance attributed to it (whether we read a poem by Goethe in a precious first edition, or a modern, cheap paperback makes no difference). A work of fine art, in its vividness and, subsequently, as a mediator of a spiritual message, depends on its “materiality” and thus on its historical destiny. Moreover, this destiny comes to bear in numerous ways – for instance, through the parameter of time, in the unstoppable natural process of aging and reduction, for which there are innumerable examples across all artistic genres.

Time as a determinant, however, is not only detectable in decay, in the rule of nature, which removes the artwork more and more from the state of its creation. Just as quintessential, often even more severe than the factor of time, is the sum of all human

tique, entraînant une moindre compréhension des fragments, conduit parfois à des ajouts sur des œuvres d’art qui dépassent le cadre de l’hypothèse, et qui mettent l’accent sur des aspects contestables d’un point de vue historique et pouvant mener à des erreurs d’interprétation d’un point de vue stylistique.

Il faut placer dans ce même contexte les nombreuses interventions qui, au prétexte de restaurer un état soi-disant originel, transforment, réduisent ou même détruisent des éléments essentiels d’une œuvre d’art. Nos galeries de peinture sont remplies de tableaux permettant de constater les ravages que peut provoquer la suppression des repeints.

Les exemples ou comparaisons que nous venons de parcourir au sein de cette problématique complexe et multiforme, ont permis de montrer que l’histoire de l’art et la conservation du patrimoine partent toujours de l’identité de leur objet, mais qu’il existe entre l’œuvre d’art et le monument patrimonial un certain décalage, faisant de la discussion autour de cette relation un élément essentiel de la réflexion méthodologique des deux disciplines.

Le point de départ de l’histoire de l’art et de la conservation du patrimoine réside dans la connaissance des faits historiques et de leur évolution, une aide méthodique importante étant constituée par la notion de style, qui postule une nécessaire abstraction des individualités historiques pour parvenir à la connaissance des affinités formelles d’une même époque. Partant du constat que certaines formes d’expression peuvent, selon le moment de leur apparition dans l’histoire, être regroupées dans des catégories générales, Alois Riegl a formulé le principe de «vouloir artistique» (*Kunstwollen*), une construction aussi géniale que naturellement problématique, qui permet d’analyser les causalités immanentes des évolutions artistiques. A partir de l’analyse d’un phénomène individuel et de sa place dans un contexte global, on peut définir l’idée centrale de la création artistique à un moment historique donné. Ce «vouloir artistique» (défini par Panofsky comme «le sens immanent objectif des phénomènes artistiques») se manifeste de manière visible dans le style. Le style est ainsi la projection visible et de ce fait analysable du vouloir artistique de l’œuvre d’art.

L’œuvre d’art ne peut être un point de départ fiable pour l’analyse et l’interprétation du style – et par la suite pour l’analyse du vouloir artistique – que si elle se présente telle qu’elle a été créée. Mais nous savons que le prétendu «état originel» de l’œuvre d’art – pour utiliser ce concept contestable – relève largement de la fiction. En effet, dans le domaine des arts visuels, où l’idée est exprimée par un médium sensible, les règles sont différentes de la poésie, par exemple, qui nécessite, certes, une média-

tionsprozeß, wofür es ungezählte Beispiele quer durch alle Kunstgattungen gibt.

Der Faktor Zeit ist aber nicht nur im Verfall, im Walten der Natur zu sehen, der das Kunstwerk immer mehr vom Zustand seiner Schöpfung entfernt; ebenso wesentlich, oft noch viel gravierender als der Faktor Zeit ist die Summe aller Eingriffe des Menschen in das Kunstwerk, die Teil seiner Geschichte geworden sind.

Der Bogen spannt sich hier von der additiven Agglomeration kleinerer und größerer Veränderungen und Zutaten als Folge von Geschmackswandel, veränderter Funktion etc. im Lauf einer jahrhundertelangen Geschichte, die zum sogenannten „gewachsenen Zustand“ führt, in dem sich unsere Baudenkmäler darbieten, bis zu radikaler Umgestaltung als Folge einer geistigen und künstlerischen Umorientierung, die ihre historischen Voraussetzungen nur mehr für den Kundigen lesbar miteinschließt.

Während der Faktor Zeit als Alterung meist leicht erkennbar ist, ist der Eingriff des Menschen vielfach nicht so offensichtlich und wird erst in der eingehenden Analyse des Denkmals und seines historischen Schicksals deutlich.

Von diesen Voraussetzungen her ergibt es sich aber nun zwangsläufig – und das betrifft sehr wesentlich unser Thema Kunstwerk und Denkmal, Zusammenhang und Distanz –, daß das historische Schicksal eines Kunstwerkes für Kunstgeschichte und Denkmalpflege nicht die gleiche Bedeutung besitzt. Während die Kunstgeschichte mit ihrem auf dem Stilbegriff d. h. auf Formgeschichte, Ikonographie und Ikonologie (und die davon ausgehenden entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhänge) aufbauenden methodischen Instrumentarium die Geschichtlichkeit des Kunstwerkes notwendigerweise ausklammern muß, ist für die Denkmalpflege das Schicksal des Kunstwerkes Teil seiner historischen, künstlerischen und kulturellen Bedeutung und daher eine wesentliche Dimension seiner Existenz.

Riegl hat diese Dimension in seiner letzten großen Arbeit (*Wesen und Entstehung des modernen Denkmalkultus*) „Alterswert“ genannt, ein Begriff, der in der Denkmalpflege ebenso oft verwendet wie mißverstanden wird. Denn er bedeutet bei Riegl nicht – wie üblicherweise verstanden – ein äußerliches Merkmal im Sinn von Patina, sondern der „Alterswert“ repräsentiert bei ihm das historische Schicksal des Kunstwerkes. Er kann dabei zu einer ästhetischen Dimension werden, die wesensmäßig nicht unmittelbar vom Kunstwerk ausgeht, sondern von seiner Geschichtlichkeit. Es ist also nicht die ästhetische Wirkung der Skulpturen und Ornamentik eines fragmentierten romanischen Portals, sondern die ästhetische Wirkung dessen, was hier zur ursprünglichen „Geschlossenheit in Form und Farbe“ (Riegl) also zum

interference in the artwork that has become part of its history.

Here, the range is from the additive agglomeration of smaller and more substantial changes and elements as a result of changes in taste, altered function, or other agents, in the course of a centuries-long history, leading to the so-called *gewachsenen Zustand* (accumulated or developed state/condition), in which our architectural monuments have come down to us, up to radical modifications as a consequence of an intellectual and artistic reorientation, whose historically-determined preconditions only experts can decipher.

While time as a cause of aging is usually easily recognizable, human intervention is often not so obvious, and only becomes evident in the detailed analysis of the monument and its historical destiny.

From these presuppositions, however, inevitably follow – and this is an essential factor relating to our theme of Artwork and Monument, Context and Distance – that the historical destiny of a work of art for art history, and for heritage conservation, does not carry the same meaning.

Art history, with its methodological tools based on the concept of style, that is, on the history of form, iconography, and iconology (and the resulting developmental connections), necessarily must exclude the historicity of the work of art. For the field of conservation, however, the destiny of a work of art is part of its historical, artistic and cultural meaning, and therefore an essential dimension of its existence.

Riegl called this dimension *Alterswert* (age value) in his last great work, *Wesen und Entstehung des modernen Denkmalkultus* (The Modern Cult of the Monument: Its Character and Its Origin). As a concept, the term is as often applied in the field of conservation as it is misunderstood. For Riegl, “age value” does not mean an outward characteristic in the sense of patina, as is usually understood. Instead, it represents the historical destiny of the work of art. Thereby, it can become an aesthetic dimension that does not emanate directly from the work of art itself, but from its historicity.

The *Alterswert* (age value) of the sculptures and ornaments of a fragmented Romanesque portal is, therefore, the aesthetic effect of what is missing from its original state (how the portal was created) in its *Geschlossenheit in Form und Farbe* (unity in form and color) (Riegl), or what has been added. At the same time, however, the concept of the “age value” extends beyond this aesthetic aspect into an ethical dimension, since as an illustrative representation of destiny or the power of history, it becomes a mirror image of human existence; a *Sinnbild von Werden und Vergehen* (allegory of becoming and passing away), as Riegl describes it.

tion, sans que, toutefois, une quelconque signification lui soit attribuée (dans le cas d'un poème de Goethe, il est indifférent de le lire dans une édition originale de valeur ou dans un livre de poche moderne bon marché). Une œuvre d'art est, en raison de son caractère concret, et également en tant que médiateur d'un message intellectuel, dépendante de sa «matérialité», et donc de son destin historique. Et ce destin s'exprime sous de multiples formes :

Tout d'abord à travers le facteur temporel, dans l'inéluctabilité du processus naturel de vieillissement et d'altération, dont les exemples – à travers toutes les formes d'art – sont nombreux.

Le facteur temporel n'est pas seulement à l'œuvre dans le déclin, la manifestation des forces de la nature qui éloignent toujours plus l'œuvre d'art de l'état de sa création ; souvent la somme des interventions humaines sur l'œuvre d'art est un facteur bien plus important, qui fait également partie de son histoire.

Le champ des interventions humaines s'étend du processus cumulatif d'additions et de modifications plus ou moins importantes selon les aléas du goût, les nouvelles fonctions, etc. ... au cours d'une histoire séculaire qui conduit à l'«état façonné par l'histoire» dans lequel se présentent nos bâtiments jouissant d'une protection à titre de monument, jusqu'à une transformation radicale faisant suite à une réorientation intellectuelle et artistique, dont les raisons historiques ne sont plus accessibles qu'au seul initié.

Tandis que le facteur temporel est la plupart du temps facilement reconnaissable dans le processus de vieillissement, l'intervention humaine n'est pas aussi évidente et ne devient manifeste qu'au moment de l'analyse précise d'un monument et de sa trajectoire historique.

À partir de ce constat, il s'ensuit – et c'est un point central de notre argument – que le destin historique d'une œuvre d'art ne recouvre pas la même signification pour l'histoire de l'art et pour la conservation du patrimoine. Tandis que l'histoire de l'art s'appuie sur un ensemble d'outils méthodologiques basée sur l'histoire de la forme, l'iconographie et l'iconologie (et les évolutions historiques qui en découlent) et doit donc nécessairement mettre entre parenthèse l'historicité de l'œuvre d'art, le destin de l'œuvre d'art constitue, pour la protection du patrimoine, une partie de sa signification historique, artistique et culturelle, et constitue dès lors une dimension essentielle de son existence.

Dans son dernier grand travail, Riegl a désigné cette dimension sous le terme de « valeur d'ancienneté » (Le culte moderne des monuments, son essence et sa genèse), une notion qui, dans le domaine de la protection du patrimoine, est tout aussi souvent utilisée qu'elle fait l'objet de ma-



Klosterneuburg/Niederösterreich, Stiftskirche
Klosterneuburg/Lower Austria, collegiate church
Klosterneuburg/Basse-Autriche, église abbatiale

ursprünglichen Zustand, wie das Portal geschaffen wurde, fehlt, bzw. im anderen Fall, auch verändernd hinzugekommen ist. Die Dimension des Alterswertes reicht aber über diesen ästhetischen Aspekt noch hinaus in eine ethische Ebene, da er als anschaulicher Repräsentant des Schicksals, der Macht der Geschichte, zu einem Spiegelbild menschlicher Existenz wird, zu einem „Sinnbild von Werden und Vergehen“ wie Riegl es genannt hat.

Wenn wir die Frage Kunstwerk und Denkmal, Distanz und Zusammenhang von daher beantworten, könnte man grob vereinfacht sagen, Denkmal ist gleich Kunstwerk plus Zeit, d. h. der Begriff Denkmal geht über das Kunstwerk um jenen Anteil der Geschichtlichkeit hinaus, der unwiderruflich Teil seiner Existenz geworden ist. Wir müssen also zur Kenntnis nehmen, daß es das Kunstwerk so wie es entstanden ist, wie es am Tage seiner Schöpfung aussah, eigentlich nicht gibt, da wir immer seine mehr oder weniger in diesen ursprünglichen Zusammenhang eingreifende Geschichtlichkeit hinzurechnen müssen. Wir wissen nun aber auch – und die gezeigten Beispiele haben dies augenfällig demonstriert – daß der, der es betrachtet, nicht außerhalb von Raum und Zeit steht, sondern daß „der Historiker bei der Vergegenwärtigung der Vergangenheit in das Ergebnis seiner Arbeit miteingeht“ (Hegel), daß also die Erkenntnis des Kunstwollens der Vergangenheit an den Horizont des Kunstwollens der Gegenwart gebunden ist. Daß es also keine objektive Geschichte gibt, sondern daß diese täglich neu geschrieben wird „im Geist und unter dem Eindruck der jeweiligen Zeiten“ (Ranke). Dieses ständige Umschreiben der Geschichte hat nun aber in unserem Zusammenhang, bei der Beschäftigung mit Werken der bildenden Kunst, wie wir gesehen haben, für diese immer mehr oder weniger schwerwiegende Folgen. Wenn Max Dvořák in seinem „Katechismus der Denkmalpflege“, 1916, gegen die Dogmatik von Stileinheit und Stilreinheit des 19. Jahrhunderts zu Felde zieht, so ist uns seine Polemik wohl verständlich, er fällt aber, ohne daß er selbst diesen, von Riegl analysierten dialektischen Prozeß durchschaut, seiner eigenen Pragmatik zum Opfer, wenn er den Historismus genauso unreflektiert verdammt, wie dieser vorausgehende Stilepochen.

Kunstgeschichte und Denkmalpflege greifen also in der Auseinandersetzung mit ihrem Gegenstand in dessen Existenz selbst ein. Die Kunstgeschichte mittelbar, die Denkmalpflege unmittelbar, weil sie ja per definitionem handeln muß, also am Kunstwerk selbst, an einem bestimmten Punkt seiner Geschichte interveniert und so – auch bei größter Verantwortung – mit diesem Eingreifen sich selbst der Relativität geschichtlichen Handelns aussetzt.

In answering the questions of our subject “Artwork and Monument, Distance and Context” from this perspective, one could roughly say that the monument equals the artwork plus time. In other words, the term “monument” goes beyond the work of art to that part of historicity that has become irrevocably part of its existence. Therefore, we must recognize that the monument does not exist as it did on the day of its creation, because its intrusive historicity, which more or less intervenes in this original context, plays heavily into its materiality. Nevertheless, we also know – as the presented examples have clearly demonstrated – that the person who observes a work of art does not stand outside of space and time, but that “the historian, in visualizing the past becomes a part of, takes a place in, the outcome of his work” (Hegel). In other words, the awareness and knowledge of the *Kunstwollen* of the past is bound to the horizon of the *Kunstwollen* of the present. In this sense, history does not objectively exist, but is written anew every day, “in the spirit and under the impression of the respective times” (im Geist und unter dem Eindruck der jeweiligen Zeiten) (Ranke). However, as we have seen, this constant rewriting of history has, in our context of dealing with works in the fine arts, severe consequences for them. When Max Dvořák, in his 1916 Conservation Catechism, marches into battle against the dogma of the unity and purity of style of the 19th century, his polemics are, to us, entirely understandable. However, without ever having understood this dialectical process analyzed by Riegl, he falls prey to his own pragmatics when he condemns historicism as unreflectingly as he condemns this previous stylistic epoch.

In dealing with the work of art/the monument, art history and conservation impair its very existence. Art history does this indirectly, conservation directly, because by definition the latter needs to act, i. e. on the artwork itself. At a certain point in its history, conservation intervenes and – even with the utmost caution – thus exposes itself to the relativity of historical action.

To summarize the question of our theme “Artwork and Monument-Distance and Context”: for both the artwork and the monument, identity (context) and distance (non-identity) are equally constitutive, since both are only definable and understandable in the interplay between distance and context. When implementing this in the context of art history and conservation, a similar relation applies to these disciplines, beyond their common foundations. Art history cannot, as we have seen, survive with the unthinking and uncritical information of the monument alone. On the other hand, conservation is in immediate danger of a pragmatic objectification of its methods, unless critical reflection of its historical

lentendus. En effet, il ne s’agit pas chez Riegl d’une marque du temps extérieure au sens de la « patine » – ce qui constitue l’acception communément admise – mais bien du destin historique de l’œuvre d’art. Cette « valeur d’ancienneté » peut recouvrir une dimension esthétique dont la caractéristique est de ne pas procéder de l’œuvre d’art elle-même, mais de son historicité. Ce n’est donc pas l’effet esthétique des sculptures et de l’ornementation d’un fragment de portail romain qui est en jeu, mais l’effet esthétique qui résulte de l’écart entre l’état présent et « l’intégrité des formes et couleurs » de l’état originel, l’état observé au moment de la création du portail ou de sa transformation. Mais la valeur d’ancienneté dépasse largement cet aspect esthétique par sa dimension éthique, dans la mesure où il représente un signe concret du destin, de la force de l’histoire et devient ainsi le reflet de l’existence humaine, le symbole du « cycle nécessaire du devenir et de la mort », selon l’expression de Riegl.

Si nous voulons alors répondre à la question portant sur la relation entre l’œuvre d’art et le monument, la distance et l’affinité, on pourrait se hasarder, au prix d’une certaine simplification, à affirmer que le monument patrimonial est l’œuvre d’art additionnée du facteur temps, autrement dit, le concept de monument excède l’œuvre d’art d’une part d’historicité qu’elle a nécessairement incorporée. Partant, nous devons admettre que l’œuvre d’art originelle n’a jamais véritablement existé, puisqu’elle a toujours été soumise à une historicité qui est intervenue à divers degrés dès le jour même de sa création. Nous savons aussi que le spectateur – et les exemples que nous venons d’étudier l’ont amplement prouvé – n’est pas en dehors du temps et de l’espace, mais que « l’historien qui travaille à donner une présence au passé s’incorpore d’une certaine façon dans le résultat de son travail » (Hegel), que la connaissance du « Kunstwollen » des temps passés ne peut pas être dissociée de l’horizon du « Kunstwollen » des temps présents. Il n’y a donc pas d’histoire objective, mais celle-ci est réécrite quotidiennement « dans l’esprit et sous l’influence du moment historique » (Ranke). Dans le contexte qui nous intéresse ici, à savoir celle de la relation que nous entretenons avec les œuvres d’art, la réécriture de l’histoire a pour ces dernières des conséquences plus ou moins importantes. Lorsque, en 1916, Max Dvořák, dans son Catéchisme de la protection des monuments, fulmine contre le dogme de l’unité et de la pureté du style du XIX siècle, nous comprenons fort bien sa polémique, mais lorsqu’il condamne l’historicisme avec la même violence dont ses représentants usaient contre les époques stylistiques qui l’avaient précédé, il est lui-même victime d’une démarche non réfléchie, dont le processus dialectique a été analysé par Riegl.

Wenn wir nun abschließend die Fragestellung unseres Themas „Kunstwerk und Denkmal – Distanz und Zusammenhang“ zusammenfassend resümieren, dann ergibt sich: für Kunstwerk und Denkmal sind Identität (Zusammenhang) und Distanz (Nichtidentität) gleichermaßen konstitutiv, da beide nur im Spannungsfeld von Distanz und Zusammenhang definier- und verstehbar sind. Umgelegt auf die Beschäftigung damit, bezogen auf Kunstgeschichte und Denkmalpflege, gilt eine ähnliche Relation für diese Disziplinen, weil – über ihre gemeinsamen Grundlagen hinaus – die Kunstgeschichte mit der unreflektierten, unkritischen Information von Kunstdenkmal allein – wie wir gesehen haben – keineswegs auskommen kann, und andererseits die Denkmalpflege sofort in die Gefahr einer pragmatischen Objektivierung ihrer Methoden gerät, wenn sie nicht ständig an der kritischen Reflexion ihres historischen Standortes orientiert bleibt. Es ergibt sich also, daß beide Disziplinen nur dann sinnvoll möglich sind, wenn sie sich grundsätzlich als Synthese zweier aufeinander bezogener und von einander abhängiger Aspekte desselben Gegenstandes verstehen.

* Wiederabdruck eines in der Zeitschrift „Kunsthistoriker“ (Mitteilungen des Österreichischen Kunsthistorikerverbandes, Jg. II/1985, Nr. 1, S. 22 ff.) publizierten Vortrages vom „Zweiten Österreichischen Kunsthistorikertag“, Salzburg 1984.

position continuously guides it. Therefore, both disciplines are only feasible in a meaningful way if in principle they understand themselves as an organic synthesis of two interrelated and interdependent aspects of the same subject.

* Reprint of a lecture held at the “Zweiter Österreichischer Kunsthistorikertag”, Salzburg 1984, and published in the journal “Kunsthistoriker” (Mitteilungen des Österreichischen Kunsthistorikerverbandes, vol. II/1985, no. 1, p. 22 ff.).

L’histoire de l’art, comme la protection des monuments, interviennent donc chacun dans l’existence de l’œuvre d’art lorsqu’ils s’en emparent. L’histoire de l’art le fait de manière indirecte, la protection des monuments de manière directe, dans la mesure où, par définition, elle est une science de l’action, qu’elle intervient sur l’œuvre d’art à un certain moment et s’expose donc à la relativité de toute action historique, même si elle s’impose la plus grande probité.

Si, pour conclure, nous essayons de résumer les points centraux du sujet que nous avons traité: «L’œuvre d’art et le monument – distance et affinité», nous pouvons affirmer que l’identité (l’affinité) et la distance (non-identité) sont également constitutives de l’œuvre d’art et du monument patrimonial, puisque les deux ne peuvent être définis et compris que dans le rapport de force qu’entretiennent la distance et l’affinité. Si l’on transpose cette logique aux disciplines qui traitent de ces objets, l’histoire de l’art et la protection des monuments, on peut parler d’une relation similaire, car – même s’il y a des fondements communs – l’histoire de l’art ne peut en aucun cas, comme nous l’avons vu, se contenter d’informations non-réfléchies, positivistes, sur des œuvres d’art, tandis que la protection des monuments court à tout moment le danger d’une objectivation pragmatique de ses méthodes, si elle ne se soumet pas en permanence à une réflexion critique de son positionnement historique. Il en résulte, que les deux disciplines ont besoin, pour déployer pleinement leur potentiel, de se concevoir fondamentalement comme la synthèse de deux aspects complémentaires et interdépendants du même objet.

* Reprint d’une conférence présentée lors des «Deuxièmes assises des historiens de l’art autrichiens», Salzbourg, 1984, dans la revue *Kunsthistoriker* (Communications de l’Association Autrichienne des Historiens de l’Art, 2/1985, 1, p. 22 et suivantes).