

Wissenschaftler oder Künstler vor dem Denkmal?

Anmerkungen zu Dehios Analyse der Rolle von Architekt und Kunsthistoriker in der Denkmalpflege

In: Deutsche Kunst und Denkmalpflege, 1992, S. 102–108

Im Jahre 1901 veröffentlichte Georg Dehio seine berühmte Streitschrift „Was wird aus dem Heidelberger Schloß werden?“ Darin wies er, im Rahmen der aktuellen Diskussion um Konservierung oder Restaurierung der Schloßruine, auch auf den prinzipiellen Unterschied in der Arbeitsweise des Architekten und des Kunsthistorikers hin:

„Ein Architekt ist teils Techniker, ein Mann der angewandten Mathematik und Physik, teils Künstler, Organ der schaffenden Phantasie. Zu den Kunstwerken der Vergangenheit kann er sich aber nur als Forscher, Nachführender, nicht als Schaffender verhalten. Von dem Augenblick, in dem er in dieses Verhältnis eintritt, wird er – mag er es anerkennen oder nicht – seiner Aufgabe nach zum Kunstgelehrten, und was er auf diesem Boden denkt, spricht oder tut, kann nur nach dem allgemeinen Maße der Kunstwissenschaft gemessen werden. Der so oft behauptete Gegensatz ist also theoretisch gar nicht vorhanden. Praktisch tritt er dennoch hervor, in dem anderen Augenblicke, wo der Architekt berufen wird, an ein historisches Kunstdenkmal irgendwie die Hand anzulegen, um zu erhalten oder zu ergänzen oder wiederherzustellen. In dieser Lage wird es erfahrungsgemäß sehr vielen Architekten unmöglich, in ihrem Geiste die wissenschaftliche Funktion und die künstlerische Funktion auseinanderzuhalten. Was sie als Künstler im Geiste schauen, wird ihnen zur historischen Gewißheit.“¹

Diese um eine vorurteilsfreie Tätigkeitsbestimmung bemühte Analyse wurde dann in der weiteren Debatte als provokant (und bewußt parteiische) Position bedeutsam. Das fortdauernde Erbe einer idealisierenden Denkmalauffassung, wie sie Viollet-le-Duc geprägt hatte, sollte durch einen modernen, wissenschaftlichen Denkmalbegriff endgültig überwunden werden. Die Denkmäler, nun als authentische Dokumente der Vergangenheit verstanden, waren fortan nicht nur vor Verwahrlosung und Verfall, sondern ebenso vor der verfälschenden Aneignung durch die Gegenwart zu schützen. Dehios Verdienste bei der Neuorientierung der deutschen Denkmalpflege als wissenschaftliche Disziplin stehen außer Frage.

Scientist or Artist in Relation to the Monument?

Comments on Dehio's Analysis of the Roles of the Architect and the Art-historian in Monuments Conservation

In 1901 Georg Dehio published his famous polemic paper “What Will Become of Heidelberg Castle?” Within the framework of contemporary discussions on the conservation or restoration of the castle ruins, he indicated the difference in principle between the working methods of architects and art historians:

“An architect is partly technician, a man of applied mathematics and physics, partly artist, an organ of creative fantasy. He can only behave towards the artworks of the past as a researcher, empathiser, but not as a creator. From the moment he enters this relationship – whether he wants to recognise it or not – he becomes a scholar of art in accordance with his task, and whatever he thinks, says or does on this ground can only be measured according to the general measure of aesthetics. The so often claimed contrast is therefore not even existent in the theory. Nevertheless, in practice he steps forward in the other moments when he is called upon as an architect to lay hands on a historic monument, to maintain or extend it or to reconstruct it. In this situation it is impossible for many architects to distinguish intellectually between their scientific function and their artistic function. What they see in their mind's eye as artists becomes historic certainty to them.”¹

This analysis which attempts to create a neutral and unbiased profile of conservation activity later became significant as a provocative (and consciously biased) position in the further debate. The continuing heritage of an idealised concept of the monument as shaped by Viollet-le-Duc was meant to be overcome by a modern, scientific notion. Monuments, now understood as authentic documents of the past, were henceforth to be protected not only from dilapidation and decay, but also from falsifying appropriation by the present. Dehio's contribution to the re-orientation of German monuments conservation as a scientific discipline is beyond doubt. And yet today it is clear that subsequently, the differentiation posited by Dehio has led to a confusion of the architect's and the art historian's roles vis-a-vis the architectural

Faut-il privilégier une approche scientifique ou artistique du monument?

Réflexions à propos de l'analyse de Dehio quant au rôle de l'architecte et de l'historien de l'art dans la conservation des monuments

C'est en 1901 que Georg Dehio publia son célèbre texte polémique Was wird aus dem Heidelberger Schloß werden? (Que va-t-il advenir du château d'Heidelberg). Dans le cadre du débat de l'époque autour de la conservation ou de la restauration de la ruine du château, il y faisait observer à propos de la principale différence entre les méthodes de travail des architectes et des historiens de l'art :

« Un architecte est à la fois un technicien, l'homme des mathématiques et de la physique appliquées, et un artiste, qui exprime son imagination créatrice. Envers les œuvres d'art du passé, il ne peut en revanche se comporter qu'en chercheur, en faisant preuve d'empathie, et non en tant que créateur. À partir du moment où il entre dans cette relation, il endosse, consciemment ou non, le rôle d'un érudit de l'art dans le cadre de sa mission ; ce qu'il pense, dit ou fait sur ce terrain ne peut se mesurer qu'au regard de l'ensemble des connaissances de l'histoire de l'art. L'antagonisme, si souvent évoqué, n'existe donc théoriquement pas. En pratique, en revanche, il se révèle lorsque l'architecte est appelé pour intervenir sur un monument historique, afin de le préserver, le compléter ou le reconstruire. Dans cette situation, l'expérience montre que de très nombreux architectes sont incapables de distinguer leur fonction scientifique de leur fonction artistique. Ils considèrent comme vérité historique ce qu'ils se représentent en tant qu'artiste ».¹

Cette analyse, qui s'efforçait de définir l'activité sans parti pris, revêtit une importance considérable dans les débats ultérieurs en tant que position provocatrice (et certainement partisane). L'héritage persistant d'une vision idéalisante du monument, telle qu'elle fut forgée par Viollet-le-Duc, devait être définitivement dépassé par un concept moderne et scientifique du monument. Les monuments, considérés dorénavant comme des documents authentiques du passé, ne devaient dès lors pas uniquement être protégés de l'abandon et de la décrépitude, mais également d'une appropriation présente se traduisant par une dénaturation profonde. Le mérite de Dehio

*Neue Synagoge in der Oranienburger Straße, Berlin,
Grundsteinlegung 1859, Planungen nach Eduard
Knoblauch und Friedrich August Stüler, nach
Kriegszerstörungen Teilwiederaufbau 1988–1995
New Synagogue in Oranienburger Straße, Berlin,
begun in 1859, designed by Eduard Knoblauch and
Friedrich August Stüler, after war damages
partially rebuilt 1988–1995
Nouvelle synagogue à la Oranienburger Straße,
Berlin, pose de la première pierre en 1859, projet
d'Eduard Knoblauch et Friedrich August Stüler,
reconstruction partielle en 1988–1995, suite aux
dommages liés à la guerre*



Und doch muß man heute feststellen, daß in der Folge die von Dehio damals aufgestellte Unterscheidung auch zu einer Verunklärung der verschiedenen Rollen geführt hat, die Architekt und Kunsthistoriker vor dem Baudenkmal einnehmen. Ja, die gutgemeinte Auffassung, daß hier nur der Wissenschaftler gefragt sein soll,² nicht aber der gestaltend „Schaffende“, hat – wenn man sie verallgemeinernd von der musealen Konservierung auf die heute breiteren Aufgaben der Denkmalpflege überträgt – zur Folge, daß der gestalterisch untalentierte Architekt für die Denkmalpflege geeignet erscheint, der talentierte sich aber von ihr distanzieret.³ Dies wird bereits in der Ausbildung der Architekten deutlich. In Zusammenhang damit steht dann die verbreitete, aber heute irreführende These, daß der Hauptfeind einer behutsamen Denkmalpflege der „Künstler-Architekt“ sie, ein moderner Herodotus, der seiner subjektiven Ausdrucksmöglichkeit im Entwurf jeden Respekt vor dem historischen Dokument unterordnet. Einige bedeutende, aber bisweilen „rabiate“ Architekten werden in diesem Zusammenhang gerne genannt.

Mit diesem falschen Feindbild werden jedoch Rolle und Einfluß der heutigen Architekten eklatant überbewertet. Denn die breiten gesellschaftlichen Modernisierungsprozesse, die zum größten Teil für das fortschreitende Verschwinden der historischen Bausubstanz verantwortlich sind, werden ja nur zu einem sehr geringen Teil von Architekten gesteuert. Wenn gerade einige der künstlerisch ernsthaftesten und fähigsten unter ihnen – etwa Karl-Josef Schattner oder Aurelio Galfetti – einen rigorosen Umgang mit einzelnen Denkmälern pflegen, so mag es erlaubt sein, hierin auch eine Verweigerungshaltung zu erkennen: man will nicht mit einer einzelnen, behutsamen – aber damit keineswegs gesellschaftlich repräsentativen, sondern eher verschleiernden – Baumaßnahme als historisches Alibi für das ringsumher betriebene Zerstörungswerk herhalten müssen.

Macht man mit der beliebten Kritik an schöpferischen Einzelleistungen nicht oft denjenigen, der den Finger in die Wunde legt, für diese selbst verantwortlich? Das Problem scheint ähnlich gelagert zu sein wie bei manchen Werken der bildenden Kunst, in denen etwa die moderne Entweihung der Natur provokant und schmerzhaft thematisiert wird (Josef Beuys, Nils Udo, ...). Der Mahner ist schnell als der eigentliche Frevler identifiziert.

Es soll in diesem Zusammenhang aber gar nicht eine provokatorische, unversöhnliche Haltung verteidigt werden, die um der künstlerischen Wahrhaftigkeit willen manchmal auch die Verletzung oder den Verlust von Substanz in Kauf nimmt. Es sei lediglich darauf hingewiesen, daß das seit Dehios Tagen bis heute aktuelle Bestreben, die Denkmalpflege von jedem künst-

monument. Indeed, the well-meant view that only the scientist should be required here,² but not the shaping creator – when this view is transferred in a generalizing way from museum conservation to the broader tasks of monuments conservation – has the consequence of making architects who are untalented in design appear suitable for monument conservation, while the talented ones distance themselves from it.³ This already becomes clear during architects' education. Together with this stands the commonly-held but misleading thesis that the main enemy of cautious conservation is the “artist architect” who subordinates all respect for the historic document to his expressive possibilities in design. Some major but occasionally “ruthless” architects are frequently mentioned in this connection.

This negative image of contemporary architects greatly exaggerates their role and influence. For the broad social processes of modernisation that are largely responsible for the disappearance of historic building fabric are only steered by architects to a very limited extent. When it is precisely the most artistically serious and capable amongst them – such as Karl-Josef Schattner or Aurelio Galfetti – who practice a rigorous dealing with individual monuments, then we may permit ourselves to recognize in this negative image a rejectionist attitude: one does not wish, by performing a single careful but by no means socially representative, indeed rather obscuring architectural intervention, to serve as a historical alibi for the work of destruction carried on all around it.

With this popular criticism of individual creative achievements, does one not often make the person who has put their finger into the wound responsible for it? Apparently, the problem likewise arises with certain works of visual art in which the modern desecration of nature is provocatively and painfully thematised (Josef Beuys, Nils Udo, ...). The critic is quickly identified as the actual sinner.

However, in this context we do not mean to defend a provocative, hostile stance that sometimes accepts the damage or loss of substance for the sake of artistic veracity. The intention is merely to point out that the constant effort from Dehio's time until today to purify monument conservation from every artistic component could lead to ruinous alliances with the other side. The methods of the (natural) sciences try to lock the subject out of the process of cognition. Since the true artist insists on his subjectivity, he is by definition to be kept away from the monument.⁴ On the other hand, by defining itself as scientific, the research and care of cultural monuments is surrendered to spiritless, methodical formalism as long as it renounces its own design intentions.⁵ So for instance Hans Döllgast's post war re-

dans la réorientation de la conservation des monuments allemande en une discipline scientifique ne fait aucun doute.

Et pourtant, force est de constater aujourd'hui que, par la suite, la différenciation établie autrefois par Dehio a abouti à une confusion des différents rôles tenus par l'architecte et l'historien de l'art face au monument bâti. En effet – de la conservation muséale d'alors aux missions actuelles élargies de la conservation des monuments –, la conception bien intentionnée, invitant à ne demander en ce domaine que l'avis du scientifique,² et non celui du « créateur » concepteur, a abouti à ce que l'architecte dépourvu de talent artistique serait compétent dans le domaine de la conservation des monuments, alors que celui qui en est doté devrait en être écarté.³ Cela transparaît nettement dès la période de formation des architectes. Dans cet ordre d'idée, on retrouve la thèse répandue, mais aujourd'hui rejetée, selon laquelle le principal ennemi d'une conservation circonspecte des monuments serait « l'architecte-artiste », Érostrate moderne subordonnant tout respect du document historique à la possibilité de s'exprimer subjectivement dans le projet. Certains architectes majeurs, mais parfois impétueux sont connus pour cela.

Par rapport à ce portrait faussé de l'ennemi, le rôle et l'influence des architectes actuels a néanmoins été largement surestimé. En effet, très peu de processus de modernisation sociétaux importants, qui portent une responsabilité majeure dans la disparition progressive de la substance historique bâtie, ont été pilotés par des architectes. Et lorsque certains d'entre eux, figurant parmi les plus sérieux et les plus doués sur le plan artistique, tels Karl-Josef Schattner ou Aurelio Galfetti, ont veillé à adopter un comportement rigoureux envers chacun des monuments sur lesquels ils sont intervenus, il semble que l'on ait malgré tout le droit d'adopter une attitude de refus. L'on n'entend en effet pas, à travers une intervention architecturale isolée – dès lors peu représentative sur le plan social et plutôt déroutante –, servir d'alibi historique à la totalité du travail de sappe pratiqué alentour.

A travers cette critique adressée aux productions individuelles créatives, ne reporte-t-on pas la responsabilité du fiasco sur celui qui se borne à le signaler? La problématique semble être la même avec de nombreuses œuvres du domaine de l'art plastique, dans lesquelles la profanation moderne de la nature est thématisée de manière provocatrice et douloureuse (Josef Beuys, Nils Udo, etc.). Les rappels à l'ordre sont prompts une fois l'auteur du forfait identifié.

Il ne s'agit pas en l'occurrence de défendre une attitude provocatrice et implacable qui, dans l'intérêt de la vérité artistique, est parfois prête à accepter le manque de respect ou la perte de substance. Mais

lerischen Bestandteil zu reinigen, auch zu unheilvollen Bündnissen mit der anderen Seite führen kann. Die (natur-)wissenschaftliche Methode sucht das Subjekt aus dem Erkenntnisvorgang auszusperrern. Da der echte Künstler aber auf seiner Subjektivität beharrt, ist er nun per definitionem vom Denkmal fernzuhalten.⁴ Dagegen wird unter dem Vorzeichen der Wissenschaftlichkeit auch einem geistlosen methodischen Formalismus, solange er nur eigenen Gestaltungsabsichten abschwört, das Kulturdenkmal zur Erforschung und Pflege überlassen.⁵ So mußte etwa die gegenüber der Geschichte aufrichtige und architektonisch eindrucksvolle Nachkriegs-Reparatur der Münchner Allerheiligen-Hofkirche durch Hans Döllgast in den letzten Jahren einer wissenschaftlich abgesicherten Rekonstruktion der Gewölbe weichen, deren historische und konstruktive Legitimität fragwürdig ist.

Die Mehrzahl der Wissenschaftler lehnt – mit Dehio – in der Denkmalpflege derartiges Rekonstruieren ab. Aber die Akteure, die in der Heidelberger Restaurierungsdebatte so eindeutig in gut und böse eingeteilt worden waren, können auch in vertauschten Rollen auftreten: wissenschaftlich seriöse Methoden im Dienst geschichtsverfälschender Rekonstruktion, „schaffende Phantasie“ als Medium geschichtsbejahender Tradition.

Nun hört man oft, dieser Gegensatz zwischen rekonstruierenden und schöpferischen Gestaltungseingriffen sei für die moderne, wissenschaftliche Denkmalpflege eigentlich kein Thema, da es in der Regel *überhaupt* keinen Grund gäbe, „gestalterisch“ in das Denkmal einzugreifen. Der Auftrag der Substanzerhaltung erfordere im Prinzip weder kreatives Gestalten noch wissenschaftliches Restaurieren oder gar Rekonstruieren.

Je älter das Denkmal, desto weniger plausible Gründe gibt es in der Tat, konstruktiv oder gestaltend in die Substanz einzugreifen. Wo aber der Alterswert – der letztlich den Verfall nobilitiert und legitimiert – noch nicht im Vordergrund steht, ist solch noble Zurückhaltung oft substanzgefährdend. Bestes Beispiel dafür sind unsere jüngsten Denkmäler, die Bauten der Fünfziger Jahre. Hier ist die Notwendigkeit zur Veränderung oft unstrittig, weil die ursprüngliche Konstruktion und Materialverwendung zu ernsthaften Schäden geführt hat. Kaum einer wünscht den Bauten von Egon Eiermann oder Rudolf Schwarz ein schnelles, aber authentisches Ende als Ruine. Ältere Denkmäler, insbesondere die „zeitlosen“ Relikte anonymer Architektur, haben diesen selektiven Auswahl- und Anpassungsprozess bereits hinter sich – es haben nur jene überdauert, die von vornherein relativ schadensfrei konstruiert waren oder aber von den nachfolgenden Generationen auf eine bessere Haltbarkeit hin verändert worden sind.

pairs to Munich's Allerheiligen-Hofkirche, interventions that both did justice to history and were architecturally impressive, have had to give way to a scientifically-argued reconstruction of the vaults, the historical and constructive legitimacy of which is questionable.

The majority of scholars – in agreement with Dehio – rejects these kinds of reconstructions in monuments conservation. However, the participants in the Heidelberg restoration debate, who were so clearly categorised into good and evil, can also appear in reversed roles: scientifically serious methods in the service of history-falsifying reconstruction on the one hand, and “creative fantasy” as the medium that affirms tradition on the other.

One now often hears that this dichotomy between reconstructive and creative design interventions is not really a topic for modern, scientific monuments conservation, since as a rule there is no reason *whatsoever* for “artistic” intervention in the monument. In principle, the responsibility to maintain substance requires neither creative design nor scientific restoration or even reconstruction.

The older the monument, the fewer plausible reasons in fact exist to intervene constructively or artistically in its substance. However, when age-value – which ultimately ennobles and legitimises decay – is not yet paramount, then such noble restraint often endangers substance. The best examples of this are our most recent monuments, buildings of the fifties. The necessity of change is often beyond dispute because the original construction and the way materials were used has led to serious damage. No one really wants to see buildings by Egon Eiermann or Rudolf Schwarz come to a swift but authentic end. Older monuments, especially those “timeless” relics of anonymous architecture, already have this selective process of selection and adjustment behind them – the only ones that have survived are those that were constructed comparatively fault-free or those changed by the following generations to improve their longevity.

On a division of concepts and roles

On the one hand Dehio differentiates between scientific work and artistic work (of the architect), on the other between research on and maintenance or change to the monument by “taking matters in hand” in the practical sense. Whereas he categorically assigns research and assessment of the monument to the domain of science so that everyone occupied with it “becomes an art scholar in accordance with his task”, he in no way accepts the differentiation of working areas for the second field, which requires taking matters in hand in order to care for the substance practically.

nous nous devons de signaler que les efforts qui s'évertuent, depuis l'époque de Dehio jusqu'à nos jours, à débarrasser la conservation des monuments de toute composante artistique peuvent également conduire à des alliances néfastes avec le clan opposé. La méthode issue des sciences (physiques et naturelles) tente d'exclure le sujet du processus d'identification. Mais, étant donné que le véritable artiste s'obstine dans sa subjectivité, il doit par définition être éloigné du monument.⁴ En revanche, le monument historique est volontiers confié à la recherche et à la conservation sous les auspices d'un esprit scientifique, mais aussi d'un formalisme méthodique dénué d'esprit, aussi longtemps qu'il se borne à renoncer à toute vision créatrice propre.⁵ Ainsi, la réparation, au lendemain de la guerre, architecturalement impressionnante et historiquement juste, du sanctuaire de l'Allerheiligen-Hofkirche de Munich par Hans Döllgast dut au cours de ces dernières années accepter une reconstruction des voûtes garantie sur le plan scientifique, mais dont la légitimité historique et constructive est des plus douteuse.

La majorité des scientifiques rejettent, avec Dehio, ce type de reconstruction dans le domaine de la conservation des monuments. Mais les acteurs qui étaient si nettement départagés entre les bons et les méchants dans le débat autour de la restauration du château de Heidelberg peuvent également se présenter dans des rôles inversés, en recourant à des méthodes scientifiques sérieuses mises au service d'une reconstruction qui falsifie l'histoire, un acte d'«imagination conceptrice» dans la vieille tradition de l'historisme.

De nos jours, on entend souvent que cette opposition entre intervention reconstructrice et créatrice n'est plus d'actualité dans le domaine de la conservation des monuments scientifique moderne puisque, en règle générale, il n'y aurait plus *aucune* raison pour intervenir de manière «créatrice» sur le monument. La mission de sauvegarde de la substance n'exigerait par principe ni aménagement créatif, ni restauration ou reconstruction scientifique.

Plus le monument est ancien, moins il existe de motifs plausibles pour intervenir de manière constructive ou artistique sur sa substance. Cependant, lorsque la valeur d'ancienneté, qui finit par anoblir et légitimer la dégradation, n'est pas encore dominante, une telle retenue charitable est souvent dangereuse pour la substance. Nos monuments les plus récents, les édifices des années 1950, en sont les meilleurs exemples. Pour eux, la nécessité de procéder à des modifications est souvent indiscutable, du fait que le mode de construction et la mise en œuvre des matériaux lors de la réalisation ont entraîné des dommages sérieux. Rares sont ceux qui souhaitent aux bâtiments d'Egon Eiermann ou de Rudolf

Zur Trennung der Begriffe und Rollen

Dehio unterscheidet einmal zwischen wissenschaftlicher und künstlerischer Arbeit (des Architekten), andererseits zwischen der Erforschung des Denkmals und seiner Erhaltung bzw. Veränderung durch praktisches „Hand-Anlegen“. Während er nun die Erforschung und Beurteilung des Denkmals kategorisch der Wissenschaft zuordnet, so daß jeder damit Befähigte „seiner Aufgabe nach zum Kunstgelehrten“ wird, akzeptiert er die im oben zitierten Text zunächst angedeutete Differenzierung der Arbeitsfelder keineswegs für den zweiten Bereich, für das zur praktischen Pflege der Substanz notwendige Hand-Anlegen.

Da der damit beist befähigte Architekt beide Aufgabenbereiche leicht verwechselt und mit der Sicht des Künstlers Probleme der Analyse, also Aufgaben des Wissenschaftlers zu lösen versuche und seine künstlerische Vision dann oft als „historische Gewißheit“ nehme, verlangt Dehio auch für die praktische Denkmalpflege nach einem Architekten, der sich auf archäologisches und technisches Wissen ohne künstlerisches Können beschränkt. (Er läßt offen, ob dieser ideale Denkmal-Architekt solches Können gar nicht besitzt oder ob er es zwar besser doch besitzt – sozusagen sicherheitshalber, falls die Wissenschaft an ihre Grenzen stößt – aber auf seine Ausübung verzichtet.)

Die künstlerische Verantwortung des gestaltend „Schaffenden“ lehnt Dehio für die Denkmalpflege ab. Er kann dies im zeitlichen Kontext sehr einleuchtend tun, indem er auf die „Geschichtsfälschungen“ verweist, die das 19. Jahrhundert im Sinne einer künstlerisch-phantastischen, aber „ehrfurchtslosen Denkmalerneuerung“ begangen habe. Von dieser moralisch begründeten Position aus möchte er nun auch die denkmalpflegerische Praxis wesentlich dem „Bereich des historisch-kritischen Denkens“ (!) zugeordnet sehen.⁶

Wissen und Denken, nicht Können und handelndes Schaffen sollen den Erhalt der Denkmäler als historische Zeugnisse sicherstellen?

Hier spricht Dehio natürlich selbst nicht mehr als Wissenschaftler, sondern als parteilichgreifender, überzeugter und überzeugender Sachwalter einer vor allem ethisch begründeten, in der Folge aber auch ästhetisch einflußreichen Idee: „Konservieren, nicht restaurieren“. Er setzt „Konservieren“ mit wissenschaftlicher und „Restaurieren“ (im damaligen Verständnis des Wortes) mit künstlerischer Arbeit gleich – eine ungenaue Zuordnung, aber plausibel aus der makroskopischen Sicht des Urteilenden, der selbst weder die eine noch die andere Arbeit verrichtet. Genauer betrachtet verhält es sich nicht so einfach, wie ein berühmter Sonderfall uns bewußt macht:

Die moderne Freilegung der Aegineten in der Münchner Glyptothek, ihre wissen-

Since the architect most often involved in such work easily confuses the two areas and attempts to solve problems of analysis, that is scientist's tasks, with an artist's view, and since he then goes on to interpret his artistic view as a "historic certainty", Dehio also demands for practical conservation an architect who limits himself to archaeological and technical knowledge without artistic skill. (He leaves open whether this ideal architect should not possess these skills at all, or had better possess them – as a precaution, so to speak, in case science reaches its limits – but should refrain from actually exercising them).

Dehio rejects the artistic responsibility of a designing "creator" for the field of monuments conservation. He can do this in a very illuminating way in the context of the time, by referring to the "historical falsification" in the sense of an artistic-fantastic, but rather "irreverent renovation of monuments" practiced by the 19th century. From this morally-founded position he would like to see conservation practice essentially allocated to the "area of historic-critical thought"(!).⁶

Knowledge and thought, not skill and creative work are supposed to assure the maintenance of monuments as historic witnesses?

Naturally Dehio is no longer speaking here as a scientist, but as the partisan, convinced and convincing advocate of an ethically-founded idea which in turn becomes aesthetically influential: "Conserve, do not restore". He equates "conserve" with scientific work and "restore" (in the understanding of the word at the time) with artistic work – an inexact allocation, but plausible from the macroscopic view of the observer who does not have to perform the one nor the other sort of work. Considered in detail it is not so simple, as a famous exception makes us realise.

The modern presentation of the antique Aegina sculptures in Munich's Glyptothek, their scientific-conservational montage as connectionless fragments floating freely in space – an operation that precisely corresponds to the alienating fragmentation of the modern aesthetic experience; this presentation was no less of an artistic achievement than were Thorvaldsen's *restorational* additions in the 19th century. Both measures had the one objective of presenting the sculptural pieces in accordance with the contemporary aesthetic taste – both times connected to the sincere scientific attempt to do justice to the gable in Aegina.⁷

Dehio's uncompromising appropriation of architectural monuments into the custody of science remained without greater influence in practice. However, theoretical arguments continue to reinforce it up to the present day.

A less apodictic distribution of roles, one that does justice not so much to the sta-

Schwarz une fin accélérée, quoique authentique, sous forme de ruine. Les monuments plus anciens, en particulier les vestiges « intemporels » anonymes de l'architecture, ont déjà connu ce processus de sélection et d'adaptation ; seuls y ont survécu ceux qui dès le début avaient été construits selon les règles ou qui furent modifiés par les générations suivantes pour bénéficier d'une meilleure capacité de conservation.

Une séparation des concepts et des rôles

Dehio établit d'une part une distinction entre le travail scientifique et le travail artistique (de l'architecte), et d'autre part entre l'étude du monument et sa préservation, voire sa modification due à une intervention. Alors qu'il classe résolument l'étude et l'évaluation du monument dans le domaine de la science, pour que tous ceux qui en ont la charge deviennent « des érudits de l'art dans le cadre de leur mission », il n'accepte en aucun cas la différenciation des sphères de travail – présentée en premier lieu dans le texte cité – pour le second domaine, celui de l'intervention portant sur la préservation pratique de la substance.

Étant donné que l'architecte généralement chargé de cette tâche confond aisément les deux attributions et tente de résoudre les questions de l'analyse, relevant du domaine scientifique, avec le point de vue de l'artiste et tient ensuite souvent sa vision artistique pour une « vérité historique », Dehio réclame également pour la conservation pratique du monument un architecte qui se limite à un savoir archéologique et technique sans capacités artistiques. (Il ne précise pas si cet architecte des monuments idéal est totalement dépourvu de telles capacités ou si, au mieux, il en possède – pour ainsi dire, par mesure de sécurité, dans le cas où la science atteindrait ses limites – mais renonce à y avoir recours.)

Dehio rejette la responsabilité artistique du « créateur » concepteur dans le domaine de la conservation des monuments. Au regard du contexte de l'époque, il peut le faire d'une manière très convaincante, puisqu'il renvoie aux « falsifications historiques », qui ont été commises au cours du XIXe siècle en vue d'une rénovation des monuments imaginative-artistique, mais « irrespectueuse ». À partir de cette position morale fondée, il souhaite voir la pratique de la sauvegarde des monuments rangée essentiellement dans le « domaine de la pensée historique-critique » (!).⁶

Le savoir et la pensée, et non les capacités et la production créative, devraient garantir la préservation des monuments en tant que témoins historiques ?

Dans ce cas, Dehio ne s'exprime évidemment plus en tant que scientifique, mais en tant que défenseur, partisan, convaincu



*Heidelberger Schloss, Luftbild
Heidelberg Castle, aerial view
Château de Heidelberg, vue aérienne*



*1996 wieder errichtetes Denkmal für Karl Friedrich Schinkel, 1869 von Friedrich Drake, vor der Kulisse der kriegszerstörten Bauakademie, Berlin
Monument for Karl Friedrich Schinkel, 1869 by Friedrich Drake, re-erected in 1996 in front of the destroyed Bauakademie, Berlin
Remise en place en 1996 du monument de Karl Friedrich Schinkel, réalisé en 1869 par Friedrich Drake, devant la Bauakademie de Berlin, endommagée par la guerre*

schaftlich-konservatorische Montage als frei im Raum schwebende, verbindungslose Fragmente – eine Operation, die präzise der verfremdenden Fragmentierung der modernen ästhetischen Erfahrung entspricht – das war nicht weniger eine künstlerische Leistung als Thorvaldsens *restauratorische* Ergänzungen im 19. Jahrhundert. Beide Maßnahmen hatten den einen Zweck, die Skulpturteile dem ästhetischen Zeitgeschmack entsprechend zu präsentieren – beidemale mit dem ehrlichen wissenschaftlichen Bemühen verbunden, dem Giebel in Aegina gerecht zu werden.⁷

Dehios kompromißlose Vereinnahmung der Baudenkmäler unter die Obhut der Wissenschaften blieb in der Praxis ohne größeren Einfluß. In theoretischen Appellen erfährt sie jedoch bis heute ihre Bekräftigung.

Eine weniger apodiktische Rollenverteilung, die vielleicht nicht der standesbezogenen Selbsteinschätzung der Beteiligten, aber ihrer tatsächlichen Tätigkeit in Theorie und Praxis gerecht wird, bietet sich an, wenn man Dehios Analyse zu Ende führt und auch den dort implizierten Umkehrschluß akzeptiert: Sobald es gilt, „Hand anzulegen“, kann sich der Architekt, aber eben nicht nur er, sondern auch der Historiker nur als „Künstler“ dem Denkmal gegenüber verhalten. Er ist in diesem Moment kein Wissenschaftler mehr (– in genau dem begrifflich engen Sinne, in dem bei Dehio der am Denkmal forschende Architekt kein Künstler, sondern Kunstgelehrter ist).⁸

Wo er über praktische (=konkrete bauliche) Maßnahmen am Denkmal mitbestimmt, wird er zum Gestalter und damit im weitesten Sinne zum Künstler. Auch eine auf der Interpretation analytisch ermittelter Daten aufbauende, „wissenschaftliche“ Entscheidung über einen Eingriff in das Bauwerk ist, ob gewollt oder nicht, eine gestalterische Entscheidung. Sie bleibt dies auch dann, wenn sie zur wissenschaftlichen Legitimierung verbal abgesichert und mit einem den anderen Wissenschaften vergleichbaren Grad an Rationalität beschrieben wird.⁹ Wer immer eine solche Entscheidung fällt, ob Kunsthistoriker, Architekt, Handwerker, Naturwissenschaftler oder Bauherr, muß dafür auch als Gestalter die Verantwortung übernehmen. Damit wird keineswegs für den Architekten die absolute und alleinige Kompetenz für die praktische Denkmalpflege reklamiert – ein sensibler Kunsthistoriker etwa wird in vielen Fällen dem unsensibleren Architekten vorzuziehen sein. Nur sollte er sich der Tatsache bewußt sein, daß er mit der Entscheidung z. B. für eine Farbfassung oder einen bestimmten Ersatz verlorener Türblätter in seiner Rolle als Historiker zurücktritt und immer auch, wenn nicht sogar vorrangig, gestaltender Künstler wird. Ja bereits dort, wo er als inventarisierender Denkmalpfleger die zu schützenden Zeugen der Geschichte aus-

tus-related self-images of the parties concerned than to their actual activity in theory and practice, suggests itself if one carries Dehio's analysis to the end and also accepts the reverse conclusion implied there: As soon as matters are to be “taken in hand”, then the architect, and not only he but also the historian can only behave as “artists” towards the monument. At that moment the architect is no longer a scientist – in exactly the same conceptually narrow sense in which, according to Dehio, the architect researching a monument is not an artist, but an art scholar.⁸

Where he has a say in practical measures carried out on the monument (i. e. concrete construction measures), he becomes a designer and hence an artist in the broadest sense. Any “scientific” decision about an intervention in a structure which is based on the interpretation of analytically conveyed data is an artistic choice, whether intentional or not. It also remains as such, even when it is hedged verbally for the sake of scientific legitimation and described with a degree of rationality comparable to other sciences.⁹ Anyone who takes such a decision, be it an art historian, architect, tradesman, natural scientist or building owner, must also take responsibility as a designer. It follows that the absolute and sole competence for practical monuments conservation in no way lies exclusively with architects – in many cases a sensitive art historian should be given priority over an insensitive architect. However, the art historian too should be aware that when he decides in favour of a façade colour or a particular replacement for lost door panels, he relinquishes his role as a historian and always also becomes a creative artist, perhaps even predominantly. Already at the point where, in his capacity as an inventorying conservationist, he selects the witnesses to history which are to be protected, he takes things in hand interpretatively; he must make a “discriminating” judgement and thereby participates in the larger decision the composition of the monument portfolio that a society wants to afford and maintain. To a certain extent, he assists in composing a great “assemblage” that is created little by little from many existing individual artworks or witnesses to history. Here he finds himself in the company of the modern artist, who works with selected found pieces – objets trouvés – from the real world. One need only think of early Dadaist montages or contemporary works by Christian Boltanski, Nikolaus Lang or Raffael Rheinsberg.

It might seem superficial to compare the conscientious work of a conservationist who is acting out of responsibility towards posterity with the playful artistic search for form. Much separates these areas of creativity, not least because of the custodial role of the conservationist, who cannot lay

et convaincant, d'une idée fondée essentiellement sur l'éthique, mais ayant par la suite une influence sur l'esthétique: «conserver, et non restaurer». Il place la «conservation» sur le même plan que le travail scientifique et la «restauration» (selon l'ancienne acception du terme) sur le même plan que le travail artistique, une classification imprécise quoique plausible du point de vue macroscopique de celui qui juge – et qui n'exécute lui-même ni l'une ni l'autre de ces tâches. Tout bien considéré, les choses sont loin d'être aussi simples, comme nous en a fait prendre conscience un cas particulier célèbre.

La présentation moderne des statues des Éginètes dans la glyptothèque de Munich, le montage scientifique-*conservateur* qui les présente comme des fragments détachés en suspension dans l'espace – opération qui correspond précisément à la fragmentation artificielle de l'expérience esthétique moderne – n'incarna pas une prestation moins artistique que les compléments «*restauratifs*» réalisés par Thorvaldsen au XIXe siècle. Les deux mesures poursuivaient le même objectif, celui de présenter les fragments des sculptures conformément au goût esthétique de l'époque, dans les deux cas en lien avec un souci scientifique sincère de rendre justice aux frontons d'Égine.⁷

L'intransigeante mainmise de Dehio sur les monuments bâtis pour les placer sous la protection de la science resta sans influence dans la pratique. Elle trouve cependant jusqu'à aujourd'hui un écho dans la réflexion théorique.

Une répartition des rôles moins apodiktique, qui ne satisferait pas l'autoévaluation sociale des participants, mais plutôt leur participation effective à la théorie et à la pratique, se présente lorsqu'on conduit l'analyse de Dehio jusqu'à sa fin ultime et qu'on accepte le raisonnement a contrario dès lors implicite: dès qu'il s'agit de «manipulation», l'architecte – non seulement lui, mais également l'historien – ne peut se comporter qu'en «artiste» face au monument. Dès lors, il ne se comporte plus en scientifique (précisément dans le sens conceptuel restreint, selon lequel, pour Dehio, l'architecte étudiant le monument n'est pas un artiste mais un érudit de l'art).⁸

A partir du moment où il se confronte à la pratique, où il prend part à l'intervention concrète sur le monument, il devient créateur, et donc artiste au sens le plus large. Même une décision «scientifique», élaborée à partir de l'interprétation de données obtenues par un processus analytique, portant sur une intervention dans l'œuvre bâtie se transforme, que cela soit volontaire ou non, en une décision créatrice. Elle le demeure toujours, même si elle est soutenue sur le plan verbal en vue d'une légitimation scientifique et si elle est décrite avec un niveau de rationalité identique à celui de

wählt, legt er interpretierend Hand an; er muß ein „diskriminierendes“ Urteil fällen und entscheidet dabei mit über die Zusammensetzung des Denkmälerbestandes, den eine Gesellschaft sich leisten und erhalten will. Er komponiert gewissermaßen mit an einem großen „Assemblage“, der aus vielen existierenden Einzelkunstwerken oder Geschichtszeugnissen nach und nach geschaffen wird. Hier findet er sich in Gesellschaft des modernen Künstlers, der mit ausgewählten Fundstücken aus der realen Welt – objets trouvés – arbeitet. Man denke an die frühen Montagen der Dadaisten oder an die heutigen Arbeiten etwa von Christian Boltanski, Nikolaus Lang oder Raffael Rheinsberg.

Es mag oberflächlich erscheinen, die gewissenhafte Arbeit des Denkmalpflegers, der aus Verantwortung gegenüber der Nachwelt handelt, mit der spielerischen künstlerischen Formsuche zu vergleichen. Vieles trennt beide Schaffensgebiete, nicht zuletzt die nur treuhänderische Rolle des Denkmalpflegers, der über die Objekte seiner Zuneigung nicht die Verfügungsrechte des Besitzers beanspruchen kann.

Dennoch: Auf einer gewissen Ebene seines Tuns ähnelt der Denkmalpfleger in der Tat jenem Künstler, der die Strukturen der realen Welt mit wissenschaftlicher Akribie untersucht, um mit daraus ausgewählten Fundstücken ein neues „Ereignis“ zu erschaffen. Denn wo denkmalpflegerische Verantwortung gegenüber Gesellschaft und Nachwelt ohne ästhetisches Urteil nicht auskommt, da steckt umgekehrt in der spielerischen „Willkür“ des echten Künstlers gewissenhafte Arbeit.

Es ist zwar richtig, daß der dem Künstler wichtige Effekt der Verfremdung, der durch die Dekontextualisierung und Neugruppierung der Fundstücke erzielt wird, dem Denkmalpfleger bei seinen Objekten suspekt, ja unerwünscht ist. Die Frage ist aber, ob dieser sich jenes Effekts immer bewußt ist; ob er auch konzeptionell Verantwortung für diese Verfremdung übernimmt, da er sie ja in Kauf nehmen muß. Denn jedes geschützte Denkmal wird im Lauf der Zeit durch diesen Schutz gezielt aus der „normalen“ Entwicklung seines baulichen Kontextes herausgenommen; derart verfremdet steht es zugleich mit anderen Denkmälern und mit seinem sich wandelnden Umfeld in einer besonderen, durchaus künstlichen Beziehung.

Der Unterscheidung zwischen wissenschaftlicher und gestaltend schaffender (künstlerischer) Produktion können andere Begriffspaare zugeordnet werden: Struktur – Ereignis, Diagnose – Therapie, Wahrnehmung – Deutung. Die jeweils letztere Tätigkeit verlangt immer auch die subjektive Interpretation, Bewertung und Entscheidung. Erst hier finden für jede denkmalpflegerische Arbeit so vorrangige Eigenschaften wie Bescheidenheit und Pietät ihren Platz.

claim to the owner's rights of disposal over the objects of his affection.

Nevertheless: At a certain level of his activity the conservationist indeed resembles an artist who examines the structures of the real world with scientific rigour, in order to create a new “event” with the finds selected from those results. Where conservation's responsibility towards society and posterity cannot be fulfilled without aesthetic judgement, conversely there is conscientious work in the playful “arbitrariness” of the true artist.

To be sure, while the effect of alienation achieved by the decontextualisation and re-grouping of found objects is important for the artist, it is suspect, even unwanted by the conservationist for his objects. However, the question is whether he is always aware of such an effect; whether he takes conceptual responsibility for the alienation that he has no choice but to accept. For every monument is removed through its protected status from the “normal” development of its built context over the course of time; alienated in this way, it stands in a special and entirely artificial relationship with other monuments and with its changing environment.

The distinction between scientific and creative (artistic) production can be applied to other conceptual pairs: structure – event, diagnosis – therapy, perception – interpretation. The second term in each pair always demands subjective interpretation, evaluation and decision. It is here that such primary characteristics as modesty and piety first find their place in every conservation task. In this respect Erwin Panofsky ascertained for art history that “archaeological research without aesthetic re-creation is blind and empty, and aesthetic re-creation ... without archaeological research is irrational and often leads astray”.¹⁰ And the Italian architect Vittorio Gregotti addresses this same idea with regard to his work as a designer in historical contexts: “... History thus presents itself as a strange instrument: its knowledge is indispensable, but once it is acquired, it cannot be used; it is a sort of passage that must be traversed, but that teaches us nothing about the art of walking”.¹¹

The necessity of practical action that arises with monuments on a regular basis is always accompanied by the change from the responsibility of the scientist to that of the creator. Monument expertise and monument conservation, however, must be more than the mere application of this knowledge. Even scientific analysis carried out with the greatest effort in no way guarantees a correct (?) or good (?) solution¹² as many examples can illustrate.

When a historic house is being repaired, an initial Gothic version of the facade in dark red is found preserved very partially under a newer layer of flaking plaster.

toute autre science.⁹ Quiconque prend une telle décision, qu'il soit historien d'art, architecte, artisan, scientifique ou maître d'ouvrage, doit également en prendre la responsabilité en tant que créateur. Ainsi, la conservation pratique des monuments n'exige en aucun cas la compétence unique et absolue de l'architecte, un historien de l'art sensible étant dans de nombreux cas à privilégier par rapport à un architecte insensible.

Il devra seulement être conscient du fait que, lorsqu'il prendra une décision, par exemple au sujet d'une couleur ou du remplacement spécifique d'un vantail de porte disparu, il devra revenir à son rôle d'historien – et cela même s'il n'est pas en premier lieu un artiste créatif. En effet, même lorsqu'il se charge de l'inventaire en tant que conservateur des monuments, il sélectionne les témoins de l'histoire à protéger, il intervient de manière interprétative, en procédant à un jugement « discriminatoire » et en participant dès lors à la constitution du fonds patrimonial qu'une société consent à sauvegarder. Il prend ainsi part à la création d'une sorte de vaste composition qui se constitue peu à peu à partir des nombreuses œuvres ou témoins de l'histoire individuels existants. Il se retrouve ici en compagnie de l'artiste moderne qui travaille avec des « objets trouvés » empruntés au monde réel. On pense ainsi aux premiers montages dada ou aux travaux contemporains de Christian Boltanski, Nikolaus Lang ou Raffael Rheinsberg.

Il peut sembler superficiel de comparer le travail scientifique du conservateur des monuments, qui agit de manière responsable pour la postérité, à une recherche formelle artistique ludique. Beaucoup séparent ces deux domaines, et en particulier le rôle de pur gestionnaire qui incombe au conservateur des monuments, qui ne peut prétendre au droit de disposer de la propriété des objets auxquels il est attaché.

Et pourtant, à un certain niveau de son intervention, le conservateur des monuments se rapproche dans les faits de l'artiste qui étudie les structures du monde réel avec une méticulosité scientifique, avec pour objectif de créer un « événement » nouveau à partir des objets trouvés qu'il a sélectionnés. En effet, alors que la responsabilité envers la société et la postérité ne peut se passer de jugement esthétique, « l'arbitraire » ludique du véritable artiste cache à l'inverse un travail consciencieux.

Il est vrai que l'effet de distanciation, important pour l'artiste, obtenu à travers la décontextualisation et le nouveau regroupement des objets trouvés, est suspect et déplacé chez le conservateur des monuments et ses objets. On peut en revanche se demander si ce dernier est toujours conscient de tous les effets qui peuvent en découler, s'il endosse également la responsabilité conceptuelle de cette distanciation – et qu'il

Erwin Panofsky hat diesbezüglich für die Kunstgeschichte festgestellt, daß „archäologische Forschung blind und leer ohne ästhetisches Nachschaffen, und ästhetisches Nachschaffen ... ohne archäologische Forschung irrational und häufig in die Irre geleitet“¹⁰ sei. Und der italienische Architekt Vittorio Gregotti spricht denselben Aspekt im Bezug auf seine Arbeit als Entwerfer im historischen Kontext an: „... Geschichte stellt sich somit als ein merkwürdiges Instrument dar: seine Kenntnis ist unerlässlich, aber ist sie einmal erworben, kann sie nicht benutzt werden; eine Art Passage, die zu durchschreiten ist, die uns aber nichts über die Kunst des Gehens lehrt.“¹¹

Mit der Notwendigkeit praktischen Handelns, die vor dem Denkmal regelmäßig entsteht, folgt immer auch der Wechsel von der Verantwortung des Wissenschaftlers zu derjenigen des gestaltend Schaffenden. Denkmal-Kunde und Denkmal-Forschung erarbeiten das Grundlagenwissen. Denkmalpflege aber muß mehr sein als bloße Anwendung dieses Wissens. Selbst die mit größtem Aufwand durchgeführte wissenschaftliche Arbeit garantiert ja keineswegs eine richtige (?) bzw. gute (?) Lösung,¹² wie sich an vielen Beispielen zeigen läßt.

Bei der Außenreparatur eines Bürgerhauses weist der Befund eine gotische Erstfassung der Fassade in dunklem Rot nach, die sehr partiell unter einer neueren, abplatzen- den Putzschicht erhalten ist. Das Gebäude steht in einem geschlossenen Ensemble ähnlicher, jedoch im Barock überformter Häuser; die helle Farbfassung ihrer Fassaden ist z. T. original erhalten. Eine Rückrestaurierung des Gebäudes auf die (nachweisbare) gotische Erstfassung wäre hier aus Gründen der Ensemblewirkung problematisch; eine (historisch wahrscheinliche) barocke Fassung ist nicht nachweisbar, die existierende Putzoberfläche ist technisch falsch (Zementbeimischung) und nicht haltbar.

Sehr schnell wird hier verständlich, daß der wissenschaftliche Befund allein dem Denkmal nicht weiterhilft, sondern nur Hilfestellung für eine praktische und darin letztlich auch gestalterische Entscheidung bieten kann. Das Beispiel mag außergewöhnlich erscheinen – im Kern trägt jedoch eine Vielzahl denkmalpflegerischer Detailentscheidungen diese Problematik in sich. Eine Befundtreppe zeigt uns die Schichten und ihre Reihenfolge, aber sie sagt uns nichts über die Motivationen. Vielleicht wurde die erste Fassung einer klassizistischen Fassade vom Bauherrn oder seinem Architekten als Mißgriff angesehen und erneuert – wir restaurieren sie heute als wissenschaftlich „gesicherte“ Originalfassung der Erbauungszeit.

Wenn, um ein letztes Beispiel zu nennen, ein zerbrochener monolithischer Türsturz ersetzt werden muß, weil er konstruktiv notwendig ist, so lassen sich vielleicht

The building is located in a self-contained ensemble of similar houses that were reshaped during the Baroque; the light colour scheme of their facades is partly preserved in the original. Restoring the building back to its first (verifiable) Gothic version would be problematic due to its effect on the ensemble; a (historically probable) Baroque version is not verifiable; and the existing surface employs a false technique (plaster mixed with cement) and is not sustainable.

It is quickly understood here that the scientific findings alone do not help the monument, but can only offer assistance in what is a practical and thus ultimately also a creative decision. The example may appear extraordinary – in essence however, the same problem is inherent in a multitude of tiny conservational decisions. Findings show us layers and their chronology; however they tell us nothing about motivations. Perhaps the first version of a neo-classical facade was seen by its owner or the architect as a mistake and was renewed – we restore it today as the scientifically “verified” original facade as it was at the time of construction.

To name a last example, when a broken monolithic door lintel must be replaced out of structural necessity, then perhaps the form and material of the damaged original may be correctly imitated in the scientific sense; whether this imitation obscures the true history of the monument, whether it would be better to replace the lintel with a more robust one made of reinforced concrete – these questions are not scientific, but the kind posed in creative practice, that are determined by economic, social and not least ethical and aesthetic criteria. With regard to the monument, as in all practical fields (politics, medicine, and so on), knowledge, experience and intuition are equally necessary but not interchangeable. Schinkel, one of the founders of monuments conservation in Germany, once pointedly referred to the subsidiary role of basic knowledge: “For the task of judging, many are chosen; for that of doing, very few – this is why we must honour mastery”.¹³ Wolfgang Brönnner describes the necessary interplay in a more balanced way: “When concepts are not blurred and every mode of evaluation is effective in the right place, then both scientific and emotional (artistic) interest in the monument can work together constructively. The analysis of historical meaning leads to the constitution of the monument and to the designation of the aspects of its substance and appearance that are worth preserving. The emotional attention that results from aesthetic contemplation helps to preserve the monument as a monument.”¹⁴

Or similarities nonetheless?

Let us therefore try not to blur the concepts – scientific research vs. creativity – without of course attributing them exclusively

doit être prêt à accepter. En effet, chaque monument protégé, du fait même de cette mesure, est au fil du temps clairement détaché de l'évolution « normale » de son contexte architectural; ainsi distancié, il entretient une relation spécifique et totalement artificielle avec d'autres monuments et son environnement en mutation permanente.

D'autres paires de concepts peuvent être catégorisées en fonction de cette distinction entre production scientifique et production (artistique) créatrice: structure / évènement; diagnostic / thérapie; perception / interprétation. La seconde activité de chacun de ces couples implique toujours l'interprétation subjective, l'évaluation et la prise de décision. Des qualités telles que la modestie et le respect sont prépondérantes dans tout travail de conservation des monuments. Erwin Panofsky a, à ce sujet, affirmé à propos de l'histoire de l'art que la recherche archéologique était aveugle et vide sans reproduction esthétique, et que la reproduction esthétique était irrationnelle et conduisait souvent à l'erreur... sans recherche archéologique.¹⁰ L'architecte italien Vittorio Gregotti évoquait le même aspect en relation avec son travail de concepteur dans un contexte historique: «... l'histoire se présente comme un merveilleux instrument: sa connaissance est indispensable, mais une fois qu'elle a été acquise, elle ne peut pas être utilisée; une sorte de passage qui doit être franchi, mais qui ne nous enseigne rien sur l'art de marcher.»¹¹

La nécessité de l'intervention pratique, qui se présente régulièrement face au monument, s'accompagne toujours d'un glissement de la responsabilité du scientifique vers celle de l'exécutant créatif. La connaissance et la recherche sur les monuments élaborent la compréhension de base, même si la conservation des monuments ne doit pas se limiter à la simple application de ces connaissances. Même l'analyse scientifique poussée à son degré ultime ne garantit en aucun cas une solution juste (?), voire correcte (?),¹² comme le démontrent de nombreux exemples.

Pour la réparation extérieure d'une maison bourgeoise, le diagnostic indique une version originale gothique de la façade, de teinte rouge sombre, qui a été très partiellement préservée sous une nouvelle couche de crépi qui s'écaille. Le bâtiment est situé dans un ensemble fermé de maisons similaires, qui ont cependant été remaniées dans le style baroque; la couleur claire de leurs façades a été en partie préservée dans son état original. Une restauration du bâtiment tenant compte de la phase gothique (retraçable) serait ici problématique du fait de l'effet d'ensemble; aucune version baroque (historiquement vraisemblable) n'a été démontrée et la surface en crépi existante est techniquement mauvaise (adjonction de ciment) et ne peut par conséquent être conservée.

Form und Material des zerborstenen Vorgängers wissenschaftlich korrekt nachahmen; ob aber diese Nachahmung die wahre Geschichte des Denkmals verschleierte, ob etwa der Sturz nicht durch einen tragfähigeren Stahlbetonsturz ersetzt werden sollte, der den eingetretenen Schaden bezeugt und weitere Schäden verhindern könnte – diese Fragen sind keine wissenschaftlichen, sondern solche der gestaltenden Praxis, die durch ökonomische, soziale und nicht zuletzt durch ethische und ästhetische Kriterien bestimmt wird. Wie in allen anderen praktischen Bereichen (Politik, Heilkunst, ...) sind vor dem Denkmal Wissen, Erfahrung und Intuition gleichermaßen notwendig, aber nicht austauschbar. Schinkel, Mitbegründer der Denkmalpflege in Deutschland, hat einmal pointiert auf die subsidiäre Rolle des Grundlagenwissens hingewiesen: „Für das Urteil sind viele auszuwählen, für das Machen nur wenige – deshalb muß man die Meisterschaft ehren.“¹³ Ausgewogener beschreibt Wolfgang Bröner das notwendige Zusammenspiel:

„Wenn die Begriffe nicht verwischt werden und jede Bewertungsweise am richtigen Platz wirksam wird, können also beide, wissenschaftliches und emotionales (künstlerisches) Interesse am Denkmal nützlich zusammenwirken: Die historische Bedeutungsanalyse führt zur Konstituierung des Denkmals und zur Kennzeichnung seines erhaltenswerten Bestands und Erscheinungsbildes. Die aus der ästhetischen Anschauung folgende emotionale Zuwendung hilft, das Denkmal als Denkmal zu erhalten.“¹⁴

Oder doch Ähnlichkeiten?

Versuchen wir also die Begriffe nicht zu verwischen: wissenschaftliches Forschen – gestaltendes Schaffen, – ohne sie freilich exklusiv einer Berufsgruppe oder gar einem Ausbildungsgang zuzuordnen. Aber lassen sie sich denn – jenseits theoretischer Definition – überhaupt ganz auseinanderhalten? Sind sie nicht stets aufeinander angewiesen, sind nicht die Anliegen des Künstlers und des Wissenschaftlers in manchem die gleichen?

Dehio hatte vor der Verwechslung gewarnt: „Was sie [die Architekten] als Künstler im Geiste schauen, wird ihnen zur historischen Gewißheit; eine psychologisch ganz begriffliche Verwechslung...“ – der allerdings die Historiker genauso unterliegen können, wo ihnen das, was sie als Wissenschaftler aus der Substanz herauslesen, nicht weniger leicht zur historischen Gewißheit wird. Dabei handelt es sich auch hier nur um mehr oder weniger plausible Interpretationen. (Der Einwand, daß wissenschaftliche Ergebnisse in ihrem Wahrheitsgehalt überprüfbar seien, künstlerische dagegen nicht, dürfte einer strengen Prüfung nicht standhalten.)

to one professional group or even to one area of education. But can they then be distinguished from one another at all, beyond their theoretical definitions? Are they not continually dependent upon each other, are not the concerns of the artist and the scientist the same in some regards?

Dehio warned against confusion: “What they [the architects] see in their mind’s eye becomes a historical certainty; psychologically a quite understandable confusion...” – and one to which historians can be equally liable, when what they read from the substance as scientists no less easily becomes a historical certainty. In fact it is a matter of more or less plausible interpretations. (The objection that the truthfulness of scientific results is verifiable, whereas artistic ones are not, would not likely stand up to a strict test.)

Otto Borst once quoted a statement from the FAZ that he saw as “lapidary, but true”: “Besides, history-writing is not an objective science.” To this he added: “History as such is that which has passed, that which is dead, that which first comes alive in our imagination. History first emerges through the creative power of thought – whereby we add, in parentheses at least, that there is an unavoidable connection between thought and speech. Even pictures require interpretation, and hence intellectual-linguistic processing, as sources of history.”¹⁵

By contrast Dehio’s definition of historiography, still in the mode of the 19th century before Nietzsche, saw it as objective, rational science, a producer of truth; its opposite number is the artistic skill that produces beauty in a subjective, often irrational way. Riegl was further ahead here: “... we modern subjects are the ones who endow monuments with sense and significance.”¹⁶

With the further development of the sciences in the 20th century, the view (by no means new) took hold that it would be too limited to regard the (Western) concept of scientific work as the only correct and successful tradition of knowledge. The dubious nature of such claims to objectivity was exposed once and for all by “critical theory”. Finally, it was demonstrated, for example by Thomas Kuhn, that it is precisely the generation of theory in the “hard” natural sciences that occurs in part through intuition. Scientific analysis is one (successful and privileged) method for drawing useful insights from material and history, but it is not the only one. At present its fundamental superiority cannot be convincingly argued either empirically or logically.

Even within the sciences, completely different questions and approaches and diverse cognitive methods exist, so that the widespread claim to universality of thought processes bound exclusively to rational concepts seems dubious at the least.

On comprend rapidement que dans ce cas, le diagnostic scientifique seul ne peut aider le monument, mais permet uniquement d’offrir une aide à la prise de décision pratique et, en fin de compte, également artistique. Cet exemple peut sembler insolite, même si, fondamentalement, dans le domaine de la conservation des monuments, une multitude de décisions de détail présentent ce type de problématique. Un diagnostic de l’état historique nous révèle les différentes strates et leur succession, mais ne nous dit rien sur les motivations qui les fondent. La version originale d’une façade classique a peut-être été considérée par le maître d’ouvrage ou son architecte comme un mauvais choix et transformée – alors que nous la restaurons aujourd’hui en tant que version originale de l’époque d’édification sur la base de la seule analyse scientifique.

Pour prendre un dernier exemple, lorsqu’un linteau de porte monolithe brisé doit être remplacé du fait qu’il est indispensable du point de vue statique, il est peut-être possible d’imiter correctement la forme et le matériau de l’élément d’origine sur le plan scientifique. Quant à savoir si cette copie occulte la véritable histoire du monument, si le linteau ne devrait pas être remplacé par un linteau en béton armé plus résistant, qui témoignerait des dommages subis et pourrait empêcher d’autres dégradations – toutes ces questions ne sont pas exclusivement scientifiques mais relèvent bien de la pratique créatrice, déterminée selon des critères économiques, sociaux et, principalement, éthiques et esthétiques. Comme dans tous les autres domaines pratiques (politique, médecine, etc.), la connaissance scientifique, l’expérience et l’intuition sont tout aussi importantes, mais ne suffisent pas. Schinkel, cofondateur de la conservation des monuments en Allemagne, avait un jour souligné le rôle subsidiaire des sciences fondamentales en faisant remarquer: «Il y a beaucoup d’élus pour porter un jugement, mais très peu pour assurer la réalisation – c’est pourquoi il faut rendre honneur à cette faculté».¹³ Wolfgang Bröner évoque, quant à lui, la nécessité d’une interaction équilibrée: «Si les concepts ne sont pas estompés et que chaque méthode d’estimation agit à bon escient, alors les deux types d’intérêts, scientifique et émotionnel (artistique) peuvent agir conjointement pour le plus grand bénéfice du monument. L’analyse de la signification historique conduit à la reconnaissance du monument et à la démonstration de la nécessité de préserver tant son existence que son apparence. L’empathie émotionnelle provenant de l’intuition esthétique aide à préserver le monument en tant que tel.»¹⁴

Ou plutôt un rapprochement?

Tentons donc de ne pas brouiller les concepts de recherche scientifique et de pro-

Otto Borst hat dazu als „lapidar, aber wahr“ aus der FAZ zitiert: „Außerdem ist Geschichtsschreibung keine objektive Wissenschaft“ und ergänzt dazu: „Geschichte als solche ist das Vergangene, das Abgestorbene, das erst in unserer Imagination lebendig wird. Erst mit unserer denkerischen Gestaltungskraft entsteht Geschichte, wobei wir wenigstens in Klammern anfügen, daß zwischen Denken und Sprache ein unausweichlicher Zusammenhang besteht. Auch das Bild der Geschichtsquelle bedarf der Interpretation und damit der denkerisch-sprachlichen Bearbeitung.“¹⁵

Dehios Definition dagegen sah, noch ganz im Sinne des 19. Jahrhunderts vor Nietzsche, die Geschichtsschreibung als objektive, rationale Wissenschaft, als Produzent von Wahrheit; ihr gegenüber das künstlerische Können, welches auf subjektive, oft irrationale Weise Schönheit produziert. Riegl war hier weiter: „... wir modernen Subjekte sind es, die [den Denkmalen Sinn und Bedeutung] unterlegen.“¹⁶

Mit der Weiterentwicklung der Wissenschaften im 20. Jh. hat sich dann zunehmend jene (keineswegs neue) Auffassung durchgesetzt, daß es zu eng wäre, die (westliche) Vorstellung von wissenschaftlicher Arbeit für die einzig richtige und erfolgreiche Tradition der Erkenntnis zu halten. Spätestens die „Kritische Theorie“ hat die Fragwürdigkeit solcher Objektivitätsansprüche aufgedeckt. Schließlich wurde, z. B. durch Thomas Kuhn, aufgezeigt, wie gerade die Theorienbildung der „harten“ Naturwissenschaften zum Teil durch Intuition erfolgt. Die wissenschaftliche Analyse ist eine (erfolgreiche und privilegierte), aber nicht die einzige Methode, brauchbare Erkenntnisse aus der Materie und der Geschichte zu ziehen. Ihre grundsätzliche Überlegenheit ist heute weder empirisch noch logisch überzeugend zu begründen.

Selbst innerhalb der Wissenschaften bedingen sich völlig unterschiedliche Fragestellungen und verschiedenartige Erkenntnisweisen, so daß der verbreitete Universalitätsanspruch eines ausschließlich an rationale Begriffe gebundenen Denkens zumindest problematisch erscheint. Diesem in einem sehr engen Sinne wissenschaftlichen Denken entziehen sich ja z. B. viele Informationen, die nicht diskursiv, sondern nur bildhaft begreifbar sind. Während das begriffliche Denken seine Daten durch die „Verknüpfung im Urteil“ (Kant) verarbeitet, also linear abläuft, erfährt das bildhafte Denken das Informationsmaterial durch den Vergleich, es läuft vielschichtiger ab. „Die Denkergebnisse sind im rationalen Denkprozeß eindeutig. Je nachdem, ob die Regeln des linearen Verknüpfens eingehalten sind oder nicht, kann das Urteil richtig oder falsch sein. Die Denkergebnisse des bildhaften Denkens sind mehrdeutig. Sie können nicht richtig oder falsch, wohl aber deutlich oder undeutlich sein.“¹⁷ Ja-

Thought that is scientific in this very narrow sense is for example unable to grasp much information that is not discursively, but rather only figuratively comprehensible. Whereas conceptual thought processes its data by “relating it to judgement” (Kant) and is therefore linear in process, figurative thought comprehends informational material through comparison, and is thus has a many-faceted process. “In the rational thought process the results are unequivocal. Depending on whether the rules of linear links are adhered to or not, the judgement can be true or false. The results of figurative thought are equivocal. They cannot be true or false; however they can be clear or unclear.”¹⁷ Jacob Burckhardt, one of the founders of systematic aesthetics sought very consciously – in the tradition of Goethe’s “contemplative judgement” – to merge scientific and figuratively visual work – his writings are works of science and art simultaneously.

Scientific results are interpretations. Secured by rules and disciplinary traditions, they can achieve the status of authoritative paradigms or at least widely-accepted “facts” for a while. However, the artist too delivers recognised interpretations of historic truth in his own way. Why should historians and artists keep each other away from the objects of their research, for example historic material, by claiming to know the only path to lively interpretation of historical reality? The objection might be raised here that the historian only interprets theoretically, without disturbing the historical substance, whereas the artist’s interpretation intervenes in that substance. What has already been said applies again here: In straight-up building archaeology, the researching “artist” does not attack the substance either;¹⁸ but in the practice of conservation, also the – now creating – “historian” or “scholar” does it.

As a component of monuments conservation theory, Dehio’s differentiation between artist and scholar is only relevant today as an element of history; in practice it was always only conditionally useful.¹⁹ In a continuation of Dehio’s approach according to which the architect first becomes a scientist in relation to the monument, it is time to relate this distinction not to professional groups or to educational backgrounds or professional affiliations, but rather to the actual work. What is required here is to abandon the clichés of professionally-defined classes of scientists and artists. In research on monuments, the laws of science apply as Dehio demanded, however narrowly or broadly formulated they may be in individual cases. On the other hand, where the conservationist takes things in hand in any sense of the phrase (i. e. also through bureaucratic acts), be he architect or art historian, he leaves the terrain of a science “assured” though conventions and enters the

duction créative, sans pour autant les classer exclusivement dans une catégorie professionnelle précise, voire même dans un cursus de formation. Mais peut-on alors seulement les distinguer clairement, au-delà de leur définition théorique? Ne sont-ils pas interdépendants? Les préoccupations de l’artiste et du scientifique ne sont-elles pas en grande partie les mêmes?

Dehio nous avait avertis du risque de confusion: «Ce qu’ils (les architectes) voient avec l’esprit de l’artiste leur apparaîtra comme une certitude historique, une confusion psychologiquement très compréhensible...» – à laquelle les historiens peuvent également succomber, lorsque ce qu’ils perçoivent à partir de la substance, en tant que donnée scientifique, ne leur apparaît tout aussi facilement comme une certitude historique. Il ne s’agit dans ce cas de rien de plus que d’interprétations plus ou moins plausibles. (L’objection voulant que le degré de véracité des résultats scientifiques puisse être vérifiable, contrairement aux estimations artistiques, résisterait difficilement face à une analyse plus approfondie.)

À ce sujet, Otto Borst a cité la Frankfurter Allgemeine Zeitung, qui exprimait de manière lapidaire, mais correcte: «Par ailleurs, l’écriture de l’histoire n’est pas une science objective», ajoutant: «L’histoire en tant que telle est ce qui est passé, ce qui est mort, qui ne reste vivant que dans notre imagination. Ce n’est que par l’intermédiaire de notre potentiel de création intellectuel que l’histoire existe, ce à quoi nous ajouterons, du moins entre parenthèses, qu’entre la pensée et la parole existe un lien indissociable. Même l’image, en tant que source d’histoire, nécessite d’être réinterprétée sous forme d’un traitement intellectuel et linguistique.»¹⁵

En revanche, la définition de Dehio considèrerait, selon l’acceptation qu’on lui attribuait au XIXe siècle, avant la venue de Nietzsche, l’écriture de l’histoire comme une science rationnelle, objective, considérée comme productrice de vérité et ce, en opposition au pouvoir artistique qui produisait la beauté d’une manière irrationnelle et subjective. Vint ensuite Riegl qui franchit un pas de plus: «... Leur signification et leur importance en tant que monument ne proviennent pas de leur destination d’origine, mais elle leur est attribuée par les sujets modernes que nous sommes.»¹⁶

Avec la poursuite du développement des sciences au cours du XXe siècle, la conception suivante (en rien nouvelle) s’est progressivement imposée: il serait trop restrictif de considérer la représentation (occidentale) du travail scientifique comme l’unique tradition de la connaissance qui soit exacte et valable. Par la suite, la «théorie critique» a dévoilé l’aspect discuté d’une telle prétention à l’objectivité. Enfin, il a été mis en évidence, notamment

cob Burckhardt, einer der Begründer einer systematischen Kunstwissenschaft, hat – in der Tradition von Goethes „anschauernde Urteilskraft“ – ganz bewußt die Durchdringung von wissenschaftlichem und bildhaft anschaulichem Arbeiten gesucht – seine Schriften sind Werke der Wissenschaft und der Kunst zugleich.

Wissenschaftliche Ergebnisse sind Deutungen. Gesichert durch die Regeln und Traditionen der Disziplin, können sie eine zeitlang den Status von verbindlichen Paradigmen oder zumindest von weithin akzeptierten „Tatsachen“ erlangen. Anerkannte Deutungen der historischen Wahrheit liefert aber, auf seine Weise, auch der Künstler. Warum sollten Historiker und Künstler sich gegenseitig vom Objekt ihrer Forschungen, z. B. dem historischen Material, fernhalten mit dem Anspruch, den einzigen Weg zur lebendigen Deutung der geschichtlichen Wirklichkeit zu kennen? Hier mag der Einwand fallen, daß der Geschichtswissenschaftler ja nur theoretisch interpretiere, also ohne Störung der historischen Substanz, während der Künstler durch seine Interpretation praktisch in diese Substanz eingreife. Dazu gilt schon das Gesagte: In der reinen Bauforschung greift auch der forschende „Künstler“ die Substanz nicht an,¹⁸ in der praktischen Denkmalpflege tut es auch der – dann gestaltende – „Historiker“ oder „Wissenschaftler“.

Dehios Unterscheidung zwischen Künstler und Wissenschaftler ist als Bestandteil einer Theorie der Denkmalpflege heute nur noch im historischen Zusammenhang sinnvoll; in der Praxis war sie stets nur bedingt brauchbar.¹⁹ In Fortführung von Dehios Ansatz, daß vor dem Denkmal der Architekt erst einmal zum Wissenschaftler werde, ist es Zeit, diese Unterscheidung nicht auf Berufsgruppen, auf die Vorbildung oder auf Zugehörigkeitsbekenntnisse zu beziehen, sondern auf die tatsächliche Arbeit. Hier gilt es, Klischees von einem standesrechtlich definierten Künstler- oder Wissenschaftlertum aufzugeben. In der Erforschung des Denkmals gelten, wie Dehio forderte, die Gesetze der Wissenschaften, wie eng oder weit sie auch im Einzelnen gefaßt werden mögen. Dort aber, wo der Denkmalpfleger in irgendeiner Weise (z. B. auch durch Verwaltungsakte) Hand anlegt – sei er nun Architekt oder Kunsthistoriker – verläßt er das durch Konventionen „gesicherte“ Terrain der Wissenschaft und begibt sich auf das freie Feld der Gestaltung dessen, „was er im Geiste schaut“.

PS: Für freundliche Hinweise danke ich Tilmann Breuer, Norbert Huse und Josef Wiedemann.

open field of shaping that which he “sees in his mind’s eye”.

P. S. My thanks to Tilmann Breuer, Norbert Huse and Josef Wiedemann for their friendly comments.

¹ Quoted from: Georg Dehio, Alois Riegl; Konservieren nicht restaurieren. Streit-schriften zur Denkmalpflege um 1900. Braunschweig/Wiesbaden 1988, pp. 34–41, here p. 36. Likewise, the further terms and passages quoted, unless otherwise indicated.

² “Only archaeological and technical knowledge, not artistic ability comes into consideration there ...”, *ibid.*

³ This was not always the case, but is almost universally true for modernist architects – think of Loos and LeCorbusier – in whose thought Dehio’s view appears again in polemical form.

⁴ On this radical-scientific tendency, cf. for example: Gert Thomas Mader, Aus- und Fortbildung von Architekten für Aufgaben der Denkmalpflege, in: Das Baudenkmal in der Hand des Architekten, Umgang mit historischer Bausubstanz, Schriftenreihe des Deutschen Nationalkomitees für Denkmalschutz, Bd. 37, Bonn n.d. (1988/89). Here history is presented as conveyable only through the scientific analysis of material substance. The plausibility of the exact research methods propagated here, whose consequence and depths is otherwise to be admired, suffers under this fundamentalist claim.

⁵ In anthropology, the objects of interest were studied, measured, classified and interpreted with a similarly disciplined distance well into our century – but have not the artists (painters, poets) communicated at least as much to us about the world and the value of the “wild”?

⁶ Dehio, *ibid.*, and *Idem.*: Denkmalschutz und Denkmalpflege im neunzehnten Jahrhundert, Festrede Strasbourg 1905, quoted here according to Dehio/Riegl, as in note 1, p. 101.

⁷ This is true even though the occasion for the new presentation by Ohly was different. Cf. Kurt W. Forster, Monument/Memory and the Mortality of Architecture, in: *Oppositions* 15, 1981, pp. 11–13.

⁸ On this, see above all: Antonio Hernandez, Gedanken zum Wissenschaftsverständnis des Bauhistorikers, in: *Arcus* Bd. 1, Wissenschaft, Zum Verständnis eines Begriffs, Cologne 1988, pp. 47–55. More directly related to practice is Georg Mörsch, Erforschen und Erhalten oder die Wissenschaftlichkeit der Denkmalpflege, in: Johannes Cramer, ed., *Bauforschung und Denkmalpflege*, Stuttgart 1987, pp. 11–15.

à travers le travail de Thomas Kuhn, de quelle manière la formation des théories des sciences «exactes» s’effectue en partie aussi à travers l’intuition. L’analyse scientifique est une méthode (efficace et privilégiée), mais non exclusive, pour extraire de la matière et de l’histoire des connaissances utilisables. Sa supériorité fondamentale n’est plus à justifier aujourd’hui, que ce soit sur le plan empirique ou logique.

Même au sein des sciences, des formes de questionnements variées et des méthodes de découvertes différentes coexistent, aussi longtemps du moins que la prétention largement répandue à l’universalité d’une pensée exclusivement issue de concepts rationnels semble encore problématique. De cette pensée scientifique, dans un sens très restreint du terme, se soustraient par exemple de nombreuses informations qui ne relèvent pas du domaine du discours, mais peuvent uniquement être saisies à travers les images. Alors que la pensée conceptuelle traite ses données à travers la synthèse du jugement (Kant), donc selon un déroulement linéaire, la pensée visuelle perçoit le matériau informatif à travers la comparaison, qui s’effectue de manière complexe. «Dans un processus de pensée rationnelle, les résultats de la réflexion sont dépourvus de toute ambiguïté. Selon que les règles de l’association linéaire ont été respectées ou pas, le jugement est juste ou faux. Dans un système de pensée visuel, les résultats sont ambigus. Ils ne peuvent pas être justes ou faux, mais significatifs ou non significatifs.»¹⁷ Jacob Burckhardt, l’un des fondateurs d’une histoire de l’art systématique a, dans la tradition de la « faculté intuitive de porter un jugement » de Goethe, étudié très attentivement les inter-pénétrations entre les travaux scientifiques et les travaux intelligibles à travers l’image – ses écrits sont tout autant des œuvres relevant du domaine de la science que de celui de l’art.

Les résultats scientifiques sont des interprétations. Garanties par les règles et les traditions de la discipline, ils peuvent obtenir durant un certain temps le statut de paradigme contraignant, ou du moins de «fait» largement accepté. À sa manière, l’artiste délivre également des interprétations reconnues de la vérité historique. Pourquoi historien et artiste devraient-ils se tenir réciproquement éloignés de l’objet de leurs recherches, par exemple le matériau historique, avec la prétention de connaître l’unique chemin menant à l’interprétation vivante de la vérité historique?

On pourrait ici objecter que le scientifique de l’histoire n’effectue qu’une interprétation théorique, donc sans perturbation de la substance historique, alors que l’artiste, à travers son interprétation pratique, intervient directement sur elle. À cela, je rappellerai ce que j’ai déjà dit: dans la recherche architecturale pure, «l’artiste» qui

¹ Zit. nach: Georg Dehio, Alois Riegl: Konservieren nicht restaurieren. Streit-schriften zur Denkmalpflege um 1900.

Braunschweig/Wiesbaden 1988, S. 34–41, hier S. 36 – Von dort auch die weiteren hier zitierten Begriffe und Passagen, soweit nicht anders angegeben.

² „Allein archäologisches und technologisches Wissen, nicht künstlerisches Können kommt dabei in Betracht...“, ebd.

³ Das war ja keineswegs immer so, gilt aber nahezu universell für die Architekten der Moderne, bei denen, man denke an Loos oder LeCorbusier, Dehios Sichtweise sich in polemischer Form wiederfindet.

⁴ Vgl. zu dieser radikal-wissenschaftlichen Tendenz z. B. Gert Thomas Mader, Aus- und Fortbildung von Architekten für Aufgaben der Denkmalpflege, in: Das Baudenkmal in der Hand des Architekten, Umgang mit historischer Bausubstanz, Schriftenreihe des Deutschen Nationalkomitees für Denkmalschutz, Bd. 37, Bonn o.J. (1988/89). Geschichte wird hier als ausschließlich durch die wissenschaftliche Analyse der materiellen Substanz vermittelbar dargestellt. Unter diesem fundamentalistischen Anspruch leidet die Plausibilität der hier propagierten exakten Forschungsmethoden, deren Konsequenz und Tiefe ansonsten zu bewundern ist.

⁵ In der Anthropologie hat man bis in unser Jahrhundert hinein mit ähnlich disziplinierter Distanz die Objekte des Interesses studiert, vermessen, klassifiziert, interpretiert – aber haben uns über die Welt und den Wert des „Wilden“ die Künstler – Maler, Dichter – nicht mindestens genausoviel vermittelt?

⁶ Dehio a. a. O., und ders.: Denkmalschutz und Denkmalpflege im 19. Jahrhundert, Festrede Straßburg 1905, hier zit. nach Dehio/Riegl, wie Anm. 1, S. 101.

⁷ – Auch wenn im Falle der Freilegung durch Ohly der Anlaß ein anderer war. Vgl. Kurt W. Forster, Monument/Memory and the Mortality of Architecture, in: *Oppositions* 25, 1982, pp. 11–13.

⁸ Grundlegend dazu Antonio Hernandez, Gedanken zum Wissenschaftsverständnis des Bauhistorikers, in: *Arcis* Bd. 2, Wissenschaft, Zum Verständnis eines Begriffs, Köln 1988, S. 47–55 und praxisnäher Georg Mörsch, Erforschen und Erhalten oder die Wissenschaftlichkeit der Denkmalpflege, in: Johannes Cramer, Hrsg., *Bauforschung und Denkmalpflege*, Stuttgart 1987, S. 12–15.

⁹ Ein Grundsatz der formalen Logik besagt, daß sich aus dem Sein niemals ein Sollen ableiten läßt. Im Übergang von fachlicher Beschreibung und wissenschaftlicher Analyse zum praktischen Handlungsvorschlag fließen stets axiomatische Wertvorschriften ein, etwa in Form ethischer Grundsätze. Anstatt sie

⁹ A principle of formal logic states that a “should” may never be deduced from an “is”. In the transition from technical description and scientific analysis to practical suggestions for action, axiomatic codes of value are always playing a role, for instance in the form of ethical principles. Instead of hiding them in a supposedly scientific deduction, they should be laid open and argued (since they cannot be proven).

¹⁰ Art history as a humanistic discipline. In: *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*, Cologne 1975 (engl. orig. 1957), see below.

¹¹ *Il territorio dell’ architettura*, Milan 1966, p. 133 (trans. T. W.).

¹² Cf. the well-founded and balanced account of this by Andreas Arnold, *Naturwissenschaft und Denkmalpflege*, DKD 1/1987, pp. 1–11.

¹³ Architects often seem to prefer to follow the example of a master, for example Scarpa, rather than the results of building archaeology when dealing with a monument. This may be precisely due to the fact that the work of the “master” provides assistance in solving a problem that, in the practice of design, lies beyond scientific insight. Anyone who believes that the form to be given to a necessary intervention can be the result of scientific analysis alone, suppresses these problems. But since they cannot be avoided in practice, he becomes the prisoner of formal clichés; their false imperative is only strengthened by the fact that it cannot be acknowledged. On this problem, cf.: Denise Scott Brown, *On Architectural Formalism and Social Concern: A Discourse for Social Planners and Radical Chic Architects*, in: *Oppositions* 5, 1976, pp. 99–112.

¹⁴ Geschichte als Grundlage und Kategorie des heutigen Denkmalbegriffs, in: *Die alte Stadt*, 1986, p. 184.

¹⁵ Vom Nutzen und Nachteil der Denkmalpflege für das Leben, in: *Die alte Stadt*, 1988, 1, p. 7.

¹⁶ Alois Riegl, *Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen und seine Entstehung*, Vienna 1903, quoted here according to Dehio/Riegl, as in note 1, p. 47. Cf. also Riegl’s sharp criticism of Dehio’s contradictory attempt to present conservation as a science, in: *Neue Strömungen in der Denkmalpflege*, Vienna 1905, printed in Dehio/Riegl, as in note 1, pp. 117ff.

¹⁷ Hans Daucher, *Künstlerisches und rationalisiertes Sehen*, Munich 1967, p. 11.

¹⁸ Let this unprecise statement be allowed in the present context; it is of course known that analytical observation already changes the object examined, and not only indirectly in that it influences

cherche n’intervient pas non plus sur la substance,¹⁸ alors que, dans la pratique de la conservation des monuments, «l’historien» ou le «scientifique», jouant dans ce cas un rôle créatif, le fait.

La différenciation établie par Dehio entre l’artiste et le scientifique fait partie d’une théorie de la conservation des monuments qui n’a plus aujourd’hui de sens que dans son contexte historique; dans la pratique, elle n’était déjà valable à l’époque que de manière restrictive.¹⁹ Dans la poursuite de l’approche de Dehio, selon laquelle l’architecte est en premier lieu un scientifique face au monument, il est temps de ne pas appliquer cette différenciation aux catégories professionnelles, aux formations ou aux affiliations partisans, mais plutôt au travail effectif. Il est temps d’abandonner les clichés relatifs à une définition corporative des fonctions d’artiste et de scientifique. Dans le cadre des investigations conduites sur le monument, comme le réclamait Dehio, les lois de la science s’appliquent d’une manière étroite ou large, en fonction du degré de pénétration au niveau du détail. En revanche, lorsque le conservateur des monuments intervient de quelque manière que ce soit, (par exemple à travers également un acte administratif), qu’il soit architecte ou historien d’art, il quitte le terrain de la science balisé par les conventions et entre dans le champ ouvert de la réalisation de «ce qu’il entrevoit dans sa pensée».

PS. Je remercie Tilmann Breuer, Norbert Huse et Josef Wiedemann pour leurs remarques amicales.

¹ Cit. selon: Georg Dehio, Alois Riegl; Konservieren nicht restaurieren. *Streitschriften zur Denkmalpflege um 1900*. Braunschweig/Wiesbaden 1988, pp. 34–41, ici p. 36 – Les autres concepts et passages sont également extraits de ce texte sauf mention contraire.

² «Seuls les savoirs archéologiques et techniques, et non artistiques, entrent en ligne de compte ici...», *ibid*.

³ Il n’en a en aucun cas toujours été ainsi, mais le concept était pratiquement universel pour les architectes de l’époque moderne, je pense notamment à Loos ou LeCorbusier, chez qui le point de vue de Dehio se retrouve sous forme polémique.

⁴ Cf. au sujet de cette tendance scientifique radicale, par ex.: Gert Thomas Mader, *Aus- und Fortbildung von Architekten für Aufgaben der Denkmalpflege*, in: *Das Baudenkmal in der Hand des Architekten, Umgang mit historischer Bausubstanz, Schriftenreihe des Deutschen Nationalkomitees für Denkmalschutz*, vol. 37, Bonn, sans année (1988/89). L’histoire est ici présentée comme pouvant être exclusi-

- in einer angeblich wissenschaftlichen Ableitung zu verstecken, gilt es sie offenzulegen und zu begründen (da sie nicht beweisbar sind).
- ¹⁰ Kunstgeschichte als geisteswissenschaftliche Disziplin, in: *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*, Köln 1975 (engl. Orig. 1957), S. 22.
- ¹¹ *Il territorio dell'architettura*, Milano 1966, S. 133 (Übs. T. W.).
- ¹² Vgl. die fundierte und ausgewogene Darstellung bei Andreas Arnold, *Naturwissenschaft und Denkmalpflege*, DKD 1/1987, S. 2–11.
- ¹³ Wenn Architekten sich vor dem Denkmal oft lieber der meisterlichen Vorbilder, z. B. eines Scarpa, bedienen anstatt der Ergebnisse der Bauforschung, so liegt es vielleicht gerade daran, daß das Werk des „Meisters“ Hilfestellung gibt für ein Problem, das in der Entwurfspraxis jenseits von wissenschaftlicher Erkenntnis liegt. Wer glaubt, die Form eines notwendigen Eingriffs könne ausschließlich Resultat wissenschaftlicher Analyse sein, verdrängt diese Probleme. Da er ihnen jedoch in der Praxis nicht entgeht, wird er dort zum Gefangenen von formalen Klischees; deren falsche Zwanghaftigkeit wird noch dadurch verstärkt, daß sie nicht eingestanden werden dürfen. Vgl. zu dieser Problematik: Denise Scott-Brown: *On Architectural Formalism and Social Concern: A Discourse for Social Planners and Radical Chic Architects*, in: *Oppositions* 5, 1976, 9. 99–112.
- ¹⁴ *Geschichte als Grundlage und Kategorie des heutigen Denkmalbegriffs*, Die alte Stadt, 1986, S. 284.
- ¹⁵ Vom Nutzen und Nachteil der Denkmalpflege für das Leben, *Die alte Stadt*, 1988, Nr. 1, S. 7.
- ¹⁶ Alois Riegl, *Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen und seine Entstehung*, Wien 1903, hier zit. nach Dehio/Riegl, s. Anm. 1, S. 47. – Vgl. auch Riegls scharfe Kritik an Dehios widersprüchlicher Verwissenschaftlichung der Denkmalpflege, in: *Neue Strömungen in der Denkmalpflege*, Wien 1905, Nachdr. wie Anm. 1, S. 117 f.
- ¹⁷ Hans Daucher, *Künstlerisches und rationalisiertes Sehen*, München 1967, S. 11.
- ¹⁸ Im vorliegenden Zusammenhang möge diese unpräzise Feststellung erlaubt sein; es ist freilich bekannt, daß bereits die analytische Betrachtung ihr Untersuchungsobjekt verändert, und zwar nicht nur indirekt, indem sie dessen Rezeption beeinflusst, sondern auch direkt, insofern die Analyse durch ihre Ergebnisse auf den Handlungsrahmen einwirkt. Dies gilt für die Denkmalpflege besonders und auch dann, wenn in jüngster Zeit entwickelte, weitgehend zerstörungsfreie diagnostische Methoden zum Einsatz kommen.
- its reception, but also directly insofar as the analysis influences the operational framework through its results. This is especially true for monuments conservation, even if recently-developed, largely non-invasive diagnostic methods are employed.
- ¹⁹ Dehio himself was flexible in practice and even while remaining loyal to his principles, pleaded for the recognition of other motivations than the scientific ones
- vement représentée à travers l'analyse scientifique de la substance matérielle. La plausibilité des méthodes de recherche exactes vantées ici, dont les conséquences et la profondeur sont par ailleurs admirables, souffre de cette exigence fondamentaliste.
- ⁵ En anthropologie, on a, jusque dans notre siècle, étudié, mesuré, classifié, interprété les objets d'intérêt avec une distance disciplinaire identique – mais les artistes, peintres, conteurs ne nous ont-ils pas autant appris pour ce qui est du monde et de la valeur des «sauvages»?
- ⁶ Dehio, *ibid.* et: *Denkmalschutz und Denkmalpflege im neunzehnten Jahrhundert*, Discours de Strasbourg 1905, *ici cit. selon Dehio/Riegl, id. rem. 1, p. 101.*
- ⁷ – Même lorsque, dans le cas de la présentation de Ohly, la justification était différente. Cf. Kurt W. Forster, *Monument/Memory and the Mortality of Architecture*, dans: *Oppositions* 15, 1981, pp. 11–13.
- ⁸ Fondamentalement, sur ce point, Antonio Hernandez, *Gedanken zum Wissenschaftsverständnis des Bauhistorikers*, in: *Arcus vol. 1, Wissenschaft, Zum Verständnis eines Begriffs*, Cologne 1988, pp. 47–55 et, plus proche de la pratique, Georg Mörsch, *Erforschen und Erhalten oder die Wissenschaftlichkeit der Denkmalpflege*, in: Johannes Cramer, *édit. Bauforschung und Denkmalpflege*, Stuttgart 1987, pp. 11–15.
- ⁹ Un principe de la logique formelle implique que le Devoir ne doit jamais découler de l'Être. Dans le passage de la description technique et de l'analyse scientifique à la proposition de manipulation s'insinuent toujours des prescriptions de valeur axiomatiques, sous la forme par exemple de principes esthétiques. Au lieu de les masquer dans une déduction présumée scientifique, il convient de les divulguer et de les motiver (car ils ne sont pas démontrables).
- ¹⁰ *Kunstgeschichte als geisteswissenschaftliche Disziplin*, in: *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*, Cologne 1975 (version originale angl. 1957), p. 22.
- ¹¹ *Il territorio dell' architettura*, Milan 1966, p. 133.
- ¹² Cf. à ce sujet la représentation fondée et équilibrée d'Andreas Arnold, *Naturwissenschaft und Denkmalpflege*, DKD 1/1987, pp. 1–11.
- ¹³ Lorsque les architectes, face au monument, utilisent les modèles du maître, par ex. d'un Scarpa, plutôt que les résultats de l'étude architecturale, cela tient peut-être justement au fait que l'œuvre du «maître» fournit une aide pour un problème qui, dans la pratique, se situe au-delà des connaissances scientifiques.

¹⁹ Dehio selbst war in der Praxis flexibel und plädierte, bei aller Grundsatztreue, im Einzelfall auch dafür, andere Motivationen neben den wissenschaftlichen anzuerkennen. Vgl. dazu das Vorwort von Marion Wohlleben in Dehio/Riegl, wie Anm. 1, S. 13 u. 17.

Quiconque estime que la forme d'une intervention nécessaire pourrait être exclusivement le résultat d'une analyse scientifique refoule ces problèmes. Étant donné que, dans la pratique, ils ne lui échapperont en revanche pas, il se retrouvera prisonnier de clichés formels, dont le caractère faussement inévitable sera encore renforcé par le fait qu'ils ne devront pas être avoués. Cf. à ce sujet: Denise ScottBrown: On Architectural Formalism and Social Concern: A Discourse for Social Planners and Radical Chic Architects, in: *Oppositions* 5, 1976, pp. 99–112.

¹⁴ Geschichte als Grundlage und Kategorie des heutigen Denkmalbegriffs, *Die alte Stadt*, 1986, p. 184.

¹⁵ Vom Nutzen und Nachteil der Denkmalpflege für das Leben, *Die alte Stadt*, 1988, N° 1, p. 7.

¹⁶ Alois Riegl, *Der moderne Denkmalkuhus, sein Wesen und seine Entstehung, Vienne 1903*, (Trad. française: *Le Culte moderne des monuments, sa nature, son origine*, éditions L'Harmattan, 1er oct. 2003). Ici, cit. selon Dehio/Riegl, cf. rem. 1, p. 47. (pour la version fr., p. 60) – Cf. également la critique sévère de Riegl concernant la volonté contradictoire de Dehio de considérer d'une manière purement scientifique la conservation des monuments, dans: *Neue Strömungen in der Denkmalpflege, Vienne 1905*, réimpression. id. rem. 1, p. 117.

¹⁷ Hans Daucher, *Künstlerisches und rationalisiertes Sehen*, Munich 1967, p. 11.

¹⁸ En corrélation avec ce qui précède, cette affirmation imprécise peut être admise; il est bien connu que l'examen analytique modifie déjà l'objet de son étude, et ce non pas uniquement indirectement, en ce qu'il influence sa réception, mais également directement, dans le sens où l'analyse influe à travers ses résultats sur le cadre de l'intervention. Cela s'applique tout particulièrement à la conservation des monuments, et ce également lorsque sont employées les méthodes de diagnostic en grande partie non destructrices développées ces dernières années.

¹⁹ Dehio lui-même était plus souple dans la pratique et plaidait, en toute loyauté avec ses principes, dans des cas isolés, pour la reconnaissance d'autres motivations à côté des raisons scientifiques. Cf. à ce sujet l'avant-propos de Marion Wohlleben dans Dehio/Riegl, id. rem. 1, pp. 13 et 17.